

Пламен Антоу
Институт за литература – БАН
plamentantov@mail.bg

Идеология и пародия в жанра: поглед върху белетристиката на Цветан Стоянов. „Случаят с професора”

Plamen Antov
Institute for Literature – BAS
plamentantov@mail.bg

**Ideology and Parody in the Genre: A Look on the Tsvetan-Stoyanov’s
Fiction Prose. *The Case with the Professor***

Summary

The paper considers the special attention of the “high” intellectual, literary critic and social philosopher Tsvetan Stoyanov to the “low” forms of the fiction/novel genre – humour and crime. The answer is: the both precisely guarantees a top freedom of identifications. To the highest degree “softening-up” of the discourse in the belles letters sphere, in the first stage, but in the second – to the modern irony through which the Stoyanov’s fiction prose stays in the political sphere and operates with it. The political situation is object to not a clear, unambiguous obstructions, but a ambiguous and sly discourse games.

The both spheres – political-ideological and its parody – are mixed in the crime story *The Case with the Professor* (1966) by a very complicated manner and therefore almost imperceptibly. This work is examined in detail to explicate the mechanism through which Tsvetan-Stoyanov’s fiction presents in the genre. And how, in the frame of genre, it operates with ideological values – *pro* and *contra* simultaneously. The novel is a parody of crime genre in its strong ideological soc-version and full valued, complete, “earnest” crime-spy reading simultaneously.

The Stoyanov’s fiction prose operates with the big imperative of the Ideology in the same dual, double-faced way: not directly and unambiguously (“dissidently”) opposing from outside, but by means of an ambiguous, polysemantic, full

of suggestion, slippery, slipping out, serious-ironic narrative which plays on the edge. Not radical self-excluding, but co-sharing, complicity, partnership in a cunning duplicity of the game – inside and outside simultaneously, but not leaving the area outlined by the its own rules. A try to outwitting of the clumsy mono-discourse of the Ideology through shaking, breaking up of the meanings in the frame of the game itself. Stoyanov remains to the end within the word/speech relying on its sliness within the framework of the dialogue.

This operative strategy works simultaneously within genre's and ideology's field unbreakable connected within autonomous "inner space" of the work. – But this strategy is seen as regularly followed from the social-biographical figure of the modern "playing intellectual" whose perfect personification is Tzvetan Stoyanov.

Keywords: "low" novel's forms: humour, crime; Ideology – intellectual; political-ideological sphere – parody; modern irony; discursive games

1. Играещият интелектуалец: жанрово-дискурсивни релативизации

Цветан Стоянов заема централно място в духовната динамика на 50-те и 60-те години на XX век като един от най-активните адепти на европейската култура по време на "разтварянето" след 1956 г. – хуманитарист, ерудит, познавач на западната, особено англо-американската литература (не по-малко и на руската), активен преводач. Безкрайно далече от академичната сериозност, сам той твори в различни жанрове, непрестанно сменя и смесва дискурси, изличава граници. Фигура на тоталния играещ интелектуалец, чиято публична органика е словесното в своята жанрова и дискурсивна неразчлененост.

В един тесен план Стоянов е част от есеистичното направление в българското литературознание, което избуява по това време. Но в отличие от останалите критици-есеисти, при него тази дискурсивна осмоза има пределно широк жанров обхват, довеждайки „есеистичното“ омекотяване на теоретичния дискурс до белетристиката¹. При това – нещо особено важно – омекотяването стига докрай: интересуват го предимно едни от най-ниските ѝ проявления – хумористичното и криминалното. Ала вътре в себе си, в самия акт на реализацията си те са настойчиво отмествани обратно към „сериозното“, към теоретичната дискусия. В своята белетристика писате-

¹ Някаква частична аналогия в кръга на "есеистите" може да се открие само у Тончо Жечев, който между другото е автор и на две късни творби, в които есеистичното по-определено прелива в белетристично и дори романово (всъщност свързани в диптих) – "Историята и теориите на един Пигмалион" (1981) и "Смъртта на Лебеда" (1983).

лят дискутира същите проблеми, които ангажират „сериозното” му теоретико-публицистично творчество, но възползвайки се от една свобода на идентификациите, която тя му позволява.

Особено голяма и най-ефективно използвана е тази свобода в сферите на хумористично-сатиричното, от което Стоянов е специално привлечен: три от четирите големи белетристични творби, на които е автор, по един или друг начин са в този регистър. Точно тук е възможна двойна отместеност на „сериозното”, на „високата” теория. След като отместването се е състояло в белетристичното, се разкриват примамливите възможности за отместване на една втора степен в необятните пространства на модерната ирония, естествена стихия на интелектуалната игра и максимална форма на реализацията ѝ. Тя позволява артистичен релативизъм и пределна свобода на идентификациите.

2. Проблеми на жанра. Модели

Основателно или не, белетристичното творчество на Цв. Стоянов задълго остава потънало в сянката на теоретичните му произведения, въпреки най-тясната и двупосочна свързаност помежду им.

Първият проблем, с който се сблъскваме, насочвайки вниманието си към този дял от творчеството на Стоянов, е тъкмо от жанрово естество. Първата белетристична творба „Ние и Арчи”, появила се през 1961 г., няма жанрово самоозначение. Единствено подзаглавието я назовава като “екскурзоводска история”, като по този начин я ситуира най-общо в окололитературните параметри на историята, т. е. на разказа/разказването в един лежерен, клонящ към устното смисъл (на разказаната история).

Но с днешните по-свободни жанрови мерки ние спокойно можем да наречем тази “история” роман. Трябва да имаме предвид едно принципно положение: по това време, в самото начало на 60-те, метазикът е по-предпазлив в употребата на романовия етикет. Все още действа някакво особено страхопочитание към този жанр, под влияние на големите епически опуси от 50-те. Всъщност вътрежанровата трансформация в посока към камерния роман предстои да се случи именно през 60-те. Но още дълго време неговите първи проявления ще минават под по-скромните етикети на повестта и новелата – своеобразни quasi-романови форми при прехода от големия роман-епопея през 50-те към камерния моноперсонажен и психологически роман на 60-те. Неслучайно тъкмо по това време новелата преживява максималния си разцвет в българската литература, като своеобразен преход към деепизацията на романа (например новелите на Климент Цачев, Дико Фучеджиев, Богомил Райнов, Георги Марков).

...Всъщност в един по-строг смисъл Цв. Стоянов започва писателския си път именно като белетрист. Макар в началото на 60-те да е вече автор

на множество разнообразни по тематичния и проблемния си обхват есета, рецензии, актуално-критически и полемични статии, макар да е активен участник в интелектуалния кипез на епохата, неговите първи три книги са художествена проза. Пет години след “Ние и Арчи” излиза “Случаят с професора” (1966), а малко след това – “Над твоя дом спокойствие” (1967²). И двете са обозначени като повести³, макар според една по-късна жанрова номенклатура те да са си пълноценни романи (така – за улеснение – ще ги мислим и ние).

Белетристичните творби (романи?) на Стоянов се полагат в една обща матрица и в същото време, в рамките на тази обща матрица, следват различни модели. “Ние и Арчи” можем да обозначим като хумористичен роман с елементи на фиктивен пътепис, следващ и контаминиращ образци като “Три души в една лодка” на Джером К. Джером (който ще бъде преведен през 1964 г. от Асен Христофоров) и “Глупаци в чужбина” на Марк Твен например. “Случаят с професора” е стандартен криминален роман⁴ с хумористични елементи (но и със самоиронична разколебаност на жанра, на която подробно ще се спрем). “Над твоя дом спокойствие” е образец на камерен психологически роман – творба в духа на модерно-психологическата проза през 60-те, близка до тази на Г. Марков или Б. Райнов. Романовото творчество на този ерудит, интелектуалец, литературен критик, теоретик и социален философ ще завърши през 1969 г. със сатиричния роман “Изключителната биография на Буди Будев” (единствен самоозначен по този начин – в края на 60-те жанрът вече е напълно демонументализиран).

При цялото това вътрежанрово разнообразие, от пръв поглед е видна общата тематично-проблемна основа, една повтаряща се схема: “*ние*” и *Западът*. В някакъв смисъл и четирите романа са контактологични: макар и по различен начин, всички те разказват или за идването на западния човек в България (“Ние и Арчи”, “Случаят с професора”), или за отиването на българския човек (интелектуалец) на Запад (“Над твоя дом спокойствие”, “Буди Будев”).

3. Модерната ирония

И още една обща черта, най-силната (вече стана дума за нея): като изключим „Над твоя дом...”, художествената проза на Стоянов отявлено предпочита хумористично-сатиричното, естествен вход към модерната ирония.

² Самата творба обаче е датирана 1962 г.; т. е. написана е непосредствено след “Ние и Арчи”.

³ Тук можем да прибавим още една повест, неизлизила в книга – “Разказ за Кадифе” (сп. “Септември”, 1965, № 3).

⁴ Излиза в “Библиотека Лъч”, специализираната поредица за криминална и разследваческа литература на изд. “Народна младеж”, № 11.

При това вътрешният му диапазон е твърде широк, включващ целия инструментариум: от най-безобиден хумор през гротеската и абсурда до безмилостна сатира. Диалектично по природата си, начин за изразяване на скрити значения, които са контра-насочени спрямо явните, ироничното е максимална форма/реализация на интелектуалната игра в параметрите на текста. Убежище на пародиен разгул, където всичко може да е едновременно себе си и другото на себе си. Сериозното да е едновременно и подиграно, а подиграното да казва неочаквано сериозни неща.

Именно в този модус на иронията художествената проза на Стоянов пребивава в политическото, разбираемо не толкова в своя исторически и идеологически стеснен смисъл – конкретната ситуация в България през 60-те години на XX век. А политическото в широкия смисъл на Просвещението (чиято крайна, абсолютна и тъкмо затова представителна форма е практиката на „реалния” соц) – онази *полѝтѝа*, постулирана от Просвещението като сфера на етатистката институционалност, двойствена по самата си същност, осцилираща по тънкия рѣб между регулацията и репресията, не просто изличаваща границата между тях, а легитимираща едното като другото: свободата като реално налична в собствената си ограниченост („снета” в смисъла на Хегеловото *Aufhebung*); като налична единствено в символните си презентации в словесното: правилото, нормата, закона.

Просвещението формира политическото като сфера на отношението между индивида и Властта в янусовия етос на играта. Индивидът е въвлечен в диалог с една анонимна Власт, изплъзваща се в символните пространства на поредица по-меки или по-твърди регламентации. Личният избор в тази ситуация се помества в пространство, очертано от две крайни алтернативи – на безхитростна игра по правилата или на пълното, безхитростното им отхвърляне. А между тях е целият избор на стратегии за тяхното надхитряне и различни степени на преодоляване, на постигане на свобода в очертаното от тях пространство. Това екзистенциално пространство, обгръщащо модерния индивид, е конструирано по законите на символната игра. А иронията е тази, която гарантира в най-голяма степен илюзията за възможност на свободата вътре в пространството на играта. Тя е единственото оръжие на просветения играещ интелектуалец срещу „официалната” форма на езикова мимикрия – ироничното разколебаване на смислите в рамките на самата игра и в хитър диалог отвътре с правилата, които я конституират.

Този сюжет на Модерността, който западната философия през 1950-те и 60-те рефлектира чрез късния (френски) екзистенциализъм и ранния постмодернизъм, има синхронните си социополитически проекции на Изток в патоса на „реалния” соц и различните метаезикови диверсии, които литературата пробва в пролуките на монодискурсивния идеологически надзор.

Именно по този двойствен начин хумористично-сатиричната аура полага прозата на Стоянов по радикален начин в модерното: игра, чрез която сво-

бодният интелектуалец хитро – едновременно включено и дистанцирано – пребивава в политическото. Под не винаги сигурното алиби на хумора, на карикатурния шарж, абсурда и гротеската, тя нерядко изпробва дискусии и подходи, които „в прав текст” идеологията едва ли би понесла толкова лесно.

На „родна” почва ясните черно-бели идентификации са още по-малко ефективни: в ситуация на крайна изостреност на перманентния български антагонизъм между патриархалния традиционализъм на „своето” и нахлуващата отвън модерност социализмът като социо-икономическа реалност и още повече като идеология е свръхмодернизационна кауза. В края на 50-те и 60-те години социализмът е в своя възход, разкрива се като радикално (до глупост, ще каже Бауман) проявление на Модерността, помитащ всички форми на ретроутопичния традиционализъм. В тази ситуация на радикална модерност иронията не е полюсен контрапункт на идеологията, а диалектически включена в нея – реплика в диалога, не глас отвън. Иронията като дълбинна, генеративна, макар и насрещно работеща част от патоса, а не като еднозначен, полюсен негов контрапункт.

Прозата на Стоянов демонстрира явен отказ от конфронтации с идеологията. Нещо повече, идеологическата правоверност е част от централния ѝ патос, било под формата на „сериозен” интелектуален дебат („Над твоя дом спокойствие”), в широкия спектър на хумористично-сатиричното („Ние и Арчи”, „Буди Будев”) или разигран в приключенско-шпионското („Случаят с професора”). Но зад тази видимост картината е далеч по-сложна. Политическото е обект не на еднозначни обструкции, а на нееднозначни дискурсивни игри.

4. Между едното и другото му: „Ние и Арчи”

Би било акт на свръхинтерпретация, а и неоправдано опростяване, ако припишем на тази проза дисидентски претенции в строгия смисъл на понятието, телеологизиран в политическото. Това би означавало да я четем не просто извън собствения ѝ социокултурен контекст, а извън собствената ѝ природа. Да напуснем многопластовото, сложноструктурирано, холограмно поле на словесната игра и да поискаме от нея еднозначността на публицистичния разказ – нещо, което тя не е. Белетристиката на Стоянов борави с политическото в собствения, иманентния си модус – този на словесното като интелектуална игра. В хитрата диалектика на тази игра тя използва политическото като едра координатна рамка, без то да е цел само по себе си.

Всяка позиция в параметрите на текста не е пряка позиция (такава би била тя извън творбата, или в друг жанр), това е една метапозиция в режим на дебат. Отместена е в литературния език – в самата литературност като

език, който артикулира политическото. Или по-точно – който едновременно го артикулира/разкрива и скрива/премълчава.

Налице е мрежовиден релативизъм – вертикален и хоризонтален. В сложна взаимопроникнатост на теоретичен и художествен дискурс, на „сериозно“ и хумористично-пародийно тече многопластов диалог, изпробват се различни насрещнообратими идеологически разкази без твърди идентификации. И тъкмо хумористично-сатиричният жанр е този, който предоставя перфектното убежище за тази дискурсивна диалектика – онази изплъзваща се игра на идентификациите, в която сериозното е пародирано, а хумористичното е сериозно. Игра, позволяваща дискусии, които Идеологията трудно би допуснала в първо лице единствено число, т. е. в жанрове като статията и „чистото“ есе, изискващи относително ясен авторски Аз с относително ясна позиция и затова подвластна на идеологическа санкция. Ако поизтърканата фигура за ходенето по ръба на бръснача би била неуместна във „външен“, строго политически план и в едно реалнобиографично пространство, тя е напълно валидна във „вътрешното“ пространство на творбата: жонглиране на ръба, при което авторът играе и от двете страни на мрежата. Когато четем внимателно „Ние и Арчи“ например, установяваме, че тази непретенциозна „екскурзоводска история“ успява да каже, или по-точно да подложи на дебат ред проблеми, далеч надхвърлящи предположеното от жанра. Несъмнено пейоративната, карикатурна фигура на западняка Арчи често – всъщност по правило – функционира като маска на „западника“ Цветан Стоянов; чрез нея се артикулират в режим на дискусия идеи и тези, които колкото защитават антитрадиционалистката кауза, толкова я и дискредитират, без читателят да е сигурен къде свършва едното и къде започва другото; двата насрещни дискурса се разгръщат едновременно и във взаимно сериозно-пародийно тъждество. Хумористичното в романа е демонстративно изтъкнато, подсилено и паратекстуално (илустрациите-карикатури на Борис Димовски). Но на по-дълбоки равнища, в рамките на самата романова жанровост, то се придвижва обратно към „сериозното“, към теоретичната дискусия и в крайна сметка – без това да звучи ни най-малко пресилено – към жанра на полифоничния роман на идеите à la Достоевски/Бахтин. Голяма част от главите са пълноценни есета-диалози, инкорпорирани в хумористичния сюжет на романа, нанизани на една фабулна връв с пикаресков произход. На практика творбата в структурен план е съставена от разнородни и разноредови елементи. Основни сред тях са тъкмо многобройните разговори на Арчи с неговия домакин/гид и с различни лица, които среща по време на пътуването си из страната (читалищен самодеец, закупчик в ТКЗС, партиен секретар и др.). Макар и нелишени от хумористични ефекти, те са смислопроизвеждащи тъкмо с това, че дебатират напълно „сериозни“ проблеми – аспекти на централната, осева колизия на епохата: традиционализъм–модерност. Същите, които разискват и теоретичните есета на Стоянов, но за разлика

от тях – с отказ от първолична позиция, с изпробване на противоположни тези в режим на игра, зад всяка от които авторът едновременно е и не е. Освен че са „сериозни”, тези диалози са обективно драматизирани теоретични дискусии, където се сблъскват равноценни гледни точки/позиции, спрямо които авторът (като структурна функция в творбата) е надпоставен, равноотдалечен и от едната, и от другата теза, или еднакво пристрастен към всяка от тях. Това е постигнато с различни дискурсивни похвати на дистанциране и приближение. В не един случай идеологическата кауза, която аз-протагонистът (гидът) отстоява – а това е модернистката кауза на Идеологията, – е иронично заскобена, докато, обратно, в скептичния дискурс на западняка Арчи (който, разбира се, съвсем не е положителна фигура) звучи ясно гласът на „западника” Цветан Стоянов – същият, който звучи и в „сериозните” теоретични есета.

5. Модели и генеалогии

Романите на Стоянов се полагат в една дълга и богата традиция на дискурсивен релативитет и междужанров синкретизъм, която има органичния си зачатък в архаичната лишеност от жанрови сепаратизации (философският диалог на Платон е само върхова проява на този преджанров синкретизъм), а своите високи модерни синтези постига чрез философския роман на Достоевски, Т. Ман, Сартр. Но в непосредствен литературноисторически план тази генеалогия принадлежи към ядрото на просвещенското, например философският роман на Просвещението – модел, до който белетристиката на Стоянов е особено близка във всякакъв смисъл, включително и чрез хумористично-сатиричната гротеска; и това е само поредното проявление на просвещенската парадигма у Стоянов.

Късният роман за “изключителната биография на Буди Будев” следва и пародийно преобръща Bildungs-модела на просвещенския роман. Близостта е демонстративно изтъкната със самото заглавие. Но тъкмо чрез пародийната оптика тя е насочена към сатирично-философския вариант на жанра („Кандид”), в чиито параметри Bildungs-романът помни пикаресковия си произход, а теоретично-философският дебат е експониран чрез авантюризма. Буди Будев е типичният пикаресков (анти)герой-трикстер, който скита из различни краища на света, претърпявайки множество приключения с лекота, характерна за пародийно-гротесковия маниер на Волтер; и подобно на Кандид среща различни герои, понякога неколкократно, а някои от тях, както и самият протагонист, търпят метаморфози. Тук, както и в „Ние и Арчи”, прозира парадигмата на класическия авантюрен роман с неговата хоризонтална разгърнатост в географското, чиито корени са доволно архаични (Апулей), но има прекия си модерен произход тъкмо в Просвещението.

Друг път пикаресково-авантюризмата основа е хоризонтално трансфор-

мирана – почти до неузнаваемост – в пътеписното. „Над твоя дом спокойствие” специално тематизира, макар и по един негативен, претерициален начин, пътеписния субстрат в модела си. Всъщност тъкмо с тази метажапорова дискусия започва романът: „Отначало мислех, че всичко това ще бъде пътепис, но то стана нещо друго, може би защото никога не са ми били ясни границите на жанровете, а може би и защото дълбоко в себе си не съм искал то да бъде пътепис”. Това начално изречение е важно с оглед жанрово-дискурсивния релативизъм изобщо у Стоянов, въпреки леко самоироничния нюанс, който се долавя в думите на аз-повествователя. Още по-явно е откритоена пътеписната матрица в „екскурзоводската история” „Ние и Арчи”.

Друга хоризонтална рефлексия на авантюрното е криминалното. По ред свои характеристики то е противоположно на пътеписно-авантюрния модел, който е динамичният вариант на авантюрното; криминалното, обратно, е негов статичен вариант. Пътеписно-авантюрният субстрат у Стоянов най-отчетливо присъства в „Изключителната биография на Буди Будев”, докато в статичния си вид авантюрното е налице в „Случаят с професора”, поместено в един късен и специфичен вариант на жанра – криминално-шпионският роман от социалистически тип. Присъства по обичайния за Стоянов двойствен начин, в цялата си пълнота и заедно с това преобърнато отвътре, подхлъзнато в сферите на пародията.

6. Самопародия на жанра: „Случаят с професора”

И тук стигаме до най-интересния тип употреба на жанра у Стоянов – пародийната му автонасоченост на равнището на самата артикулация, в сферите на жанровата моделност. Подобна автонасоченост е закономерна в доминиращия модус на играта-в-текста. Но плоскостните стратегии неизбежно се преобразуват в дълбочина, в съдържателен, а оттам и идеологически план.

Почти виртуозен образец за това е „Случаят с професора”. Без значение дали ще я мислим като роман или като повест, това е творба, пародийно насочена – явно и неявно – към жанровите канони на социалистическия шпионско-криминален жанр. И в същото време тя е перфектен образец на жанра, изградена е напълно „сериозно” според същите онези закони, които пародира. През цялото време и на всички равнища творбата пребивава в жанра си по един двойствен начин – про и contra. Жанрът е едновременно себе си и самоиронично дистанциран. Тази двойственост го пронизва на всички равнища в посока от общото, формално-структурното към частното, идеологическото, макар двете да са твърде трудно, условно разграничими едно от друго.

Впрочем творбата съвсем не крие хумористично-пародийната си насоченост спрямо собствения си жанр. Тя си играе с него точно така, както

самият аз-повествовател си играе на детектив-контраразузнавач; и това е ясно заявено още в първите изречения: главният герой е журналист, който е убеден, че „си е сбъркал професията” и непрестанно се замесва в разни „случаи”, вършейки гаф след гаф и попадайки в трагикомични ситуации. Хумористичната дистанция е ясно изтъкната като основен тон буквално в началния абзац, а неин сигнал е самото име на героя („Казвам се Иларион Розов”, гласи първото изречение). Нещо повече, хумористичната дистанция е изнесена дори пред скоби, т. е. формулирана е в издателската анотация на корицата, където сюжетът е анонсиран по следния начин:

...На фона на шумния курортен комплекс, между ресторанти, хотели, алеи и пясъци се рзгръща мълчаливият двубой на нашата Държавна сигурност с опасната банда. Младият разузнавач-любител попада в самия център на събитията и без да разбира напълно техния скрит смисъл, играе активна роля в тях. Разбира се, не е достатъчно само добро желание, за да се занимаваш с контраразузнаване. Като неподготвен любител, младият човек извършва доста необмислени постъпки и често попада в трагикомични ситуации. Той често е наивен или пък прекалено самоуверен. Но искреният му патриотизъм, неговата енергия и любопитство, неговият непрекъснат стремеж да изясни загадката му помагат и той да даде своя принос в обезвреждането на престъпната група.

Самата фигура на контраразузнавач-любител е достатъчно абсурдна, още повече в конкретния „външен” контекст на жанра – реалната ситуация около тази „професия” в средата на 60-те (пък и винаги и навсякъде), свръх-сериозна, свръхсекретна и плътно циментирана с идеология. Този „външен” абсурд се елиминира във „вътрешните”, собствено литературни аспекти на жанра; и същевременно точно там, в литературното, постига истинския си смисъл – та най-известният, легендарният български контраразузнавач по това време е тъкмо любител, при това е такъв напълно сериозно: Авакум Захов. Най-известният соц детектив и контраразузнавач в българската литература е археолог, който помежду другото разплита коварни шпионски афери. Именно краят на 50-те и първата половина на 60-те години е времето на неговото раждане и победоносно утвърждаване. През 1966 г., когато излиза „Случаят с професора”, знаменитият археолог-контраразузнавач на А. Гуляшки е герой на пет-шест творби⁵ и вече е абсолютна класика в жанра. Подобен интертекст не е подсказан по никакъв начин от самата творба на

⁵ „Контраразузнаване” (1959), преименувана впоследствие (1962) на „Случаят в Момчилово”, „Приключение в полунощ” (1960), „Спящата красавица” (1962), „През една дъждовна есен” (1963), „Малка нощна музика” (1965), а едновременно със „Случаят с професора” се появява и „Срещу 07” (1966).

Цв. Стоянов, но той е напълно допустим в параметрите на жанра. Нещо повече, ако се вгледаме по-отблизо в този интертекст, бихме могли да стигнем и до по-детайлни равнища на диалога. Например подозрението, че в образа на своя герой Стоянов е съчетал фигурата на детектива Авакум Захов с тази на Анастаси Буков от поредицата на Гуляшки, т. е. със собствения ѝ тривиален, карикатурен, пародийно снижен двойник (в образите, от своя страна, се разпознава една устойчива структурна схема, която най-пряко, в параметрите на жанра, води към сдвоени персонажи като Холмс–Уотсън и Поаро–Хейстингс, но в по-широк смисъл слиза назад до архетипната двойка Дон Кихот и Санчо Панса).

Не е нужно тази аналогия да е непременно авторска интенция; важно е, че тя обективно присъства в реалния контекст на творбата, което означава и в собствения ѝ текст – в автономния Innenraum на текста.

От друга страна – на същото интертекстуално равнище – можем да открием скрита пародия и на друг силно развит поджанр от епохата – юношеско-приключенската разновидност на диверсантско-разузнаваческия жанр, според чиято схема деца помагат на „народната“ милиция да залови опасни шпиони-диверсанти. Класическото, образцово, моделозадаващо заглавие, или по-точно калкиращо модела в българската литература от съветската литература-образец, тук е „Следите остават“ на Павел Вежинов (1954), но към средата на 60-те броят на детско-юношеските четива, изфабрикувани по тази схема, е вече значителен. В тази ситуация Цветан-Стояновият контраразузнавач-любител се оказва пародийна реплика и на този поджанр: макар и възрастен, героят Иларион Розов буквално си играе на контраразузнавач, а неговият „възрастен“ инфантилизъм звучи като пародия на автентичния инфантилизъм на малките герои от модела „Следите остават“. (Коричната анотация специално загатва това: „младия разузнавач-любител“.) Нещо повече, в края на творбата, също както в детско-юношеския жанров образец, ентузиазираният помагач на „органиите“ е похвален и насърчен от „истинските“ контраразузнавачи, които все пак са свършили същинската работа. Краят откровено възпроизвежда задължителните финали в модела образец, когато младите герои са „морално възнаградени“ за своята не всякога реално ефективна, но винаги смела, благородна и родолюбива постъпка: „Не падайте духом, та ние разчитаме на вас!“, казва, смеейки се, подполковникът на Гочо (втората пародийна фигура в романа – отново журналист, колега на Иларион Розов и негов помагач) и продължава:

– Ето и Розов се опита да води самостоятелно разследване и щеше също да пострада сериозно, но това не го е изплашило, нали, Розов? Той само си е направил съответните изводи и поуки. Кажете, ако утре пак ви се случи нещо подобно, някоя нова подозрителна следа, нали няма да се отдръпнете? Нали винаги ще бъдете с нас и ще ни

помагате?

– Разбира се – отвърнах, както винаги, аз. (с. 146)⁶

Това са последните думи на творбата. Жанровата схема, която заключителният абзац знаково затваря, ясно присъства, но в преобърнат вид.

Автопародийната рамка (авто- именно в параметрите на жанра) обгръща творбата. Но вътре в тази рамка, в очертаното от нея пространство, на равнището на самия сюжет и още повече на фабулата – основен, носещ компонент, когато става дума за жанр като криминалния – то, криминалното, е налично в цялата си жанрова пълноценност: фабулата е сложно заплетена и изградена по всички правила на жанра. Поне на пръв поглед, или както казва едно клише – при по-невнимателно четене. Такова „невнимателно” четене спокойно може да премине през творбата съвсем „сериозно”, без да долови жанровото ѝ двугласие; и ще остане напълно удовлетворено от подобен прочит, без да усети никакъв дискомфорт. Въпреки хумористичните обертонове, „Случаят с професора” си е един криминален роман, пълноценен отвсякъде, а най-вече на фабулно равнище, което е и жанроопределящо в най-голяма степен.

Но тук стигаме до най-същественото, до неразчленимата срастнатост на форма и съдържание, на *pro* и *contra*, на сериозно-криминално и хумористично-пародийно. Разколебаната жанрова рамка разколебава, придава особена двусмисленост и на рамкираното, на всичко, което е вътре, дори да изглежда то артикулирано по напълно „сериозен” начин. А „вътре” е не само фабулата, сюжетът, но и идеологията, която е неизменната мерудия във всяка жанрова манджа от рецептурника на необятния метод на соцреализма, но повече от всякъде другаде тя е неизбежна, иманентна, органична тъкмо за жанр като шпионско-контраразузнаваческия. Рамкирана по този начин, идеологията изведнъж започва да звучи на два гласа. Което точно за идеологията – по законите на самата ѝ природа – е фатално. Е контраидеологическо. Един пример (абзацът е доста дълъг, затова ще представя малка част от него, изтъкваща общия тон, но спестявайки конкретните фабулни обстоятелство, които го пораждат и основават; накратко – под формата на вътрешен монолог герой-повествовател анализира събитията и изпробва логическите си „дедуктивни” догадки по адрес на кръг заподозрени):

...Кой е авторът на писмото? Ако е самият Тони, защо му е било да идва Торман, той е могъл да се свърже с него по хиляди по-прости и безопасни начини... Ако е друг, с каква цел го е писал? И знаел ли е, че точно в часа на срещата той е вече обкръжен от органите на нашата Държавна сигурност? Но глупости, тогава би трябвало да му са известни действията на нашата Държавна сигурност, а на кого са

⁶ Цитатите са по посоченото единствено издание на творбата.

известни действията на нашата Държавна сигурност освен на самата Държавна сигурност?... (с. 88)

Това настойчиво повтаряне на „нашата Държавна сигурност“ на една носна кърпичка място изглежда подозрително във всяко отношение. Доверието и любовта са толкова преиграни, че започват да звучат двусмислено (също както е преигран и респектът към „другаря подполковник“, който в наивното – но и наивно-самоиронично! – съзнание на аз-разказвача се явява като някаква висша, свръхчовешка фигура, като *deus ex machina*). Част от „вътрешния монолог“ на протагониста, който изначално ни е представен като комична фигура, наивно възторжените дитирамби се сдобиват с втори план (който би могъл – поне на мен тъй ми с струва – да визира и не по-малко наивните, но напълно сериозни в собствената си интенция дедукции на Захов). Наивното, усилено докрай, преекспонирано в една извънмерна степен, зазвучава ненаивно. Виж, друго би било, ако всички тези възхвали бяха вложени не в устата, по-точно в съзнанието на персонаж като Иларион Розов, а в „дискурса“ на имплицитния „обективен“ разказвач, функционална проекция на автора в творбата.

Но работата е там, че те – дитирамбите – са действително част от авторския дискурс в хоризонта на едрия патос на творбата. Или най-грубо казано, самият Цветан Стоянов напълно сериозно, независимо от ироничните – реални или възможни – модуляции на „дискурса Иларион Розов“, споделя този идеологически патос на преклонение пред „нашата Държавна сигурност“. Едното никак не пречи на другото, така, както хумористичните елементи в жанра на творбата не накърняват жанровата ѝ същност на пълноценен, „истински“ криминален роман. – И всъщност тази сложна – разноредова и двупосочна – осцилация, едновременно формално-жанрова и идеологическа, е най-интересният сред казусите, пред които романът изправя читателите си. (Под „идеологическо“ разбирам не само, не просто и съвсем не неговата ясна експликация чрез дитирамби по адрес на Държавна сигурност например, а преди всичко цялостното умонастроение на творбата, ауратично пропиващо я, макар не винаги източникът да може да бъде емпирично идентифициран.) – Иначе казано, самоироничните покушения срещу жанровите схеми, пародийните преобръщания, включително и на идеологическия патос, който е органична част от жанровия модел, съвсем не пречат в едрия си идеологически хоризонт творбата да споделя напълно сериозно онова, което на формално-жанрово равнище пародира. Тъкмо подобно разцепване е много характерно за цялата белетристика на Цветан Стоянов. То е основен компонент на онази игра, която характеризира изобщо пребиваването на Стоянов в белетристичното – играта на модерния интелектуалец-ироник, който може да си позволи да застане едновременно и от двете страни – ироничен в своята сериозност, сериозен в ироничното. Ситуация,

в която стандартният бинарен подход „или–или”, с който е склонно да си служи идеологическото четене, независимо дали соцреалистическо или антикомунистическо, е не особено ефективен, предварително компрометиран. Играещият интелектуалец е винаги изплъзващ се от подобни капани, твърде тромави в еднозначността си. Играта, както знаем, е преди всичко едно свободно действие – най-свободното.

7. И така...

И така: „Случаят с професора” е колкото пародия на криминален роман, толкова и пълноценен криминален роман. Жанровият дискурс е поделен между собствено криминалното и хумористично-пародийното, взаимопроникнати и слети помежду си. *Pro-* и *contra-*дискурсите са едновременно противоположно насочени и съвпадащи.

Механизмът осцилира в диалектическата срастнатост на форма и съдържание; или в декорума „идеология–артикуляция”. Идеологическата матрица е неотделима от формалната си реализация – пародирайки идеологическите схеми на жанра, творбата пародира самия жанр, и обратното: не може да се пародира жанровата схема, без да се засегне идеологията, която я изпълва.

Пряк обект на прицел в този *decozum* се оказва парадигмата на криминално-шпионския жанр от епохата на ранния соц, когато – под съветско влияние – литературата избилства със западни диверсанти и шпиони. (При това не само в низовите етажи на криминално-приключенското или юношеското четиво; достатъчно е да посочим класически образци от т. нар. производствен роман на 50-те, максимално „висок” за жанровото самосъзнание на епохата – впрочем, не по-малко схематизиран, а с това и иманентно предразположен към пародийни травестии.)

Конкретната фабулна – и идеологическа – схема, която „Случаят с професора” използва, е отдавана износена от преупотреба. Тя се свежда до следното: западната агентура отвлича способен социалистически учен, за да впрегне интелекта му за собствени интереси. В случая обект на интерес е източногермански учен, специалист по ракетно гориво – проф. Шмуц, пристигнал на престижен световен форум в черноморски комплекс. (Дори в небългарското име фонетиката е смислонасочващ фактор, ясно сигнализиращ пародийната отместеност на жанра; както впрочем и това на мистър Арчи Търтъл в друга творба на писателя: пародийната стихия не прави разлика между „положителен” и „отрицателен” герой, между „наш” и „враг”; смила всичко по пътя си, събира полуси и в крайна сметка саботира идеологията, винаги еднозначна по природата си.) Но пародийното не винаги е толкова явно заявено. Най-ефективно работи то на по-дълбоки равнища: шаржирана е самата структурна схема на жанра в нейната идеологическа функционалност – чрез усилване на централни, носещи елементи. Такъв

елемент е например въоръженият десант на българска територия от вражески кораб (гл. 36). Тъкмо в своята прекомерност епизодът започва да звучи като шарж – на жанровата схема и на изпълващата я идеология. Но идеологическите компоненти на схемата не са специално акцентирани, а смлени в общата употреба на схемата (заедно с невинното, лишено от идеологически потенциал, озоваване на истински труп в професионалния реквизит на ресторантски фокусник например – гл. 11). Това, което на пръв поглед, при по-невнимателното четене, може да се сметне за наивност на романа „Случаят с професора”, всъщност е наивност на пародирания жанр, на носещата схема. Усилване до абсурд на най-отличителните жанрово-моделни белези (както един шарж на Де Гол няма как да пропусне забележителния нос на генерала).

И в същото време „Случаят с професора” си е криминално-шпионски роман в пълния смисъл и на всички равнища. Тоест дори пародийното отместване да остане незабелязано от читателя, романът не би изгубил нищо от това – не би изгубил жанровата си същност (неслучайно е публикуван в „сериозната” поредица „Лъч”).

Тази сериозност в пълна степен се отнася и до идеологическия патос – той в никакъв случай не се отменя от пародийната си шаржировка: височестотните славословия на Държавна сигурност са точно толкова „сериозни”, буквални, колкото и самата убеденост на модерниста-западник Цветан Стоянов в „едрата” кауза на комунизма като модернизационна идеология. Точно през 60-те години той не би могъл да не споделя както рационално, така и емоционално едрия патос на комунистическата идеология, която тъкмо по това време разкрива по най-могъщ начин модернизационния си характер. Тази споделеност е по-фриволно, игриво, дори двусмислено, но в никакъв случай по-малко сериозно заявена във фикционалната му проза, в такива „несериозни” жанрове като криминално-шпионския соцдетектив или „екскурзоводската история”.

8. Заключение: за онтологичния статус на интелектуалеца⁷

Вече стана дума: интересува ме как самопародийната диалектика работи в параметрите на текста, не на авторовата съзнателна интенция. Интенцията на творбата като автономно „вътрешно пространство” ме интересува, не външните за нея намерения на автора като психо-биографична фигура, извън функционалната си проекция в текста. – Но тази механика няма как да не е отражение на една психологическа реалност, външна за творбата, но овътрешнена в нея чрез разнообразни стратегии на играта: игри в текста,

⁷ Вдъхновено от прекрасната статия на Инна Пелева „Цветан Стоянов, българската интелигенция и възможните ѝ избори” (Литературна мисъл, LVII, 2013, № 1-2). И прибавено тук като възможна реплика в режим на дискусия.

които са отражение на реалната, пребиваваща в социополитическото фигура на играещия интелектуалец.

Пребивавайки в янусовото поле на политическото, прозата на Цв. Стоянов се опитва да надхитри тромавия монодискурсивизъм на Идеологията без да излиза извън пространството на словесните игри, а напротив – потъвайки в артистичното си самоопиянение максимално в тях.

Подобна позиция съдържа своите рискове (рефлектиращи повече върху биографичната фигура Цветан Стоянов и малко засягащи структурните функции в хоризонта на текста, където тук се опитахме да ограничим интерпретацията си). Фундаменталният сред тях: налице е, макар и иронично, оставане в параметрите на диалога (диалогичния консенсус, както ще го нарече Хабермас); диалог, който се води на езика на Властта и по правилата, предписани от нея.

Стоянов (в този план на реалното) е жертва на просвещенската илюзия за съвместимост на свобода и Власт – за свободата като възможна в модуса на символните/езиковите си презентации, като реално налична в системата от езикови игри.

Играещият интелектуалец Цветан Стоянов прави опит да отстоява свободата в параметри, очертани от Системата, в лукавите територии на словесните игри. Обречен опит за надхитряне в рамките на правилата, не като самоизключване от играта – радикални героични жестове, които по различен, но еднакво ефективен начин определят публичното битие на фигури като Константин Павлов или Георги Марков. Първият като напускане на словесните игри чрез редукция на словото в собствените му параметри: крайна – и тъкмо затова свръхкрасноречива – загуба на смисъла в нонсенса, немотата, животинската аглосия⁸. Вторият, обратно – чрез втвърдяване на смисъла в пределната яснота на публицистичното. За разлика от двамата, Цв. Стоянов докрай остава в словото, разчитайки на неговата хитрост в рамките на диалога. Не радикална самоизключеност, а съ-участие в лукавата двойственост на играта – едновременно вътре и вън, но ненапускайки територията, очертана от собствените ѝ правила. Едновременно и от двете страни на границата, размивайки самата граница между вътре и вън.

Извън това поле на символните игри биха били допустими всякакви обвинения към реалния автор Цветан Стоянов в колаборационизъм със Системата. Още по-резонни биха били те в вдвояване с приятеля съмишленик, модернист и „западник“ Георги Марков. (Аналогиите са повече от изкусителни, не само заради близкото им приятелство и противоположното им

⁸ Вж. подробното разгръщане на тезата в моята статия „Гарванът, или как да се самоизключиш от системата. Константин Павлов в контекста на един политически дебат”. - В: Константин Павлов в българската литература и култура, съст. Пл. Дойнов, София: НБУ, изд. Кралица Маб, 2009, с. 102–136). Вж. там и едрите рамки на сюжета в западната философия от втората половина на XX век.

публично битие, но и заради литературните отражения – и като идеология, и като биографична конкретика фигурата на Марков е със силно фоново присъствие в белетристиката на Стоянов.)

Но некоректността в подобни сдвоявания възниква тъкмо в момента, когато те напуснат пространството на текста. Включително и защото активират важния въпрос за границите на интелектуалното и фигурата на интелектуалеца. Не е ли отологичният модус на интелектуалеца тъкмо словесното, словото като игра? Продължава ли – и доколко – да е такъв той, когато грабне, образно казано, пушка в ръка? Или – което е едно и също – когато превърне словото пряко в оръжие, каквото са „Задочни репортажи от България“? Не настъпва ли транссубстантивация, отменяща изобщо основанията за съполагане?

Архетипният български пример на такава транссубстантивация е, разбира се, Ботев. Красивият двоен епитет поет-революционер е вътрешно апоретичен и казусът се свежда до дължината на тирето: в момента на реализацията си свързващият конструкт поет-революционер автоматично се разпада, преобразува се в антитезата „поет–революционер“. Тъждеството е привидно и всъщност радикално разподобено вътре в себе си. То е опит за свързване на две противоположности – не просто и не толкова на две коренно различни и разноредови социални роли, а на два онтологични модуса: битие в словесното или извън него – в символното или в реалното, в поетическото или в политическото.

Литература

Ангов, Пламен. Гарванът, или как да се самоизключиш от системата. Константин Павлов в контекста на един политически дебат. – Константин Павлов в българската литература и култура. Съст. Пл. Дойнов. София: НБУ, Кралица Маб, 2009, с. 102–136.

Antov, Plamen. Garvanat, ili kak da se samoizklyuchish ot sistemata. Konstantin Pavlov v konteksta na edin politicheski debat. – Konstantin Pavlov v balgarskata literatura i kultura. Sast. Pl. Doynov. Sofiya: NBU, Kralitsa Mab, 2009, s. 102–136.

Пелева, Инна. Цветан Стоянов, българската интелигенция и възможните ѝ избори. – Литературна мисъл, LVII, 2013, № 1-2, с. 20–43.

Peleva, Inna. Tzvetan Stoyanov, balgarskata inteligenciya i vazmozhnite y izbori. – *Literaturna misal*, LVII, 2013, № 1-2, s. 20–43.

Стоянов, Цветан. Случаят с професора. София: Народна младеж, 1966.

Tzvetan Stoyanov. Sluchayat s profesora. Sofiya: Narodna mladezh, 1966.