III 33452

Боян Пенев
издателски център

битие и идентичност

Цветан Марангозов

поетът
писателят
драматургът

БИТИЕ И ИДЕНТИЧНОСТ

Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът

© Институт за литература – Издателски център „Боян Пенев“, 2002
© Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова,
съставители, 2002
© Адрияна Найденова, *художник,* 2002

ISBN 954-8712-18-0

БИТИЕ И ИДЕНТИЧНОСТ

Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът

Съставители: Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова
Редактор: Пенка Ватова
Художник: Адрияна Найденова
Предпечатна подготовка: П. Трифонова
Коректор: Тодор Петков

Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература при БАН
бул. „Шипченски проход“ 52, бл. 17; тел. 979 29 90
e-mail: e-projects@ilit.bas.bg
www.ilit.bas.bg/bg/bpenev.php

Печатница ANGO BOY

Институт за литература
Българска академия на науките

БИТИЕ И ИДЕНТИЧНОСТ

Цветан Марангозов – поетът, писателят, драматургът

Съставители:
Елка Константинова, Мариета Иванова-Гиргинова

Издателски център „Боян Пенев“
София, 2002

В 146

II 33452

Инв. № 49

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Съдържание

Боян Манчев. „Децата на Русо“: Насилието без Свещеното ››› **7**

Мирослав Дачев. Цветан Марангозов: Фигури на безразличието (Опит върху семиотичното-като-игра) ››› **16**

Росица Димчева. Темата за безразличието в романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов ››› **23**

Бисера Дакова. „Безразличният“ на Цветан Марангозов – цитати в симулакрума ››› **31**

Йордан Ефтимов. „Безразличният“ и работата на стила ››› **40**

Лазар Цветков. Паролата на „безразличния“ ››› **75**

Иван Сухиванов. Цветан Марангозов: Фигури на отсъствието ››› **78**

Елка Константинова. Романистът и есеистът Цветан Марангозов ››› **83**

Златомир Златанов. Парадоксите на дистанцията ››› **92**

Елизария Рускова. За пиесата „Гъбата или обратното на обратното“ от Цветан Марангозов и постановката ѝ в театър „Земна дъга“, Франция ››› **95**

Елка Димитрова. Парадоксализмът на битието в криза. „Гъбата или обратното на обратното“ от Цветан Марангозов – текст за българските страхове и свободи ››› **107**

Мариета Иванова-Гиргинова. Чужденецът в пиесите на Цветан Марангозов ››› **113**

Ерика Лазарова. Цветан Марангозов: „Безразличният“, или портрет на едно „загубено поколение“ ››› **125**

Румен Шивачев. Битието като идентичност в поезията на Цветан Марангозов ››› **136**

ПРИЛОЖЕНИЯ

Кръгла маса върху романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов (Откъс от дискусията) ››› **145**

Диана Ралева. Цветан Марангозов (1933) (Библиография) ››› **163**

Боян Манчев

„Децата на Русо“: Насилието без Свещеното

Огледалото и Другият

За Цветан Марангозов – не по-малко отколкото за Жак Лакан – полагането на идентичността на субекта е неотделимо от разцепването на самия субект. Изначалната разединеност, разцепеност е парадоксалният фундамент на субекта[1], а самият акт на разцепването е неотделим от удвояването на образа в огледалото. Можем ли да си позволим да пренебрегнем факта, че първо в стихосбирката „Децата на Русо“ е стихотворението „Огледало“[2]? Не е необходимо да изтъквам аргументи в полза на твърдението за особената значимост на първия текст – сборникът от стихотворения никога не е бил просто „сборник“, механичен текстов контейнер, хаотично множество от текстове. Синтагматичната последователност в една стихосбирка безспорно се основава на дълбинна повествователна връзка, която именно превръща сбора от единични текстове в цялостно произведение. Така че текстът, с който творбата извършва преход от празнотата, от нищото към своя свят, има ролята на онтологически праг. По някакъв начин той проективно полага идентичността на цялостния текст. От тази гледна точка ще повторя въпроса си – за какво говори първото стихотворение в „Децата на Русо“, „Огледало“? Разбира се, то говори за удвояването на образа и парадоксалното постигане на идентичността в загубата на идентичността. „Отражението е отровено от живака зад огледалото“ – мрачното пространство на невъзможната Другост. Това е и проекцията, която налага този текст: драмата на поетическия субект на „Децата на Русо“ е преди всичко драма на невъзможната Другост и – доколкото (ако?) във връзката с Другия се конституира самият Аз – драма на невъзможната идентичност. Нека направя скок към стихотворението „Позиция”, което завършва така:

Избягвам другите
Така съм навсякъде
Ще се раздвоявам докато стана цялостен

Виждаме имплицирано съзнанието за това, че наличието на Другия отнема тоталността на Аза; но в същото време именно това отнемане дарява Аза с граница, чрез която той полага идентичността си. Без Другия няма обект, няма различие, а съществуването е основано на различието. Оттук и неудържимият разрив в/на Аза, който говори не толкова за постигането на някаква *екстатична* всеобхватност, колкото за невъзможната му идентичност, за изначалната му децентрация.

Изчезването на Другия е резултат на крайната му негация, на едно онтологическо насилие – насилие, оказващо се първооснова на всяко отношение с Другия[3] . Оттук идва и заглавието на този текст, сам преобръщащ заглавието на прочутата книга на Рене Жирар „Насилието и свещеното", в която френският философ излага своята теза за неотделимостта на Насилието от Сакралното. Светът на „Децата на Русо", за разлика от Жираровата визия за света, е свят на константния разрив между Насилието и Свещеното, причинен от липсата на Ценностен обект, който да отведе до миметичното съперничество[4]. Липсата на ценностен обект прави невъзможно преодоляването на *жертвената криза*, което дава основата на социалния договор според Жирар. Жертвата е точка на катастрофа, която предполага преход към нова стабилност, към центрация на социума. У Марангозов обаче изначална е децентрацията, която именно е отъждествима с насилието, доколкото равноположеността на всички точки предполага липсата на граници, а това е липсата, която актът на насилието се стреми да запълни. Насилието е резултат на тази липса. То цели прокарването на абсолютна граница – границата между Аз и Другия, но с това вече се обрича на клопката на миметизма: тъй като прототип не съществува, те се оказват непрекъснато взаимозаменими. Аз е Другият и Другият е Аз[5]. Така обаче следва, че първата граница води до регрес ad infinitum – до безкрайно деление, до mise en abyme на отраженията/разцепванията, което означава и заличаване на началния жест на прокарване на граница, означава завръщане към аморфната неразличимост, към изначалната децентрация, или – с други думи – към изначалната липса на изначалност. Оттук нататък не остава нищо друго, освен цикълът да се повтаря отново. Така че „ще се раздвоявам, докато стана цялостен" е не бодър хуманистичен оксиморон; а несъзнаващ може би собствените си потен-

ции, той е най-силният израз на логиката на Възврата. Следователно у Марангозов противопоставеността на Аза и Другия – насилието – е изначална(о) и предшества самия възможен обект, обекта на желанието на Аза и Другия, повод за миметичното съперничество. Всъщност това предшестване не позволява изобщо възникването на обекта (изправяме се пред парадоксален кръг – липсата на обект води до онтологизация на насилието, и в същото време онтологизацията на насилието не позволява възникването на обект). В този смисъл крайният въпрос, който поставя Марангозов, е: *възможен ли е субект без обект*? Може ли да се конституира субектът в опозиция на един невъзможен обект? Да се прави опит за отговор на този въпрос тук и сега би било проява на крайна наивност. Знам само, че в „Децата на Русо" се явява един-единствен възможен Висш обект на желанието и това е Анти-обектът – отсъствието, Небитието, собственото изчезване. Субектът ще открие в собствената си празнота своя обект[6]. Желанието *„да ме няма"* ще ме положи като субект. Възможността за изчезване предполага разрез, усещане на границите, различимост.

За да бъде излаганата тук теза коректна, трябва да се направи уговорката, че в рамките на „Децата на Русо" все пак се появяват два текста, по отношение на които би могло да се говори за обект на желанието в смисъла на теорията на повествованието. Това са стихотворенията „Кариатида" и „Време". Но и в двете този „обект" е възможен единствено през призмата на насилието. „Изтощен от световната слава" на Дан Колов, Азът в „Кариатида" заспива „облегнат на косматите му гърди". Радикалният друг става фантазматичен Друг; изтощеният от различието субект намира утеха чрез регреса на едно инфантилно отъждествяване със Силния, с авторитетната фигура на Бащата Закон.

Колкото до стихотворението „Време", близо до неговия завършек четем следните стихове:

Удря ме с юмрук в лицето
Ближе кръвта от устните ми
Хапе ме жестоко
С нокти се подписва

Странно или не, но „Време" е единственото стихотворение в „Децата на Русо", което се доближава до класическата схема на „любовно" стихотворение, т. е. единственото, в което има сравнително ясно персонифициран

обект на желанието. В него Любовта също е видяна през призмата на насилието и това не е учудващо – еротизмът и насилието, както е известно след Батай, имат сродна същност – не съхранение, а разход на енергия. По-същностен е въпросът, може ли тук изобщо да се говори за Любов, т. е. за една трансцендентна ценност?

Липсващото свещено и застиването на времето

Нека да помисля за това – кое е благото в света на Марангозовата стихосбирка? Има ли в нея пространство на трансцендентното? Търсейки отговор на този въпрос, ще се върна към метафоричния ред огледало–отражение–удвояване, за да видя неговото продължение от образа на маската в стихотворението „Сплин". Ето финала му:

Злото изведнъж се просълзи –
сега когато маската с лицето ми е сраснала

Сращането на маската и лицето, на образа и прототипа означава край на мимезиса. Падането/падението на образа е невъзможно без падение на прототипа: а това е по същество ревизия на Платоновия миметичен модел. Ако човекът е паднало подобие божие, то това засяга в корените и самия първообраз. Употребата на метафората „корени" тук никак не е случайна. Коренът е безспорно свързан с представата за първоначалното, за прототипа и това налага появата на неговия образ – за да бъде отречен, да бъде *срязан* в основата си:

Ти там!
Ти, който не присъстваш!
Защо откриваме само изтръгнатия корен?
(„Обрасъл остров…", от стихосб. „Стъмва се – съмва се"),

Кореният ѝ повърнаха соковете
(„Отворени очи")

Затова падението, насилието – отхвърлянето на Другия, светът без Друг, без отражение – без образ, е и свят без Свещено (свят без висша същност, свят без промисъл). Оттук и този свят на ужаса – светът на „Децата на Русо"

не е трагичен, т. е. свят, в който е нарушен свещеният договор; той не е свят на падналото свещено, а на неуспялото, на невъзможното, на *липсващото* Свещено.

Тази липса безспорно е резултат на една начална травма и това е травма, носена от паметта, травма от преживения, но непревъзмогнат ужас: една от натрапчивите теми на стихосбирката. В „Картичка от Георгенщрасе" се говори за „Въображението ми / – свикнало да очаква най-лошото". Този болезнен, негативен рефлекс на въображението извиква спомена за думите на Пруст „Няма въображение. Има памет" – думи, които като че ли антиципират Фройдовите тези (не случайно самият Фройд твърди, че се учи от поетите). За травмата заговарят още първите стихотворения, следващи „Огледало". Те като че ли изследват онтогенезиса на „потъмняването на сенките на образа" в огледалото („Майка ми", „Отворени очи", „Палакария"). Между тях „Отворени очи" представлява смразяваща метафора на застиването на повествованието, на пропадането на времето в бездната на безвремието. От този текст на Марангозов между впрочем могат да бъдат хвърлени интертекстуални мостове към две от парадигматичните произведения на модерната литература. Първото е „Одисей" на Джойс – имам предвид описанието на предсмъртното състояние на майката на героя, фиксирането на мъртвия ѝ поглед върху него. Това фиксиране, според интерпретацията на Жорж Диди-Юберман, „разтваря в героя една бездна", бездната на съзнанието, че в това, което виждаме, винаги нещо гледа самите нас, и това „нещо", разбира се, е самото Нищо[7]. Второто е скандалната „История на окото" на Батай – и тук имам предвид дълбинната основа на скандала, която, струва ми се, се състои в материализацията на Погледа, метафора на желанието. Желанието, което е тласкало повествованието, което го е карало да прескача границите на реалното, Желанието, което е произвеждало своя обект, сега се е материализирало, превърнало се е в крайно реално, в обект, в предмет – превращение, което унищожава, изличава, опредметява самия субект. По подобен начин погледът на отворените мъртви очи в стихотворението на Марангозов взривява времето отвътре, фиксира, замразява завинаги неговя ход. Стихотворението започва така:

Реката пресъхна внезапно –
отказа да измие картината

И завършва:

В следващите три години не пораснах
нито сантиметър

Поглеждане в картина, в която нещо гледа самия теб – ужасът – празното. *Картина* означава застиване, фиксиране на времето в пространство. Метафората „картина“ говори за *предопределеността* на изкуството, тя е метатекст за запечатването на травмата. В нея ние *виждаме* устойчивостта, повторителността на ужасяващото. Паметта се превръща в репетитивно пространство на разгръщането на травмата, на нейното *застиване*.

Доколкото наличието на един висш ценностен обект, на един обект на желанието (който е винаги инкарнация на Сакралното) позволява изобщо изграждането на повествование, т. е. разгръщането на темпорална структура, то не е случайно безвремието у Марангозов, породено от травмата. Разбира се, безвремието, причинено от травмата, би могло да се разглежда през призмата на психоанализата, но аз бих насочил и към една философска интерпретация на безвремието – тази на Хьолдерлин, който, преди сам да изпадне в безвремието на лудостта, открива автентичния трагизъм не в „Едип цар“, трагедията на Софокъл, породена за нов живот в немския език чрез неговия собствен превод, а в „Едип в Колон“. Този истински, дълбок трагизъм според Хьолдерлин е свързан именно с безвремието след изпълнението на съдбата; той настъпва тогава, *когато вече нищо не се случва*. Липсата на събитие, от своя страна, е знак за отсъствието на боговете – знак за това, че *боговете са си отишли*. Същото отсъствие пронизва и „Децата на Русо“, но тук то е изначално – отсъствие на Свещеното. Различието спрямо отсъствието у Софокъл не позволява да се говори за трагическо светоусещане у Марангозов в точния естетически смисъл на понятието. Децентрираният в резултат на травмата космос (ако думата „космос“ е изобщо уместна тук) е свят на *ужаса*, а не на *патоса* (тук в известен смисъл се разминавам с впечатляващите думи на Златомир Златанов в „Парадоксите на дистанцията“[8]). В „Децата на Русо“ няма място за трагическите чувства, за *фобос* и *елеос*, страха и състраданието; там вече е разтворена раната на ужаса (а функцията на страха и състраданието е била да предотврати именно това разтваряне). Този ужас не е *апокалиптичният* „Ужас“ на Фурнаджиев например, напомнящ платната на Бош и Брьогел, защото Апокалипсисът е отново проява на Свещеното. Спрялото време на Апокалипсиса е не безвремие,

а едно сюблимно време, времето на Сакралното, на приобщаването към вечността, към съсъществуването на всички времена в съвършената монада на Божественото. Докато застиналата картина в „Отворени очи" говори за преобърнатото Свещено – Неотменимото: времето след изпълнението на Съдбата, времето на липсата на съдба – единственото Необратимо. Ако в интерпретацията си на Едиповия мит Софокъл показва как съдбата се *пише*, то Марангозовото *застиване в картина* обозначава края на писането; то е равнозначно на приключването на събитийността, или по-точно на нейното застиване. Парадоксално е, но Марангозов пише, за да изрази края, по-нататъшната невъзможност на писането. Ала доколкото *изразяването* на невъзможността е само по себе си невъзможно, то писането на Марангозов не *спира*. Но затова вместо пред Смисловата пълнота, пред меда на Битието Марангозов е изправен пред отровата, пред празнотата:

Небитието е отечеството ми
(„Отечество")

И на края експлодира отсъствието на бомбата
(„Заешки ден", от стихосб. „Стъмва се – съмва се")

Тук може да се търси и възможното обяснение на „архетипалното" (ако мога да го нарека така) насилие у Марангозов. Безспорно от една опростена гледна точка то може да се схване като репродукция на травмата, но в същото време то е и прорез в отрицателната фикция, обсебваща паметта:

Ти моя убиец ли си?
Или ми трошиш черепа
за да се събудим най-сетне?

(„Кой кого сънува")

Нужно ли е да казвам, че този текст също се включва в един от най-важните интертекстуални редове не само на модерната литература, но на всички времена и всички култури – безкрайното множество от текстове, интерпретиращи отношението между сън и действителност, между фантазматично и налично, между Виртуално и Реално? За да не заговарям за Платон, нека само припомня прочутия текст на Чжуандзъ за това как

Чжуандзъ сънувал, че е пеперуда, и когато се събудил, не можел да си отговори на въпроса, дали е човек, който сънува, че е пеперуда, или пеперуда, която сънува, че е човек. Вероятно на този въпрос той не може да си отговори и до днес. Защото всеки от нас си запазва правото на последна дума, но в същото време местоимението „всеки" предполага, че тя никога няма да е последна. В своята интерпретация на отношението сън – действителност Марангозов е удивително съзвучен на Лакановото преобръщане на Фройд[9], което води до утвърждаването на Желанието, на фантазматичното като истинското Реално. У Марангозов желанието за събуждане, желанието за бягство говори по същия начин – болезнено, за първичността на съня, за първичността на кошмара. А това ще рече, че тези, които се оставят на кошмара, са вероятно единствените будни и те са разтворили очи срещу непоносимата празнота на отсъствието, за да позволят невинността на съня на останалите – на оставащите.

Бележки:

[1] Централното място на този проблем в поетическото творчество на Марангозов вече е било отбелязвано в най-важното до момента негово изследване, студията на Росица Димчева „Скептицизмът на Цветан Марангозов". Вж. **Димчева, Р.** Скептицизмът на Цветан Марангозов: Основни идеи и творчески прояви. – Лит. форум, № 30, 28 юли – 3 авг. 1993, с. 2.

[2] Говоря за първото издание на стихосбирката от 1990 г. Фактът, че при второто издание Марангозов се отказва от началната позиция на „Огледало", заслужава специално изследване, но безспорно може да се каже, че тази промяна е резултат на трансформации в поетиката му. Ето защо настоящото изследване се фокусира преди всичко върху стихосбирката „Децата на Русо".

[3] Примерите в полза на схващането на насилието като изначална призма на отношението, или дори като изначално отношение само по себе си, към Другия, са така многобройни в стихосбирката „Децата на Русо", че в общи линии предполагат нейното препрочитане. Интересуващото ни отношение лежи в канавата на голямата част от стихотворенията, като особено симптоматични са „Рикошет" (самото заглавие би могло да се разглежда като миметистка метафора, която разкрива, че това, което е отразявано, е не желанието към обекта, а самото насилие), „Полунощ", „Другият" (стихотворение, екземплифициращо проблема, извеждащо го в метапозиция), „Труп", „Двама", „Възмездие", „Кой кого сънува". Може би тази онтологическа антитеза превръща и Антитезата в парадигматична фигура на поетиката на Марангозов.

[4] Според концепцията на Жирар пожелаването на обекта е резултат не на изначално отношение между субекта и обекта, а на паразитирането, на присаждането върху нечие чуждо желание, желанието на Другия; желанието да имаш обект е винаги желание да го откраднеш от Другия, да се съревноваваш с Другия за него.

[5] Вж. напр. „Рикошет":

Застрелях убиеца
но ме улучи в сърцето

Също и финала на „Труп“:

/Откъде идва тази ненавист?
Мразя го, да!
Има нещо от него и в мен/

Виждаме, че радикалният друг е и интериоризиран друг и това води до разцепване на Аза, до амбивалентното отъждествяване–противопоставяне с Другия-Себе си.

[6] *И пак наруших от затъпяваща скука обещанието*
да търся себе си само в отсъствието
(...)

Надничам оборкано през цепнатината като преносено
отроче
научило да вижда само Нищото

(„Утроба“, от стихосб. „Стъмва се – съмва се“)

[7] **Georges Didi-Huberman**, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Les Editions de Minuit, Paris, 9-15.

[8] **Златанов, Зл.** Парадоксите на дистанцията. – В: **Марангозов, Цв.** Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, 5-9.

[9] Имам предвид Лакановата интерпретация на съня с горящото дете, анализиран от Фройд. Според Фройд функцията на кошмара, в който мъртвото дете се появява в съня на баща си и му казва „Татко, не виждаш ли, че горя!“, е да предотврати, да тушира ужаса, който може да настъпи в Реалния свят: Бащата се събужда от кошмара и вижда, че догоряла свещ е подпалила ръкава на лежащото мъртво дете. Тази интерпретация на Фройд, разбира се, предполага първичността на Реалното спрямо фантазматичното. Но Лакановата интерпретация, според която бащата се събужда, за да избяга от непоносимия ужас на истинската Реалност, Реалността на неговото Желание, позволява и преобръщането на идеята за първичността на „действителния“ свят.

Мирослав Дачев

Цветан Марангозов: Фигури на безразличието

Опит върху семиотичното-като-игра

„Сега, в лятото на 1999, предстоеше трето издание. Започнах да чета разпечатката. По същото време открих в досието си арестантската снимка, направена след залавянето ми през 1951 на границата. Тази снимка ме накара да се откажа от третото издание на цензурирания вариант. Прищя ми се да „обърна" романа и да го поставя отново на крака. И някак, без да се усетя, започнах да възстановявам първоначалния ръкопис (който за съжаление е изгубен)."

***Без*различният /оригиналът/: 8**

❐

Възстановяване на изгубен ръкопис: сюжетът не е излязъл изпод перото на Умберто Еко, но очакването за семиотична игра е налице. Интригата увлича. В началото е ръкопис, започнат в затвора. По-късно идва компромисът под маската на *цензуриран вариант* на роман, мислен с категориите на *обърнатия смисъл*. Следва завръщане и преиздаване. Идва ред и на отказа: внезапно разчетен *иконологичен знак* спира второто преиздаване на *Същото*. Като капак на всичко (паремийният дискурс ми е подсказан от автора) букетът на желанията избуява в нова вербална артикулация, водеща вече към *Другото*: ражда се *преобърнатият роман*, който смело възстановява изгубения ръкопис. Acta est fabula.

Вратата на семиотизациите е широко отворена. Из коридорите на четеното се прескачат дискурсивни игри на припомняне и разпознаване, на възстановяване, утвърждаване и отхвърляне; времето тече от А към Б и от Б към А; едновременно се назовават нещата и се разтопяват имената им; обратното на обратното търси оригиналния си образ зад живака на огледалото без усмивка на страх от всякаква словесна и контекстуална отрова. Извикана е и фигурата на палимпсеста: под наслоените почерци бавно, но сигурно изгряват буквите на автентичния замисъл. Да, това е оригиналът. Сега. Билото е реторика на компромиса, чиито следи бавно се стопяват в пергамента на времето. Като деца на Русо всички родени преди варианти на романа са за-

пратени от автора в сиропиталището на литературната история. Става дума, разбира се, за романа „Безразличният“. За неговото обърнато и поставено на крака издание в началото на 2000 година.

❐

„Как сега да бъдеш безразличен…“
***Безразличният /оригиналът/*: 91**

❐

Ако се доверим на рекламните постери, поводът, който събира много хора с разнородни литературни интереси и нагласи на едно място, е появата на новото издание на „Безразличният“. Истинската причина сигурно е по-дълбока: всички ние просто сме читатели на Цветан Марангозов. Някои от нас вероятно са тръгнали от първата поява на романа през 1959-а; други, по разбираеми причини, първо са усетили силата и причудливостта на Цветановите метафорични игри в поезията от началото на 90-те години; трети, защо изобщо търсим тук причини и подреденост, са преди всичко познавачи на неговите драми. Като читатели на Цветан едно подобно събиране ни изкушава с възможности, които трудно могат да се определят предварително. Те вероятно тръгват от това да привнесеш своето четене в една нова и непозната ситуация, която за други автори е достатъчно тривиализирана (не знам да е имало друга конференция у нас за Цветан Марангозов, коментарите за него и с него обикновено стават в една непринудена приятелска атмосфера) и стигат дотам да подхванеш теми, които дълго са чакали своя час. Присъствието на автора в този разговор е известна провокация, чиято функция предстои да се изяснява. Подозирам, че опасенията ми са верни: читателят попада в двойна семиотична игра.

❐

„Една несправедлива дума може да предизвика земетръс, дори световна катастрофа. Това важи още повече за една „справедлива дума“…“
Интервюта: 86

❐

Да си читател на Цветан не те поставя в някаква почетна рецептивна категория, но подсказва известни читателски нагласи (често ги наричат интелектуални). И усилие: скрито понякога, примесено с удоволствието

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

от четенето, разпънато самодоволно измежду безбройните фигуративни игри в дискурса на неговите стихове и драми. С друго лице, разбира се, но все същото това усилие ни очаква и сега в „Безразличният". Романът крие различни лица, отдалечени във времето, рамкирали множество лирически и драматични дискурси. В дъното на усилието ехидно се усмихват поне няколко клопки: провокативен предговор, отказ от трето издание (според предговора), трето – преработено издание (според последната страница), носещо смело думата провокация „оригиналът" (и на корицата, и на титулната си страница). Дори само предговорът е достатъчно показателен – онасловен *„С обратен адрес"*, той прави видимо махалото на Цветан и осезаеми движенията му, които пораждат цяло едно поле на напрежение във и около романа „Безразличният".

Изпитвайки благородна завист към тези, които изразяват своето разбиране на текстовете на Цветан Марангозов, включително и на романа „Безразличният", ще призная, че това, което започвам да споделям сега, е провокирано по-скоро от неразбиране. Едно продуктивно неразбиране, което всеки път – застанало в подножието на някаква метафора на Цветан – знае, че го очаква игра, но не е сигурно, че познава правилата, които друг път, при аналогични фигуративни „постановки", е разпознало и овладяло. Да търсиш отново и отново тези правила е колкото усилие, толкова и удоволствие. Романът в този смисъл не прави изключение от стиховете – още от заглавието си е заложил множество интерпретативни капани на самодоволно усмихващия се читателски хоризонт на разбиране. С новата поява на романа тези капани са умножени. Предизвикателствата на играта са налице. Трудно е да останеш безразличен, дори ако до този миг си мислел, че е възможно.

❐

„И само обратното на Обратното намеква за реалното положение…"
Гъбата, или обратното на обратното: 40

„Във всяка словесна сръчност се крие и доза неискреност…"
Интервюта: 58

❐

Когато чета Цветан Марангозов, призванието, приписано ми от Морис Бланшо, да бъда „преиначен автор", ми носи безпокойство. За да се изразя достатъчно ясно, ще се заловя за един ред, който запомних от доклад, прочетен в началото на тази конференция: „Младият Марангозов

е опитен писател". Не мисля да коментирам дали наистина е така. Винаги ми е трудно да разбера какво се влага в израза „опитен писател", доколкото фигурите на опита кръжат от смелостта на първото усилие до болезнените експликации на рутината. Но изразът е чудесен за перифрази и ще го използвам: зрелият Марангозов, този, когото имам удоволствието да познавам днес, е *„коварен"* писател. Сръчен до болка със словото. Знае, че новият Бог е езиковед, че всяка нова метафора, дори и тоталната, може да се разглежда и като безбожен акт, но не се страхува да рови в мазетата на думите. Обича да води и другите там, заедно да изпитат усещането от това, как се отделят псевдонимите от истинските имена на думите. Затова и пред наивността, че може да се говори за „Безразличният" – все още, след това трето издание – само и единствено като за **книга**, авторът е заложил капаните на **случая**.

В българското литературознание по неписана традиция, чрез симптоматиката на случая говорим като че ли само за една единствена книга – „Тютюн". Когато изричаме **„случаят *Тютюн*"**, обикновено визираме болезнения въпрос за идентичността на Димитър-Димовия роман, който дълги години поставяше в неравноправен диалог първото и второто му издание, и най-вече причините за промяната. Случаят с романа на Цветан Марангозов е много, много различен, поне що се отнася до причините за промяната (отсъствието на широко огласени публични дебати върху книгата тук е обяснимо). Но отново имаме роман с променена, при това съзнателно променена идентичност. „Тютюн" бяга от своята, „Безразличният" се завръща към нея; при „Тютюн" принудата идва отвън, при „Безразличният" идва от самия автор; в първия случай тя е закономерна, във втория се настоява върху случайността. Авторът на „Тютюн" е дискурсивно несвободен и несам, авторът на „Безразличният" притежава и двете свободи; авторът на „Тютюн" не бяга от апологията на комунизма, авторът на „Безразличният" мисли комунизма като епистемологична епидемиологична същност. И двамата автори, макар и по много различни начини и с много различен език, изпитват необходимост да обяснят защо са *преработили* романа си. И в двата случая се пише един изключително симптоматичен асертив, чиято формула („това е!") отвежда към един и същи генотекст с различни нива на проявление.

Променената романова идентичност винаги извиква критически дискурси. За „Безразличният" те също няма да закъснеят. Въпросът е след „случая *Тютюн*" те да бъдат адекватни.

❐

„Това което ни липсва е третото око обърнало погледа навътре“
Трето око. Поезия: 111

„Единствено мазохистът се подлага на анализ…“
Усмивката на страха: 140

„Когато Пирон разговарял с някого и събеседникът му си тръгнел, той продължавал, без да мълква, сякаш нищо не забелязвал. С какво налудничаво нетърпение си мечтая за подобна сила на безразличието, за такава дисциплина на презрението.“
Е. М. Чоран: Задавени мисли

❐

Когато в началото казах, че читателят попада в двойна семиотична игра, ме водеше особеното усещане, че читателското усилие трябва често и упорито да излиза отвъд димензиите на писаното слово, да разчита реторики на жестовете, да помни, че е участник в семиозис, различен от описания от Морис: правилата му се пишат ad hoc, като при това често напускат акта на четене на тази тук книга. Сега е време да различа два кръга в тази игра.

Първият е четенето-на-романа-като-оригинал. След предговора на автора друго четене едва ли е възможно, то просто е зададено като модел. Читателят може да се довери, може и да не направи това, но оптиката е толкова властна, че възстановяването на оригиналния текст като възможност, и то точно по този начин, остава на заден план. Добре е в случая да забравим за цяла една традиция от Шлайермахер до Рикьор: между авторовите интенции и интенциите на текста е сложен знак за равенство, читателят е въведен в изкушението да опита интенционалната заблуда, скрита в негласно изреченото „вярвайте ми“:

„Естествено, от дистанцията на 30 години е невъзможно да се избегне и днешният поглед, който вижда събитията със „заден адрес“. Постарах се при дописването да пренебрегна това предимство. Опитах се да запазя младежкия патос и самоирония на моето „прекършено поколение“.
***Без*различният /оригиналът/: 8**

За тази невъзможност ми е думата. Съзнанието за нейната неизбежност е по-силно от старанието и вече пише върху етимологията и семантиката на думата „оригинал“. *Origo, originis*: произхождение, начало.

Дали от този текст, ненаписан тогава, написан сега, е произлязъл компромисът (с ненаписването тогава, с промяната)?

Дали този текст, ненаписан тогава, написан сега, е произлязъл от мисленото тогава или от мисленото сега?

От подобна метафизика няма излизане, тя само усилва усещането за лабиринт на съзнанието. Този лабиринт е търсен: така ризомата поглъща окончателно не само текстовете на Цветан Марангозов, но и неговите читатели, а Ариадна остава само на антрополозите.

Четеното-на-романа-като-оригинал предвкусва богат читателски хоризонт. Междутекстовият му апетит отвежда в библиотеката, където очаква да намери първите две издания на романа: винаги е любопитно как изглеждат опитите за подмяна и подобие на един оригинал! Вероятно така се раждат истинските текстографи.

Вторият кръг има по-особена семиотична природа. Тя не само по-трудно се определя, но веднъж определена, трудно убеждава в достоверността на получения образ. А той е тук, играе се в момента, изгражда се сега, от всички нас заедно, не без участието на самия автор. Конференцията, посветена на Цветан Марангозов, първата, която се прави за него в България, е всъщност контекстът на семиозиса, за който говорих преди малко. Димитър Димов е бил в позицията на защитаващ се, докато е слушал дебатите върху инвариантите на своята книга в студените февруарски дни на 1952-а. Цветан Марангозов определено не е дошъл с това настроение, макар денят да не е от най-топлите. Няма да ни разкаже за настроението си, поне не сега. Homo ludens-ът не разкрива безпричинно природата си.

❐

„И запях без глас песента за безразличието"
Рикошет. Поезия: 73

„Приятелите очакват от нас щадене, лъжи, утеха: все неща, които изискват усилия разсъдък, себевладеене. Постоянната деликатност, предполагана от приятелството, е противоестествена. Бързе навън да си отдъхнем сред безразличните и враговете."
Е. М. Чоран: Задавени мисли

❐

Зад „Безразличният" в това ново издание се усмихва авторово съзнание, което наблюдава внимателно влизащите в играта – не човек-който-чува-гласове, а който следи всеки жест. Какво ли би станало, ако до арестантската снимка от 1951-а на задната корица на романа бе фиксирано и изражението на Цветан от 23 септември 1999-а? Дали тази снимка

щеше да е многозначещо иконично изказване? Дали нейната артикулация би била способна да роди кодове за четене и разбиране? Едва ли. Поредна семиотична заблуда. Подобна снимка ще може да чете единствено авторът. Той навлиза в царството на хюпомнестиконите, той предлага модели на аналогиите, той изгражда асоциативни дискурси. Вместо снимка читателят разполага с другите текстове на Цветан: те са снимката, която трябва да превърне в иконично изказване; семата, която трябва да проговори. И още едва отворила устни, тя изрича членоразделно:

Съ
Про
Ти
Ва

Този израз, който често се повтаря в публичната изповед с гарантиран труп от 1995-а, говори много за творчеството на Цветан Марангозов. Означаващото, което се прикрива зад означеното на съпротивата, е това на безразличието. Безразличието не е обикновено интенционално състояние – психологическият му модус е двулик, префиксът – подвеждащ. **Безразличието е състояние-към-което-се-стремим** – тогава, когато не искаме да изречем на глас Бунта. **Форма на съпротива.** Има много лица, както много лица има желанието да възстанеш, да се опълчиш. Те изпъстрят словото на Цветан – като думи, напуснали словесната демиургия и превърнали се в клопки в абсолюта на отрицателните часове:

„Безразличният! Не се постига лесно. Изпепелен съм, безразличен съм. Безсърдечен съм. Безразличен съм. Ще се спася само ако си стана безразличен. Безсърдечен съм. Безразличен съм. Безразлично ми е. И за първи път постигам максимално безразличие…“

Пред нас са **фигури на безразличието**, мълчаливо сочещи символни модуси на безпокойното, тревожното, непримиримото: Съпротивата. Почеркът им се запомня, кумулира. Придобил семиотични измерения, той дори подсказва някои от правилата на играта. Авторът може и да не искал точно това, но нищо чудно да се усмихва скептично от интимна дистанция. Нека му оставим това право. А може би играта има и трети кръг, за който не се досещаме?

Росица Димчева

Темата за безразличието в романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов

Поколението на Цветан Марангозов, което съзрява за мисловен живот през годините на сталинизма, не минава през идейното страдание на по-ранните генерации (на един Е. Манов или Ив. Радоев например). То е „част от абсурда на своето време” и дори „не най-добрата му част“. „Преценките ми за света, за идеологии, за истини, за мен самия – споделя Марангозов – това бе огромен сплит от негативни енергии, страхове и омрази.“ Сам той се люшка между крайности: опит за бягство през границата (1949), от една страна, а от друга – проява на „метафизичен глад по възторга, по смисъла, по нещо положително и светло“[1]. „Ако се бях родил – мисли авторът – десет години по-рано, щях да бъда със сигурност марксист. Моралната претенция на марксизма силно подкупваше преди Девети, когато идеологията не беше принудена да се провери в практиката.“[2] „Нашето поколение – отбелязва той – за жалост се оформи като подли, скрити хора. Не споделяме какво мислим, не знаем какво е добро, какво – зло.“[3] А „нихилизмът е заразителен“: „В него има една особена романтика. Цената да оцелееш е безразличието. Така и нарекох романа си „Безразличният“.“[4]

Не случайно романът „Безразличният” (1956) предизвиква острата реакция на идеологизираната критика, макар авторът да се опитва да надхитри цензурата, отклонявайки се значително от първоначалния замисъл. Още не е отшумял случаят „Тютюн“ (1951 – 1952), а една година преди депозирането на романа в издателство „Български писател“ (1958) тази критика е била разярена от неудържимия индивидуализъм в повестта на Емил Манов „Недостоверен случай“ (1957), където предмет на изображение става интимният свят с всички тревоги на сърцето и съвестта. Но докато у Манов надделява изповедното начало, при Марангозов превес взема скептическата рефлексия върху идейния живот на 50-те години – безпрецедентен случай в тогавашната ни литература. Този

скептицизъм просто се натрапва на новото поколение, принудено да борави с реални и имагинерни стойности, без да прави разлика между тях. И ако Марангозов напоследък се заема да възстанови загубената първоначална редакция на романа („Безразличният /оригиналът/“. С., 1999), този опит предполага същите психологически предпоставки, от които никнат първите стихосбирки на писателя след завръщането му в България – „Децата на Русо“ 1990, „Биография на сянката – (1991), „Маймуните на радостта – (1991). Касае се за един вид автопсихоанализа – своеобразен катарзис и прояснение на духа от травмите на емигрантския живот, оказал се „някаква особена, неназована и недостатъчно проучена болест“[5].

Патологията на това заболяване, мисли Марангозов, е в „неприемането на самия себе си“. Емигрантът иска да скъса с миналото, да започне „на чисто, така че да се заличат от паметта не само абсурдите, които изкривяват характерите и убиват мотивацията на хората“[6], но да се забрави и самият език... Илюзорно желание, защото „миналото има свойството да ни настига тогава, когата мислим, че сме му избягали окончателно, че сме го зачеркнали веднъж и завинаги“[7]. Особено що се отнася до нашите недостойни постъпки, те се задържат в ситото на паметта, колкото и да се опитваме да ги заличим или да ги изтласкаме от съзнанието с конвулсиите на волята. Потъналите психически комплекси се пробуждат за интензивен живот и, неочаквано за самите нас, миналото заявява себе си по един категоричен начин. То не може да бъде елиминирано. То изисква да бъде прието и осмислено. Кръгът се затваря и „бягството завършва накрая на изходната си точка“[8]. Нещо повече – през последните години Марангозов все по-дълбоко съзнава, че тук се касае не само за явление от личен или социален характер, но и за някои особености на нашата народопсихология. Подълбоките корени на това явление са в сложната историческа участ на българския народ, в непрекъснато задушаваните му опити за духовно възраждане и самостоятелна роля в историята. „У българина, мисли Марангозов, има една особена култура на самоомразата. Тя тръгва от самосъжалението, самопознаването (но не като в прегръдка, а като в юмручен бой със себе си)... Тук хората се блъскат за насъщния и развиват у себе си култ към мазолите, към способността да издържиш. А от нея до презрението към самите себе си има само една крачка. А когата живееш (както в стотиците години на робството) така близо до смъртта, застрашен от погиване като животно, сякаш няма как да не изгубиш чувствителност към духовните терзания на ближния, уважението към

живота му дори." „Но интересното е, допълва авторът, че тази нашенска самоненавист води до самовлюбване..."[9] Пренебрежението към себе си и незачитането на другия са двете лица на половинчатата, неразвитата личност, неспособна да се сравни с други същества и така да опознае своите граници и възможности. А когато това явление се подклажда идеологически преднамерено, то ни отравя с нашата собствена отрова. Не случайно като епиграф към романа „Безразличният" са поставени думите на Б. Брехт: „О, колко уморително е, мисля си, да бъдеш зъл". И Марангозов се заема да разрови „капсулираните картини на страха, на позорното ни безсилие, на циничните ни оправдания"[10]. Така той попада на проблем, който се оказва особено актуален за нашата съвременна култура.

И двата социални експеримента, които преживяваме в продължение на половин век, са радикални по отношение на миналото. Те не желаят да носят в себе си неговия отпечатък и по този начин се лишават от основната предпоставка, за да бъде то преодоляно. Едва когато миналото стане наше дейно притежание, ще съумеем да избегнем неговите недъзи и да се спасим от неговите призраци. Тогава анахронизмът ще отстъпи на историческото съзнание, без което е немислим обществения напредък. Но преди всичко нужно е да престанем да бъдем безчувствени към драматизма на нашата съдба и да преминем през нравствената криза на едно „радикално покаяние". Само по този начин ще се постигне онова „морално равновесие", което би ни позволило да виждаме нещата не в непримирими антитези, а „стереоскопично"[11]. Собственият опит на писателя за едно такова пречистване се вписва в онзи духовен и по същество етически процес, който започва в нашата литература от средата на 60-те години, за да стигне едни от върховите си моменти в пиесите „Чудо" (1982) на Иван Радоев и „Персифедрон" (1993) на Константин Павлов. Думите на Радоев „Аз съм грешник, който съди грешници" са може би най-съкровеният израз на този обновителен процес, който работи дълбоко под повърхността на менящата цветовете си идеология. Защото само в размисъл върху предназначението на живота могат да се родят сили, които да се възправят срещу нищетата на времето. Но за такова радикално покаяние, мисли от собствен опит Марангозов, „все още липсва компетентната публика"[12].

В този по-дълбок, етически смисъл публикацията на възстановения оригинал на романа „Безразличният" (1999) се оказва много по-близка до съвременния читател, свидетел и участник в една неприключила духовна

драма. Като поставяме в центъра на анализа си новоизлезлия текст, няма да се спираме подробно на разликата между двете версии (съответно от 1956 и 1999 г.). Всяка от тях има своята относителна самостоятелност и отговаря на психологическото състояние, от което е никнала: преживяното след неуспешния опит за бягство през 1949 г. и „саморазправата със самия себе си" 43 години по-късно. Нужно е обаче да се отбележат най-съществените отлики между посочените издания. И в двата случая формата на „Аз"-повествованието позволява едновременно да се следят личните преживявания и разнообразието на променящия се свят. Всичко се представя през съзнанието на един разказвач – главния герой Николай Стоименов, чиито преценки посредничат между читателя и изобразените събития. Но настоящата редакция създава впечатлението за едно по-последователно изоставяне на външната романност заради вътрешната, което очевидно отговаря на по-богатата творческа практика на писателя. Освен това в по-ранния, съобразен с цензурата текст, се намесва дискретно един косвен диалог между имплицитния автор, от една страна, и персонажите на романа, от друга. Този подразбиращ се автор е повече или по-малко дистанциран от Стоименов, отделя се морално и интелектуално от него. Но той е истинският разказвач, който въвежда специфичното двойно осветление на събитията в публикацията от 1956 г. Той размества акцентите в отделните спорове, той внася сякаш мимоходом психологически детайли в гротескните или шаблонни образи, за да се открои неочаквано драмата на живия живот. Така притиснатият от цензурата млад писател се е опитвал да балансира по-свободно между „полуистините, полулъжите и истината". На пръв поглед в новоизлезлия, възстановен „оригинал" на романа имплицитният автор е изоставен. Умишлено допуснатите текстуални несъответствия, които показват различен прочит, са отстранени. Това обстоятелство, разбира се, съвсем не изключва възможността за една по-фина и по-дълбока ироническа игра с нашата нескончаема „традиция" на безразличие: нагаждане към поредната конюнктура, пренаписване на миналото, емиграция. Не случайно от дистанцията на своя опит зрелият и помъдрял Марангозов влага в устата на героя скептичния въпрос: „Дали ще доживеем края на разложението? Няма ли да се превърнем в рицари-мазоли?"

Обстоятелството, че романната авантюра „живее" в съзнанието на Стоименов, създава и поддържа илюзията за непосредствено „присъствие" на читателя в отделните епизоди. Към този чисто кинематографичен ефект се прибавя усещането за едно настояще от друг тип. Възприемайки всичко

чрез реакциите на героя, ние започваме да се чувстваме „съучастници". Тази идентификация е желана от романиста, чиято интимна цел във второто издание е да разтърси „луксозната ни безпаметност" и да ни насочи към самоанализ. Така разказът, по думите на самия Марангозов, „се задомява в съзнанието за временност"[13], става гъвкав и свободен, за да анализира от най-различни аспекти болната тема на нашето време: без-различието.

В романа проблемът за безразличието се резглежда амбивалентно като „спасителна ризница срещу глупостта и безплодните усилия на хората да надвият собствената си природа", от една страна, и, от друга, – като духовна капитулация, като непростим отказ от „свободата да живееш със собствените си принципи". Но проблемът има и своя по-дълбок, чисто гносеологически аспект. Идеологическото мислене спекулира с така естествения за човека стремеж да се откъсне от реалното, от собствения си живот, от хаоса на действителността, където може да се изгуби. Това мислене умее да използва нашия навик да не се доверяваме на собствения ум, на познанието във всеки отделен случай и да го поставяме под опеката на общи понятия, правила, принципи, закономерности и пр. Една опростена и понятна картина на света, основана на няколко бедни абстракции, се оказва привлекателна за масовото съзнание. Ето защо във века на идеологиите наложително става не бягството от реалността, а все по-дълбоката връзка с нея. Защото истински непонятното и заплетено нещо („змийското кълбо" на противоречията – по думите на Ив. Радоев) е конкретната действителност. Тя е винаги изненадваща, всеки път различна, единствена по рода си. Отхвърляйки натрапваните илюзии, героят на Марангозов се изправя лице в лице с живота – живота на другите и собствения си живот. Едно много ценно интелектуално качество го прави неспособен да бъде съучастник в общото безразличие: в хаоса на всяко жизнено положение Николай Стоименов съумява да открие скритата анатомия на мига и така да установи – по думите на Шопенхауер – несъответствието между понятието за нещата и реалния обект. Той владее това изкуство на разграничението (Scheidekunst) не само по отношение на другите, но и спрямо себе си. Така в романа разказът и авантюрата отстъпват на недискретния поглед и дори на садистичната страст за детайла.

Нищо не остава извън полезрението на Стоименов: официалните блюстители на режима и неговите слуги (следователят Григоров), увлечените от неговите идеи младежи (Румяна) и неспособните за адаптация интелектуалци (Гавраил), проститутката (Пенка) и дамите от бившия и бъдещия хайлайф (Юлия и Ана), буржоазните опозиционери (кръгът на адвоката Керимидчиев) и анархистите (Битумски), дребният търгаш

(Мишока) и средният гражданин (родителите на Стоименов), писатели (Мушанов) и емигранти (Бисеров), съдии, затворници, надзиратели, лагеристи и накрая новият социален тип – безименният „човек от редута", който задава гротескния лайтмотив на романа: „Ти от Редута ли си или не си от Редута?". Съзнанието регистрира различните прояви на духовната криза, чиято амплитуда обхваща най-различни социални слоеве. Така например героят долавя в иначе основателните възражения на опозиционерите против социализма същото резоньорство, което го отблъсква не само от апологетите на режима, но и от кухия патос на анархиста крадец Битумски или от социалдемократическата фразеология на Семерджиев. Така основната идея за господстващата идеология като „болест на мисленето" достига до нас през призмата на похабени съзнания. Тези аналогии се оказват особено подтискащи, щом засегнат интимната сфера. Театрално разиграната страст на Стоименов към Юлия е също част от оня свят на безразличието, към който принадлежат както шаблонната романтика на Ана, така и привидната непорочност на Румяна. Но когато бащата на Стоименов в даден момент заговаря с интонациите на следователя Грироров, който иска да унищожи духовно неговия син, трагизмът на ситуацията става беспросветен. Чувствайки се като „артист в театъра на страха", Стоименов вижда дори природата като декор. Езикът му е изпъстрен със сравнения из света на материалното, сякаш за да онагледи експанзията на бездуховния материализъм[14].

Цялата тази калейдоскопична действителност, която не може да бъде представена в координатна система, се сгъстява в основния конфликт между Стоименов и следователя Григоров, който поема неговия случай след неуспешния опит за бягство през границата. Коварната амбиция на иначе невзрачния Григоров е да направи Стоименов безразличен не само към другите, но преди всичко към самия себе си, към собствената си личност. Това посегателство върху вътрешната свобода е най-жестокото изпитание за героя, който усеща все по-болезнено своето „единачество". Разбирайки, че всичко около него е проблематично (дори емиграцията се оказва илюзия – емигрантът Бисеров се завръща в отечеството си), той съзнава, че да живееш в този свят означава да се чувстваш изгубен. Но когато приема тази истина, открива, че принадлежи единствено на себе си – прозрение, до което Марангозов стига още в първия вариант на романа[15]. А щом човек започне да намира себе си, да постига собствената си същност, това означава, че вече е стъпил на здрава почва. И тогава следователят Григоров ще остави за Стоименов един-единствен изход: съдбата на доносчика. Изход, равностоен на духовна смърт. Но смъртта е неизвестност, за която сле-

дователят е сляп и сам става жертва на своята увереност в иначе безпогрешната си инсценировка. Стоименов избира неизвестното... И тук се натъкваме на едно неочаквано решение на финала, който очевидно в този си вид не е присъствал в първоначалния вариант[16]. Стоименов, който се хвърля от влака, повличайки със себе си своя инквизитор, става свидетел на собствената си смърт. Той наблюдава своето физическо тяло от съвсем неочаквана перспектива – извън самото него: „И виждам отвисоко отрязаната си глава да се търкаля край релсите. Удря се в стената на тунела, спира се с изплезен език. Очите ококорени, изумени, че окончателният край е така лесен." Очевидно е, че в случая Марангозов е имал предвид някои добре известни, макар и още необяснени от науката свидетелства на хора, изпаднали в клинична смърт и преживели подобни странни състояния[17]. Без сам да е мистик по натура, писателят предпочита да бъде верен на своя скептицизъм и „да остави любопитството си будно и след смъртта"[18]. Но той знае, че за голяма част от нас е невъзможно дори да си помислим, че бихме могли да съществуваме по някакъв друг начин освен във физическото си тяло. Докато „обърнатата перспектива открива Невидяното, Недомисленото, мъдростта на Неразбираемото"[19].

Едновременно философски и драстичен, ироничният финал на романа „Безразличният" разбива предопределените структури на един затворен свят в техния първоизточник: интелектуалния херметизъм.

Бележки:

[1] **Благоева, В.** Страшните игри-метафори. Разговор с Цв. Марангозов. – Общество и право, 1991, № 8, с. 5 и сл.

[2] **Мутафов, Е.** Западната интелигенция отблизо. Разговор с Цв. Марангозов. – Летописи, 1992, № 3, с. 90.

[3] **Стрелкова, Д.** Страх и нежност. Разговор с Цв. Марангозов. – „Е двойно". Прогонената буква, 1991, № 3.

[4] **Благоева, В.** Цит. съч., с. 7.

[5] Пак там.

[6] **Стрелкова, Д.** Цит. съч.

[7] **Марангозов, Цв.** С обратен адрес (Вместо предговор). – Безразличният /оригинал/. С., 1999, с. 7.

[8] **Марангозов, Цв.** Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, с. 64.

[9] **Кузмова-Зографова, К.** Малко преди отпътуване. Разговор с Цв. Марангозов. – Литературен вестник, № 13, 30 март 1992.

[10] **Марангозов, Цв.** С обратен адрес (Вместо предговор). – Безразличният /оригинал/. С., 1999, с. 7.

[11] **Марангозов, Цв.** Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, с. 79-80, 88.

[12] Пак там, с. 79.

[13] Пак там, с. 86.

[14] Модерният стил на романа е повлиян от Ремарк и Хемингуей. Що се отнася до атмосферата на депресивни състояния и идейни дискусии, трябва да се има предвид спонтанното вживяване на писателя в най-зрялата творба на М. Горки „Животът на Клим Самгин". И днес Марангозов се възхищава от тази знаменита сатирическа епопея за духовния живот на предреволюционна Русия: „Гениална книга, книга на тема скептицизъм. Има едно настроение, което като че ли и днес е в мен." – Вж. **Димчева, Р.** Непубликуван разговор с Цв. Марангозов от март 1994 г.

[15] Срв. **Марангозов, Цв.** Безразличният (1956). С., 1993 [2 изд.], с. 81: „Нима имаше нещо необикновено в моята съдба? Не. На света човек е винаги сам. Той мъчно свиква със самотата, но когато я постигне, постига вътрешна хармония. А когато не я постигне, сънинява теории за човешкото богатство и равенство. И познава тъжните последици от тази фикция."

[16] По сведение на Цв. Марангозов в първоначалния вариант на романа героят се хвърля от прозореца. – Вж. Кръгла маса, посветена на творчеството на Цв. Марангозов, на тема „Битие и идентичност", 4 май 2000 г.

[17] Срв. **R. A. Moody.** Life after life. Bantam Books, New York, 1986, pp. 34, 56-184.

Сред изследователите на странните, но фактически съвсем не редки явления, могат да се отбележат още С. Д. Грийн (Оксфорд), С. Блакмор (Бристол), П. Фениг (Лондон). През 1993 г. Ч. Маккрейри защищава успешно първата докторска дисертация в Оксфорд, посветена на интересуващите ни явления, където доказва, че те могат да се случат не само при клинична смърт, но и във всеки момент на деня.

[18] **Марангозов, Цв.** Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, с. 85.

[19] Пак там, с. 68.

Бисера Дакова

„Безразличният“ на Цветан Марангозов – цитати в симулакрума

„– Вие не играете ли?
– Никога.
– Защо?
– Защото ми личи какви карти имам.“
„Безразличният“ (1999)

След като с пределна изчерпателност бяха посочени евентуалните контексти на Марангозовия роман, без погледът да изпусне и свръхважната „археология на първоначалния текст“[1], ще ограничa вниманието си върху един, може би привидно частен, проблем – върху функцията на цитата и клишето в поведението на героите. Струва ми се, че взирането в причините за и в начините на цитиране, както и изследването на вездесъщата ситуационна повторителност в „Безразличният“, която именно поражда и цели да породи усещане за клиширан бит и битие, би трябвало поне донякъде да се справи с въпроса защо – въпреки сложната си контекстуална обвързаност – повествованието на Марангозов не може да бъде нещо в повече от „параекзистенциалистки роман на идеите“[2]. И най-странното навярно е това, че дори когато „оригиналът“ се пише в края на 90-те години, т. е. дори когато краевековието компетентно обозрява случилото се в 50-те, автентичният човек и неговата истина се оказват още по-непостижими – параекзистенциализмът се усилва и, вместо да се постигне чистият екзистенциализъм, макар и с половин век закъснение в българската проза, онова, което го маркира, което нахално се уподобява на него, добива драстични форми.

Културните кодове в третото издание на романа са неузнаваеми, деавторизирани: императивът на Кант за волята ще се появи като случайно попаднал абзац от наслуки разтворена книга[3]. Но затова пък на петъчния жур в дома на адвоката Керимидчиев ще се чуе (за кой ли път) подканя-

щият възглас: „Кажете за бесовете на Достоевски!... Кажете за доклада на Шигалев! Там е предсказано всичко!“ Към края на романа, когато безразличието и конформизмът на главния герой Николай Стоименов достигат неизбежното си кресчендо, ще се появи почти призрачният персонаж Гаврата (у когото има нещо „финално“), за да изрече директивата: „Ти прегледай още веднъж „Бесове“. Прочети за Кирилов!“ И по-нататък същият този герой, който последователно се изгавря с идеологиите, когото идеологемното поле е погълнало, смляло и го е изхвърлило като ненужна дрипа, като „апендисит на историята“, като безплътен силует, като свое подобие, ще бъде сравнен в смъртта си изрично тъкмо с Кирилов: „намери куража да се сбогува от себе си, както направи това Кирилов от романа на Достоевски.“ Дали обаче самоубийственият акт на Гаврата е наистина равносилен на програмната, изфилософствана смърт на Кирилов, дали налудничавите му изстъпления могат да се уподобят на възвишената маниакалност, на безумието на Кирилов, при когото стъпката между делириума и гениалността, както знаем, е нищожна? Дали и „лудостта“, обхванала по-сетне и самия Стоименов, е провокирана от „бесовете“, от „изяждащите“ идеи? Не е ли и тя имитирана неистовост, финален етап в безразличието, истерика на рефлексията, принудена да разнищва една издребняла, измислена действителност? И какво всъщност означава „безразличен“ освен клинична диагноза, която главният герой упорито си вменява? Не е ли безразличен онзи, който е „без разлики“, който се оставя да бъде унифициран, неуморно проектирайки разликите в своето вътрешно, виртуално пространство?

И още няколко значещи разминавания могат да се изброят между „Бесове“, добила статут на книга апокалипсис (не случайно единствено тя е посочена със заглавието си наред с „Държавата и революцията“ на Ленин), и „Безразличният“, чиято индексална подчиненост спрямо романа на Достоевски не подлежи на съмнение. Подведени от настояването „Прочети за Кирилов“, четем и си припомняме, че героят се самозастрелва почти публично, почти в присъствието на Верховенски, когото почти успява да отчае с предсмъртните си размисли и екстатични бълнувания. Предсмъртното му писмо е насила изтръгнато от манипулатора, т. е. не съдържа нищо авторско, нито концептуално. И ако решим да последваме по-смътния индекс „Кажете за бесовете...“, ще открием, че друг е героят, чиято смърт Гаврата буквално цитира: обесването, на което никой не се надява, извършено в самота с копринен шнур (у Достоевски), с шнур от халат (у Марангозов) и непременно изтълкувано с

обяснително, но не и изкупително писмо (доста пространно у Достоевски и свръхлаконично у Марангозов). Освен това по-подробната справка с „Бесове“ би разкрила, че бесовете са по-скоро мистично-алегорична приумица, тъй като Ставрогин – техният невидим и тъй мощен вдъхновител – само е заблуждавал с лудостта си, укривайки зад патологичното си поведение едно непоколебимо рацио: „След аутопсията нашите медици определено и категорично отхвърлиха да е бил луд.“ Тоест смъртта на имплицитния идеолог у Достоевски не съдържа нищо двусмислено – тя е премислена до най-малка подробност. Алегоричната настъпателност на романа неочаквано се снишава в почти издевка на разказвача с читателя, в дребна хитрина, която срива опорите на разказа до този момент.

Финалът на „Безразличният“ също е хитър трик – отпраща към смъртта на Ставрогин в „Бесове“, но същевременно визира и друг типаж на Достоевски. Стоименов хипотетично полита към Страшното езеро, притиснал в обятията си противния следовател, това „хитроумно дете“, този „дявол“, тъй подобен на следователя от „Престъпление и наказание“ в поривите си да разгадае, да приобщи своята жертва, да се отъждестви с нея и естествено твърде различен заради своята незрялост и дебелащина (контрастът между него и емигранта Бисеров с маниери а ла Едгар Уолес е натрапчив). Когато един образ очебийно излъчва нещо предходно, но се изгражда чрез свои специфики, тогава дори не можем да говорим за цитат и цитиране, а за вторичност, за безсилно подражание, за имитативност, която не е сляпа и пълна имитация, а е устремена към оригинала, без да е в състояние да го постигне...

* * *

Въпреки несъмнено марионетъчния си, понякога дори водевилен характер, персонажите в „Безразличният“ не участват в спектакъл, лишени са от привилегията на homo ludens, отнето им е най-съществено – погледът, интересът, откликът на зрителя[4]. В този смисъл властници и редови поданици са странно изравнени в безрезонансността на своите действия – всички се подчиняват на законите на отграденото пространство, в което симулацията има ранг на истинност, а заместителите на живота са самият живот. Две са може би най-значещите, подхвърлени уж мимоходом реплики, между чието изричане се разгръща канавата на повествованието: „Само аз имам оригинала...“ (бившият модел Пенка) и „Тук не е театро“ (анонимният старшина от Пловдивския затвор). Настояването върху „ори-

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

гинала“, чиято стойност е лично-сакраментална и не би могла да бъде унифицирана, т. е. върху оригинала без стойност – настояване, неизменно посрещано с присмех или с отегчение, както и абсолютната забрана върху разиграването на буквалните ситуации, са двата срещуположни казуса, които Стоименов трябва да разреши лично за себе си. Неговото агресивно безразличие, което съвсем не е постигнато отведнъж, а е подхранвано от ярост и отчаяние, би трябвало да му отвори невидима пролука към същината на събитията, както и към истината за другите, т. е. да запълни опразнените форми с адекватно съдържание. Не случайно диалектиката „форма – съдържание“, „битие – съзнание“ често и без особено дълбок умисъл се предъвква в разговорите на героите, превръщайки се в част от репертоара на скоропоговоръчната оперетност. От друга страна, личният експеримент на Стоименов, т. е. неговото аберацио от масовия експеримент, би трябвало – ако се осъществи докрай – да го възправи пред границата на престореността, пред предела на симулацията. Един причудлив порив, тъй като опознаването на околните ще оплита Николай в още по-сложни симулации, ще го захвърля в още по-опасни отклонения, или с една дума – той ще прониква в същността на средата си чрез преструвката. Защото отстоянието от света, което той избира като най-сигурната стратегия, за да добие власт над другите, не може да не бъде фалш. То самото е преднамерено и подправено. Не е „оригинал“. Струва ми се, че именно в така замислената интенционалност на героя се съдържа и най-голямото предизвикателство към екзистенциалистката проблематика: ако „убиецът“ Мьорсо, неподозиращ своята отчужденост от света, както и това, че е страшен злодей, е внезапно изтръгнат от автентиката на битието (от „равновесието на деня“), за да се взре в своя кошмарен автентизъм, то за Стоименов изначално са отрязани пътищата към всевъзможните автентики; за него този съдбовен обрат – да се превърнеш от зрител в надзираван – е априори изключен. Той докрая запазва зрителската си позиция, посред една бутафория, тотално лишена от заинтересуван поглед и непритежаваща център – липси, закотвящи я със сигурност в провинциалното[5].

Ограбен откъм истинност и истини, неусетно губещ и смисъла на своето търсене, Николай е способен единствено да регистрира – да изследва дълбочината или плиткостта на преструвката, идиосинкразиите на фалша. Оттук произлиза „регистраторската“ интонираност на повествованието – сдържаността, схематизмът в предаването на ситуациите, съзнанието за отколешната им клишираност. Понякога лутанията на Стоименов в

пространството, автоматизираното навестяване на един или друг топос (дома на Керимидчиев, кръчмата на Мишока, „музея“ на пианистката Ана), попадането сред скандиращите политически лозунги, неволното озоваване при Гаврата и т. н.) донякъде напомнят хаотичното бродене на персонажите у Достоевски. Но неориентираността на Стоименов, изгубването му по пътя са симптоматични за движението из симулакрума, където посоките са без значение, където няма причинно-следствена детерминираност, където различията се изглаждат и изчезват, където изникват странни симетрии.

Всички персонажи се поддават на унифицирането, независимо дали му се съпротивляват или не. Парадоксът е в това, че при по-силна вътрешна съпротива, външно изразена чрез ексцентрично поведение, уникалното започва да изглежда като цитат, като заучен код, гарантиращ или леко интегриране в симулакрума, или напротив – успешно прехвърляне „оттатък“. Героите в „Безразличният“ не просто се позовават на важни текстове, те са „жалки резоньори“ в най-широкия смисъл на термина, неспособни на индивидуален изказ, тъй като са принудени да обитават една вторична, субституирана действителност. Всеки опит за неподправена реч е комичен и неумел в условията на всеобщото подправяне: дори когато говорят като самите себе си, тези герои неволно отпращат към някакъв речеви модел, наподобяват нещо „отвъдно“, поистинско от техните думи, поради което репликите им неизбежно зазвучават като отгласи. Парадоксът, от който струи най-тънката ирония в романа, е, че, когато героите говорят на себе си, фалшът в речта им прогресивно расте. Керимидчиев – заклетият оратор – е неспособен на спонтанно слово, защото философията му отдавна е деградирала до фразеология; Стоименов, дори когато най-искрено се заканва и заплашва, прибягва до реплики от речевия регистър на гангстерските филми. (А и ситуацията, породила подобни реторични изяви, копира гангстерските ексцесии.) Собственото е експлицирано единствено в общото, маркира се чрез „яркото, ударно цитиране“ (Й. Ефтимов). Това е и единствената възможност за героите да общуват, докосвайки съзнанията си в полето на амбивалентността, почти винаги разбирайки обратното на онова, което са изрекли или чули. Това апорийно говорене е емблематичната особеност на персонажите в „Безразличният“: речевите им изяви са или отявлено жестикулационни (в напъните за приобщаване), или иронично негативни. Между тези крайности, които са почти неразграничими в практиката на общуването, попада и цитирането заради авторитет, т. е.

мнимото позоваване на някаква мъдрост, чийто произход отдавна е заличен от прекомерна употреба. Тук отново могат да се открояят две крайности: фанатична преданост към цитата (но не към оригинала!), чиято еманация в романа е говоренето на ремсистката Румяна, и – обратно – спекулативното боравене с някакъв диалектически обрат на речта, имитиращ диалектика на мисълта и който трябва сентенциозно да натежи, да произведе впечатление за наукообразност („Комунизмът е болест на мисленето...“, – изричано апатетично от Керимидчиев). И именно между ко́мичния фанатизъм, чиито последици изобщо не са смешни, и инфантилната афористичност, която остава без каквито и да било последици, се разполага бясно-френетичното цитиране на Гаврата – на героя, решил да изживее до край „болестта на мисленето“, да експериментира мислене в обратна посока. Неговото екстремно цитатно поведение всъщност е най-дълбокото, най-сложното в романа – то контаминира фанатизма и мъдростта, слепотата и прозрението, предаността и погнусата, плебейството и аристократизма. Разбира се, че такава немислима контаминация ще погуби своя носител. Но все пак тя е и твърде прозрачна в замисъла си, безпроблемно постигната и, както стана дума, твърде далечна на великото органическо безумие на Кирилов.

В „Безразличният“ няма да открием авторитарно цитиране[6] – не се среща персонаж, който, цитирайки, демонстрира власт и правомощия. Една изключително значеща липса, провокирана отново от особеностите на симулакрума, където преобладава „маймунското“ цитиране или прагматичното подражание. Представителят на властта – следователят Григоров, чийто най-запомнящ се белег е износеният, овехтял външен вид (т. е. образът му очевидно копира „величията“) – бегло се позовава на „научни“ авторитети и по-скоро вмятайки в разговора както изтърканата максима „Битието определя съзнанието“, така и фолклорната, а не идеологическа квалификация „вагонетката, пълна с камъни“, изцяло сродна на фразеологизми от рода на „най-човечния строй в историята“ или „живо пособие на урок по анатомия“. Облеченият във власт цитира по-скоро иронично, отколкото буквално-авторитарно, и в тази амбивалентност на говоренето си не се различава съществено от своя антагонист Стоименов. Симулакрумът е изличил, смекчил до неузнаваемост дори авторитарното слово. В този смисъл следователят е именно продукт на симулативността, а не сложен типаж а ла Достоевски. Следователят е задължен да се включи в потока на двусмислиците, да говори едва ли не алегорично, за да изглежда легитимен. А пътят към легитимацията е адекватното говорене,

не патетичните братвежи.

Всъщност драмата на Стоименов е в това да намери баланс между адекватност и автентичност – едно обречено начинание, приключило с прагматизъм (компромисното писмо) и символично увенчано с жертва (себезахвърлянето в Страшното езеро). Отказвайки да бъде цитиращ човек, защото симулакрумът заставя единствено на цитатност („Днес цитатите казват истината"), Стоименов избира една цитираща смърт. Бягайки от социалния компромис, той изцяло потъва в парадоксалността на симулативното поле. Той обаче бяга не само от тъй баналния компромис със социума, но и от клишираната, от предугадимата си социална употреба: „Ще изпреваря десетилетията, които ми предстоят!" Бяга от „изяждащите" цитати, които не оставят място за иновации, а деформират и подменят действителността, пораждайки усещане за нейната декоративност, изкуственост, нереалност. Там, където властва цитатът, споделянето – на спомен, на изживяване, на екзистенциален опит – е невъзможно. То също избледнява в цитат, изражда се в клише. Изпълнението на „Лунната соната" е дефинирано именно като „клишето", пленило героя, като „въдицата, на която все още виси". Спомените на бащата Стоименов от студентските му години в Дрезден натрапчиво обрастват в кавички („двайсетте години", „балканската провинция"), добивайки умилителна портативност: „Превърнали са столицата на барока в пощенска картичка." В този смисъл те са съвсем сходни на американската мечта на адвоката Керимидчиев (кадилак, канарче, маймунка), аксесоарността им замъглява, разломява духа.

Понятието „свобода" се провинциализира – най-страшната и непростима метаморфоза според Марангозов, подмолният лайтмотив на неговия роман. Безизходността от кафеза вече е маркирана чрез цитирането: несвободният цитира себе си, а онзи, който развива склонност към самоцитиране, е несвободен. Различни са способите да се заяви, да се демонстрира несвободността в „Безразличният": тук се включват допълнителните и донякъде излишни нагнетявания на романовото пространство (по-точно на съзнанието на Стоименов) с реминисценции, с образи и ситуации, които привидно са нови, а всъщност са възприемани от героя в плана на подобието, на функционалната еднаквост, на удвояването. Семерджиев от затвора в Пловдив е посочен като безспорно копие на Керимидчиев (тази интелигентска засуканост на фамилното име сякаш указва страстта към витийство); Ана деградира в Пенка, похабявайки артистичната си аура; за Румяна напомня случайно видяното в трамвая

момиче с жълти плитки и червена плетена шапка; човекът с кантонерската фуражка, задаващ многозначителния въпрос „Ти от Редута ли си?“, стряскащо се появява иззад различни лица; най-сетне появата на Григоров във финала ознаменува не друго, а буквално пренесения във времето изтъркан външен вид (затова пък завръщането на издателя Бисеров ще подчертае представата за него, подобно на много ярък, изключително свеж цитат). Удвояването, уеднаквяването, акцентираните симетрии са все изоморфии на цитатността. Симулакрумът не само отвсякъде е зазидан, не само тотално се херметизира, но и повествованието, заело се да го опише, се окръгля в своята безизходност, от която авторът може да се отскубне единствено чрез гротесков финал. Но това намерение отново се сблъсква със странния ефект на удвояването: гротеската поантира гротесковостта и – вместо да я обезсили, я усилва. Преди да настъпи извънредно леката смърт с „ококорени, изумени очи“, са настъпили безболезнените деформации и подмени, отвъд които като че ли всичко е възможно: оригиналите се заменят от репродукции, през които се бленува по света, религията се маргинализира в екзотика, а традициите на Коледа механично са подменени от унилото празнуване на „Нова година“ с дядо Мраз и петолъчки. Вековните културни кодове и институции са отместени встрани, в периферията на социума, докато центърът е завзет от скудоумно цитиращите тълпи. В този смисъл е резонно да приключа с питането: дали проблематиката на Аза е мислима в симулакрума, където всеки волно или неволно се позовава на мненията, изхождащи от едно безлико „ние“ – факт, потвърден категорично от прозрачното номиниране „Стоименов“?

Бележки:

[1] Вж. **Ефтимов, Й.** Безразличният и стилът. – Литературен форум, 2000, № 14-16. В тази студия „Безразличният“ е анализиран в динамиката си на интертекст, съответно в значещите различия между изданията от 1959, 1993 и 1999 г. В случая се занимаваме само с особеностите на окончателния вариант.

[2] Пак там, № 16.

[3] На „изтриването на Ницше и на Кант“ обръща внимание Й. Ефтимов. – Пак там.

[4] Не отделянето на човека от неговия живот, както е при А. Камю, води до абсурд персонажите на Цв. Марангозов, а лишаването на действията им от публика. Тази идея по принцип тревожи автора (вж. **Марангозов, Цв.** Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, 30-31).

[5] Според Марангозов липсата на заинтересуван поглед обрича на задълбочаващ се провинциализъм. Връзката „поглед – център“ е отстоявана и в интервютата му, което доказва,

че писателят, както и всеки подчертано интертекстуален автор, постоянно подлага себе си на тълкуване.

[6] В случая си позволявам да редуцирам твърде важната теза на Н. Георгиев за „авторитарността на цитирането" до „авторитарно цитиране", т. е. до един определен вид цитиране. Вж. **Георгиев, Н.** Цитиращият човек в художествената литература. С., 1992, с. IV.

Йордан Ефтимов

„Безразличният“ и работата на стила

„Освободителните сили, заложени в литературата, не зависят от гражданския облик или от политическата ангажираност на писателя, който в крайна сметка е човек като другите, нито от доктринното съдържание на неговото произведение, а от разместването, което той упражнява върху езика.“

Ролан Барт, Встъпителна лекция в Колеж дьо Франс

I.

Романи като „Безразличният“ най-често попадат под ударите на политически интерпретации. Дори повече – на вулгарни политически интерпретации, които често не съвсем погрешно наричаме социологизъм. Защото това, което определяме като социологизъм, може да бъде по-„външно“ или по-„иманентистко“ спрямо естетическия обект. Не е трудно да изградиш своя теория за смисъла му, като стъпиш на разказа за съвременния, за ситуирания всред идеологическите проблеми на времето си герой. Затова и всички сме чували неведнъж колко „точна“ е критиката, която в романа си Цветан Марангозов прави на социализма. Има и нещо друго – социологизаторството обобщава смисъла на романа до критика на цяла голяма епоха. Във всичките си форми то пропуска да направи разлика между фикционалния текст, художествения текст и текстовете с друг тип утилитарност – излиза, че романът изговаря идеологически постулати като статия.

За тази вероятна съдба още повече способства фактът, че романът е инкриминиран. А всички сме свидетели на какво е способна „критиката с обратен знак“, една отново нормативна естетика. Това, което не са разрушили цензорите на полицейската държава, доунищожават радетелите на „демокрацията“. Днес дори в критиката подобни неприсъщи на литературната наука понятия са чест гост. Говоря за случаите, когато вместо добри критици, добри литературни историци с определена творба се занимават добри

граждани. Или поне представящите се за такива. Но за да свършат своето, новите правилни критици определено ще трябва да се справят с редица проблеми.

Първият съществува парадоксално. Казвам „парадоксално", защото не би ми се искало да трябва да го споменавам. Но той е факт. Става дума за това, че част от изследователите на книги като „Безразличният" изобщо не се интересуват от текста на творбата – за тях обстоятелството, че романът е инкриминиран след издаването му, стига, за да направят баналния паралитературоведски извод, че романът е дисидентски. Че заключението е твърде общо, а на практика дори безсмислено, те сякаш не могат дори да предположат. Защото с този разрез отвън може да се постигне нещо само ако се изследва как конкретният текст се съотнася с променящите се изисквания на държавната идеология, т. е. за целта са необходими и сравнения с официалните документи на държавните служители в културата. А важният въпрос би бил: как е станало така, че един роман първо е бил публикуван, а след това иззет? В крайна сметка казусът приближава силно случая „Безразличният" до случая „Тютюн".

Може би трябва да се провери какво влияние е оказал „Безразличният" върху умовете на времето. Ако се доверя на един личен спомен, на Михаил Неделчев – никакви. Първата дисидентска в някакъв смисъл българска книга, която си спомня да е прочел (при това в казармата), била „Мъже" на Георги Марков (1960)[1]. Но дали това мнение е релевантно? Могат ли рецензиите за романа да послужат като свидетелство? Как да се провери дали инкриминирането на „Безразличният" е било събитие? Какво е условието да бъде събитие? И какво ще означава дисидентски по отношение на „Мъже"?

Изобщо не мога да си поставя подобна задача. Защото романът, който претърпя и ново, ревизирано и редактирано издание (всъщност на практика днес разполагаме с два романа под едно и също заглавие – един, писан през 50-те, и един, който представлява нова редакция, претендираща обаче, че „реставрира" първоначалния, нецензуриран вариант), носи свои, вътрешни отговори. И може да отвори повече въпроси.

Сигурно е обаче, че прочитът през мрежата на дисидентското замъглява. Защото понятието дисидентски роман е едно contradictio in adjecto. Какво иска да означи то? Че романът може да бъде равноценен на политически текст и че актът на четенето може да бъде политически акт? Че художественият текст може да има политическо функциониране? Ако е така, то

за какво говорим – за романа или за неговата съдба? Разбира се, съдбата на книгите също може да бъде предмет на изследване, но нека не забравяме, че то все пак е друго, различно от литературоведското.

Понятието „дисидентска литература" води до смесване на редовете, до терминологичен безпорядък. Първо, защото отменя границата между значимите от посредствените от художествена гледна точка творби, като натоварва със стойност всички. Христо-Огняновите „Асизки сонети", които разговарят с Вазовите възхвали на националния език, и Атанас-Славовите „Spelling Mistakes", вписани в една английска хумористична традиция, се оказват еднакво значими. Йосиф-Петровите овъзрожденчени анакреонтични стихчета значат колкото поезията на Йосиф Бродски. Юларят на понятието се намята на най-разнообразни автори, а оттам и върху иначе напълно несводими един към друг текстове. Второ, то въвежда безвъпросно фактора ефективност – тук разбиран опростено не толкова като евентуален социален ефект, колкото като отношение и последвали мерки на съответните държавни институции. В един кюп отново попадат антиподи. „Фашизмът" на Жельо Желев, една популярна брошура на социалната типология, е била разчитана алегорически, сякаш е на езопов език, така е ставала взривоопасна и е била в крайна сметка раздавана срещу подпис от страна на добре подбраните и „надеждни" нейни читатели – членове на БКП от високите ѝ етажи. Останалият тираж е бил сложен под ключ, както тиражите на сатиричната стихосбирка на Радой Ралин „Люти чушки" (1968) и романа „Лице" на Блага Димитрова (1981), примерно. Други книги, като „Безразличният", са били претопени далеч по-рано. Но защо? Дали заради реалното си съдържание? Има ли динамика на държавната цензура в България и може ли тя да се изследва? А едно евентуално изследване върху каталога със забранените книги ще ни каже ли нещо съществено за тях?

II.

Първият въпрос, който романът на Цветан Марангозов поставя пред нас, е този за заглавието. Наистина директно, директен коментар. То изпълнява своята функция като начало на едно номинативно ниво – романът се нарича така по характеристика (или характеристиката) на героя. Героят е безразличен към много неща – и там, където не е бил безразличен, става безразличен в хода на повествованието. По-нататък ще стане дума, че „Безразличният" е роман на идеите, доколкото това разграничение може да ни помогне да разберем как този роман се вписва в динамичната среда

на съвременната му култура. Тук обаче е важно да подчертая, че за разлика от повечето такива романи героите се развиват – скокообразно, чрез силни спрямо тях сюжетни перипетии, но се променят. И промените в Николай Стоименов, както се нарича основният персонаж тук, са от една степен на безразличност към друга (поне така е смятал авторът). Но безразличен към какво? Героят не издържа, не му понася животът в една среда на отчаянието, каквато бавно, но търпеливо е изграждана в текста – средата на социалната му група, не му понася и възможността да застане редом до колоните „от Редута" (плакатна алегория за военизираните пролетарски редици). И прави опит за бягство през границата. Но това безразличие ли е?

Ще си позволя да видя в озаглавяването, което Цветан Марангозов е избрал, едно понятие, отпращащо ни далеч по-назад, понятие, относително важно за романтическата естетика, – безстрастността, равнодушието, impassibilité. Класическата impassibilité, което се приписва на модерните поети от Кийтс през Бодлер до Георге като студенина и незачитане – спрямо чувствата на масовата публика.[2] При нашия Марангозов то е транспонирано върху социалната проблематика, изместило се е. Защото явно е това гледане отвисоко, което продължава да характеризира човека с изкуство (героят на романа не е човек на изкуството, а само културен човек, което го прави различен от останалите хора), но го характеризира изотвътре, в самия текст. Безразличният не е прякор. Николай Стоименов е Безразличният единствено според автора на романа, той не е наричан така от никого другиго, освен от ръката, изписала заглавието. В този смисъл безразличието съществува единствено като коментар *върху*, и само в този смисъл *вътре в* текста на романа.

Впрочем „Безразличният" е име, което работи и в контекста на наименованието в българската литература на 50-те. Сред книгите от този период често се появяват синонимите на героя или очеркистките имена на активни професии. „Агитатор" на Божидар Божилов или „Ятакът" на Петър Стъпов[3]. Безразличният на Марангозов е героят, който нищо не прави, героят – неангажиран в социалистическото строителство. И повествованието в този смисъл още от самото начало може да се разглежда като разказ за превъзпитанието на лентяя. „Безразличният" се вписва също в редицата на „Обречените", сборник с разкази и фейлетони от Тодор Генов, и „Умираше един свят", разкази от Димитър Хаджилиев – книгите за „отмиращия" свят. От друга страна, още името напомня за екзистенци-

алистките романи, които към 59-а вече са широко дискутирани по света.

Но доколко Безразличният изобщо е безразличен? Когато зададем въпроса така, се изправяме пред проблема как да анализираме, с помощта на какви инструменти. И най-вече, ако ще говорим за дискурса, за особеностите на повествованието, къде ще поместим такъв въпрос.

III.

Тук е мястото да въведа една методика на разграничаване, най-богатата сред семиотическите подстъпи към разказа – тя принадлежи на все по-финия феноменолог Барт[4]. Най-сбито неговият подход може да се види или в откъсите от книгата на Барт върху Балзаковия „Саразин", публикувани на български в сборника „Въображението на знака"[5], или, както ще постъпя аз, в някой от текстовете на внимателните му критици и последователи – в случая избирам Робърт Скоулз.

„В *S/Z*, неговия обемащ цяла книга анализ на Балзаковия разказ „Саразин", Барт си проправя път през текста, няколко фрази или изречения по едно време, тълкувайки тези „лексии", както ги нарича, според начина, по който те произвеждат значението в пет означаващи системи или кодове. Неговите пет кода са следните:

1. Проеритичен код или код на действията, които той нарича „основен скелет на четимия текст" – под което той разбира, между останалите неща, всички текстове, които на практика са наративни. Там, където по-традиционните литературоведи, като Аристотел и Тодоров, ще следят само за най-важните действия или сюжетни линии, Барт (теоретично) разглежда всички действия като потенциално предварително кодирани – от най-тривиалното отваряне на врата до романтичното приключение. Всъщност, той приема няколко принципа на селектиране. Ние разпознаваме действията, доколкото сме способни да ги наименоваме. В по-голямата част от художествената проза (Бартовите *четири текстове*) ние очакваме действията да стигат до някаква завършеност; така централното действие се превръща в основен скелет на текста. (Тодоровата система изисква да изолираме този основен скелет, за да го изследваме.)

2. Херменевтичният код или кодът на загадките играе със стремежа на читателя към „истината", със стремежа му да получава отговор на въпросите, повдигнати в текста. В изследвания от него „Саразин" Барт изброява десет фази на херменевтичното кодиране, от встъпителното поставяне на някакъв въпрос или тематизирането на нещо, което ще се превърне в енигма, до заключителното разкриване и дешифриране на онова, което се е явявало пречка. Подобно кода на действията, кодът на загадките също е основен структуриращ агент на традиционния наратив. Между поставянето на загадката и разрешаването ѝ в хода на разказа, Барт разполага осем различни начина за поддържане на интереса към загадката жив без разбулването ѝ, включително двусмислиците, извъртанията, уловките, частичните отговори и

какво ли още не. При определени типове художествена проза, като например детективските разкази, херменевтичният код доминира в дискурса като цяло. Заедно с кода на действията той е отговорен за повествователното напрежение, за стремежа на читателя да събере, да завърши текста.

3. Културните кодове. Съществуват много видове. Те съставляват отпратките на текста към нещата, които са вече „познати" и кодифицирани от културата. Барт разглежда традиционния реализъм като определим чрез отпратките му към онова, което е вече известно. Флоберовият „Речник на готовите истини" е реалистична Библия. Аксиомите и пословиците на една култура или субкултура съставляват вече кодирани отрязъци, на които романистите могат да разчитат. В творбата на Балзак този вид кодове са застъпени силно.

4. Конотативните кодове. В този раздел ще открием не един, а много кодове. При четенето читателят „тематизира" текста. Той забелязва, че определени конотации на думите и фразите в текста могат да се групират с подобни на тях конотации на други думи и фрази. Когато разпознаем „общата ядка" на конотациите, вече сме попаднали на тема в текста. Както грозд (група) от конотации се прилепи към определено собствено име, ние разпознаваме персонажа по съответните атрибути. (Няма значение, че Барт приема денотацията просто като „крайната" и най-строга конотация.)

5. Символичното поле. Това е онзи аспект на кодирането в художествената проза, който е най-специфично „структуралистки" – или по-точно, постструктуралистки – във вида, който ни представя Барт. То се основава на представата, че значението произхожда от някаква начална бинарна опозиция или различие – независимо дали на нивото на звуковете, респективно фонемите в производството на речта; или на нивото на психосексуалната опозиция, с помощта на която детето научава, че майката и бащата се различават един от друг и също че тази разлика прави детето еднакво с единия от тях и различно от другия; или на нивото на примитивното културно разделение на света на противопоставящи се сили или ценности, които могат да бъдат кодирани митологически. В писмения текст тази форма на символична опозиция може да бъде закодирана в реторически фигури като антитезата, която е привилегирована фигура в символичната система на Барт."[6]

Този тъй дълъг цитат ми трябва само за едно – да не се налага да обяснявам постоянно, препращайки към частичния и общо взето неразбираем превод на оригиналния Бартов текст. И още една уговорка – няма да е възможно неговият подход да бъде използван достатъчно стриктно с оглед обема на романа. Няма да правя подробен анализ по Барт: в случая с един роман едва ли ще бъде възможно изследователят да е изчерпателен толкова, колкото Барт при анализа на „Саразин". А в този текст аз така и никога не ще сляза до лексиите на Барт. Ще разчитам на теоретичната рамка и принципно на различителната ѝ способност, за

да щрихирам кодировката в „Безразличният".

И тъй – на въпроса. Доколко Безразличният изобщо е безразличен? На кое ниво откриваме безразличието?

На нивото на действията това е абсурдно. Едва ли има по-действен персонаж в романа. Обзет от съмнения подобно героите на Достоевски, той действа. Стоименов дори се позовава експлицитно на Достоевски: „Един свят е рухнал и аз не съм вече добър като Альоша Карамазов, нито наивен като княз Мишкин. Аз съм зъл и готов да сторя престъпление."[7] Тези думи звучат високопарно, но това е още едно доказателство, че героят съвсем не е резистентен, а активно планиращ и същевременно агресивен в езика си. Готов да извърши престъпление, което все пак не извършва. Не участва в манифестацията, но това също е действие. Изключен е от политехниката, „защото не си мери приказките"[8]. Той страни от компанията на Керимидчиев, не плава по течението им. Петъците у Керимидчиев са му скучни, но се дразни от политическите фантазии на приятелите си. В крайна сметка Николай Стоименов заявява, че мрази комунизма[9]. Попаднал почти случайно сред съзаклятниците в едно бягство зад желязната завеса, той единствен прави опит да осъществи общите планове.

Или ако приложим Бартовото разграничение, с оглед проеритичния код безразличието съвсем не е характеристика на героя, а само на средата му. Ако някой изчаква, бездейства, търпи, то това са оставените на мечтите за освобождение отвън приятели и познати на Стоименов. Той наистина също е лишен от способност да се вдъхнови от колективистичния патос, но той е и обхванат от омерзение към света на своята среда, към фалшивия свят на старата култура. И безразличието е най-едрият сплит в конотативната кодировка. „В стаята беше задушно."[10]

Очевидно е, че коравосърдечието на героя не е лесно определимо с категориите на психологическия роман. То най-напред трябва да се прочете през класовата неприязън. Романът разказва за политическото време като го прави през очите на мразещ герой. Точно тук е важният момент за литературата. Романът все пак е бил публикуван, защото е можел да се прочете като „изобличаващ" асоциалното поведение на, нека си позволя обрата, определена социална група. И е бил спрян, защото гледа през очите на антигероя, защото в „аз-повествованието" парадът се води от него.

Но веднъж избрал пътя на бягството от гротескно обрисуваното социалистическо общество, героят на Марангозов само се буквализира

в реалното бягство през гръцката граница. Оттук нататък започват по-интересните перипетии на неговото коравосърдечие. Той приема смъртта на майка си, без да пролее и една сълза. Приема любовта на пианистката Ана Божилова и след като я прелъстява, я изоставя. Готов е да премине далеч отвъд флирта със случайната позната Юлия Серафимова и само безразличието му го спира пред експеримента с нея. Защото той започва да експериментира. Социалният експеримент, в който е въвлечен, историческото време, което го е връхлетяло, става генератор на експериментите в неговия живот.

Поведението на героя е не само неясно мотивирано, то е свръхнапрегнато и търсенето на мотивации е достатъчно значим елемент в изграждането на сюжета, тъй че може да се говори за квазиафилиация[11] с романите главно от 20-те години, в които за разлика от психологическата и психиатричната проза от края на XIX век социалните идеи играят решаваща роля за матурацията на героя в неговия непрекъснато подлаган на съмнение опит. Отличава го потопеността в политическия контекст, която авангардистките романи привнасят към романите за самонаблюдаващия се герой, но и експериментиращ с онова, което счита за суета на околните. Героят не е наясно със себе си, но в хранителната среда на отвсякъде заобикалящата политика.

Безразличието бива прекодирано през изгражданата в романа представа за социалното време – то е трансформация, преход, временно състояние в очите на героите, представители на старото, които са описани като политически наивници, заети в голо очакване на идването на американците. Но заедно с това времето изисква особено поведение, измяна към искреността. Според разказвача на Марангозов времето изисква предателство. „Коравосърдечието днес е също така необходимо, както да знаеш да караш велосипед и да пишеш на пишеща машина.“[12] За да оцелее, макар и без да е заплашен физически, както в много по-условния роман притча на Оруел, „1984“, героят на Марангозов трябва да извърши предателство към самия себе си. Но и към любовта си. И той, макар и много рязко, без психологическите патерици, с които реалистическият автор обикновено оправдава странните постъпки на героя си, изоставя любовта си към пианистката, описана в романа през стилистиката на розов буржоазен роман[13], за да се влюби до възхита в комунистката Румяна.[14] Това е истинската измяна, докато буквалната, тази, която ще подпомогне сюжета – написването на писмо до следователя Григоров, в което героят моли да бъде приет отново в политехниката срещу обещание за „сътрудничество“[15], – е само повествователен маркер, стрелка. Но и неочаквана,

макар да е сюжетно добре подсказана и оправдана (епизодите в затвора са „вход“ към нея). Любовта и възхищението пред дръзновението на Румяна[16] поставят ред рецепционни проблеми пред романа. Заради които инкриминирането му става и съвсем обяснимо. Също колкото и Лила на Димов Румяна е неправдоподобна. Но тя е и неприятна в своята сивота и праволинейност. Една алегорична фигура. Промененото отношение на Стоименов може да се дължи единствено на стремежа му да стане неразличим, да се скрие, да прикрие своето различие – и това е било очевидно за цензурата от 59-а година.

По-лошото е друго. Романът не може да бъде поправен. Защото това е роман на разочарованието. А в този смисъл е и дисидентски. Не защото героите обсъждат критично, изказват се иронично за комунизма, а защото целият роман е посветен на разочарованието на героя. Както казва Лукач, „При романа на разочарованието смазващата и унифицираща всеобщност на съдбата противодействува на абсолютизацията на субективността на характерите“[17]. „Безразличният“ разказва за смазаната субективност, уникалност, свобода. Но също и за годините на учение и странстване. „Безразличният“ ни представя герой, лишен от цел, герой, пред когото всички пътища са зазидани или вече самоопровергали се. Достатъчно е да цитирам пасажа, в който Николай Стоименов чака на гарата своите съмишленици, с които се готви да осъществи бягство през границата, и бива заговорен от арматурист, тръгнал за Димитровград, града утопия. Разказвачът на Марангозов бива връхлетян от мисли, които всекидневният език би нарекъл философски. Мисли, които рамкира иронично: „Засмях се мислено. Да, той беше щастлив. Имаше цел. Навярно членуваше в партията. Към такива животът е щедър. Защото имат скромни желания. Всъщност трябва да си призная, че бях раздразнен. Завистта е недобро чувство, но аз не успях да го потисна. Ще стигне ли някога този човек до Рембранд или Бетовен – светът на висшите духовни ценности? Звучеше превзето.“[18]

Но да се върна отново към Барт. Използва ли Марангозов „херменевтичния код“? Кода на загадките? Бих казал, че слабо. Всяко действие, което може да бъде тайна, бива обяснено, бива осветено. Това е отличителна страна на романа на идеите: героите изпълняват своите скрити в джоба заръки. И читателите рано или късно също получават възможност да прочетат тези заръки. Нищо не остава обвито в мрак. Нищо не може да накара литературоведите да гадаят, да се туткат около разчитането, да спорят. Но херменевтичният код е използван, както вече споменах, там, където героят подозира себе си, където изследва поведението на

околните. Това не е в никакъв случай достатъчно, за да кажем, че този код е ключов за романа на Марангозов. Жанрово определящ. В този смисъл водещи тук са „културните кодове". Както и „конотативните". Между тях има значителни съответствия и мога да си позволя дори да кажа, че „Безразличният" би оставил равнодушни читателите, ако не беше толкова гъсто нашарен с културни щампи и стилови диалози.

Но нека все пак изредя поне основните конотативни редици: кино, популярна и класическа музика, философия, изобразително изкуство, игри, култура на снобите. Всяка от редиците присъства осезаемо и на практика замества слабо интензивния откъм действия и дейности, неблагоразположения към „случайни", дълженстващи на следвоенния реализъм описания. В „Безразличният" наистина всичко значи, като цитира. И то цитира ударно, ярко, експлицитно, плакатно.

Още самото начало на романа казва за какво е всичко. При него няма пет-четири, няма неизвестни. Или те, по-скоро, бързо се разсейват. „Седяхме в „Казака". Вече се здрачаваше, но само две маси бяха заети. Моят приятел Гавраил, втренчил очи в чашата си, бърбореше. Седях насреща му, посърнал от скука, и мълчах. Скуката бе станала наше ежедневие."[19] Едно въведение в света на излишните хора, които присъстват в българската литература поне от „Тютюн". Те бърборят, те скучаят. Но което е по-важно – те имат свои визии и тези визии са ясно разграничими. Героите имат своите арии, дори своите лебедови песни.

IV.

„Какво значи „свобода"? Да живееш със собствените си принципи! Друга свобода няма! Другото е спекулации..."[20] Тези думи, вложени в устата на един от марионетъчните герои, така представителни за жанра, звучат твърде общо, но положени в контекста на философския код, стават част от на практика общата монологична структура. „В ръцете ми попадна някаква книга. Разтворих я наслуки и прочетох: „Автономията на волята е това свойство на волята, чрез което тя сама става на себе си закон."[21] Цитатът е уж случайно видян, а след това е изкоментиран от героя с иронична високомерност: „Кой бе авторът на тази глупост?"[22]. И е поставен в рамката на едно скучаене, докато двама души се пазарят за цената на крадени часовници. И без да знаем посоката на иронията – дали от прочетения цитат към поведението на подслушаните участници в един спор-пазарене, или към самия Кант, но следва коментарът: „Да, всички ние бяхме дилетанти в мисленето." Цитатът обаче е парадоксално

поставен в кавички. Парадоксално, защото не е точен. В неестествена положеност сред също толкова конкретно посочени пасажи от песни и отделни стихове от модни автори. Кант, „Основи на метафизиката на нравите“, за волята. Цитатът е необходим, колкото за да позволи заключението, че дори Кант е неразпознаваем от героите (главният герой Стоименов, който е издърпал тази книга, след прочитането на случайния фрагмент поглежда корицата и се изненадва от името на нея), толкова и за да усили идеологически темата за безволието. Но какво конкретно се случва с цитата? Как работи той? Ами използван е като идеологически маркер – героят изказва идеологията на автора чрез културното кодиране, но цитатът е част от конотативното.[23]

Безволието по-нататък ще бъде усилвано чрез конотативните вериги. И най-вече от манекените. Тук връзката на „Безразличният“ с „Дилетант“ на Чавдар Мутафов, с романите на 20-те изобщо, с една радикална визия за новата самота е повече от значима.

Освен Кант в „Безразличният“ се появява в силна позиция и Ницше. Още на първата страница. „Ницше е казал...“ – опитва се да каже нещо един от живите мъртви, от кухите хора на двойно разбраното време. За едни то е началото на бъдещето, а за други междуцарствие, серия от малко дълго продължили мръсни дни, 29 февруари. „Остави ме!“ – отвръща му героят. И продължава със заключението, че „всички ние бяхме дилетанти в мисленето“.[24] Та Стоименов на едно място съвсем ачик заявява, че е последовател на идеята за свръхчовека[25]. Един културен идиом от голямо значение за романа. Но дали Ницше от „Безразличният“ е в контакт с изворовия Ницше, със самия Ницше? Или по-скоро това е модното ницшеанство: онова, което свързва тоталитарните водачи и най-крайните индивидуалисти – техни антиподи? Тоест един Ницше на степен? Ницшеанстването на Кирилов? Защото тук свръхчовекът е още по-бутафорен и от Пенчо-Славейковата си версия, тук той е само цитиран, макар и евентуално с ироничен атачмънт, не и интерпретиран, както е при олимпиеца от Трявна.

След Кант и Ницше невъзможно е без Гьотевия „Фауст“, без желанието да спреш мига, без филистерския идеал. Например Юлия Серафимова, която говори с думите на Гьоте[26]. Нервното разстройство на Николай Стоименов е синтезирано във фразата: „Но запалете лампата!“[27] Но това е само първата редица. След нея идва киното. Киното, без което не можем да си представим нито света на буржоазията, нито този на левите реформатори.

Киното в „Безразличният“ кореспондира с киното при Вапцаров. То е преди всичко Холивуд, и то Холивуд на мелодрамите. Филмите с Дороти Ламур и Ханс Алберс[28], мустачките „а ла Спенсер Траси“[29], Джуди Гарланд[30], „Америка, лимузини, Метро Голдуин Майер, живот...“[31]. Но киното е и онзи инструмент на промяната, който левите теоретици от 20-те, дори българските 20-те[32], превръщат в мит. Румяна, активистката Румяна, „беше почитателка на филмите на Жан Луи Баро“[33]. И още: „На стената висяха портретите на Вапцаров, Вазов и Жан Луи Баро.“[34] В затвора празнуват годишнината от Освобождението. И естествено това Освобождение е двусмислено, иронично. Защото разказвачът на „Безразличният“ добре осъзнава как за социалистическата догма историята е низ от прокламирани „освобождения“, докато в същото време заробването на човека не намалява. На затворниците прожектират „Калин Орелът“[35].

Литературните конотативни кодирания. Те са корелати на киното. Високи и ниски образци се цитират и противопоставят. Иронията към популярното и патетичното възхищение от високите шедьоври, с които се характеризират културните стереотипи на Стоименов, стоят редом до конотативни слепи петна в дискурса на разказвача, основани на популярната култура, на пълпа. В „бледоликото лице на войника“, който спира Стоименов в бягството му през границата, едва ли ще бъде пресилено да търсим следа от езика на юношеските кумири Майн Рид и Карл Май[36], особено когато неговият двойник Гавраил се връща от опита си за акомодация към новото време; отиването в Димитровград, с разказ, в който интерпретира постъпката си с помощта на „Последния мохикан“ и „Сред хората“ на Горки[37]. Да, Безразличният има чувството, че е последният мохикан, същество с високи изисквания, които днес са неизпълними.[38] Но по-важна е играта на контрастите. И характерът на иронията. Една от чертите ѝ: западното ниско е тукашно високо за определен културен код, за определено схващане.

Следва кодът за изобразителното изкуство. И при него имаме същата опозитивност. Същата гола противопоставеност – и отново развита с настойчивост и разнообразие от конкретни елементи. От снобския дом на пианистката Ана – с картините на Златю, Мърквичка, Майстора, които символизират един свят на законсервирана култура[39], през полуироничното оприличаване на „благородница от картините на Ван Дейк“[40] до карикатурите на Аденауер[41] и литографиите на Кете Колвиц, които се явяват културни синекдохи на воюващия със старото прекрасен нов свят[42]. Препратката към Кете Колвиц е като антипод на

онази с Ван Дайк: мъжът от Редута е „като рисунка на Кете Колвиц“[43].

Тази игра на черно и бяло власта навсякъде. Например в игрите. Хората на отминалото, с тяхната неувяхваща снобия, играят покер[44], докато селяните, в техния абсолютно разцентрован регистър, пердашат сантасе[45]. Или в конотативното – журовете срещу митингите. На затвореното частно съответства откритото публично. И героите принадлежат на единия от двата свята.

Да не забравя музиката. Бах, Бетовен (веднъж споменат поименно, веднъж чрез „Лунната соната“), песните от американските музикални филми („Звезден прах“), които повече от откровено са хвърлени срещу маршовете на новите хора. Черно и бяло. Понякога музиката извършва критика спрямо тези, които я изпълняват или слушат. Така е с Рахманинов при репризата на героя Стоименов, приятеля му Гавраил, който също се самозачерква, осъзнавайки, че принадлежи на миналото: „Ръцете му трепереха леко и това му пречеше да свири добре, ала въпреки неблагозвучието Рахманиновата прелюдия кънтеше покъртително и много скръбно.“[46]

Кодировката на контето от времето на безвремието или на сноба, когато официалната култура го маргинализира до абсурд. В тази графа, бих казал, влизат всички описания на предметния свят от 50-те, с които романът на Марангозов остава и като паметник на един цивилизационен тип. Протълкуваното от две ценностни системи значение на вермута – задължителното „нещо специално“ в любовната игра на една безсмислена жена на възрастен мъж, прибран на топло по неизвестни причини, и историзирането му от рефлектиращия върху всичко Николай Стоименов: „Вермут, помислих си, не ѝ стигнала фантазия да измисли нещо по-оригинално. Вермут пият снобите и момчетата на „журовете“. Вермут си поръчват срамежливо ученичките, когато влязат в по-луксозна сладкарница.“[47] Пасажът за вермута е част пък от по-голямата културна лексия за любовта, такава, каквато е била, любовта на стария снобизъм. И поне още един пример за кода на контето: „Цветните квадрати на Гавраиловите чорапи бяха като реклама на анилинови бои. Недоумявах: той беше човек с вкус, а носеше чорапи, с които се хвалеха хулиганите от „Царя“.[48] Тук културният код се пресича с два конотативни – рекламата, която свързва знаково света на капитализма, и квадратите, които влизат в „мотива“ за стиловите експерименти – странните перспективи, неочакваните гледни точки и кубистични дескрипции на пространството.

Един от проблемите с класификацията на Барт е твърде голямата близост между онова, което той нарича „културни“ кодове, и онова, което

за него са „конотативните“ кодове. Макар и да предлага разлика, която ги отграничава на степен (така че „културните“ кодове се оказват принадлежащите към идеологическото, към някаква система на интерпретиране на събитията в повествованието – независимо дали интерпретацията е направена от разказвача или от героите, докато „конотативните“ бележат връзките между тематични петна в текста – в известен смисъл подобно на семантичните полета в семасиологията или на онова, което Майкъл Рифатер нарича „дескриптивна система“), все пак те обикновено корелират. Така е и в „Безразличният“. В пасажа отпреди малко, в който героят разказва толкова подробно кой как възприема културната употреба на вермута, има един конотативен сплит, който днес би трябвало да ни прави впечатление. Вермут могат да си поръчат ученичките в „сладкарница“. Ето как „сладкарница“ в някакъв исторически период, в определен социално кодифициран говор може да означава и място, където се сервират такива питиета. Не че днес в т. нар. книжовноразговорна реч (понятие, около уместността на което българските езиковеди все още спорят, но което е влязло в употреба, за да обозначи разговорния стандарт, който не е диалект или социолект strictu sensu) „сладкарница“ няма подобни конотации, но е от значение, че през 50-те те може би са създадени или притежават далеч по-съществена сила, щом литературата ги е регистрирала. Все пак „кръчма“ или „бар“ не просто обозначават клас от предмети, които социалистическият живот уж не познава, но, което е по-съществено, именно думите трябва да изчезнат по пътя на табуизирането им и тъкмо с това и самите предмети, които стоят зад тях. С тях може да се означи или миналото на българското общество, или настоящето на „загниващия капитализъм“.

Когато употребяваме Бартовото значение на понятието „конотация“, трябва да сме наясно, че то е различно от общоприетото в лингвистиката, където обикновено конотацията е понятие на семасиологията и означава преди всичко „фона“, „ореола“, с който едно понятие или дума постепенно обраства в диахроничен аспект, в хода на времето; там „денотацията“ е прекият концепт. За Барт денотацията е първичната, крайната, най-задната конотация. Той не може като Умберто Еко да приеме определено значение като основно, а другите (именно конотациите) като оказионални. Също както не приема и освобождаващата изследователя перспектива, според която конотациите не принадлежат към теорията за кодовете, защото са част от прагматиката и са далеч по-нестабилни

от денотацията, от която се различават същностно. За него конотациите не могат да бъдат въпрос на изследването на рецепциите. С това неговата теория за конотацията показва една съществена разлика от семиотическите подходи – в нея всички значения са като по-плътни или по-рехави зони на смисъла, а не обвивки на луковица, една от които все пак се явява ядро.[49] Това е част от неговата принадлежност към постмодерната епистема. Защото той не допуска разлика между буквално и фигуративно – всичко е фигурация. Нещо повече – фигурация, която може да бъде по-усложнена или по-чиста и всичко, зависи от онова, което във всекидневния език наричаме „контекст". За Барт текстът е един контекст. И още нещо: не бива да се търси коя конотация е възникнала по-рано, тъй като в плана на синхронията, която е единствено важна за структуралисткото мислене, всички са равни, равнопоставени, вече възникнали.

В „Безразличният" има места с по-голяма честота на културните и конотативните кодове и такива, в които те са по-малко или са моно. Ето как изглежда едно „гъсто населено място": „В стаята беше задушно. Станах и отворих прозореца. Вдъхнах жадно свежия зимен въздух. Пред къщата бе спряла една линейка. На калника стоеше облегнат шофьорът и пушеше. Кубетата на „Александър Невски" блестяха като пожарникарски шлемове. И не зная защо, тези шлемове извикаха в мен първите думи на „Отче наш", които трябваше да казваме всяка сутрин преди започване на учебния ден. „Отче наш, ти, който си на небето, да се свети името ти, да бъде волята ти, да дойде царството ти, както на небето, така и на земята. Хляба, който ни го даваш всеки ден, дай ни го и днес..." Безсмислието на тези думи ме накара да се усмихна. Хлябът за душата, който ни е давал щедрият бог, не ни стигаше вече. Той бе изсъхнал и стар, мухлясал от влагата на годините. Друг хляб и друг съдник за делата ни нямаше, а ние бяхме много слаби, за да се опрем на самите нас. Оставаше безразличието. А то искаше сили и упование в себе си."[50]

Блестят като шлемове – да, тук е запазена алюзията за онази битка на Ладожкото езеро, която обезсмъртява княз Александър Невски. Но почакайте – „пожарникарски"? Това снизяване, което може да си позволи само добрата литература. Ироничното кодиране. То ще бъде усилено в този пасаж на няколко пъти. „Да бъде волята ти"? Та нали именно воля не достига на героите на „Безразличният"? И веднага след туй – ницшеанско-левичарската метафора за мъртвия Бог. Господнята молитва е сбор от безсмислени думи, които предизвикват усмивка. Виж и: „Църквата „Св. Неделя" приличаше в здрача на вечерта на огромен мравуняк,

неочаквано израсъл в центъра на града."[51] Ако културното кодиране разчита много на две споречи една с друга визии на атеизма – комунистическият атеизъм на второстепенни герои като Румяна и Григоров и декадентският атеизъм на Стоименов – то конотативната кодировка ще насновава нови и нови пластове, следи, напомняния за безсмислието, погнусата, неприютността.

Културните кодове образуват гъсти редове, чиито шарки много тясно се преплитат с тези на конотативните. Там, където срещаме културни кодирания, обикновено попадаме и на стилистически натрупвания на конотативни вериги от отпратки, нови конотативни възли. И може би точно тук си струва да търсим едно по-адекватно днес разбиране за стила: може би стилът е именно взаимоотношението между натиска на идеологическите трактовки в текста и конотативните мъглявини и съзвездия, между онова, което старомодните преподаватели наричат послание на текста, и релефа от отпратки, от свързани в мрежа текстови реалии. Обичайно обаче е друго – като стил да разпознаваме само конотативните кодирания на Барт.[52]

Нека се върна например на манекените. Младият Марангозов е опитен стилист, но писател, който не може да се сдържи да не посочи културен синоним. И стилът му е обигран, а вътрешните препратки – функционални, прекалено функционални. Той често цитира стилове на времето. Важни конотативни редици. „Те носеха стария Коев като счупен манекен..."[53] – „Безразличният" цитира Чавдар Мутафов–Светослав Минков, всъщност онзи възглед за инструментализирания човек, който перфектно служи на алегорията на романа. Но: „Разрошеното беловласо лице на генерала трептеше в съзнанието ми. То напомняше на една от последните снимки на Айнщайн."[54] Героите на Марангозов един по един се оказват в ситуацията на счупени манекени и затова способства един стилистичен рефрен. И както си му е редът, този лайтмотив ще достигне кресчендо в един момент – този момент в романа е предложен като кошмар. Стоименов сънува, че всички сме марионетки.[55] Всъщност, успоредицата между хората и неживите предмети е откритие в рамките на българската литература на диаболизма. И неминуемо се разчита, дори когато става дума за роман от 59-а година, в посланието на диаболизма. „Ние бяхме изхвърлени от събитията стари мебели, които лежаха на тавана."[56] Не просто неподвижни, но и легнали като колони на разрушен храм. Но на тавана. В пространството на миналото, ако се позовем на Башлар. Или както твърде директно коментира героят – на „разложението".

Тази насилственост в описанието, преобръщане на перспективата, изкуственост на осветлението могат да се открият на много места из романа. И дори когато става дума за оправдани от метода – психологическия реализъм – описания, техният конотативен потенциал има валенции все към поетиката на 20-те. Българските 20-те, разбира се. Например зимният вечерен софийски пейзаж изглежда така през очите на пияния герой: „Улицата се плъзна встрани, като че ли някой ме удари с възглавница в тила. Наоколо цари синкава тишина. Първият сняг пада бавно, на едри парцали и застила улиците с пухкава бяла вата, която блести като посипана с нафталин. Снежинките се умилкват около уличните лампи, въртят се във весел танц, милват лицето ми... Една от тях попада в окото ми, стопява се, превръща се в безброй цветове... Улицата е огромен калейдоскоп, в дъното му върви някакво момиче. То ме забелязва, спира се уплашено, после ме заобикаля предпазливо. Къде? Къде отивам? Краката ми са дървени протези, които вървят от само себе си. Някой се смее наблизо... „Ха, ха-ха!“ Гласът потъва, чезне далеч назад...“[57]. Особеностите на прозопопеите тук са характеристиката, на която бих настоявал. Как живото и мъртвото сменят местата си. Снежинките, улицата стават одушевени същества, а вечерта и пиянството разкриват тайното им съществуване. Краката на героя, обратно, са протези, гласът е незнаен и потъващ. И всичко е некротизирано или по-скоро мумифицирано от нафталина и рамката на калейдоскопа с конотациите му на зловеща детска играчка – зловеща, защото е матрица в света на възрастните. Този пасаж е само брънка от цяла верига подобни места, които се оглеждат едно о друго и усилват и без това твърде метафоричната си (за реалистична проза) образност.

Но когато говорим за прекалено явната връзка с поетиката на 20-те и в частност с тази на Чавдар Мутафов, цитирането на стил, трябва да оценим този естетически архаизъм не само като търсене на различна традиция – основа, към която се чувства привързан, но и като нежелание за ангажимент с нови езикови малформации. Впрочем, нито един български роман от 50-те не се отличава с иновативност в областта на стила. Но нито един няма толкова ярка насоченост към определен исторически пласт на стила, която сама да носи послание.

Конотативните кодове работят мощно и овеществяват с плътта на думите пространството на разложението. Светът, видян през очите на Стоименов, е полуразложеното описание на наследените модернистични

дискурси. В стилистика, сходна с онази на Константин Петканов: „Трябва да се прегледам. Болен съм. Заледената площ на площад Македония приличаше на гръб на огромна риба. Сива мъгла висеше над мокрите здания. Водосточните тръби, полазили по фасадите, бяха странни отвратителни червеи. Уличните лампи мъждукаха в късния следобед като мазни петна.“[58] Или на сецесиона: „Студът бе изписал красиви нарциси по стъклото. На прозореца се трупаха врабци, които надзъртаха скрьбно в топлата стая.“[59] Едни описания метафорични и заедно с това прозопопеични: „Зданията, замръзнали, се притискаха зиморничаво едно до друго.“[60] Или картината на колоните от бодри комунисти на Орлов мост – „фантастична гигантска гъсеница“[61].

Разбира се, всичко в „Безразличният” е стилизирано.

V.

Философските отпратки в „Безразличният“ съставляват една от „пистите“ в идеологическата канава на романа – ако, разбира се, си представим идеологическите гласове като „записани“ на многоканална лента. Сред тях най-силно звучат гласовете на Кант, Ницше и Гьоте. Кант за безволието (макар че по-екзактно по отношение на Кант би било да се каже все пак за волята; тогава обаче няма да сме справедливи спрямо романа), Ницше за дилетантството и Гьоте за изкушението на еснафския идеал. Казвам „звучат“ и веднага се поправям. Защото тук звучат не техните гласове, а техните преводи, преноси, транспозиции.

Втората „писта“ се заема от два конотативни кода – художниците и киното, изкуствата на спрелите и на движещите се образи.

Но символичният код е този, който според Барт може да ни даде отговор на въпроса за скелета на произведението. Коя е основната опозиция в „Безразличният“? Подчинение – неподчинение? Хора на миналото – хора на бъдещето? Мечти за освобождение отвън – мечти за самоизграждане на прекрасен нов свят? Политическият мит за свободата – свободата като крайна цел на индивида? Действеност – бездействие, скепсис, отказ от участие? Всички тези структури са откриваеми в романа. И взети заедно, те определят конфликта или темата му (ако решим да наричаме „тема“ проблема, който едно произведение избира да разисква).[62]

Героят в този смисъл е махало между двете страни, двата полюса. И докато в недостъпната ни първична нецензурирана версия, по свиде-

телство на автора, той се самоубива, в отпечатаната книга той е пречупен и заминава (по собствено желание) на поправителен труд в Родопите. В третото издание героят се самоубива – но този път в Страшното езеро. Алегоризмът на антиутопията е взел надмощие над буквализма на социалнореалистичните, очеркови в тази точка, предни две издания.

Може би е нужно романът да се постави в контекста на други романи за комунизма. Вероятно прочитът, който му е привнасян все повече днес и съгласно който „Безразличният" е текст срещу комунизма, все пак работи, дори е общодостъпният начин да се схване за какво е романът. И тогава той се оказва в редицата на антиутопиите и на социалните сатири. Това е тежка редукция на значението му, но редукция, към която го води и последното му издание.

Алегорически „Безразличният" печели сравнението с „1984" именно със своята недоизкусуреност. Героят не защитава своята интимна същност, своето неприкосновено Аз. Нито пък по примера на другите персонажи поддържа друга идеологическа представа за света. Той е инфантилен. Неговата съпротива срещу комунизма е част от неговата лабилност по отношение на света изобщо. Говоря за първата редакция на романа.

„Безразличният" е билдунгсроман. Преминаването на границата е типичен „обред на прехода", начин да се символизира възмъжаването. А отрязъкът от живота на героя, описан в романа, е равнозначен точно на ситуацията на най-важния житейски избор, на възможността да се избира. Малко пресилено, разбира се, заради това, че класическият билдунгсроман от XVIII и първата половина на XIX век не може да служи като база за сравнение. Романите от този тип през XX век са или пародийни (както е блестящо направено в излезлия също през 59-а роман на Гюнтер Грас „Тенекиеният барабан"), или направо контра- и антибилдунгсромани (какъвто е всъщност случаят с „Безразличният"). Като казвам „антибилдунгсроман", имам предвид не някакъв твърд жанр – още повече, че литературните жанрове през социалистическата епоха имат управление и йерархия, които още не са изследвани добре, липсва обстойна българска работа върху това.[63] По-скоро намеквам, че определени автори в сблъсъка си с униформената култура и нейните изисквания, включително жанрови, са избирали пътя на негативното следване на модела. Възпитателният роман на социализма включва в себе си един подвид, който може да се нарече роман или по-скоро повест „на превъзпитанието". Именно това е позволеното чекмедже за „Безразличният" в таксономията. Но Марангозов прави нещо

в повече, нещо, което не е необходимо – и точно то прави романа интересен за нас.

А „отграничаването на билдунгсромана от автобиографията рядко може да бъде еднозначно", както пише един немски литературен лексикограф, Кр. Трегер[64]. Може би крайно мнение, защото билдунгсроманът въпреки многобройните си модификации все пак си остава роман – и пътят към автобиографичната фигура е отрязан.

„Безразличният" е билдунгсроман. Но такъв, който завършва с неуспех. Той е модернистичен дори стратегически – орязан до мига, в който трябва да се състои (и не се състоява) мъжкото съзряване. Негови събратя са „Лутанията на възпитаника Тьорлес" на Музил, „Записките на Малте Лауридс Бриге" на Рилке, „Портрет на художника като млад" на Джойс. Но политическият избор, който героят му трябва да направи, макар и положен в контекста на светогледните лутания и на справянето с проблема за безчестието като социален резултат, политическият избор го отдалечава от класическата затвореност на жанра в рамките на (само)изграждащата се личност.

„Защо не съм роден преди петстотин години? Щях да стана монах в светата Рилска обител"[65]. Колкото е свързано с темата за смъртта на Бога, толкова и с пустото мечтание. Героят на Марангозов не се различава от всички онези герои на може би най-силния германоезичен романов жанр в своята неспособност да приеме света, да понесе сблъсъка със света и най-вече – да понесе перверзността на света. Той мечтае, той намира хиляди невъзможни, неосъществими решения. И опозицията *изчезнала святост – всемогъща погнуса* също толкова дълбоко определя символизма на романа. Бих си позволил да кажа, че съвсем в духа на времето, подобно на Музиловия Тьорлес примерно, героят на Марангозов е отчужден и погнусен. Той дори твърде често употребява синонимите на погнусата.[66] Казвам „духът на времето" и веднага усещам да тегне над думите ми разбягването на времената в литературната история. Какви са контекстите на романа? Сигурно социалистическите романи. Това да. Но можем ли да го впишем в друга редица, която му е синхронна – романите за сърдитите млади хора? Можем ли да го видим като параекзистенциалистки и да го съпоставим с „Погнусата" (1938) на Сартр или „Чужденецът" (1942) и „Митът за Сизиф" (1942) на Камю?

„Безразличният" е роман на идеите. Роман на разочарованието, на примирението със света – една романтическа форма[67]. Той диалогизира със социалистическите производствени романи, романите за строежа на новия живот. Както и с всевъзможните повествования за новите по-

ложителни герои. Всички онези полудеца-полувъзрастни, комсомолци, войници, млади специалисти, които извършват чутовни дела.

Героите на Марангозов естествено не са антигерои, защото такива са героите на антиромана, на „новия роман". А да очакваме такава техника от българската проза на 50-те е твърде несериозно. Но те са нещо различно от положителните герои, с които тя се изпълва.

Преминаването на границата завършва с неуспех. Възмъжаването не се извършва. Макар да е контрирано с псевдовъзмъжаване – отиването в Родопите. Вече се появи прочит, според който отиването към границата е отиване в Природата, а отиването в Родопите е отиване в Новия свят.[68]

Но отиването на героя в Родопите е достатъчно условно, за да може читателят да се ориентира, че разказът е символичен. Как е подредена условността? Разговор на героя със следователя Григоров, място на действието – килия на Пловдивския затвор:

„– Какви пушите?

– „Родопи".

– На драго сърце ще ви дам от моите. – Той отвори чекмеджето на бюрото и извади оттам две кутии. – Заповядайте. Аз пуша същите."[69] Подобни места има още няколко. Дори на път за затвора героят си купува „няколко кутии „Родопи"[70].

Но в завършека на романа – „Кандидати за Родопите имаше малко и аз получих веднага назначението си"[71]. И последните две изречения – от разговор във влака:

„– Ще запалите ли една „Арда"?

– Да, благодаря."[72]

Родопите в края на 50-те наистина представляват символическото място на новия живот. Те са културна реалия (за Барт конотативна лексия), но и действително място, където биват изпращани „съмнителните" и „тунеядците". Мадан се превръща в Мека на този строеж на бъдещето. Но същевременно „Родопи" са един относително яваш тютюн. „Арда"-та е по-серт, а „Ударник" е най-твърдата и евтина марка цигари. Позоваването на тези марки е част от културното кодиране на реалистичното повествование, но то „играе" и в алегоричен (а по Барт – конотативен) план. Едва ли не луксозните „Родопи" са цигарите, които пушат героите на старото. На фона на честото им споменаване „Арда" се появява само веднъж. Но не и „Ударник". Най-ясният символ на работничеството, на истинския строител, на комунистическия нов Прометей значещо отсъства в романа.

VI.

Има и друго възможно сравнение, което искам бегло да щрихирам. То е с никога непубликуваната*, но написана в началото на 40-те повест на Вутимски „Очите, които плачат". Поне предварително сме сигурни, че никой не ще сметне, че ще говоря за влияние. Два различни текста – единият писан вероятно през 41-а, в началото на една голяма война и преди да станат известни фактите за Сталиновите репресии, другият – в средата на 50-те, след смъртта на Димитров, във време, когато дори Европа знае що е реален социализъм.

И „Очите, които плачат", и „Безразличният" са в романовия тип на „Записки от подземието". Не само защото са идеологически татуирани, а и защото конкретната тематика, включително темата за нравствения мазохизъм, е една и съща в основата си. Сходно е и описанието на камерно видяната, клаустрофобична София, свят на бивши и недоубити хора, на отхвърлените. Значи един интертекстуалистки анализ би следвало да разчита много на културната кодировка. Това е банална истина, върху която обаче интертекстуалистите рядко се спират.[74] Особено интересно би било сравнението на цитираните шлагери и романси, т. е. популярни песни, чийто подбор от двамата автори играе важна роля в пресъздаването на двете съседни исторически епохи. Но все пак от първостепенно значение би било да се види мястото и функцията им в двете произведения, не толкова какво те ни говорят за реалното историческо време от началото на 40-те или от началото на 50-те.

В описанието на кръчмите и живота на артистите в тях двата текста удивително се спяват. Само че докато Вутимски приписва артистична леност и нищоправене на бохема, Марангозов има друг герой – отхвърленият или по-скоро нежелаещият да се впише в социалистическата vita nuova представител на интелигенцията, на новата трета класа (все пак народните демокрации използваха и триделния модел на феодалното общество, като облагодетелстваните съсловия – тези на работниците и селяните – също съществуваха благодарение на символното си тяло). И в „Очите, които плачат" е представен светът на отхвърлените от съвременното общество. Но тези отхвърлени са различни от онези в „Тютюн" или „Безразличният".

---

* Към момента на издаването на "Битие и идентичност" повестта на Ал. Вутимски е под печат. – В: **Вутимски, Ал.** Синьото момче разказва. Проза. Унив. изд. Св. Кл. Охридски. *Бел. ред.*

Неиздадената повест на Вутимски и инкриминираният роман на Марангозов са особено сравними там, където героите философстват, т. е. развиват своите представи за комунизма. Но повествованието на Марангозов е безжалостно към философстването на своите герои. То го иронизира, представя го като дървено слово на лишени от действителност хора. И в двата случая не се минава без сравнение между комунистическата идея и реалното ѝ осъществяване. И в двата текста в устата на героите са вложени откровенчески монолози за комунизма, в които има много театралност. Търсено оперетни герои произнасят речи срещу идеологическото зло.[75]

Но там, където героите вършат нещо, започват и първите големи различия. Героите на Вутимски постоянно танцуват, за да забравят мизерното си съществуване. Има нещо ницшеанско в тяхното танцуване. Героите на Марангозов не танцуват никога в кръчмата. Танци при него има само на купоните у Керимидчиев, но тези танци са само символ на упадъка на отношенията и загубата на искреността. За романа на Марангозов социализмът, реалното време на романа е времето след извършването на греха. И героите са натоварени с тази греховност на времето.

Наистина, и Вутимски, и Марангозов създават дистанция към героите си. В „Безразличният“ например това са героите, описани като надяващи се на американците. Те говорят глупости и са видяни от автора като говорещи глупости.

Още по-голям е разривът в културните кодове. „Безразличният“ е многократно по-тежък, по-нагънат интертекстуално.

VII.

Разбира се, можем да използваме и друга решетка, друг филтър към „Безразличният“. Решетката на трите издания. Романът е публикуван през 59-а, след няколкогодишни преработвания и лежане в издателства. Тоест той има относително бурна предистория. Малко повече от трийсетина години по-късно е новото му издание – в издателство „Христо Ботев“. То повтаря първото, разликата е в оформлението и предговора на Виктор Пасков. Третото издание е силно променено – стилово, отпаднали са цели части, добавени или променени са други. Вместо предговор има две странички от автора.

Може би си струват два бързи примера, които да подскажат отношението при издаването, т. е. говорят за рецептивния хоризонт на романа. Единият е съвсем външен – интерпретацията, която правят оформите-

лите му. При първото издание Роланд Шнеевайс е използвал рисунка с въглен: силует на мъж в зимна дреха, леко приведен и в гръб, изпълващ почти цялото изобразително поле; до него е разположен само още един елемент – тъмните очертания на сграда с празни бели дупки на местата за прозорците. Върху мъжа и сградата е поставено ръкописното бледочервено заглавие – единственото цветно петно в този чернобял свят. Корицата стои естествено в традицията на ляворадикалисткото оформление. В нея личат следите на експресионистичното изкривяване на пространствата и сбърканост на пропорциите. Във фигурата на загърбващия мъж е концентрирано разбирането за значението на наистина централния разказващ персонаж и неговия свят. При второто и третото издание тази корица е „цитирана", включена. И това говори достатъчно за архиварско-окласичената им концепция. В третия (където на задната корица са експонирани снимки от затворническото досие на Цветан Марангозов – от януари 1951 г.) – и за документалната стойност на романа. Романът се е самовключил в себе си и е добил чертите на метароман – поне доколкото вече не Безразличният, колкото епохата е герой на романа.

За сменената оптика свидетелства и вторият пример. Второто и третото издание са снабдени са паратекстове, които да обясняват, (пре)създавайки контекст. И докато В. Пасков подчертава не нещо друго, а главно инкриминираността, т. е. съдбата на книгата – превръщането ѝ в престъпен, недопустим акт, то предговарящите думи към последното издание достатъчно добре обосновават иначе рискования проект за една мъчителна преработка. Преработка, която се опитва да „възстанови" духа на нецензурирания „оригинал". Идеята за успешната реконструкция, за археологията на един несъществуващ „първоначален текст". Защото текстът на романа е факт след отпечатването му, а следователно и след „договора" с притежаващите властта да го издадат.

Иначе между текстовете на двете – второто и третото – издания има огромни различия, откриването на които да насочи към темата за рецептивния хоризонт на две тъй различни епохи. Да вземем началото и края на романа. В третото издание Ницше се е изтрил, както и темата за волята, а заедно с нея и Кант. То се открива от далеч по-вълнуващата през 90-те тема за подмяната на старата религия с религиозния социалистически сплит на (псевдо)наука и исторически оптимизъм. „Свещите зад стъклата на отсрещната черква догарят. Напомнят ми, че в тази черква съм кръстен, преди Господ да бъде обвинен, че доставя на населението

опиум."[76] Началото на третото издание заявява друга оптика – тук герой (по-точно – антигерой) е общественият ред.

Промените във финала са още по-емблематични. Докато в първите издания Николай Стоименов отива в Родопите и с това слага край на терзанията си и на романа (превръщайки се по този начин в един положителен образ, социалистическа трактовка на образа на блудния син), в третото той скача от влака, здраво прегърнал следователя Григоров. Скача с него право в черната вода на Страшното езеро. Една сънна, морфическа, дори наркотична метафора. И тук се появява един многозначителен символ, използван вече от руската гротескова проза: „И виждам отвисоко отрязаната си глава да се търкаля между релсите. Удря се в стената на тунела, спира с изплезен език. Очите ококорени, изумени, че окончателният край е така лесен."[77] Наистина, стилистическа отпратка към езиците на 20-те, особено към тях. По устното свидетелство на Цветан Марангозов в първата, непубликувана версия на текста от началото на 50-те героят се самоубива, но не в гротесково осветление. Ще се върна за миг към социокритиката. В едно от изказванията на вече цитираната конференция се появи твърдението, че на финала виждаме „отсечената глава, която се изплезва на комунизма". Е, ако се изплезваше на комунизма, това по всяка вероятност щеше да бъде написано. Но дори и тогава в качеството си на роман „Безразличният" щеше да релативира това изказване, този тип слово.

Но двата завършека, с които разполагаме, могат да бъдат видени и в светлината на Марангозовото отношение към Достоевски. „Безразличният" от първото му издание има много места, в които скрито праща към Достоевски. Но не към особености на прозата на Достоевски, колкото към идеите му или всъщност към идеите на неговите герои. И особено към онези, които засягат правилното поведение и в частност – има ли отношение диагностицирането на житейските ситуации към него, зависи ли то от конкретните ситуации.

За младия Марангозов Достоевски е не толкова писател, колкото мислител. В това свое отношение към Достоевски той не се различава от глобалната представа, създадена далеч преди него. И когато трябва да се протълкува една невъзможна (за индивида пред прага на зрелостта) идеологическа ситуация, тя се представя като аналогична на идеологическите конфликти у Достоевски. Защото неговите герои фасцинират със своята крайност, с патоса, с който защитават позициите си – патос, който ги прави да изглеждат в същата прагова, юношеска позиция.

В първата редакция на романа финалът е именно по Достоевски. Не че такъв изход ни е познат от неговите произведения. Но отиването на Стоименов в Родопите е превод на онази позиция, която можем да определим като най-висока у Достоевски – отдаването на другите. На това особено набляга при прочита си на „Записки от подземието“ и Цветан Тодоров, който я резюмира чрез цитат на пасаж от бележника на Достоевски (бележка от 16 апр. 1864): „върховното и крайно развитие на личността трябва да достигне именно тази степен (в самия край на развитието, в момента, в който се постига целта), в която човек открива, съзнава и с цялата сила на своята природа се убеждава, че най-висшата реализация на неговата личност, най-пълноценното развитие на неговия „аз“ е в някакъв смисъл унищожаването на самия този „аз“ и разделянето му на всички и на всекиго изцяло и всеотдайно. В това се състои върховното щастие“.[78] Но докато, както подчертава Цветан Тодоров, Достоевски полемизира с рационалния егоизъм[79], в „Безразличният“ ясно личи, че идеята за живота за другите, която тук си позволявам да припиша на Достоевски, има вътрешен спор, противоречи си с декадентската романтическа идея за волевия, решителния, действения човек, която най-лесно се идентифицира с Ницше (и Марангозов я идентифицира с него) и която често е била схващана и като идея за непризнаващия морални ограничения (защото се намира над тях) свръхчовек. При това в контекста на времето нещата добиват нови кривини: идеята за живота за другите като трагическа идея, макар да е витаела из въздуха дълго, сега по специфичен начин е „при-покрита“ в един идеологически палимпсест от комунистическата идея за живота съвместно с другите. И героят на Марангозов съчетава във финала на първата редакция на романа си тези противоречащи си идеи. А в новата редакция отново избягва катаклизма, сблъсъка им – нещо, на което Достоевски би настоявал – чрез един алегорически вариант, отменящ разпрата на идеи. Този вариант обаче носи знаците на своето време – и за мен това е времето на 90-те, а не на 50-те. Само през 90-те опълчването на „системата“, на комунистическата система може да изглежда реална възможност, подвиг.

Споменах за интерпретацията, според която финалът на третото издание е откровено плосък – антикомунистически. Нека го припомня: „И виждам отвисоко отрязаната си глава да се търкаля край релсите. Удря се в стената на тунела, спира с изплезен език. Очите ококорени, изумени, че окончателният край е така лесен.“[80] С оглед схематичността на описанието може да се каже, че тук изплезеният език работи в поне

няколко плана: отпратка към добре познатия благодарение на Далчев образ на генерално отхвърляне на живота – един модернистичен, авангардистки жест; отпратка към горгоналната застиналост и крайност, дори, разбира се, трансгресивност (доколкото фалическото е повече от натрапващо се). Декапитацията край релсите пък би могла да е съзнателна или несъзнателна отпратка към „Майстора и Маргарита". Но с оглед конотацията по Барт всичко това е без значение, защото не е вътре в текста. Очите обаче са не само „ококорени", а и „изумени". Изумени са, както подчертава разказвачът, защото да сложиш край на живота, на отвратителния живот, се е оказало „така лесно". Това също влиза в диалога с Достоевски.[81] А езикът е „изплезен", което е иронична двусмислица – изплезен от безсмислено усилие, изплезен, защото е негативен гестус, или изплезен просто като знак за нелепостта на смъртта? Ако проследим конотативните връзки, ще се уверим, че и трите.

Променени са, разбира се, и културните кодове. На Михаил Неделчев дължа наблюдението, че присъствието на понятието Баухаус е възможно в третото издание (т. е. във втората редакция), но не и в първото.[82] Усилени са описанията на социалистическия жизнен свят. Променени са. Един пример. В първите две издания предколедната атмосфера изглежда така: „По витрините искряха коледните дръвчета. Между минувачите тичаха мършави циганчета и предлагаха дрянови пръчки. Пред ресторантите бяха извадени бъчви с вино, около които шумяха нетърпеливи групи. Пъстри афиши обещаваха весело и приятно прекарване по заведенията. (...) В малките магазинчета на „Дондуков" цареше оживление. Оживление на обсаден град – дребната частна търговия преживяваше последните си дни. На ъгъла под търговската палата бе открит първият голям държавен магазин за облекло и текстил. Тълпа любопитни разглеждаше изложените артикули. Първата след войната неонова реклама. Тя правеше впечатление, защото доскоро се считаше, че неонът е белег на капиталистическия град и не се употребяваше за реклама".[83] И в третото: „Хората по улиците бързат намусено. Празничното настроение се крие под маските. Бъчвите пред ресторантите са заобиколени от мълчаливи мъже с дамаджани. Продавачите на дрянови пръчки се оглеждат плахо. И уличната търговия е забранена. Коледните празници ще празнуват в разрез с официалния календар, който не се съобразява с християнските празници. Тези празници са празнувани в продължение на векове. Респектирали са дори турските ни окупатори. А нашите величия просто ги

зачеркнаха и прекръстиха по съветски образец дядо Коледа в дядо Мраз. (...) Под търговската палата се откри държавен магазин за облекло и текстил. Гражданите разглеждат потресено изложената „пролетарска мода", произведена в държавните предприятия. Вкусът и качеството отговарят на новите държавни ресторанти, които предлагат неучтиво обслужване и безвкусни ястия. (...) На „Графа" се появи първата неонова реклама на държавната заложна къща (а доскоро ни втълпяваха, че неонът бил белег на капиталистическия град, че рекламата била подобно на религията „опиум за народа"). На „Стамболийски" се появи държавна баничарница, наречена „Закусочная". В партийния орган излезе статия, обвиняваща индиректно светите братя Кирил и Методий в плагиатство. Преписали кирилицата от някакъв руски монах."[84] Появили са се реалии, които не биха могли да съществуват в първото издание. Съпругът на Юлия Серафимова, който в изданието от 59-а е „в затвора", в онова от 99-а вече лежи не в нарицателното, конкретизиращо клас от думи, а в собственото име – в Куциян.

Тези промени са не само в посока на селекцията на културни реалии в текста. Изчистване на онези, които в края на 90-те не говорят по същия начин или изобщо не говорят, защото 90-те знаят за 50-те различни неща от онези, които са били самоочевидни през 50-те. 90-те имат образ на 50-те, различаващ се от онзи, който 50-те са имали за себе си. Съвсем друга посока е увеличаването на детайлите, свързани с града, и намаляването на онези, свързани с въображението и познанията на аукториалния разказвач. И трета – смененият хоризонт на романовата алегория, който води до нови конотативни прекодирания. Бих казал, че по-лъжливият, по-извратливият, по-лудическият текст на първата редакция е заменен от един алетически текст. Движението през лабиринта на стиловете, онова движение, в което конотативните игри помагат на няколкоредовите културни кодирания, е заменено от далеч по-ясен, твърд и праволинеен ход.

Всяко от изданията в този смисъл е ценно като лакмус за очакванията. И често се получава там, където единият роман да се продължава в свръхупотребата на мелодрамата като хляб на иронията, другият да пропада в публицистичното слово на изобличението. Слава богу, тези места, които безспорно винаги ще предизвикват интереса на изследователите на дискурсите и които лесно ще отблъскват изследователите на словото в романа, изследователите на художественото слово, тези места заемат само една част от романа.

Ако четем „Безразличният“ като политическа сатира, ние ще загубим най-важното за романа – иронията. Онова напрежение между буквалното и другите (явно) фигуративни значения на дискурса, което прави читателите предпазливи. Напрежение, върху което по един или друг начин онова, което наричаме художествена литература, непременно настоява.

Необходимостта от този роман за литературната ни история не се състои в недоказуемата му в литературоведски категории дисидентскост, в контрасоциалността, в социалния му критицизъм, в критичните, да кажем, обертонове спрямо комунизма. Начините да представиш комунизма като антиобщество са много и от перспективата на „Безразличният“ той съвсем не е това. Погнусата, която героят изпитва, е тотална – и в първата публикация тя е свързана далеч повече с мъртвия дребнобуржоазен свят, погълнал и поглъщащ в себе си новия политически и социален ред. „Безразличният“ е зает с изчезването на възвишеното, със смъртта на бога. И е нужен със своите качества на параекзистенциалистки роман на идеите – интертекстуално нашарен, плътен в плана на културните и конотативните кодове. Без да е експериментален, „Безразличният“ е необичаен роман. В този смисъл е едно изключение за епохата, рядко растение в пустата на 50-те години в българската литература.

Бележки:

[1] Цитирам публично изказване на Михаил Неделчев, направено на Кръглата маса в чест на Цветан Марангозов, организирана от Института за литература при БАН и проведена на 4 май 2000 г. в Конферентната зала на Президиума на БАН в София.

[2] *Безстрастността* е характеристика на модерния поет, който стои далече от „живота“. Вж. **Лукач, Д.** Новата самота и нейната лирика. – В: **Лукач, Д.** Хаос и форми (Из ранните съчинения). С., 1989, 198-211. По-особено – с. 198-199. Разбира се, в литературознанието понятието impassibilité се ползва и с други конотации – напр. Франц Щанцел в прочутата си монография от само 77 странички върху типовете романово повествование пише, че „разказвачът на Флобер в „Мадам Бовари“ и „Възпитание на чувствата“ си вменява като задължение *безстрастност*, която му забранява да дава израз на мислите и чувствата си“ (**Franz K. Stanzel**. Typische Formen des Romans. 6. Aufl., Vandenhoeck & Ruprecht. Goettingen, 1972, S. 21). За такова нещо и дума не може да става в „Безразличният“.

Що се отнася до тематичната фиксация на романтическото изкуство около страстта и безстрастността, ще посоча само проницателните редове (същевременно звучащи като просто подхвърляне) на Сюзан Зонтаг от прочутото ѝ есе за метафориката на туберкулозата и рака – по-ранния ѝ опит върху значението на болестта за модерната култура:

„Ранните романтици търсят страстта и стремежа към страст повече от всички други. Смята се, че неспособността да се реализират идеалите на жизнеността и съвършената спонтанност може да направи човек идеален кандидат за туберкулоза.

Съвременният романтизъм тръгва по обратния принцип – че другите желаят силно, а романтикът (разказите са изключително от първо лице) няма или има съвсем слаби желания. *Съвременното романтично его намира своите предтечи на безчувствие в руските романи от XIX век (Печорин от „Герой на нашето време" на Лермонтов; Ставрогин от „Бесове"); но те все пак са герои – неспокойни, безмилостни, себеразрушителни, досадни с неспособността да чувстват. (Дори техните скръбни, всецяло самовглъбени в себе си потомци Рокантен от „Погнусата" на Сартр и Мьорсо от „Чужденецът" на Камю изглеждат смутени от собствената си неспособност да чувстват.) Пасивният, безчувствен антигерой, завладял съвременната американска литература, е същество на монотонното ежедневие или на безчувствената поквара; не саморазрушителен, а предпазлив; не мрачен, смел или жесток – а дезинтересиран! Идеалният кандидат, според съвременната митология, за рака."* (Зонтаг, С. Болестта като метафора. СПИН и неговите метафори. С., 1999, с. 43.)

[3] За това сравни напр. с **Богданов, Ив.** Българската литература в дати и характеристики (817-1965). С., 1966, 500-546.

[4] **Roland Barthes.** S/Z. Ed. du Seuil, Paris, 1970.

[5] **Барт, Ролан.** S/Z. – В: Барт, Р. Въображението на знака. С., 1991, 434-458, и особено главата „Петте кода", 447-448.

[6] **Robert Scholes.** Semiotics and Interpretation. Yale Univ. Press. New Haven and London. 1982, бр. 99-101.

[7] **Марангозов, Цв.** Безразличният, второ издание. С., 1993, с. 58.

[8] Пак там, с. 19.

[9] Пак там, с. 64.

[10] Пак там, с. 71.

[11] Признавам, това е доста фриволно дописване на Майкъл Рифатер, който използва понятията *филиация* и *афилиация* в далеч по-формални рамки. За него *филиация* е генетичната връзка между два текста, *афилиация* – отнасянето на текста към някакъв корпус от текстове (жанр, течение) – вж. напр. **Рифатерр, М.** Формальный анализ и история литературы. – Новое литературное обозрение, 1992, № 1, 20-41. За „Безразличният" може да се каже, че е филииран с „Тютюн" на Д. Димов и афилииран с билдунгсромана. За да бъде употребявано строго и спокойно, първото от тези твърдения обаче изисква със сигурност специално проучване.

[12] Пак там, с. 121.

[13] Пак там, с. 42.

[14] В третото издание за Румяна и нейния сексуален опит има много повече (тя е въведена в света на секса от „другар"). Но след „Еротика на комунизма" на Ивайло Дичев вече не можем да повярваме, че първоначалната интенция на Цветан Марангозов е била наистина да опише комунистката като „свободна жена" и в смисъла на тоталната еманципация.

[15] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с.118.

[16] Пак там, с.133.

[17] **Лукач, Д.** Теория на романа. – В: **Лукач, Д.** Хаос и форми (Из ранните съчинения). С., 1989, с. 449.

[18] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., 80-81.

[19] Пак там, с.13.

[20] Пак там.

[21] Пак там, с. 23.

[22] Пак там.

[23] Тук твърде набързо коментирам една всъщност екзотична за българската литература отпратка към световнозначим философ. Не бих казал, че тя е разисквана, но фактът, че е потърсена връзка с него, ме кара да я откроя. Става дума за неточен цитат от книга, която на всичкото отгоре излиза на български едва през 1976 г. „Основи на метафизиката на нравите" (Grundlegung der Metaphysik der Sitten), първото изречение от първата подсекция (посветена точно на автономията на волята) в края на втора секция (Zweite Abschnitt) – „Преход от популярната нравствена житейска мъдрост към метафизиката на нравите". Буквалният превод на оригиналния текст гласи: „Автономията на волята е свойството (или съставеността, състоянието, на немски Beschaffenheit) на волята, чрез което тя същата на самата себе си (независимо от което и да е свойство на предметите на искането) е един закон". Първо, излиза, че книгата в библиотеката на семейството на Гавраил е на немски. Това обаче не е от значение в романа, включително и защото на неговия стил е чужд всякакъв макаронизъм и използване на чуждоезикови цитати (което впрочем се набива на очи с оглед извънредно честото цитиране и отпращане към културни емблеми, толкова често, че зрелият Марангозов, онзи от 90-те, ще оцени творбата си като жертва на младежко перчене, namedropping – доста пресилена присъда, разбира се). Второ, става дума за Кантово съчинение, написано през 1785-а, преди „Критика на практическия разум", книга, в която също присъства синтагмата „автономия на волята" (макар и е в отношение с понятието „закон" и не с такъв акцент, какъвто е положен върху понятието „дълг"), и в която се стига до твърдението, че нравствеността е в неизбежна корелация със съществуването на Бога. Конотациите на фразата „автономия на волята" са също многозначителни – те отвеждат към разбирането на Кант за свободата, към антонима на автономия – хетерономия и т. н. Вж. **Кант, И.** Критика на практическия разум. С., 1974, с. 68 и сл.

[24] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с.13. Поразително е как и около името на Кант, и около това на Ницше витае конотативния призрак на дилетантството.

[25] Пак там, с. 70.

[26] Пак там, с. 35: *„– Мигът... ето какво заслужава... – продължаваше да мърмори тя, глупаво усмихната. Ана не би казала това. Тя не се оправдава никога.*

Внимателно освободих ръката си и станах.

– Не, чакайте! – извика тихо Юлия. – Не си отивайте." Когато един млад човек мисли върху еснафското, да се мине без Гьоте е по-скоро трудно, отколкото обратното. Отпратката към „Фауст" съвсем не е случайна и с оглед търсещия и отчаян герой. А за Марангозов немските автори представляват бекграунд sine qua non.

[27] Пак там, 158-160. Тук може би до известна степен пресилвам отпратката към предсмъртните думи на Гьоте, превърнали се в един от ключовите крилати изрази на Новото време, отдавна вече свръхинтерпретиран и престанал да означава каквото и да било буквално усещане за спускане на завесата на живота. Но и в българската литература, поне след Пенчо Славейков, той неведнъж е цитиран – натоварван с алегория за нестихващата нужда от изкуство, мрачен синоним на оптимистичния романтически възклик на Вазов „Не се гаси туй, що не гасне!". А и контекстът в романа на Марангозов по-скоро свидетелства за прочит, който гледа на думите на невротичния герой, изпаднал в депресия, редуваща се с провиденчески визии, подобна на онази на Разколников, като на закономерно присъстващи.

[28] Пак там, с. 131.

[29] Пак там, с. 29.

[30] Пак там, с. 30.

[31] Пак там, с. 96. Това изреждане добре илюстрира моста към Вапцаров – особено във връзката на последните две съществителни.

[32] Достатъчен е бърз преглед на течението на „Новис", за да се убедим веднага в това.

[33] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 142.

[34] Пак там, с. 143. Стената в дома на активистката Румяна влиза и в друга лексия – на интериорите. Върху стената на буржоазния дом на Юлия Серафимова виси портретът на съпруга ѝ – „възрастен солиден господин във фрак и лентичка на някакъв орден" (пак там, с. 47).

[35] Пак там, 108-109.

[36] Пак там, с. 88.

[37] Пак там, с. 146.

[38] Гавраил не само е вариация на Стоименов, той е олитературеният му двойник. Когато решава да отиде в Димитровград, той обосновава желанието си с прочита на „Държавата и революцията" на Ленин, а думите, които излизат от разваления грамофон на бащините му генерални уста, са карикатурна реприза на думите на лудия от „Последна радост" на Йовков.

[39] Пак там, с. 57.

[40] Пак там, с. 31.

[41] Пак там, с. 54.

[42] Използването на репродукции на литографии на Кете Колвиц са такъв задължителен елемент в оформлението на периодичния печат в края на 50-те – началото на 60-те (например списание „Родна реч" или „Септември"), както и репродукции на работи на Ренато Гутузо за същия период.

[43] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 79.

[44] Пак там, с. 28: „Рицарите на покера продължаваха своята кротка на вид, но ожесточена игра."

[45] Пак там, с. 86.

[46] Пак там, с. 127.

[47] Пак там, с. 46.

[48] Пак там, с. 64.

[49] **Еко, У.** Теория на семиотиката. – В: **Еко, У.** Семиотика: Между нещата и думите. Съст. Ив. Младенов. С., 1991, с. 127. Тук пише направо: „Конотативният код, доколкото се опира на друг по-основен от него, може да бъде наречен „субкод". От друга страна, позитивистичен учен като Еко не може да си позволи да изхвърли конотацията като случайност, неподлежаща на анализ: „Разликата между денотация и конотация не е (както твърдят редица автори) разлика между 'еднозначно' и 'неопределено' означаване или между 'референциална' и 'емоционална' комуникация и т. н. Онова, което дава съдържание на конотацията като такава, е конотативният код, който я поражда; характеристиката на конотативния код се състои във факта, че всяко следващо означаване съгласно дадена конвенция..."

[50] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 71.

[51] Пак там, с. 65.

[52] Самият Барт в статията си „Стилът и неговият образ" твърди, че стилът е онова, което натурализира, фамилиаризира, опитомява; той не е нито един от кодовете на съдържанието, а онова, което „застила" семантичните единици на съдържанието"; дори

той „оневинява по метонимичен път разказаната история“ (**Барт, Р.** Стилът и неговият образ. – В: **Барт, Р.** Разделението на езиците. С., 1995, с. 216.). Зад тази формулировка, в която отклонението е прикрито и само опитомено и оневинено, стои едно разбиране, което изцяло отпраща понятието стил към езикознанието. Тогава то ще играе друга роля и анализа.

[53] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 72.

[54] Пак там.

[55] Пак там, 75-77.

[56] Пак там, с. 13.

[57] Пак там, с. 36.

[58] Пак там, с. 150.

[59] Пак там, с. 77.

[60] Пак там, с. 39.

[61] Пак там, с. 43.

[62] Да се гледа на символичния код на център, който е опозиция, означава да влезем в една предварително предписана структуралистка схема. Но ако следваме Барт, нямаме друг избор.

Всяка теория, разбира се, е спекулативна. Но при Барт определено има противоречие, което пречи теорията му да бъде „силна“, ефикасна и безотпадно използваема. Неговите кодове са компромис между интерпретативна машина а ла Дантевата от писмото до Кан Гранде дела Скала и феноменологическа таблица а ла Роман Ингарден. Или с други думи – между интерпретативни модели и чисто дескриптивни процедури. На всичкото отгоре в точки като конотативния код (но и в другите също) участва и чисто структуралисткият интерес към материалността на езика, разглеждан като дърво от опозиции.

[63] Още повече, че не става дума за жанрова обособеност от типа на бароковото позволяване всяка структура да има огледална симетрия – блазонът намира своя пародиен антипод в контраблазона и т. н.

[64] Вж. статията *Bildunsroman* в: Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Claus Träger. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1989, S.70.

[65] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 52.

[66] Например: „Изтръпнах от неочаквана и непреодолима погнуса.“ (пак там, с. 47). Подобни места не са малко на брой в текста.

[67] **Лукач, Д.** Хаос и форми (Из ранните съчинения). С., 1989, 448-449. Всъщност ако тръгнем по пътя на една литературоведска концепция като Лукачевата, по пътя на една история на идеите, вероятно ще трябва да приемем, че за „Безразличният“ важи много от написаното от Лукач за „Вилхелм Майстер“: „Във „Вилхелм Майстер“ самотата не е нито случайна, нито е свидетелство против индивида, а, напротив, тя означава, че волята за същностното отвежда отвъд света на образуванията и общностите; означава също така, че всяка общност е възможна само на основата на някакъв компромис. И макар че по такъв начин централната фигура в романа също става проблематична, проблематиката ѝ все пак не се съдържа в нейните така наречени „фалшиви тенденции“; тя е свързана изобщо с волята ѝ да реализира в света най-вътрешна същност. Все пак на тази форма остава вътрешноприсъщ един възпитателен елемент, който рязко я отграничава от романа на разочарованието, и той е, че изпадането на героя в състояние на примиреност и самота в края на действието не означава пълно рухване и опетняване на идеалите му; то означава, че героят е прозрял по-скоро несъответствието между душевността и света и че той реализира на дело това си

прозрение – той се примирява с обществото, като приема неговите жизнени форми, в същото време обаче се затваря в себе си и запазва за себе си своя вътрешен мир, който може да бъде осъществен само в душата. Жестът на изпадане на героя в такова състояние изразява съвременното състояние на света; но той не е нито протест срещу него, нито е утвърждаването му, а е само едно разбиращо преживяване, преживяване, което се стреми да отдаде дължимото както на света, така и на душата и съзира в неспособността ѝ да се реализира в света не само неговата лишеност откъм същност, но и вътрешна слабост на душата." (Пак там.)

[68] Михаил Неделчев в изказването си на конференцията за Цв. Марангозов от 4 май 2000 г.

[69] **Марангозов. Цв.** Цит. съч., с. 104.

[70] Пак там, с. 94.

[71] Пак там, с. 171.

[72] Пак там, с. 174.

[74] Наистина, „интертекстуализъм" обикновено се нарича сравнението според културните или пък според конотативните кодове – така е например в симпатичните изследвания на Никола Георгиев от 90-те като „Името на розата и на тютюна („Бай Ганьо" и „Тютюн" – междутекстов анализ)" (Изд. на БАН, С., 1992). Този тип литературознание, за разлика от класическата компаративистика, е без съмнение иманентистко, но то със сигурност избягва въпросите на езиковата структурираност или онова, което Барт причислява към сферата на конотацията. Всъщност компаративистиката (разбирана обаче като импулс или самосъзнание на учените от катедрите по сравнително литературознание или по обща литература) също се стреми към по-внимателно вглеждане в езика. Доказателство за това е манифестната монография на Пиер Брунел, Клод Пишоа и Андре-Мишел Русо „Какво представлява сравнителната литература?" от 1983 г. (откъс на български в: Бюлетин на СБП, 1984, № 4, 111-126), в която покрай жанровостта и това, което те наричат цивилизационен контекст, като предмет на сравнителното изследване се сочи и стилът. Но стилът за тях е онзи на Курциус или Ауербах, т. е. един по същество друг или – както те се изразяват – „филологически" проект. И ако според тях компаративистиката трябва да използва тази възможност, то съвсем не е сигурно, че е способна да го направи.

[75] Сред тези монолози са, разбира се, и онези с обратен знак – вътрешни монолози като онзи, в който Николай Стоименов си прави самокритика, обвинявайки „своя свят" в злоба: „Но кои бяха причините да бъда несмел и недоверчив?... Не са ли това предразсъдъците и егоизмът, насадени с годините от моя свят? Не е ли това изтънчената и обкичена с много оправдания злоба от загубата на аптеката, злоба, много примитивна в действителност и много нечиста, злоба, която ми пречи да погледна обективно и трезво на нещата. (...) И безразличието, дегенерирането и алкохолизмът на моите приятели не се ли обясняваше тъкмо със злобата?!" и т. н. (**Марангозов, Цв.** Цит. съч., 124-125) Може би внесен, за да може романът да бъде издаден, този пасаж достатъчно добре илюстрира как текстът се е намествал като приемлив за времето си.

[76] **Марангозов, Цв.** Безразличният, трето издание. С., 1999, с. 9.

[77] Пак там, с. 156.

[78] Цит. по: **Тодоров, Цв.** Поетика на прозата. Прев. от фр. Албена Стамболова. С., 1985, с. 184.

[79] Пак там, с. 182: „няма значение дали това е Чернишевски, Русо или някой друг".

[80] **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 156.

[81] Може би е време този текст да направи една от самокритичните си вметки. Когато очертава границите на своето разбиране за конотацията, Барт е достатъчно внимателен, за да подчертае твърде голямата опасност точно когато се разчита тази част от „партитурата" на текста да се привнесе една абсолютно субективна свръхинтерпретация, анализаторът да се представи в светлина, която днес бихме характеризирали като форма на епистемологичен анархизъм. Той пише: *„Но какво е всъщност конотацията? На нивото на дефиницията тя представлява едно определение, едно отношение, една анафора, един признак, който има свойството да се съотнася с предходни, следващи или външни позовавания, с други места от същия текст (или от друг текст): това отношение не трябва да се ограничава, то може да бъде назовано по различен начин (функция или индекс например), стига само да не се смесва конотацията с асоциацията на идеи: асоциацията на идеи отпраща към системата на един субект; конотацията е съотношение, иманентно на текста, на текстовете, или, с други думи, конотацията представлява асоциация, осъществена от текста-субект в рамките на неговата система."* (**Барт, Р.** Въображението на знака. С., 1991, с. 439). Ясно е, че немалко от очертаните от мен конотативни отношения изглеждат недостатъчно здрави и сигурни, недокрай проверени. Но когато става дума за цял роман, от обобщеността и изрязването на част от аргументацията не може да се избяга.

[82] На конференцията от 4 май 2000 г. М. Неделчев просто констатира: „През 50-те Баухаус бе непознат." Това важи, разбира се, за литературата – Баухаус като понятие, за което българската литература знае. В сферата на българската архитектура Баухаус е явление познато от втората половина на 30-те – доказателство за което са проектите на Чавдар Мутафов на училищни сгради. Ч. Мутафов между другото е чичо на Цв. Марангозов – факт, който позитивисткото литературознание би приело за крайъгълен.

[83] **Марангозов, Цв.** Безразличният, второ издание. С., 1993, с. 65. Спомняте ли си за Гавраиловите чорапи, които били „като реклама на анилинови бои"? Е, този пасаж е на предната страница.

[84] **Марангозов, Цв.** Безразличният, трето издание. С., 1999, 49-50.

Лазар Цветков

Формулата „Безразличният“

Романът на **Цветан Марангозов „Безразличният“** се ражда на два пъти: веднъж на рождената си дата през паметната за цял свят 1956 година, и втори път – в преломните постсоциалистически години след 1989-а. Между тези репери на бързотечното време се проточват цели 33 години – една Христова възраст, – през които и авторът, и ние се изградихме и като социални, и като биологически индивиди. Пак в тези граници протече и нашето люшкане между двата полюса на махалото: от надеждите и копнежите за уреждане на живота в битие и бит до провалите и катастрофите на зле реализираните проекти.

Защото по отношение на тоталитарната скованост на индивидуалната енергия от повече от десетилетие социалистическо строителство 1956 година беше възможният ренесанс на системата. Като изключим **априлската пролет** за творците и изобщо за хората с по-рисковано мислене, най-важното следствие от **XX** конгрес на **КПСС** и **Априлския** пленум на **БСП** беше „затоплянето“ в човешките отношения (**ОТТЕПЕЛЬ**, както нарече повестта си Иля Еренбург); и естествено – пределното за тотаритарната държава смекчаване на „святата му светих“ – репресивния апарат. Вече можеше да се живее, макар и не съвсем да се диша. И можеше да се мисли за планове в Димитровото и Червенковото време – просто гибелни и за големи смелчаци: **бягство на запад**.

Един от успехите на „Безразличният“ е в достатъчно пълното и честно възпроизвеждане на онова време в характерни и до днес помнени като вестникарски щампи детайли: митингите с неизменните лозунги за слава на БКП, марксистко-ленинското ограмотяване с основни книги и крилати изречения на класиците – особено поучително за момента, „Държавата и революцията“ на Ленин, книга, която сама по себе си е емблематична за романтиката на социалистическата утопия; споровете за социализма, има ли, няма ли той почва в България. Безкрайните спорове и наддумвания на коняк и цигари.

Естествено, буржоазното влияние на модата, походката, вкусовете на младежта. Битовата опека на режима в лицето на вечно бдящата народна милиция. „Позволената", макар и надзиравана „от тези, които трябва", любов – брачна и прелюбодейска. Откраднатите от завистливи погледи – ясно – западни пороци: комар, изнудвачество, криви пътища за слава и пари. И всичко това резюмирано в едно от клишетата на петдесетте. Днес то буди повече умиление, отколкото размисъл:

„Социализмът трябваше да бъде следствие на високо развития капитал. Господа, забележете, това е тезата на политическата икономия днес. Моля, спомнете си, къде дойде властта на пролетариата!? В страна със сравнително изостанала индустрия."

Определено образите на бившите хора (тогава така се наричаха неприятелите или критично настроените към социализма са завоевание на автора) не са пример за най-добрата портретна живопис. Тук много е нахвърляно набързо, някак служебно, за да се проясни ролята на всеки персонаж в главната интрига на романа – **бягството зад граница**, но образи като тези на адвоката Керимидчиев, Венедиков, Мушанов и пр. се помнят с реплики и постъпки, за чиято житейска достоверност всеки живял по ония времена би моъгл да поръчителства.

А и самото бягство – ей такъв социалистически „ъндърграунд" с неговите съзаклятия и предателства „по български", страхове и еуфории по усвоени западноевропейски образци на екзистенциалната белетристика – това са находки, които заслужават по-дълбоко самокритично вникване. Психологически и идеологически то е дълго подготвяно, материално-технически осигурено и проведено в детайлите на строен план. То представлява писателския „детектив", фабулния живец на „Безразличният".

Към писателските достойнства на романа следва да прибавим и „трите образа на любовта" – адюлтерната Юлия, измамната голяма любов – Ана, спасителната – Румяна. Между тях си проправя своята пътека към човешка взаимност и разбирателство търсещата себе си душа на главния герой **Николай Стоименов** – също успех за автора.

Връхният успех на Цветан Марангозов обаче са протагонистите от лагера на репресивните органи. **Граничарчетата**, заради които не се повдига ръката на „житния бегач" (затворническото прозвище на бегачите през граница), за да произведе решаващия изстрел. В живота тия сблъсъци не завършваха толкова благополучно. **Следователят Григоров**, този рицар на горкиевския хуманизъм и корчагиновско

милосърдие. На пръв прочит – силно идеализирана издънка на **Държавна сигурност**, за когото е приложима саркастичната оценка на Варлам Шаламов за „Архиперлаг ГУЛАГ“ на Александър Солженицин: „детската градина на сталинската репресивна система“. Наистина, следователят Григоров притежава разумност и равновесие, по-скоро свойствени за френски философ, отколкото на „оголения меч на пролетариата“, както сам Дзерджински галено наричаше своите главорези. Той проявява човешко разбиране и дори доброта, каквато органите подтискаха още в зародиш. И най-вече у себе си. Спасява главния герой на повестта Николай Стоименов от социална гибел в разрез с установката на органите да „се унищожи врагът докрай“. Някога самите марксист-ленинисти отсичаха в такива случаи: **„В живота така не става“**.

На втори прочит обаче, а след толкова години ще бъде вече втори, се разбира по-тънкият замисъл на автора. Върху най-добрия човешки материал и на фона на относително най-благоприятното развитие на събитията той изследва феномен с трайни последици за индивидуалната и социална характеристика на епохата: **феноменът на безразличието**.

Как става така, че един толкова предприемчив и дързък младеж, какъвто е нашият герой, става **безразличен** в буквалния смисъл на думата? На него ще му бъде **безразлично** каква и коя ще бъде любимата му; все едно от коя страна на границата ще се намери, в столицата или в Родопите ще влага силите в строителството на социализма, в своя или в класово враждебна среда ще се озове, тук – в балканската кръчма, или в западноевропейското бистро ще зализва раните си от неизбежната житейска драма.

Тъкмо липсващият отговор на всички тези питания е и проблемният център на този единствен и еднократен романистичен жест, на който е съдено да преживее времето си. Тъкмо тук е и **формулата на безразличния**.

Иван Сухиванов

Цветан Марангозов: Фигури на отсъствието

Явил се на литературната полоса в края на 50-те с романа „Безразличният“, скоро след това Марангозов изчезва от полезрението на литературната критика: тази липса е „документирана“ чрез отсъствието му в скрупульозно подредения опис на авторите; идеологическите лакуни в „големия списък“ (Речник на българската литература) са най-отчетливите следи, оставени от нормативната естетика (тая зорка Горгона)... Тук полезно би било да се отбележи начинът на дебютиране през тоталитарния период: наличността на автора се изработваше в системата от кръжочни форми, журита, редакции и пр. „Канализирането“ на автора по този начин правеше компромиса неизбежен. В „Безразличният“ Цв. М. „предлага на читателското внимание“ един отсъстващ субект: своята индивидуална чувствителност – несъществен проблем за едно „колективистично“ общество... Чудо е, че романът е видял бял свят. Романът обаче е „разчетен“ и „дописан“ от действащия литературен норматив. В случая доктринерите не са догледали един парадоксален ефект: вместо да запълва шаблона, романът го „изпразва“ с антигероичността на персонажите. „Затвореното общество“ не се нуждае от преоценки на статуса си, а личности като Марангозов следва да осъзнаят своята излишност; следващата стъпка е емиграцията: смърт (гражданска) вместо агония, макар и „сладка“. Такъв е бил вероятният избор, стоящ пред младия човек тогава. Тук искаме да вметнем, че нормативизмът не е изобретение на комунистическите идеолози, още по-малко – менторският тон на родната литературна критика. Пренебрежителното отношение към „автора“ изглежда е имплантирано в самата идея за „линейна“ хронология на българската литература като „успоредица“ на „голямата“ История.

Така предпочетените автори са осъществени най-вече в посмъртното си битие – „осветлени“ в постфактум съчинени биографии. Био-

графии, в които преобладава мотивът за геройската смърт, за която авторът (творецът) се приготвя. Такова е примитивното (буквалистко) четене на литературата, в която „тенденциите" са по-значими от авторите.

Така и буквално фигурите на отсъствието са отсъстващите фигури (няма го човека, няма го проблема). Кръстю Куюмджиев бе писал, че: „ако някой напише критическа книга за един несъществуващ поет, мисля, това ще бъде най-интересната критическа книга" [1]. Бихме запитали: А какво значи „съществуващ поет"? И бихме добавили, че най-вълнуващата литературна история би била за несъществуващи автори и несъществуващи произведения.

Тази утопична литературна история вече е написана от Пенчо Славейков: „На острова на блажените". По-важното е: не вопие ли „На острова на блажените" за една литература изтласкана във въображаемото и чудесното... и за една друга родина за българския „пишещ"? „Зададените" „биографични архетипи" в „На острова на блажените" вече са „попълнени" (например Иво Доля е „автор" на „Старопланински легенди"). Ако фокусираме: тази блажена, метафизична страна на „българския пишещ" може да бъде назована „ЕКСИЛ".

При вглеждане в одисеята на Цв. Марангозов възниква въпрос: „Съществува ли оформен „емигрантски дискурс" в българската култура (литература)? Като под „емигрантски дискурс" ще разбираме желанието за разграничаване и дистанциране от „първично българското", традиционното, казионно-патриотарското: творби писани „навън" – като „Под игото", Ботевото творчество – и творби, писани с мисълта за „навън", за една друга публика и дори друг език, с други думи – под знака на т. нар. „вътрешна емиграция". Звучи пресилено, но качествената българска литература е създадена под знака на ексила, в един странен жизнен модус, предполагащ възможността да се пише на български (без да се побългарява).

Тук искам да вметна едно изказване на Е. Чоран, който настоява, че изгнаникът е „честолюбец, разочарован агресор, злобар и завоевател", т. е. към емигранта не трябва да се отнасяме сантиментално (като към „немилнедраг" клетник). Струва ми се, че българският емигрант не е разломен от „билингвата" на любов към отечеството и някаква нихилистична жажда по непознатото.

По принцип нашия емигрант е със съзнание на „невъзвращенец", оставяйки без носталгия „едно празно" място и това „опразнено място" е въплъщение на укор за „оставащите" тук (по-скоро „изоставените") – „Стопанинът замина за Америка...".

Кои са психологическите причини, подтикнали Цв. Марангозов да избере изгнанието: явно яркият му индивидуализъм, изтикващ го да се измъкне от блатото. (Марангозов и до днес не приема етикети като „поет", „творец" и пр., които препращат към литературното чиновничество, а я си го представете като „член" на Априлското поколение...) Прави му чест прозрението, че в условията на тоталитарния режим „истинско" творчество е невъзможно. „Отсам Дунава" съпротивата мимикрира, радикалният гърч „навътре" вече не е творчество – че това е самозащита, проличава и от факта, че след падането на Стената българският писател не извади нищо свястно от „чекмеджето" освен жалките фа(р)сове на един смачкан очеркизъм...

Поезията на Цв. Марангозов е странно растение без корен в днешния поетически пейзаж. Това, което веднага се хвърля в очи, е липсата на илюзии (илюзиите на 70-те, 80-те, дивотиите на перестроечното мислене и свързаните с тях пророчески визии, характерни за българската поезия през посочените периоди). Поетическото „изграждане" (рушене) при Марангозов най-често се базира на оксиморона: а оксиморонът най-често бележи някакъв разрив, макар временно да помирява антитезите (обратното на обратното). Вероятно върху философската нагласа на поета голямо влияние оказва Попъровата теза, че лъженауката не може да бъде фалшифицирана, т. е. с пошлата теория на тоталитаризма не бива да се вплитаме в спор, нейната морална убогост (децата на Русо) също е един фалшификат на моралните „идеали" на хуманизма, християнството и пр. Тоест тя (теорията и практиката на тоталитаризма) осквернява с дъха си всичко, до което се доближи – тя трябва да бъде отхвърляна с отвращение (тук правим политически прочит въпреки нежеланието ни).

Безучастието, „несъпричастността" говори за едно съзнателно разродяване на Марангозов с традиционно (изконно) българското. Позата на поет мисионер го отблъсква. Той не иска да бъде проводник на една въображена менталност (първично българското), към която се прилепят всички „позитивни" идентификации: народ, родина, морал и т. н., а за „опонента" остават етикети като „нихилист", „чуждопоклонник" и пр. (Крайно време е да изчистим понятието „нихилизъм" от пейоративния нагар, с който го е опръскала туземната патриотарска фразеология – не е ли тъкмо в „това" съсредоточена мисловната ни сила като нация, не са ли Ботев и Яворов еманации тъкмо на тази „мрачна" сила, смачкана в евфемистичната камуфлажност; ако има нещо българско в Цв. Марангозов, не е ли това великолепният му скептицизъм?)

Погледът на емигранта Марангозов е като моментна снимка – не проследява процеси и развои, а е като едно огледало, изникнало от нищото. И страховете му са някак имагинерни за нас. Страховете на нихилиста.

Нещо повече: изглежда, Цв. М. се „отграничава" от всяка приемственост (например комплексът „Баща ми в мен" му е съвсем чужд). Тук искам да вметна, че „приемствеността" е коварно понятие – нещо като понятието „родина" („тая стара свиня, дето си яде прасилото", Джойс). На лексикално „ниво" в поезията на Марангозов „стърчат" (ино)странни социологически и естетически идиоми – сякаш авторът не желае „отново" да заговори на „органичния" български език, неуверен в способността му да „мисли" адекватно след мутациите под сурдинката. Изглежда трудно му е да повярва в „колективната мъдрост на базата на индивидуалното невежество". Езикът на Марангозов е сух и точен – майсторски избягващ развихрилата се (неоправдана) експресия, отприщена след 10 ноември. Липсата на роден контекст измества тематично поезията на Марангозов към един по-общочовешки план: например нелепостта на мегапроектите за промяна на човека (човешката натура). Тук би бил интересен един паралел с К. Павлов, който има късмета да живее в „прекрасния нов свят" и чиято поезия е разпознавана от местните дребеи като „космополитна" и пр. И двамата звучат „постмодерно" – иронични към високите идеи и въобще към всякакви социални практики, свързани със свръхочаквания. (Но Марангозов може би не знае, че преди да погълне децата, „старата свиня" ги „изнасилва"...) И двамата обаче съзнават, че принадлежат на едно употребено поколение – оттам нежеланието да си припомнят, да ровят в изсъхналата утроба на тоталиризма.

Матрицата, в която най-много не му се иска да го натикат, вероятно е на „блудния син" – подир това, което Марангозов е прозрял след салтоморталето на идентификациите си като български емигрант. Той вероятно гледа с ирония на нелепите усилия да го идентифицират с някаква регионална идейност, да се ровичкат в „сенчестия" период от биографията му. Още по-жалки сигурно му се струват опитите да бъде „зачислен" в родната литература. Да бъде бяло петно в „родовата памет".

Тук искам да покажа как странно се релативизират понятията, съотнесени към емигрантската участ, понятия изработени за вътрешно ползване на една херметизирана общност. Само в периоди на „криза", когато се оголват механиките на обществено взаимодействие, може да се сравняват

„реформаторите“ и „емигрантите“. Емигрантът в известен смисъл е неуспял реформатор, реформатор, който е прозрял онтологическото безсилие да променяш обществото. Не влачи ли емигрантът своя вътрешен разкол по света: желанието да създаваш и необходимостта да рушиш едновременно, да се разкъсваш между избора на различни жизнени модуси, да си „ходещият мъртвец“ между различни хора… И единственото, което те крепи, да бъде един избор, извършен преди години, избор, чийто патос отдавна е изветрял през пукнатините на едно колебаещо се съзнание, на една объркана чувствителност… А може би това са илюзии на пишещия тези редове, илюзията, че една съдба може да бъде „показателна“… Остава поезията – поезията, осмислила нечий живот; поезията, свидетелство за едно време…

Бележки:

[1]**Куюмджиев, Кр.** Лекарю, излекувай се сам. – Септември, 1965, № 3, с. 209.

Елка Константинова

Романистът и есеистът Цветан Марангозов

Свободолюбието на „безразличния“

Загадките в романа на Цветан Марангозов „Безразличният“ не са само от екзистенциално-психологически характер и не са скрити зад силно интригуващ сюжет. Загадките тук са в света на идеите.

Действието се развива през петдесетте години на двадесетия век в средите на „бившите хора“ – изхвърлени от обществения живот на комунистическа България като вехти „мебели на тавана“, отчуждени и от самите себе си, погълнати от класова омраза към новите управляващи, самоунищожаващи се от безделие и безсмислие в една унизителна за личността екзистенция. Всред тези човешки сенки се движи младият герой на Марангозов: бившият студент Николай Стоименов, поел функциите и на разказвач, и на привидно безразличен „наблюдател“. Всъщност той е ангажиран в сюжетите на другите и най-вече в личния си вътрешен сюжет и в илюзорните си представи за бъдещето.

През цялото романово време „безразличният“ герой на романиста участва фиктивно в сюжетните перипетии, потънал в младежкото си увлечение по Ана, изпълнен с любовни копнежи и надежди за свободна и съдържателна младост. Твърде незрял е, за да осъзнае, осмисли житейските си катастрофи (като син на национализиран от „новата власт“ аптекар той е обречен на провали), търси спасение за душата си – най-напред в любовта, а след това в бягство от Родината. Потънал в безнадеждността на своята среда (затвореният кръг на едни и същи „бивши“ търговци, юристи, журналисти, хора на изкуството), той посещава скучните и подтискащо извехтели жилища и мръсните кръчми на свои обеднели познати. Системните му убийствено еднообразни посещения и разговори временно го залъгват с проблемите на чуждите всекидневни баналности.

В същото външно сюжетно време, за което разказва младият герой на Марангозов, протича и неговото лично вътрешно време, изпълнено със силен подсъзнателен копнеж и стремеж към идентификация. Подсъзнателно Николай Стоименов, бившият студент, изключен от Университета по „политически причини", (заради национализираната аптека на баща му) усеща, че личността му е застрашена от сивотата и трагичната баналност на националното битие, че няма да получи свобода да се изяви нито в професията си, нито в личния си живот, и че трябва да се спасява с бягство зад границата на Родината. И в този решителен момент на съдбоносен избор той не разбира каква точно психотерапия му е необходима. Необходимо му е да съхрани жизнелюбието си, толерантността си, благородството на характера си. Но той не се познава добре, погрешно се оприличава на бившите дребни собственици, които „новата власт" е обявила за безнадеждни отрепки на буржоазията. Той е съвсем различен от приятелите и познатите си. Затъвайки по принуда в скуката на тяхното ежедневие, не осъзнава скритите си копнежи по празници на душата, по духовни вълнения, по творческа дейност, по силни преживявания.

Всичко в този роман – изповед на герой със сложен и загадъчен вътрешен свят – е организирано в единно протичаща и целенасочена градация, обединяваща енигматичните състояния на подсъзнанието с потока на живота в обективността на историческото време. Двата пласта: на вътрешната и външната екзистенция на „безразличния" и трагедиите на българската национална съдба в епохата на комунизма, са взаимно обусловени и драматично зависими един от друг.

Младият автор на този забележителен роман (Цветан Марангозов го пише, когато е почти на възрастта на своя герой) талантливо проблематизира битието на героите си с намесата на външни и вътрешни фактори – причинители на терзания, самотност, безнадеждност, самоубийство, реализирано безуспешно бягство зад граница, тъжно прекъсната любов по груби материални съображения и т. н., и т. н. – любопитни и динамично протичащи събития в изобразявания камерен художествен свят на романа. Разгръщат се драматични историко-обществени и съкровено лични сюжети, които непрестанно претворява потокът на съзнание на героя разказвач. Той, от своя страна, осезаемо се променя и усложнява психиката си с напредващото си самопознаване, което се задълбочава с растящите му изпитания.

Драматизирайки външносъбитийния план от личния живот на героя разказвач, романистът Марангозов постига постепенно усложняващо се

от вътрешни и външни причини познание за самия себе си. У Николай Стоименов процесът на индивидуализация не протича никак гладко, отклонява се от интуитивната си основа, от младежката виталност, от инстинкта за самосъхранение... и се превръща в съзнателно търсен сложен и екзистенциален изход. Безнадеждността в любовта, в професията, в реализацията на таланта довеждат героя до крайно и опасно решение: бягство зад граница през зимата без дълга и сигурна тренировка.

Рискът при една подобна авантюра в онези страшни комунистически времена сам по себе си привлича младия човек. Той подлага на изпитание своя характер, иска да провери физическите и душевните си сили. В стремежа да се самоопознае, когато е в беда и безизходица (жената, в която е безнадеждно влюбен, категорично го напуска, надежда да го върнат в Университета няма, приятелите му са готови да го предадат, родителите му го заливат с отчаянието си на бивши собственици...), той проявява силата на своя независим и честен характер. Приемайки сам риска да бъде заловен, изтезаван и убит, подсъзнателно събужда дълбоко хуманната си същност и въпреки заредения си пистолет, в критичния момент не стреля по граничаря и по този начин се предава в ръцете му.

Колкото по-сериозни и тежки стават житейските събития на героя, толкова по-дълбоко скритата негова същност излиза наяве. В затворническата килия той докрай разгадава знаците на различните си душевни състояния, на младежките си заблуди и илюзии и добива самочувствието на зрял и силен мъж. И докато най-близкият му приятел, Гавраил, се самоубива заради безделие, безцелност и алкохолизъм, той, Николай, изпадналият не по своя вина в екзистенциална безизходица, намира нови сили да живее, търси нова любов и дори временно примирение с обществените порядки. Той вече не се мята между надеждата и апатията, не се връща в страданията си и не потъва в обгръщащата го резигнация.

След срещата с риска и след преживяното голямо страдание от лишаването от свобода, в затвора, героят успява да се самоопознае. Тогава вече не иска да се върне в предишната атмосфера на бившите хора, където витае трагичната мистичност на духовно разпадане на личността.

Целта на Цветан Марангозов е постигната. Идеята, че омразата разрушава личността, е доказана – и чрез съдбата на главния герой, и чрез всички останали герои от затворения кръг на озлобените срещу властващия комунизъм бивши люде. Мястото на младежа с артистична и чиста душа, с духовни пориви и жажда за съдържателен, смислен живот не е между тях. Те всички се движат като марионетки и като мъртви

сенки от вещата и коварна сила на омразата. Тя ускорено разяжда душите им, превръща съществуването им в пусто и механично. Като изцяло управлявани кукли, „бившите хора“ повтарят едни и същи движения, произнасят едни и същи думи, безцелно философстват върху едни и същи обекти и дотягат на героя разказвач с еднообразните си реплики и жестове.

Еднообразна е и сцената на тяхното всекидневие – изградена с овехтял, мухлясал инвентар върху арената на класовата борба. Художествената реалност е сътворена живописно, вълнуващо и интригуващо. Прилича на част от голямата историческа сцена – част с мизерни размери, запълнена с жалки, трагично-комични фигури, завъртяни в еднообразно, хаотично движение, което неизбежно провокира в душите им скука, тревога и безнадеждност.

Изкусният кукловод в този мрачен и тъмен свят на марионетки – озлоблението, преминало от обществено към лично, е обществен двигател на злото. Хората мразят не само класовия враг, но и самите себе си, откъдето се поражда трагизмът в съдбите им. Марионетките тук са трагични жертви на обществени и лични фактори. Затова повторенията на техните едни и същи „мъдрости“, научените наизуст едни и същи реплики се възприемат както от разказвача, така и от възприемателя с раздразнение и с тъга, с омерзение и със съчувствие. Противипоставяйки ги на героя- повествовател, писателят постига постепенно засилващо се драматично напрежение.

Силно заинтригуван читателят се пита: ще опознае ли себе си окончателно главният герой? Ще потъне ли и той в баналността на омразата, или ще остане верен на благородната си същност, на вродената си доблест? Ще премине ли с времето тъжната му ирония към света на „бившите“? Ще го отблъсне ли окончателно тяхното мизерно живуркане? Какво ще стане с него нататък?

Всред автентично сътворения марионетъчен „приятелски“ кръг младият герой неусетно променя отношението си към света, разбулвайки най-напред една по една заблудите за самия себе си. Когато осъзнава, че най-важна за него е свободата на избора, на решенията и действията, вътрешната независимост и управляването на собствената съдба с мъжественост и дързост, той най-сетне напуска завинаги средата на душите, отровени от комунизма, и поема собствения си житейски път. Оттук нататък се появява ново романово действие, нов тип нарация.

По цензурни съображения писателят е бил длъжен да завърши първата редакция на творбата си с щастлив финал. Въпреки това книгата е

инкриминирана, Цветан Марангозов е изключен от Съюза на българските писатели. Историята на романа „Безразличният“, по-точно следисторията му докарва тежки последствия на своя автор, обвинен във вражески и декадентски настроения и в дисидентско поведение. Днес не знаем как точно е изглеждал финалът на тази драматична романова изповед преди наложените му от редактора основни поправки, защото оригиналът, за нещастие, е загубен. За нас сега настоящият текст от първото издание на „Безразличният“ (1959) е единствен – поради автентичния и силно интригуващ с психическите си реакции герой, който търси себе си в крайно усложнена и безнадеждно подтискаща обществена атмосфера. Лутайки се в тъмния лабиринт на външното си трагично съществуване, разказвачът обогатява с познания за националното битие своя вътрешен мир, облагородявайки емоционалните си природни дадености.

За мене няма съмнение, че в образа на Николай Стоименов са вложени много от чертите на Цветан Марангозов, от неговата артистична природа, от гордия му независим дух на напълно освободен от страхове и предразсъдъци съвременен творец. Много от човешкото обаяние на поета, драматурга и романиста Цветан Марангозов можем да забележим в същността и поведението на главния му романов герой, който не умее да мрази никого – дори тези, които са му причинили зло. Единствената му ненавист е към уморителната човешка слабост: „да бъдеш зъл“.

Днешният читател има много какво да научи за трагедията на българската екзистенция от комунистическото минало, за унизително манипулирания затворен кръг на тогавашните „бивши хора“, за трудностите на самопознаването, за това колко е позорно да бъдем зли към другите, за предимствата на свободния човешки дух, за обаянието на артистичната бохемска личност, за оптимизма на силния характер, който умее да прощава, за мъжествения скептицизъм и стоицизъм и за неизбежния трагизъм в живота на честния човек.

Загадката на романа е в идеята за свободата на личността в един несвободен свят. Ще оцелее ли младият човек, излязъл от затвора след много душевни и физически изтезания? Ще победи ли борбата му за лична независимост и отговорност пред себе си и пред обществото? И как ще живее в демократична България подобен изтерзан от комунизма герой? Ще се чувства ли свободен, спасен от омраза и желание за отмъщение? Това са важни въпроси, които ни вълнуват, нас, читателите. Днес отново търсим отговорите им, свързани с идеите на романа на Цветан Марангозов. Неговата актуалност е безспорна.

Второто издание на романа е от 1999 година; написано е отново с желание от страна на автора колкото му е възможно по памет да възстанови оригинала (отхвърлен навремето от цензурата и издателите). В днешния текст финалът е трагичен: героят се хвърля под влака на път към провинцията, където е решил да работи и да започне живота си отново. Когато забелязва, че и във влака го следи познатият му агент от ДС, той изпада в умопомрачение от гняв и безизходност, хвърля се върху своя мъчител и заедно с него скача под колелата на летящата машина.

Сега, в „Безразличният" от 99-а година, Цветан Марангозов отговаря на един от главните въпроси, които си е поставял: Възможно ли е в епоха на терор и преследване човекът да победи? – Да, възможно е – казва ни авторът, – но побеждава в смъртта. Според него, а и според нас днес, в онова зловещо близко минало от петото десетилетие на двадесетия век силната личност в България можеше да постигне пълна победа на свободния си дух само ако предпочете смъртта пред подлостта, доносничеството, унижението, мълчанието...

С два мозъка и едно сърце

Очевидна е другостта на българските интелектуалци, живели дълго на запад по времето на комунизма и тоталитаризма. В демократична културна следа те са свикнали да не се боят от свободата и са се реализирали независимо от политическите режими. Между тях писателят Цветан Марангозов е сякаш единственият, който се завърна при нас и предпочете житейските неудобства, верните приятели, българските читатели. При това той е живял само 16 години в България, и то в жестоко време на „култа към личността"... Получил е признание на творец в Германия, без да е престával да се чувства български интелектуалец, да мисли и пише за българското житие-битие.

В книгата „Интимна дистанция" (1999) са събрани негови интервюта от последното десетилетие, допълващи представата ни за поета, драматурга и романиста Марангозов. Неговият артистизъм е победил напълно злопаметството: той не изпитва омраза дори към онези, които навремето са го прогонили от Родината, освободил е душата си от страхове, предразсъдъци и стари обиди. Сега неговата другост се проявява в непринуденото дистанциране от недостойните политически страсти и от смешните боричкания в писателските кръгове.

Никому Цветан Марангозов не налага категоричните си либерални възгледи и не обича да демонстрира вътрешната си ангажираност с духовните и обществените проблеми в България. „С два мозъка и едно сърце" Цветан Марангозов живее и твори като български мислител, признат и от западния свят, без да скрива болката си от подтискащия контраст между „тук" и „там". Укорява се, че не разбира истински сънародниците си, защото не участва в борбата им за оцеляване. Мисля, че напразно се укорява – интервютата му, както цялото му останало творчество, доказват, че дълбоко изстрадва всяка новооткрита истина за тъжното ни днешно битие на духовно ограбени хора.

Когато разсъждава за българския мирен преход, Цветан Марангозов искрено съжалява, че прошката на демократите у нас не се оцени от бившите комунисти и тоталитаристи, че невероятно бързо се забрави. „Цената на мирния преход беше ненаказаността на виновниците" – казва интервюираният писател в мрачните си констатации за късата памет на някои сънародници. Тревожат го извращенията на демокрацията у нас, където не се разбират нейните същностни черти: толерантността и съзнателното самоограничаване, тревожи го заразителната апатия на гражданите и най-вече българската самоомраза, която не може да прерасне дори в самоирония.

В интервютата си авторът, макар и от „интимна дистанция", навлиза в същността на съпреживените събития. Най-драматични за него се оказват преживяванията на интелектуалците, на личностите, които създават идеологии и участват в политическите събития. „Интелектуалецът не винаги и прозорлив политик – пише той, – интелектуалецът аргументира морално, без да поема морала на конкретната отговорност за последствията." Подобни верни изводи за интелектуалния елит на света доказват богат житейски и творчески опит, мъдрост и умение за дистанцирано саморазкритие. Не мога да приема обясненията на Цветан Марангозов за моралната претенция на марксизма (според мене дълбоко аморален в самата си същност), която „била силно подкупваща – особено преди Девети, когато идеологията още не е била принудена да се провери в практиката", но много ме респектира самовзискателността му – и то по отношение на младежките години, на които обикновено гледаме по-снизходително.

На въпроса „Защо левичарството се приема от обществото?" писателят отговаря от гледна точка на днешните си демократични по-

зиции: „Медиите насаждат капитулацията пред варварщината.“ Наричайки комунизма „варварщина“ и „болест на мисленето“, Цветан Марангозов налага убежденията на истинските интелектуалци от нашето краехилядолетие, когато осъзнаваме величието на Христовото учение като висша форма на нравствено поведение. Цветан Марангозов не се занимава с религиите, нито с идеологиите, а само с тяхното въздействие върху интелигенцията. Разкривайки противоречията в собствените възгледи на интелектуалците, Марангозов се отвращава от предателствата им към чуждите и към своите фалшиво заявени принципи на поведение и дава за пример негативния опит на подобни „интелектуалци“ чрез гротесковия случай с Ернст Блох.

Другостта на Цветан Марангозов откриваме и в нетърпимостта му към лицемерието и популизма, към властолюбието и медийната суетност. За разлика от някои наши интелектуалци, които на всяка цена искат да бъдат в първите редици на всяка политическа власт, както и за разлика от непрестанно и показно критикуващите „герои на деня“, той остава верен на духовния си аристократизъм, на самокритичността и скептицизма си и на творческото си самочувствие. Той пише фрагментарната биография на своето поколение, подтиснат от баналността на злото, от ежедневните му прояви всред „духовния елит“ на нацията. Сигурно именно подобни прояви подхранват скептицизма му. Марангозов очаква всякакви изненади от околните и от самия себе си, стараейки се да запази хладнокръвие и разум. Себепознанието и натрупаните разочарования провокират нови и нови поводи за размисли, изразени в рационални метафори. В широк социокултурен план интервютата му съдържат ценни и оригинални текстове и междутекстови прочити на редица чужди творци – прочити, които обогатяват мисленето и познанията на нашите читатели. Интертекстуалността в литературния живот през всички епохи го занимава сякаш повече от самата художествена литература.

Струва ми се, че тъгата в интервютата на Цветан Марангозов иде от неговия типично български атеизъм – той не вярва в безсмъртието на душата, нито в Отвъдното, и компенсира това неверие с песимистичен стоицизъм и със самозащитните реакции на култивираното си благородство. Преценявайки събитията след „самоубийството на комунизма“ и след нереализираните очаквания на „величествени резултати“ от демократичните ни мирни битки, Цветан Марангозов много точно нарича съвременника „корабокрушенец“ – човек, неспособен да се самопрео-

долее, – и прекалено самокритично включва и себе си в това иронично понятие „нов човек“.

Той не понася гръмките, патетични излияния, имунизиран е срещу баналната фразеология, открива най-точната и изразителна дума, преодолявайки в езика си натрупаните в миналото кодове. Изразява лаконично и афористично новите съдържания. Често си служи не само с афоризми, но и с метафори, когато говори за съвременни парадоскални явления. Оригинални са оценките му за философски, политически и художествени идеи, изказани от различни световноизвестни творци, с които засилва с годините духовното си общуване. Впечатляващо е умението му винаги да се съсредоточава само върху онези ценности, чиято значимост е осъзнал.

Златомир Златанов

Парадоксите на дистанцията

Човешкото поведение е церемониално и тъкмо в този култивиран стремеж към изкуственото е укрит безизкусният инстинкт на дистанцията, на отчуждението, на дионисиевската оставеност.

Дистанцията изисква маските като израз на благороден и изискан вкус, защото само чрез тях пропускаме патоса на съблазняване и обсебеност. Играта на маски е като играта на времето – игра на присъствие и отсъствие, екзалтиран превод на патоса по чистото присъствие, събитийната смяна на перспективите, изместване на собствената ос, ексцентричност, отместеност и разпростиране, онтологична бездомност, дистанция и дистанция на дистанцията.

Щастието на скептика, напомня ни Цветан Марангозов, е да бъде опроверган, маската да бъде смъкната, да си обсебен от патоса на някаква истина като единствено наличното присъствие. Но патосът никога не унищожава дистанцията, той я предполага като една битийна непрекъснатост, в която става възможно да се отчленят маските, Ахил да настигне костенурката. Патосът е по-дълбок, отколкото предполагаме, и в това се състои дионисиевската мистерия на непомисленото и неразпоредимото, която може да бъде посрещната само в логиката на маските, в преноса на интерпретациите. Дионисизмът е практикуване на родоотстъпничеството. Там няма род, няма пол, няма индивид, а само патос на чистите сили, които във всеки един момент теглят крайните си последствия. Патосът е нечовешкото, един контрапункт на Платоновото Слънце-Благо, който може да бъде понесен само под маските, това ретериториализиране на пещерния ни етос да бъдем пленници. Винаги един и същ театър под театралното слънце на Платон, церемонии и фетишизъм.

Българското родово, дори когато е било възприемано като сменящи се исторически маски, е принуждавало да го преекспонират и интерпретират в една твърда догматична рамка, подведено под едно деспотично означаващо,

под тиранията на Буквата и буквалността, под някаква идеологическа хегемония. Тук работят запрещаващите императиви и грубите диктати, работи грубият общ вкус. Тук не се е намерил никой като Ницше да каже, че родът е по-грубото заблуждение, докато индивидът е по-финото. Сякаш на българската сетивност е поверено единствено да изличава другото, различното, чуждото, да окаменява в родовата си автаркия нетеатрално и нефилософски. И това е нихилистичната маска на българското, която внушава, че зад нея се крият биологическо здраве и самобитна пълноценност, неизтощима способност за оцеляване. Една антидионисиевска маска на българското, която никога не посмява да се проиграе в симулацията на небитие. А иначе българинът се гордее с татуираните си исторически рани, но изкуството му не надмогва лесните естетизации на родовите фантазми.

Българинът, който прекосява българския свят, за да се потопи в чуждия и отново да се върне тук, нито чужденец, нито свой, – той осъзнава ли се като по-финото заблуждение? Един космополит без космос, казва за себе си Марангозов. И това е едно надмогване на баналната емигрантска одисея, защото тук става въпрос за нещо много по-значимо – за дистанцията без дистанция в един свят на други предразсъдъци, фантазми и лошо преведен патос, светът на западния човек, който за много банални българи сега е единствената дистанция. Марангозов в нелесната илюзия за завръщането е разпознал скептически света като обезбожествено място на един патос без па-тос, като обеззвездяване на една блуждаеща планета, като Des-Aster, като освободилото се битие от своето отношение и дистанция към една звезда, от всяка космологическа екзистенция, както пише М. Бланшо. Но българинът все още не е откликнал на проблематичната техническа рамка, в която се приковава западният свят, той сякаш има да решава свои проблеми, дали обаче са негови? Под бездушната маска на родовото питане за принадлежност, идентичност, съдба и име продължава да се оплита в баналните българизми, в особената българска болест, тази епидемия, характерна само за жителите на определено място, в българския локализъм и битовизъм, като при все това българското си остава негодно място за обитаване.

Как ще се впише тук Марангозов и като какъв, с какви ефекти на дистанцията ще играе, с какви маски? От събраните в тази книга интервюта ни предстои да научим, че за човек и писател като него, обитаващ (в) различието, на предела, парадоксите на дистанцията са се разтворили

неусетно в грижата за тяхното интимизиране, само за да очертаят по-неистово делириумния полет на мисълта и вдъхновението, поетическото обитаване на земята от човека, което е и единственото възможно състояние на миграция, емиграция, свобода.

Елизария Рускова

За пиесата „Гъбата или обратното на обратното“ от Цветан Марангозов и постановката ѝ в театър „Земна дъга“, Франция*

Банална истина е, че всеки драматически текст съдържа в себе си зачатъка на многобройни интерпретации, тъй като в системата от отношения, върху който той се гради, съществува възможност да се изведат на преден план едни взаимоотношения, а на други да се отреди по-маловажно значение, и така творците на спектакъла да прокарат брод между вълненията на автора, собствените си естетически и житейски възгледи и света на публиката, който те се стремят да преобразят. Съпоставката между драматически и сценичен текст в нашия конкретен случай ни вълнува с още една особеност, а тя е срещата на френската театрална култура с българската, проблематизирана допълнително от факта, че самият драматург Цветан Марангозов през годините между 1960 и 1990 е живял и творил в (тогава) Западна Германия и отношението космополитно – национално се предполага, че волю-неволю е съпътствало професионалната му пътека.

Театралността, която се излъчва от драматургичния и сценичния текст, се сближава от общата предпоставка за немиметично изобразяване на действителността, за отказ от илюзията на нагледността. Ако монодрамата отстранява прякото наподобяване на човешки постъпки и характери и предпочита косвения мимезис посредством разказа на единствен драматичен герой, за драматурга това приглушаване на мимезиса съвсем не е нито достатъчно, нито задоволяващо. Преминаването на делителната черта между мимезис и немимезис за него означава повишени изисквания към зрителя, освободено от илюзията съзнание и активно обществено отношение чрез разполагане на драматическия текст в лоното на действителността. Театърът се възприема от драматурга като „сцена за

* Повод за това сравнение бе видеозаписът на спектакъла, изнесен от Масимо Шюстер в театър „Ланш“ в Марсилия от 1 до 12 февруари 2000 година. Записът е осъществен от Цветан Марангозов и заедно със статиите, отразяващи това културно събитие, любезно ми бе предоставен от автора, за което искрено благодаря. *Бел. а.*

публични изповеди / Изповеди с реални последствия". Анализът на това определение подчертава колективния характер на театралното действие, което веднага влиза в противоречие с лексикалния смисъл на понятието изповед, отредено за религиозната сфера от съзнанието на човека като общение между човек и Бог или неговия наместник пред хората. Идеята за изповед възбужда толкова въпроси. Към кого е насочена изповедта на героя? Към отвъдното ли, след като Индивидът държи в ръцете си медицинска диагноза, предвещаваща приближаващата му кончина? Към изброените от самия него жертви на доброволните му доноси ли, но продължението на тяхната съдба е неизвестно, макар и предполагаемо според силата на обществените привички, а и те трудно биха могли да присъстват сред публиката? Към настоящите му съвременници ли, за които миналото ще остане загадка с хипотетични варианти на реконструкция? Или пък изповедта е насочена към една жена на втория ред, която в течение на пиесата ще бъде идентифицирана като служителка на Държавна сигурност с името Олга и тя ще застреля героя?

Следващият елемент от авторовата концепция за смисъла на театъра съдържа постулата, че изповедта на сцената трябва да доведе до реални последствия. Тази естетическа утопия е споделяна от големи театрални реформатори на XX век и без да изчерпваме техните имена, ще спомена само тези от ареала, в който се движат авторът и неговата пиеса – идеалистично насоченият французин Антонен Арто и социално мислещият германец Бертолд Брехт. Но и в този постулат е заложена двупосочност. За кого се предполага, че е носителят на истинските последствия – за изповядващия се или за наблюдаващата го публика? Героят в пиесата, Индивидът, определя случващото се като „публична изповед с гарантиран труп". Смъртта е винаги реално последствие от живота. Но кой е мъртвецът? Трупът на умрелия плъх, който персонажът незнайно как намира на сцената и хвърля по посока на седящата сред зрителите Олга? Или собствената му смърт, очаквана като самоубийство чрез отравяне с гъба, но осъществила се като нежелано от него убийство? Или тук се скриват и други последствия, менталните и физическите реакции на зрителите например, тъй като отново според автора „всеки е призован да участва"? Определяща според координатите на този драматически текст е формулата за смисъла на театралното представление като „симбиоза между театър и драмата на живота". Текстът не пояснява пряко дали взаимоотношенията между театър и човек се схващат в биологическия смисъл на понятието симбиоза – като свързване между два живи организма от различен вид, което е полезно и за

двете страни. Патетичният факт, че поднасящият изповедта заплаща наема на театралното помещение, извежда икономическия модус на съществуване на театъра преди художествения, а свързването между двата организма се опосредства чрез парични отношения, докато при симбиозата не съществува елемент посредник. Освен това еднократният акт на заплащане от страна на Индивида актьор свива територията на симбиозата до връзка между обемащото понятие за театър и личната драма на самотния, по презумпция неиграещ в изповедта, но играещ в представлението герой. По-късната му безкористна покана някой зрител да го замести на сцената и по този начин да се удължи веригата на комуникацията, като разнородният колектив от зрители премине от пасивната позиция на набюдаващ през активната позиция на споделящ, не намира отклик въпреки семиотично подадените знаци за край на представление в рамките на традиционния театър – като запалване на осветлението и разтваряне на изходните врати. Житейската действителност отново преминава в театър на един актьор. Връзката между изкуствена, т. е. естетическа действителност и реалност се актуализира повторно, но не със специфичните театрални средства, а словесно – „Обратното приключва в нова / в красива действителност", в контекста на противопоставянето на парк – театър, бюст на национален поет – Индивид, като видоизменението цитат препраща към Ботев и размислите на Индивида. Симбиозата означава непрекъснато преминаване и следователно размиване на границите между реалност и условност, като само втората действителност е по-устойчива и обозначена с естетическото понятие красота. Не случайно топосът „тук и сега", възприет за означаване на ефимерността на театралното представление, се разработва антитетично като „Но тук и сега / Но тук и там / А тук и навсякъде / А тук и никъде" и в него преобладава пространството с неговите граници, а не времето, което имплицитно ги съдържа.

Обосноваването на изложения театрален принцип се налага поради основополагащата роля, която той играе за разгръщането на конфликта в драматическия текст. Действащите лица в пиесата са две – освен анонимния Индивид, чийто монолог зрителите изслушват, другият участник е една жена на втория ред, безмълвна и накуцваща, инвалидизирана и опредметена, при това възрастна. Героинята е обектът, на чийто фон героят се откроява. Когато узнава за нелечимата му болест, тя напуска залата, което отключва първото му самопризнание и най-ранен спомен от детството. Връщането ѝ обратно на мястото отново възражда страха на героя и мисълта за предстоящата му

смърт. Тя е единственият зрител, който напуска реда си при механичния сигнал за край на представлението. Когато героят насочва ползващия се с лоша слава чадър оръжие към нея, ръката ѝ потъва в дамска чантичка, после записва думите му на касетофон и този репортажен запис се вклинява в истинността на изповедта. Симулираният характер на изповедта изпъква още повече, когато Индивидът демонстративно изчаква жената да обърне касетката на касетофона си, после я замерва с умрелия плъх, експлицитно я назовава с името Олга (псевдонимът, под който е работила за органите на Държавна сигурност). На финала тя като истинска терористка се появява на публичното място – сцена, застрелва го, сдъвква листчето с имената на убийците и му отнема правото на поклон пред публиката, тъй като го е върнала отново в сферата на действителността, макар и като труп.

Изборът на герой, който седи на втория ред и оттам общува с актьора, поставя редица предизвикателства пред сценичното осъществяване на текста. Ясна е невъзможността всички зрители да следят играта на двамата актьори, ако са разположени според принципите на традиционния миметичен театър с ясното разделение между сцена и зала и непрекрачването на тяхната граница, което е естетическото основание за съществуването на театъра. Дори и този избор на действащи лица, който първоначално е мотивиран идеологически, изисква създаване на нова съобщност между зрители и актьори, различно организиране на пространството и внушение, че всяко желание за единична публична изповед е заплашено от невъзможността да се осъществи поради взаимообвързаността на предателство и престъпление. Успешната изповед би била единствено колективната изповед и такова е посланието на автора.

След случайно запознанство във Френския културен институт в България, което е част от балканското турне на актьора, пиесата, преведена с усет от Светлана Панчева, попада в Южна Франция, в града Марсилия, в ръцете на актьора Масимо Шюстер, професионален кукловод, който през последните години работи в жанра „театър на един актьор". Той е ръководител на театър „Земна дъга" и последните му постановки са куклени, жанр, който има дълга традиция в Южна Франция, а темите са били религиозната парабола „Бог! God mother radio" и „Трите мускетари" по Александър Дюма, които критиката определя като „весели игри с историята"[1]. Театралната зала е камерна, с малка кръгла площадка за действащите лица и амфитеатрално подредени редове за публиката. На празната кръгла сцена, естествено без театрална завеса, декорът на постановката „Гъбата" е съвсем

ограничен – една бояджийска стълба, от която актьорът слиза, за да начене своята изповед, едно малко неравно пространство, покрито с лек воал, откъдето актьорът изнася една по една фигурите, с които взаимодейства по време на спектакъла.

Светът на миналото на героя е персонифициран от пластични фигури, които режисьорът актьор Масимо Шюстер, обозначава като „плашила". Те са създадени от каталонеца Хуан Баиксас, едновременно художник и режисьор на постановката, работил някога с друг прочут каталонец, художника Хуан Миро. Двамата режисьори отказват да ги нарекат марионетки, защото взаимоотношенията актьор – предмет се различават от тези между актьора и марионетката. Плашилата са „предмети от ежедневието, нещо половинчато между човешката фигура и предмета, онова, което би могло да се нарече поради липса на друг термин „плашила". Някои са твърде високи, почти триметрови, а други са с по-скромни съотношения, така че да не се създаде впечатлението, че актьорът ги манипулира, а обратното, че те манипулират актьора"[2] – с тези думи излага концепцията си Масимо Шюстер. 16-17 фигури от полистирен, наречени от друг критик „манекени-скулптори"[3], се състоят от едноцветни зелени, сини, червени, бели пластмасови кофи за основа, метални пръчки вместо скелет, а лицата и телата са обгърнати с разноцветни парцали, части от дрехи, дори найлонови пликове. „Гора от голи играчки"[4], плашилата са скрити под сиви покривала, а актьорът постепенно ги извежда на бял свят от тяхното скривалище и ги представя като съставна част от драмата на своя живот. Двамата служители на ДС, които го причакват край църквата „Св. Седмочисленици", са загърнати в сиви шалове, „плашилото" Краси Кръстев носи оранжева риза, главата на плашилото, обозначаващо художничката Донка, представлява бял прозрачен надут найлонов плик с очарователни сюрреалистични форми, обозначеният в текста герой Кожения каскет е с червено кепе и червена брада. Актьорът изяснява тази концепция като театър на „градския отпадък"[5]. Според един от критиците те „символизират едновременно упадъка на човешката душа и частиците памет, отпадъците от възприятия, които пресичат съзнанието на разказвача по време на изповедта му"[6]. Според актьора тези фигури „онагледяват откъслеците живот на този индивид без име, препрочитане а постериори на Източната система"[7].

Манекените, скулптурите или, ако предпочитаме плашилата, са същества, които някога са се преплели в миналото на героя. Актьорът общува с тези безжизнени и неподвижни предмети, актуализирани спомени,

като се стреми да изрази поведението, което е спазвал спрямо тях, и чувството, което те събуждат у него сега. Той ги кара да летят високо в ръцете му, после да лежат на земята, носи ги на гръб като знак за вечния товар на историята, подрежда ги по височина като предмети, на които заповядва и те му се подчиняват, макар в отминалата действителност отношението на зависимост и подчинение между тях да са били в други съотношения. Невъзможността да се изплъзне от настоящето/миналото и да заживее в мечтаното бъдеще на Западния свят е представено като валс с трите плашила – двама служители на ДС и английската им партньорка Дженифър, в който четирите фигури, неразрушимо свързани помежду си, се люлеят, без той да може да се освободи от мъртвите предмети. Този емоционален кулминационен момент е последван от самия финал на постановката, където актьорът поема следващата фигура плашило като букет, който го скрива от публиката и под чиято тежест той, премазан, се скрива завинаги.

Сценичната маска на актьора представлява лице, покрито с дебел слой бял грим по подобие на клоуните, мустаци и ниско обръсната глава, маска, която подчертава отчужденото присъствие на герой, обитаващ едновременно два свята, видим за човешкото общуване и невидим за човешкото предателство. На малката сцена стоят изправени и двама музиканти, облечени в костюми – Пиер Фенишел със своя контрабас и Рафаел Ембер, саксофонист. Те са музикални свидетели на изповедта, изпълнявайки джаз от 60-те години, Пърсел и собствени музикални композиции импровизации. „Риданието на контрабаса и острите интонации на саксофона“[8] съпровождат погребение, показвано пряко, и в това се състои тяхната функция. Музиката, която възсъздава 60-те години на XX век, има и още една знакова стойност. Тя възкресява отрязъка, в който се разгръща историята, предпочита разказваният случай да се разположи „ако не в географията (...), то поне във времето“[9] и отново се вглежда в индивидуалните измерения на живота на един „индивид“. „Аз“-формата на драматическия текст се превръща в „аз“-форма на сценичния, като представянето на цялата обективна действителност от българския автор, носеща документално фиксирани политически елементи и като цяло функционираща в посока на епичното отстранение, в театралната постановка се представя като повишена субективност, откъдето следва и известна ограниченост на погледа. Монодрамата на Цветан Марангозов се приближава до политическата драма, чийто най-виден близък предшественик в България е пиесата „Прокурорът“ на Георги Джагаров. Под-

чертаването на монологичния характер на текста във френската постановка се тълкува като „експресионистична рецитация, граничеща с гротескното“[10]. Гласът на Масимо Шюстер е богат и изразителен, съумяващ да внуши и метафизичния страх от смъртта, и екстаза на самозаблудата, и страстното желание да бъде свободен човек, и почти пълното полудяване след извършването на убийството с чадъра, крясък и страх разтърсват предателствата му, но „неговото внушително и (въпреки всичко) симпатично присъствие засенчва ужасяващите залози на пиесата“[11].

В афиша на френската постановка заглавието на пиесата на Цветан Марангозов е обозначено като „Гъбата, публична изповед с гарантиран труп“. Новото заглавие отстранява втората част „или обратното на обратното“, а на нейно място извежда атрактивната примамка за публиката – „гарантирания труп“. Преобразяването на заглавието следва едновременно утвърдената през вековете линия на театъра на площада, който събира своята публика, като включва в заглавието си сензационен основен сюжетен елемент, примамващ зрителя и направляващ вниманието му по време на представлението. Това предпочитание е обусловено от преднамерената цел, която постановката си поставя. Масимо Шюстер твърди: „За мен колкото по-анекдотичен е текстът, толкова по-универсална стойност той приема“[12]. А критикът Жан Боасийо допълва: „...много повече отколкото към Историята (с главна буква) актьорът-режисьор се придържа към един отделен случай, към една история, към психологията на своя антигерой“[13]. Елипсата на частта от българското заглавие „или обратното на обратното“, е закономерна. Френският сценичен текст запазва съдържанието на българския, но го включва в друга перспектива и не акцентира върху тази структуроопределяща и водеща стилистична фигура в монодрамата на Цветан Марангозов.

„Обратното на обратното“ в езиков план може да се разглежда като отрицателен паралелизъм, съставен от изходен мотив и неговото отричане, като необикновеното в случая е, че и двата мотива имат абстрактен характер, а освен това са идентични, което ги поставя във формално противопоставяне. Тази невъзможност за пряко дешифриране на тяхното съдържание поражда смислово напрежение, което – подкрепяно от други сродни стилистични фигури, притежаващи висока честота на употреба – съпътства целия текст.

Антитезата може да се появява в съседни стихове като „голямата Справедливост“ срещу „малката дребна Справедливост“, или „Майчице мила-немила (...) Мразена-недомразена“, или в пространственото разсъждение „Но тук и сега / Но тук и там / Но тук и оттатък / Но тук и отвъд / Но тук и навсякъде / Но тук и никъде“, където се повтаря иден-

тичната синтагма „но тук и“, докато шест езикови изрази се противопоставят на едно и също понятие, понятието „тук“. Стилистичният ефект на наблягане и на изтъкване на противопоставянето внушава още огромното разнообразие от възможности, които светът на „обратното“ предполага. Подобна езикова игрословица се открива във въпросителната интонация на следната мисъл: „А защо не / И защо не да / И защо не да и не / Да-то не изключва не-то“. Антитезата се употребява също и на ниво сюжет, за да свърже чрез подобие различни етапи от житейския път на героя. Справката за „Белия остров“ в тихия „бел Дунав“ предхожда по-късни доноси на героя спрямо мистър Блейки, чието име е близко по звуков състав до значението „черен“ – доноси, извършени край „черното крайбрежие“ за „черната книга“, по всяка вероятност произведението „1984“ на Джордж Оруел. Освен паралелизъм, откриван в повторението на *бял остров* в *бяла река*, едновременно с това изпъква антонимията остров – река, унищожена от еднаквостта на характеризиращия ги цвят, поетичното средство за внушаване на забраната, която тегне върху споменаването на дунавския остров Белене. Антитезата поставя във фокус смисъла на житейския път на героя – „Никога не съм бил герой / винаги съм мечтал да бъда герой“, и по този начин чрез нагледния пример на Индивида идеалното преминава в собственото си отрицание.

Не случайно сред първите въвеждания на антитезата като носещата стилистична фигура в тази драма се появява нейната двучленна форма, характерна за народната песен, която е съставена от две части – въвеждащ мотив, следва неговото отричане, чието логично следствие е установяването на основен образ представа. В текста на драмата тази наподобяваща народната песен конструкция се появява при споменаването на първата детска лъжа на героя и честото припомняне на тази несъзнателна негова реакция препраща към приемането на лъжата и доноса в зрелия период от живота му – „Оса ли беше или змия (...) Кълна се във всичко най-свето / Змия беше / А не беше змия / Оса беше“. В българската народна песен подобен тип двучленна антитеза представлява често разгърната метафора. Цветан Марангозов се придържа към строгото съблюдаване на фактите, към ясната вещественост на ситуацията и отстранява пряката текстуална метафора. В този пример той не споменава общото свойство, което свързва осата и змията, ухапването и отровата, която те вливат в човешкото тяло и която може да бъде смъртоносна за него. Своеобразието на този образ се проявява в противопоставянето между фолклорно съзнание и библейско знание, както рамката на конкретната ситуация

показва, но също и честото оприличаване на смъртта като полет „на перце от крило на ангелче“. Метафората за лъжата като отрова-и-грях се разпростира върху осъзнатата лична човешка история и историята на народа, споменавана в най-древното ѝ състояние – племенното.

Вариант на антитезата, който авторът използва, е хиазмът, стилистична фигура, основаваща се на паралелизъм и инверсия, където два симетрично организирани изказа се повтарят при разменени места на съставящите ги езикови единици. „Губя печалбата / Печеля загубата“, „Така всяко зло за добро се превръща във всяко / добро за зло“, „Ако не забравяш Съществено / то и Съществено няма да те забрави“, „Тайната съхранява страха (...) страх съхранява тайната“, „Зложелател злослови / срещу празнословното доброжелателство“ – това са примери, които преобръщат йерархичните синтактични отношения и обезсмислят противопоставянето им, тъй като открояват еднаквостите вътре в самите тях. Хиазмът олицетворява затворения свят, в който се намира героят, където всяка видима динамика е обречена на бездействие и не е в състояние да промени житейската му ситуация.

На основата на отрицателния паралелизъм се разгръща още една предпочитана от Цветан Марангозов стилистична фигура – оксиморонът, който сближава противопоставящи се понятия, смятани за несъвместими. Драматичният герой е „... сеирджия на собствените си провали / на предизвиканите изненади / на планираните катастрофи“, той размишлява над „осъществената забрава“ и своето „черно щастие“. Оксиморонът понякога се съединява с хиазъм като в примера „Всеки момент / мога да загубя близкото-чуждо / И да се озова в чуждото чуждо / В изроденото родно“, така че чрез подмяната на член на антитезата да се подмени границата между близко и чуждо, вариант на „тук и там“ или на „обратното на обратното“ и героят да не напусне окачественото от него „изродено родно“. Оксиморонът като стилистична фигура, прилагана от автора, приема формата на contradictio in adiecto, когато авторът избира да изтъкне логическото противоречие между лексикалното значение на съществителното и съпровождащото го прилагателно име. Най-ярката му употреба се появява в откъс, който като рефрен на песен се повтаря три пъти в драматическия текст – „Освободено словото ми разказва / За нещастното ни щастие / За щастливото ни нещастие / За възторжената омраза / За непринудената принуда / За нерадостната радост / За неблагонадежната надежда / За колективната самота / За неприятелството на приятелството“. Този цитат се появява в три върхови момента. Той е

изказан за първи път на английски език от героя Индивид, после отново на английски език пред английската доносничка мис Морисън и прозвучава един единствен път на български език в записа на репортажите от Лондон на т. нар. Зложелател. Истината на героя отново влиза в стилистичната система, създавана чрез хиазъм с наличието на паралелизъм и преобръщане, поради размяната на езиковия носител и на говорещия субект.

Сблъсъкът на противоречащи си или несвързващи се понятия се осъществява още чрез разгръщането на семантиката на отрицателната представка и на предлога „без" в значението му на отсъствие, липса, лишение, изключване – „Отечество без отче наш / География / Без география", „Неразкаян / Без срам / Без вина / Срам / Вина / Разкаяние", „Масовото мълчание беше масов убиец / Милиони изчезнаха беззвучно / Милиони изчезнаха безшумно / Безмълвно изчезнаха / Без ропот изчезнаха".

Натрупването и повторението на идентични структури подчертава и повишава лиричното начало в творбата, напомня за поета Цветан Марангозов и препраща към стихосбирката му „Децата на Русо", писана в граничното време 1984 -1990 година, време на бавен преход от тоталитаризъм към „посттоталитаризъм", чието първо стихотворение се нарича „Антитеза", но принципът се открива и в други заглавия на стихотворения като „Луди везни", „Монохром", „Негатив" или „Постисторическо". Налагащата се в случая интертекстуалност подсказва, че антитезата и нейните производни хиазъм, оксиморон функционират като основни стилистични средства за изразяване на тоталитарната действителност. Свободата на мисълта изразява себе си посредством отрицанието, единствената позволена философска система, която обяснява промяната като поредица от състояния на идентичности.

Към тази стилистична група се присъединява друго изразно средство, перифразата – като частен случай на метонимия, където пряко не се назовава предметът или понятието, а се посочват някои негови качества или знаци. В драматическия текст се срещат и повтарят редица понятия и означения, обозначавани винаги с главна буква, които отпращат към явления или лица от тоталитарната действителност. „Най-Доброжелателния", „Доброжелателите" и „Младите доброжелатели" са лицата, управляващи системата. „Зложелателният автор" или „Зложелателя" препраща към конкретната фигура на писателя Георги Марков, на чиято памет е посветена драмата. Понятия като „Нищо", „Съществено", „Обратното", „Невъзможното", „Справедливост", „Неповторимост"

„Истината“ са ключови за драматическия текст, тъй като при тях пътят до същността на понятието е по-кратък, отколкото при обединената от антитезата стилистична група.

Антитетичните словесни групи, с които изобилства драматическият текст, насочват косвено към избора, макар и труден, макар и ограничен, с който човешкият индивид, обитаващ тази система, все пак е разполагал. Те са художествено необходими за схващането на представения свят и герой. Изпускането от погледа на тази обусловеност довежда до твърдения, според които за едни критици героят е „жертва и палач, доносник и човек, който е предаван“[14], а за други критици той е дори мръсник, но „мръсник не по собствено желание? (...) Той не е нито виновен, нито жертва: той спасява кожата си“[15], а често повтарящата се представа е за „предначертан път, наподобяващ Кафка“[16] или за „потъване в кафкианската вселена на бивша Източна Европа“[17]. Сравнението на художествената литература на страните от бившия Източен блок, в която има някакъв фантастичен елемент, граничещ с абсурда, със света на Кафка вече се превърна в клише за интерпретаторските стратегии на критиката от Запад, но се забравя, че героят на Кафка е абсолютно невинен, а върху него се стоварва абсурдността на сложна и непознаваема бюрократична машина. Българският автор Цветан Марангозов никъде не освобождава героя си от историческата вина, която носи. Може би затова за „децата на Русо“ според ироничния намек на Марангозов е все още трудно да вникнат в житейската орис на „внуците на Кафка“, но ръцете и от двете страни остават протегнати.

Бележки:

[1] **Merle, Patrick**: Schuster, homme-marionette du „Champignon“, La Provence, 11. 02. 2000.

[2] **Boissieu, Jean**: Un „champignon“ balkanique, La Marseillaise, 1. 02. 2000.

[3] **Boissieu, Jean**: Un Champignon empoisonne, La Marseillaise, 4. 02. 2000.

[4] **F. K.**: Un Champignon veneneux, Le Pave Hebdo, 10-16. 02. 2000.

[5] **Merle, Patrick**: Massimo Schuster et le coup du „Champignon“ bulgare, La Provence, 1. 02. 2000.

[6] **F. K.**: Op. cit.

[7] **Merle, Patrick**: Op. cit.

[8] **Merle, Patrick**: Schuster, homme-marionette du „Champignon“, La Provence, 11. 02. 2000.

[9] **Boissieu, Jean**: Un „champignon“ balkanique, La Marseillaise, 1. 02. 2000.

[10] **Merle, Patrick**: Massimo Schuster et le coup du „Champignon“ bulgare, La Provence, 1. 02. 2000.

[11] **Huejz, Delphine**: Un Champignon bulgare, Liberation, 10. 02. 2000.
[12] **Merle, Patrick**: Op. cit.
[13] **Boissieu, Jean**: Un Champignon empoisonne, La Marseillaise, 4.02.2000.
[14] Пак там.
[15] **F. K.**: Op. cit.
[16] **Boissieu, Jean**: Op. cit.
[17] **F. K.**: Op. cit.

Елка Димитрова

Парадоксализмът на битието в криза. „Гъбата или обратното на обратното“ от Цветан Марангозов – текст за българските страхове и свободи

...страх от човека, който се оказва способен на всяко престъпление...[1]
Цветан Марангозов, интервю

Смущаващ „екзистенциализъм на страха“, който се протяга към спокойствието на псевдосвободата, на псевдопросперитета, на псевдоживота. Цинична доброта. Цинизъм, който обаче е несамодостатъчен, тъй като е осенен от тягата да преформулира живота, да го направи „различен“ – въпреки спекулативната мимикрия, кодирана във формулата „обратното на обратното“. Нали парадоксализмът е може би най-устойчивият симптом в ситуации на криза.

„Гъбата...“ въпреки надеждите се оказва един *перманентно своевременен* български текст. Действителността на „Обратното на обратното“ е коварно заредена със своите антидействителности. Кризата ражда парадокси, защото е несмилаема от хомогенното съзнание от патетичен тип. Страхът се разпада на много страхчета и подстрахчета (подобно на рефренно изчезващите без упойка органи на малката Тони), за да се окаже тоталното означаемо на битието. А свободата тук е едно екзистенциално пропадане – някаква агресивна идентификация или комедия дел арте на поразените от липсата ѝ.

Искаше ми се да напиша нещо за тази книга. Искаше ми се да я „анализирам”. Но се препънах не в друго, а в самата конституция на творбата. Това е една самообясняваща се творба, толкова плътно вглъбена в парадоксите си и в същото време – толкова „естествена“, толкова изказваща себе си, че породи у мен желание по-скоро за метатекстуално *споделяне*, отколкото за критическа спекулация.

Текстът ме изкуши не толкова като „събирателен“ за творчеството на Марангозов (какъвто той до голяма степен е), колкото като образец за невротичното застъпване на поетично, драматургично и критическо

изразяване, в който тематичният „принцип“ на повечето (ако не и на всички) негови творби е предълно оголен.

„Гъбата или обратното на обратното“, при все силната си интелектуална фрагментираност, трудно понася чуждото критическо вмешателство. До такава степен този текст се „самоанализира“ – изказва ключовете си, включва ги в себе си, не им позволява дискретното оставане в сянка, а с това – и използването на собствено „литературния“ модел като такъв. Това постижение до голяма степен се дължи на авторовия избор на едно конкретно отношение *с* времето. Изборът на зрящата близост – пагубен за мнозина – не поради тривиалното вчувстване, а поради комичното недовиждане, тук, оказва се, работи безотказно. Цветан Марангозов преди всичко чете критично действителността, чете критично действителностите с една парадоксалистка отдаденост.

Това, разбира се, не е само негов приоритет – чрез този избор той безусловно се вписва и в една важна българска „традиция“. Тук бих споменала името на Константин Павлов. Но това са реплики от един много по-голям разговор – той сякаш най-успешно може да бъде разчетен през напрежението между авангардите и хуманизма в класическия му вид. В този разговор отзвучават гласове като този на Гео Милев, на Николай Марангозов (без, поне според мен, да може да става дума за приемственост от типа „баща ми в мен“), на Ламар… – на целия онзи български авангард от „20-те години“, който провокира да бъде разчетен, освен всичко друго, и през екзистенциалистката си текстура. Нещо повече, което в настоящия случай е особено съществено – провокира да бъдат търсени продълженията-развития на тази текстура. Тази тема ще остане отворена, тъй като изисква понякога тотални преосмисляния на утвърдени типологии. Но така или иначе тя опира до генералното съотношение именно на авангардите и „хуманизма“. Ос на това съизмерване (независимо от разнородността на интерпретациите) си остава фактът, че въпреки гротескната деформация на човешкото, въпреки радикалното скъсване с естетиката на *„красивото и доброто“*, явно насилие е авангардите да бъдат поставяни извън големия въпрос за хуманизма. Всъщност те се оказват в по-голяма степен *човешки*, сравнени с традиционалистичните текстове, тъй като запазват свойството си да бъдат реакции и рефлексии именно на кризата на хуманизма, на онова в световния порядък, което застрашава човека в неговия човешки образ и битие. Тоест, когато се появяват, тези реакции са в по-голяма степен хуманни в „нечовешките“ си образи и сюжети в сравнение с носещата ги среда на раз-

личните естетически системи, обичайно формулирани в понятията на „хармоничното“. Все едно дали ще става дума за позитивизма спрямо декаданса, за символизма спрямо авангардизма от началото на XX век, за „неокласицистичните“ или пък за идеологичните поезии от 40-те години насам (чисто прагматично свивам проблемната територия до поезията). В крайна сметка стига се до въпроса за *системата* и нейното деструктиране – един процес, започнал в модерната епоха с Ницше, за да бъде перифразиран за неопределимо кой път от постмодернизма.

Част от този своеобразен патос на „разбиване на системата“ е проблемът за дегероизирането, за „анти-Героя“, формулиран от Лиотар в полето между ницшеанството и екзистенциализма[2]. Споменавам това, защото, предполагам, всички с лекота бихме могли да си представим „героичните“ варианти на „Гъбата...“ – доблестният българин, който убива предателя, шпионина и т. н., с една дума – добрия убиец. Или (нещо, което би било още по-пагубно за Марангозовата „отровна противоотрова“) – добрият неубиец – смелият, праволинеен инакомислещ, който например се отказва да убие онзи емблематичен „Георги Марков“, или пък го убива, притиснат от обстоятелствата, след което съзнателно слага край на собствения си живот. Защо не – в литературата всичко става. Но (и тук именно е заявена спънката в евентуалния патетичен прочит на случая „Марков“, на случая „България“ въобще) Марангозов избира да говори за „обратното на обратното“.

В този смисъл ще припомня, че в едно свое интервю той сам оголва моралния принцип на творчеството си, привличайки термина, изкован от Радой Ралин – „ХУМАНИЗОСТ“[3], в контекста на разминаването между практика-живот и абстракция-морал.

И така, „Гъбата...“ разказва една история за убийството на убиеца, за убийството и доубиването на убиеца – съответно – *преди* и *след* той самият да убие, за *траещото* убийство.

Но (и затова текстът не може да се развие като някакво психологизирано криминале например) „Гъбата...“ разказва и една история за ужасната протяжност на лъжата –

Синко
Кажи на майка истината
Оса ли беше или змия
Змия беше майко –

Така започва лъжата, за да стане най-голямата истина, да се окаже единственото място, в което субектът удържа себе си.

Фелдшерът се съмнява
Пита
Змия ли беше или беше оса
Обяснява ми
Ако е оса противоотрова ще действа
като смъртоносна отрова
.....
Змия беше
Змия ме ухапа

И митът лека-полека всмуква в себе си реалния живот, хората престават да имат реален живот без свободата си. Историята започва от стомните, които детето мъкне всеки ден, които „забавят растежа му" (защото заедно със стомните то носи своите неопределени патриархално-неприлични желания – вдигнатото сукманче на Ружето, бедърцата, между които Ружето „стиска ален мак"). По-късно стомните биват заменени от следващи окови, които все по-сигурно го включват към социалния мит на „усъвършенстваното" общество – въпреки желанията му, но и въпреки съпротивите му. Неговите едновременно тотални и незначителни съпротиви – защото системата се оказва принципно несъизмерима с битието на човека-чарк. Паралелно с това сукманчето на Ружето бива заменено с „топлата прегръдка" на „Бриджит Бардоооо"; със „свободната любов" на Дончето... – нали в крайна сметка чаркът трябва да има и „личен" живот.

В така очертаната апория за системата и нейния елемент отровата встъпва в ролята на своеобразен медиатор. Тя избива постоянно в материята на творбата, става нейната *метафора* – отровата на онази измислена змия, която се оказва по-реална от всяко битие извън нея – змията, в чието ухапване героят се кълне пред смъртния одър на майка си. И единствената свобода, която може да постигне, е, че в края на текста/живота си все още може да изкрещи (макар и умирайки, за беда – именно умирайки, иначе – едва ли):

Оса бе...бе...бееееешшшше...

Текстът е парадоксален, но и неумолимо подреден в своята пара-

доксалност. Противоотровата може да бъде отрова. Но това е логическият план. Той обаче не съвпада с битийния. Индивидът не умира от (противо)отровата, както би било логично. Той умира едва когато в действителност сам възжелава смъртта си. Когато е изгубил една по една илюзиите си за пробив от митичната ритуалност, в която всеки нов образ е идентичен на предишния „противник" в хода на едно безкрайно репродуциране на заплахата.

Отровата е в гъбата –
Гъбата в мазето на тази глава
Тук
В мазето на мозъка
Расте на тъмно
Не
На тъмно – да
Но не расте
Нито расте
Нито вехне
Присъства
Сиво-синкава гъбка
Пет-шест сантиметра
Покрита с лигава ципа
Опиташ ли я
Само лекичко да я лизнеш и олеле майчице…

Около тази невинна лъжа се навързват майчината жертва, майчината смърт, убийството в Лондон, целият живот на героя, в крайна сметка битието на българите – *страхът* на българите, *съвестта* на българите, *несвободата* на българите. (И най-печалното е, че тези три съществителни биха звучали по-достоверно в своите форми за множествено число.)

(Но какво е моята малка лъжа
В сравнение с всепризнатата истина че ние българите
сме били освободени за втори път
Че всеки ден бил по-разумен от предишния
По богат
По-светъл
По-радостен…)

Четейки „Гъбата или обратното на обратното“, не мога да не отбележа – този наистина чудесен текст припомня, че има нещо недоправено в българската авангардност – недоправено в най-добрия смисъл. Тя е премного публицистична, премного обобщаваща, премного наша. Не само емблематичният в последните десетилетия сюжет за убийството на Г. Марков. Не само обобщенията за „ние българите“. Има една недопрекъсната чувствителност на добротата, която не допуска авангардността в чистия ѝ вид (при цялата пропукваемост в понятийния план на това твърдение).

И това е съществена скрита тема в посланието на Цветан Марангозов – аз не съм тук, но не съм и там. Когато съм тук, аз нося нещо тамошно, когато съм там, аз нося нещо тукашно. Аз нося драмата на битието-никъде, което обаче не се отказва да бъде битие, което отказва да се превърне в небитие.

Бележки:

[1] **Марангозов, Цв.** Да създаваш реалност… (интервю) – В: Марангозов, Цв. Интимна дистанция. Интервюта. С., 1999, с. 20.

[2] **Лиотар, Ж.-Фр.** Постмодерната ситуация. С., 1996, с. 12.

[3] Вж. **Марангозов, Цв.** Хуманоид. Разговор с Енчо Мутафов, май 1991, Мюнхен. – В: **Марангозов, Цв.** Цит. съч., с. 22.

Мариета Иванова-Гиргинова

Чужденецът в пиесите на Цветан Марангозов

Двете пиеси на писателя дисидент Цветан Марангозов – „Усмивката на страха“ (1994) и „Гъбата или обратното на обратното“ (1995)[1], стоят някак странно самотно в контекста на родната ни драматургия през последното десетилетие. Писани почти едновременно, интертекстуално обвързани, излезли една след друга, преплетени от еднородни образи и мотиви, те тематизират универсалната проблематика на отчуждението на Аза от Другите и от самия себе си чрез образа на чужденеца и неговото пътуване назад към *„непознатия спомен“* и *„окончателно забравеното“*. Територията на спомена се превръща в място за философска рефлексия върху категории като памет, време и забрава. Тяхното различие спрямо останалата драматургична продукция на прехода (преходно десетилетие не само между двата века, но и между две различни политико-икономически системи) произтича от поразличната гледна точка на писателя, живял четиридесет години в политическа емиграция в Германия, към традиционните ценности и стереотипи на мислене. Дошлият *отвън* носи различието, другия поглед към битието ни тук, наблюдава по друг начин *света преди* и *света сега*, своята и нашата положеност в него.[2] Идващият отдругаде автор е чужденец *за своите,* чужд на светогледните и ментални нагласи на нашата култура от последните десетилетия, на езоповските езици и алегорични художествени визии на процесите в социалистическия свят, но и чужденец сред *чуждите („там чужденецът е още по-чужд на себе си“),* сред *другите*. Той е двоен чужденец, попаднал в *„двойното дъно на битието“*, озовал се в *„чуждото-чуждо / в изроденото родно“*. Синдромът на отчуждилия се от тривиалните истини за света герой, добре познат от ранното младежко творчество на Марангозов (във фигурата на *безразличния*), се появява в нова модификация в пиесите на автора (във фигурата на скептика и чужденеца). *Безразличният* е погълнат от скепсиса на големите философски школи и естетически учения в западна

Европа от 60-те и 70-те години. Маската на безразличието е паднала, заедно с необходимостта от идеологически прикрития, и героят на Марангозов все по-упорито рефлектира пропитото с политически конфронтации и травми минало на тоталитарния режим през универсалистката призма на модерната европейска философия. Потресен от „насилието като средство за налагане на доброто", той демаскира хуманистичните утопии на XX век посредством ироничния трансфер на резултатите, на представянето на познатото като непознато, на очакваното като неочаквано. Продуктивната нагласа в поведението на този нов тип герой е постоянното дистанциране от собственото битуване в настоящето и борба с детерминираностите, на които е подложен неговият свят. Той, от една страна, е носител на плурализма на големия проект на Просвещението, според който доброто и злото са неделими и имат еднакви ценностни основания. „Техният общ източник е нашата социалност и нашата незавършеност, поради което ние се нуждаем от другите, за да се уверим в чувството си, че съществуваме."[3] От друга страна, разбирането на тази извечна човешка проблематичност, на невъзможността да се намери лек за човешките страдания и болки не значи отказ от нейното постоянно осмисляне и рефлектиране.

Мислени и нахвърляни *тук*, неговите пиеси получават завършен вид *там,* защото *там, в чуждата свобода,* авторът за първи път е усетил алтернативната свобода на избора, травматичната дълбочина на отказаните думи, на забранените желания, на непознатите усещания. *Там* Марангозов е усетил неподозираната свобода на философски резигнирания и скептичен ум, според която няма спасение за човека и човечеството при нито един политически режим и при нито една социална технология.[4] Европейският хуманизъм на XX век проблематизира връзката на личността с традициите, религиите, бога и постоянно подлага на съмнение собствената ѝ идентичност.

Пиесите му са ново самопредизвикателство към предишния стил на писане и продължение на присъщата му (но вече освободена от контрола на политическата цензура) философска саморефлексия. Магията да пише отново на *„бащиния си език"* писателят усеща в първите си стихосбирки. Поетическият изказ се превръща в територия на освободеното от идеологическите принуди самосъзнание[5]. В този смисъл неговите драматургични текстове се доближават повече до звученето на поезията му, до представата за поетическото слово (особено във втората пиеса като структура и изказ), отколкото до поетиката на драмата. Тази вътрешно-

интонационна близост е сякаш продължение на размислите на поета за ценностните основания на миналото и настоящето, но поднесени чрез текстове за сцена.

След четири десетилетия отсъствие героят на Марангозов се завръща в настоящето *тук*, бременно от спомени, за да ги осмисли от гледната точка на една нова идентичност, придобита *там*, за да нагази дълбоко в територите на спомена. Завръщащият се герой в пиесите на Марангозов е много далеч от идейните и прагматични основания в поведението на *завръщащия се в дома* (на *чужденеца* от едноименните есета на Алфред Шютц), но споделя идеята на философа, че *„повтаряйки се, възвръщащото се вече не е същото“*; *„когато се е породило, то е носело със себе си празни предусещания, хоризонти на бъдещо развитие, препращания към шансове и възможности;сега, при погледа назад, се оказва,че тези предусещания са се изпълнили или не; че перспективите са се променили...“* Върху променената перспектива и толерантността на променящия се съсредоточава погледа си героят на Марангозов. Автобиографичното е изнесено на повърхността на пиесите, лесно узнаваемо и едновременно с това – капан за стереотипите на четене и идентификация, защото в пиесите под реторичния патос на отрицанието се забелязва онази интелектуална дълбочина, в която лабиринтите на смисъла постоянно се разрастват и „писмото се извисява до автономен принцип и става съдба”[6].

Запознат с философията и естетиката на модернизма и посмодернизма, интересуващ се от глобалната проблематика на пътя и пътуването като процес на идентификация, авторът се докосва до сложните философски проблеми за времето, спомена и смисъла в траекторията на пътуващия към себе си чужденец. Той се доближава до онази съвременна интерпретация на мита за Одисей, според която завръщането е ценностно детерминирано и перспективата му е обърната *навътре* – пътуване на Аза към самия себе си, към собственото си самопознаване и идентификация. Завръщащият се герой е далеч от носталгията по миналото и по ценностните устои на дома, странно отчужден от национално-родовия корен и негативно приобщен към националния идентификационен модел. И в двете пиеси традиционните топоси на „родното“ (уютът на дома, майката, близките) са празни или заредени с негативна проекция. Тази позиция идва от интерпретирането им като политически категории, в които се отлагат национално-политически митове и илюзии. Героят на Марангозов е разочарован от политическите манипулации с изконни понятия като „свое“, „родно“, „близко“.

Завръщащият се носи в себе си следите на космополитизма и отчуждението[7], философския скепсис и ирония на постмодерния човек, свидетел на краха на редица национално-политически митове и утопии. *„Патриот поради злопаметство, космополит без космос"*, самият автор (минал през експеримента на четири обществено-политически системи) разгражда политическите, социални и културни митове на XX век посредством езика, за да се докосне до докосне до алхимията на сътворяване на света от думите –„не можеш да оттеглиш доверието си в думите, нито да посегнеш на сигурността им, ако не си нагазил с единия крак в бездната. Тяхното небитие произтича от нашето… Каква самота е, когато ни напуснат и ние ги напуснем! Свободни сме, вярно, но съжаляваме за деспотизма им."[8] Оттук се ражда страстта към прастарата игра с думите и нещата. Авторът разравя твърде надълбоко словото на *„бащиния език"*[9], значенията на думите, за да вложи в *изразяването* различните лица на *преживяното*. Неговата пристрастеност към двусмислието, парадокса и оксиморона в поезията се превръща в основа на езиковия изказ в драматургията му. Ироничната, цинична двусмисленост на говорещия в пиесите на Марангозов разколебава идеологическите и културни стереотипи в мисловността на цели десетилетия. Изповедният тон разрушава доверието в колективните версии за миналото и настоящето, мислите му *„подриват натрапените метафори"*. Цялото му поведение е анти- на установените нагласи и колективни очаквания за спасение и справедливост. Неговата другост е постоянно възпроизвеждана от текста. Тя е вградена на различни нива на структурирането му. Различието му е онтологически заложено, генетично маркирано още в детството и ще бъде възпроизвеждано по различен начин през етапите на съзряването и зрелостта, в зависимост от степента на проглеждане за света и възможността за неговото рефлексивно усвояване и поносимост от съзнанието.

Героят в пиесите на Марангозов е интелектуалец (почитател на философския скептицизъм в неговия модерен вариант)[10], който се завръща към спомена и рови в паметта, за да извлече травмата. Героят се завръща през настоящето в един минал свят на кошмари и спазми, за да осмисли през гледната точка на постмодерния човек глобалната криза на социално-политическите и културни митове, удържащи човешкото съществуване в рамките на порядъка. В монологичния или диалогичен разказ за случилото се прозират манипулативните механизми, на които е подложен съвременният свят, рушат се хуманистичните представи и стереотипи за човека, родили властта и насилието в името на Реда. По тази причина езиковата ситуация

поема амплитудите в човешкото мислене. Негативното лице на миналото си намира един нов език, който да разгради напреженията в антиномичния модел на мислене. Не случайно пиесите представляват монолог на героя или по-скоро диалог със себе си. В самия език се търсят механизмите за разграждане на популярните схеми на смислопораждане. Желанието на завръщащия се е да надникне все по-дълбоко и по-дълбоко в опитностите на преживяното, да го изгребе от себе си, да го обезсили и изчерпи, като изследва различните възможности на думите да го означават. Амбивалентността се превръща в основен смислов център (тя се носи от самите заглавия на пиесите: „Усмивката на страха" и „Обратното на обратното"; от редица сентенции като: *„Обратното е винаги по-естествено / Винаги по-точно / По-вярно / По-мъдро..."*; *„Вяра / Вярност / И доверие / Три крилати повели вдъхновяват поетите / Вяра в невъзможното / Вярност на единствената възможност / Доверие във всевъзможното..."*; *„Страхът ражда героите господине / А какво е възторгът / Обратната страна на паниката нали / Какво е ентусиазмът / Отчаяният вик на добоволната принуда..."* и т. н.), а антиномичното мислене – в дискурсивна нагласа на текстовете[11].

Героят пресъздава своето минало с мазохизма на удоволствието от припомнянето на обект, създал му травма. Той сякаш прилага теорията на Зигмунд Фройд за отрицанието, според която миналото се превръща в добра литература, когато се възпроизвежда като непознат обект. Подложил се на сложна психоаналитична процедура в Германия през 70-те години, Марангозов стига до едно ново състояние на съзнанието на от-чужденост от себе си, на *не-участие в себе си.* „Да си в съзнание значи да си разделен от себе си, да се мразиш. Тази омраза ни дълбае в корена, като едновременно подхранва със сок Дървото на познанието"[12]. Творецът превръща акта не писане в забавление и игра с не-удоволственото, прилага своето постмодернистично разбиране за писането като мазохизъм и противопоставяне на властта на спомена. Говорещият персонаж в неговите пиеси разказва своите спомени – случки и събития от миналото. Разказващият трябва да отстрани временното, за да изрази *извънвременно валидното*.[13]

Когато си припомняш миналото, трансформираш категорията време, за да извлечеш универсалните значения на случилото се. В пиесите на Марангозов представата за времето е заличена. Реториката на текста всеки път изправя възприятието пред кризата на унаследени светогледни представи и нагласи. Този подход превръща пиесите в условна, сюрреалистична, на

места абсурдистка игра с установените практики на означаването и тълкуването. Читателят във всеки един момент усеща трансцендиращия потенциал на текста.

Самият жанр на пиесите – „Усмивката на страха", определена като *картини от едно завръщане*, и „Гъбата или обратното на обратното", заявена като *публична изповед с гарантиран труп*, – отвеждат към авангардната жестовост на литературата ни след войните. Първата пиеса се състои от 16 картини – сцени, които могат да се разглеждат като отделни фрагменти в съзнанието на героя. В тях доминира един-единствен глас, този на автора, на авторовото самосъзнание и неговите саморефлексии, опредметени в 13 действащи лица. Последните са му нужни повече формално, като синтезен образ на лица и събития от миналото. Повечето нямат собствени имена, те са репрезентативни фигури на определени режими на мислене и поведение в тоталитарното общество. Старият, Младият, Майката, Следователят, Куцият, Мургавият, Докторът се явяват условни лица-знаци-препратки към различни типове поведение от миналото. Тези символични фигури служат единствено в ролята си на асоциативна връзка с един определен исторически контекст (на живеенето в тоталитарното и посттоталитарно общество), като опит за символичното му реконструиране. Някои от персонажите имат собствени имена – Пепа, Христич, Джорджи, Павле, но това не ги прави по-реални участници в пиесата. Собственото като уникална позиция не съществува, то е размито, изгубено в уеднаквената реч на действащите лица. Авторът може да ги взаимозаменя в различните картини, свободно да преразпределя репликите помежду им във всеки един момент.[14] Тази драматургична техника трансформира пиесата в явен монолог на едно трансцендиращо самосъзнание (авторовото), на един Аз от по-висш порядък, освободен от контрола на самоцензурата, способен във всеки момент да открои проблематизираната връзка между видимост и реалност, способен на метапозиция спрямо света от миналото и света от днес, тотален чужденец. „Усмивката на страха", макар и с няколко действащи лица, може да се представи като „моноспектакъл", както първа отбелязва това Росица Димчева. „Героите не говорят от свое собствено име, а така както висшето, недостъпно Аз на човека (скритият „главен герой" на пиесата) ги „вижда" и „коментира"[15]. Този събирателен тип герой се връща в своето минало (фигурите на Стария и Младия), за да накаже доносника от своята младост, когото така и не наказва. Във втората пиеса героят също се завръща, за да назове публично името на генерала, вербувал го за доносник и убиец, разработил плана

за убийството на емигранта, ала така и не го назовава.

Завръщането не цели възмездието, а има друга смислова проекция – то е породено от мазохистичен интерес, от желанието на личността да се освободи от травматичните събития в миналото, от гласовете и спомените, грижливо и внимателно избягвани в пространството и времето на *„чуждата свобода"*. Героят се обръща към самия себе си, към бездните на своето скрито Аз, в което никога не е смеел да надникне. Връща се от дистанцията на времето като наблюдател и съдник, като свидетел и съучастник. Интертекстуалната близост между поезията и прозата е налице. Всяка реплика представлява отделен поетически текст, чиято ядка е заложена в поезията на Марангозов.

Автоцитатността е често срещано явление в пиесите му. Авторът прилага формулата на себе-разказ за миналото и настоящето, в който вгражда своята лична история за отлъчилия се от родината, за изгнанието и отчуждението, за повторната среща с нея, среща в друго време, в друг исторически контекст. В този разказ – среща с образите от миналото, героят е раздвоен, дори размножен, той едновременно е себе си от миналото (Младия) и себе си от настоящето (Стария). След годините на емигрантството, след проникването и овладяването на чуждото пространство авторът се е превънал в двоен чужденец. Едно внимателно вглеждане в тъканта на амбивалентния разказ ще разпознае, че говорещият в пиесата притежава една оразличаваща го идентичност, оттласкваща го от останалите тук, от посттоталитарния български човек, но и от емигрираля там, от установилият се на Запад. Завръщането у дома като ценностна нагласа не съществува в съзнанието на героя – митът за вечното завръщане е безнадеждно проигран в края на XX век. Авторът герой предприема това завръщане, за да разчисти сметките си както със своето минало „тук", така и с настоящето си „тук" и „там", за да се освободи от травматичното си пребиваване в света чрез Писмото и практиките на означаването.

Същият тип герой преминава и във втората пиеса на Марангозов „Гъбата...". Същото рефлектиращо самосъзнание, същият биографичен рефлекс, същото разравяне на миналото. Изповедта *„с гарантиран труп"* етически и естетически трябва да остойности резигнациите на Аза, драмата на човека *„без Бог"*, на метафизично осиротелия и сякаш генетично зареден с невярата герой. Ненаказал предателя и доносника от миналото в първата пиеса, героят се появява във втората в образа на наемния убиец, натоварен с по-глобалната задача да разконспирира Системата, произвеждаща ежедневно

насилие над личността в името на Реда, да назове персонално отговорността на Най-доброжелателния, пожелал смъртта на стотици привърженици на свободната мисъл и слово. Може да се приеме, че Индивидът е събирателен образ на различните лица от първата пиеса. Тук героят не смята за нужно дори формално да ги отдели от себе си. Те населяват неговия свят, част са от него самия, от неговото минало, от неговата идентичност. Те са сенките, които преброждат паметта му. В монолога му оттекват гласовете на много други истории – на майката, Ружето, мистър Блейки, мис Морисън, Дончето, Краси Кръстев, Дженифър, Кожения каскет, Олга. Не случайно френската постановка на пиесата ще ги опредмети в кукли, ще ги отдели от Аза, за да разиграе карнавалните взаимоотношения между индивида и неговите политически и социални роли и маски в тоталитарното общество. Страхът и насилието, веднъж пуснали своите корени в мисленето и поведението на българския човек, не могат така лесно да бъдат унищожени. Те са мимикрирали и се проявяват и в новата постоталитарна действителност. Прозират в реакциите на публиката, в мълчанието ѝ, в страховете ѝ да се включи в предоставения ѝ диалог (*„всеки е призован да участва / да повърне публично“*), да продължи ролята на индивида – след неговата публична изповед да придаде публичност и на своите травми. Публиката присъства в идейно-естетическия проект на драматурга. Тя е свидетелят, който не се хваща на уловките на героя. Индивидът постоянно я приканва, провокира, дразни и предизвиква, но тя си остава в естетически план мълчаливо наблюдаваща този поставангарден спектакъл, за да удостовери с поведението си, че експериментът в Историята не е приключил, че предателствата продължават. Изключение прави героят от публиката – агентката Олга, която ще сложи край на живота на Индивида и с това край на спектакъла – като сдъвче листчето с името на генерала убиец, ръководещ цялата акция, част от която е и самата тя. Публиката още не е готова да плати цена, да се включи в психоаналитичната процедура по преразглеждане на ценностни и светогледни позиции и ментални нагласи, изработени по времето на социализма и фомиращи все още нейната идентичност. Човекът, живял по времето на Белия остров, е увреден и непонятната откровеност на Марангозовия герой бърка в раната, обговаря травмата – и то без капка сантименталност и нравоучителност.

Говорещият в пиесите на Марангозов е попил неверието и скепсиса на модерността. Той е съвременният анти-герой, опровержение на тра-

дицонните и модерни представи за героичното, опровержение на представите за позитивния и негативен проект в поведението на личността. Открил историческата подвижност и променливост на нравствените категории, на представите за добро и зло, Индивидът е релативизирал ценностните основи на екзистенцията – *„Къде да се опре човек / Какво важи / Какво не важи / Въпроси без въпросителни / Удивителните сочат пътя…"* На много места от текста на пиесата неговите представи, усещания, формулировки за света и нещата носят следите на контрапунктната техника в концепцията на Ж. Дельоз и Ф. Гатари[16].

Композирането на редица философски представи за човека и битийните му роли, за истината, за познанието, за властта на идеологиите, за смисъла и безмислието на битието се разширява до безкрайност, за да погълне всичко от живота и смъртта. Всяко нещо, познато от представи и усещания, се преобръща, за да зазвучи по нов начин. Този тип композиране на фразата е водещ в пиесите на Марангозов – *„Човек е много но не и повече / човек е по-малко от повече / В нормални времена нормално страхлив / В ненормални времена ненормално страхлив / Ден и нощ в паника / Сеирджия на собствените си провали / На предизвиканите изненади / На планираните катастрофи / Гащите му пълни с респект пред Желателното (…) Хладната пот на челото / му подсказва че съществува веднъж / Само веднъж…"*

Героят е чужденец в реален и символен план – чужд на своето минало и настояще, на отредените му роли в битието, на идеологиите и религиите, чужд на самия себе си. Животът му е поносим благодарение на постоянното рефлексивно усвояване на собственото му различие, благодарение на умножаващото се любопитство към чуждостта и *нейното осмисляне.*

И двата драматургични текста изговарят травмата на другостта. А тя се ражда от полагането в света на другите, от започващата идентификация, от оразличителните процеси. В пиесата „Гъбата или обратното на обратното" индивидът представя генеалогията на своето оразличаване, историята на отделянето от света на Другите – *„Раждането ми беше* ***опит за убийство в утробата*** */ раждането ми беше следствие / от строгата забрана на абортите / Появявам се / Оглеждам се / Проглеждам* ***/ Света на възрастните е една лудница*** */ Касапница /* ***Да оцелееш / Да се промъкнеш между шамарите на техните / абстракции*** */ На техните абстрактни идеали / Абстракцията подлуди инстинкта ми за самосъхранение / От самото начало си* ***запуших ушите за гръмките думи / Родина /*** *Какво е за тебе родина*

/ Родината е мястото където се раждаш непопитан / Принадлежиш ѝ но не я притежаваш **/ Отечество** */ Отечеството без отче наш /* **География** */ География на страха"* (подч. м. – М. И.-Г.). Усъмняването във вездесъщите правила, на които е подчинен светът на възрастните, е изострило съзнанието за граничност. Подмяната на стойностите е започнала много рано. В ситуацията с насилието на майката над малчугана се чете травматична рана. Обстоятелствата в живота на Индивида загатват за едно друго възприятие, критично спрямо еснафското живеене, спрямо нормата, надникнало зад спекулативните операции с доброто и злото, усъмнило се в насажданите понятия и представи още във детството – *„Ще оцелеем като порода само ако чуждият ни / стане по-близък от собственото ни дете"*. Неизживените обсесии от миналото владеят съзнанието на говорещия. Те постоянно надничат от разказа и обясняват неговата маргиналност. Усещането за отритнатост идва още от майчината утроба. В реалния биографичен факт се коренят метафоричните проекции на другостта на героя спрямо останалите. Поведението на майката се явява ключово в обяснението на неговата маргиналност и захвърленост в хаоса на света. Нейният образ присъства и в двете пиеси – като източник на насилие, като травматичен обект той се появява многократно в разказите на героя. *„Необичана / Мразена-недомразена / До последно / До дупка / От самото начало до последния ѝ миг..."* – поведението ѝ илюстрира изроденото майчинско, което ще разколебае традиционно силния, ценностно маркиран образ на майката в българската литература.

В същата линия на отрицание и демитологизиране попадат образите на „своето", „родното", „националното". Усещането за сирачество и бездомност изостря порива по оцеляване, но и нагласата за чуждост и различие спрямо общностните идентификационни стратегии. От социален героят се превръща в метафизичен сирак (много настойчив мотив от поезията му). Насилието на майката се заменя с насилието на обществото над Индивида. Картините на индивидуалното насилие се заменят с тези на колективния експеримент. В първата пиеса от паметта изскачат образите на реката с труповете, на самоубилия се полковник с китарата, на съкилийниците, които ядат дървениците си, на уродливите лица на изтезанията и смъртта. Фигурите на насилието владеят почти кинематографичния разказ монолог на Индивида, в който лесно се разчитат идеологизацията на българското общество от 40-те, 50-те и 60-те години, манипулациите с личността, психическият и физически терор, излъчили масовия модел на предателството. Насилието от

миналото преминава в престъпността на настоящето, за което свидетелства финалът на двете пиеси. Младежите от първата ще ограбят завърналия се в родината емигрант, в „Усмивката на страха“ агентката Олга ще разстреля публично Индивида в театъра, на сцената, пред всички. Сюрреалистичните картини на насилие „тук“ и „там“, „преди“ и „сега“ в един момент се сливат в една огромна картина на изранената човешка същност. Шлагерният рефрен за малката Тони от „Гъбата или обратното на обратното“ (с който започва текстът) и неговите варианти разказват за търгуването с детски органи и се превръщат в зловеща метафора на насилието, просмукало съзнанието на модерния човек.

С реалната или символична смърт на героя завършва сюрреалистичният разказ за *обратното на обратното*, за Чужденеца и неговото завръщане в ада на собствения му свят, изтъкан от призраците на миналото и героите на настоящето. Завръщането е реално и символично и цели сюрреалистичното демаскиране на социалните и хуманистични утопии на XX век. „Гъбата...“ носи посвещение: *„В памет на Г. Марков“* – не само за да активизира в съзнанието „българския случай“ пред лицето на света, но и за да покаже съзнателното вграждане на достоверното във фикционалната канава на драматургичния разказ. Завръщането е проектирано в реални образи и символи, то е умножено, представено в няколко плана в съзнанието на говорещия. Завръщането е повторна среща на Аза със себе си, то е свързано с преоткриване на старата ти, изоставена и боляща те половина. Като психологическа операция то се натъква на подмолите на себепознаването. Завръщането цели смисловия проект на пътуването, на идейната, нравствена и духовна саморазправа със самопредалия те някога Аз, но и с ожесточеното ти сегашно Аз: *„Макар и пристигнал все още се завръщам“*. В този план няма окончателно завръщане. Пътуващият е винаги на границата. Завръщането поддържа будността спрямо конвенционалните режими на живеенето, които авторът непрекъснато демаскира. Това са опитностите на един уникален екзистенциален избор – на границата, на отворените пространства, на отчуждаващата свобода. Авторът не поставя въпроса за промяната и отстояването на нещата „тук“. Тук и миналото, и настоящето са изпразнени от морални рефлекси и не са основа за национална идентичност. Тук е място на отказаните, забранените или проиграни пребивавания в света. На „тук“ обаче не противостои „там“. „Тук“ и „там“ не са императивно противопоставени. Те са синоними на различен тип разложение и цивилизационна болест – *„Там в нормалната свобода децата ни са*

/ разядени от наркотици / Там едноокото съпричастие умножава парите / на човеколюбеца / Там ***чужденецът е още по-чужд на себе си.*** */ Там монолозите на носталгията приспиват пияната съпруга.*" Авторовото съзнание е осъдено да преброжда между *тук* и *там*, и в това преброждане да се пре-подновява, без да търси непременно спасителната вратичка на илюзиите и утопичния рай.

Бележки:

[1] Всички цитати са по: **Марангозов, Цв.** Гъбата или обратното на обратното. Усмивката на страха. С., 1997.

[2] Авторът има и други пиеси (радиопиеси и сценарии), писани на български или немски език, и в този смисъл драматургичният език и техника не са нещо ново за него.

[3] **Тодоров, Цв.** Памет за злото, изкушени на доброто. Изследване върху века. – Сезон, Есен. 2001, с. 191.

[4] Измеренията на тази свобода на мисълта и словото, отвъд идеологическите принуди „тук", са особно видими, ако разгледаме първата редакция на романа „Безразличният", писан *тук* няколко години преди емиграцията, и последвалото пре-написване на романа след падането на *желязната завеса*.

[5] Симптоматичен е фактът, че само за няколко години след завръщането си в България, постоянно пътувайки между „тук" и „там", Марангозов издава шест стихосбирки. Вж. **Марангозов, Цв.** Поезия. С., 1996.

[6] Вж. **Чоран, Е.** Шемет и скептицизъм. С., 1996.

[7] Космополитизмът предполага отчуждение и дистанциране, друго отношение към национално-религиозния модел. Продукт на модерните времена, на цивилизационния обмен и интеграцията на културите, той предполага в някаква степен обезродяване на Аза, метафизически вакуум, предефиниране на традиционните понятия като Отечество и Родина. Марангозов се включва в историческия диалог на българската литература около проблема за „родното" към групата на *еманципираните от общността на рода или нацията*, когато тези понятия започват да се политизират (П. П. Славейков, П. К. Яворов, Г. Милев и др.), на приобщаващите се към тези категории чрез проблематизирането им в „Гъбата...".

[8] **Чоран, Е.-М.** Изкушението за съществуваш. С., 1999, 147-148.

[9] Марангозов има съзнанието на езиково раздвоения човек. Роден и проговорил най-напред на немски (езикът на майка му), едва на няколко години авторът ще проговори на бащиния си език.

[10] Вж. **Димчева, Р.** Скептицизмът на Цветан Марангозов: основни идеи и творчески изяви. – Литературна мисъл, 1994, № 3, 10-21.

[11] Почти всички изследователи обръщат внимание на антиномичното мислене на героите на Марангозов, на засилената употреба на стилистични фигури като антитеза, оксиморон, отрицателно сравнение и т. н.

[12] Вж. **Чоран, Е.-М.** Цит. съч., с. 149.

[13] **Дельоз, Ж.** Различие и повторение. С., 1999.

[14] Вж. **Димчева, Р.** Цит. съч.

[15] Пак там, с. 19.

[16] Вж. **Дельоз, Ж., Ф. Гатари.** Що е философия? С., 1995, 274-340.

Ерика Лазарова

Цветан Марангозов: „Безразличният“, или портрет на едно „загубено поколение“

Болката да живееш в безвремие – така бих определила страстния мълчалив вик на **Безразличния** от едноименния роман **на Цветан Марангозов**, напомнящ известната картина на **Освалд Кокошка**, с която започва бурната ера на експресионизма. За автора познанието не е просто страдание, то е непоносима тегоба в един свят, отричащ се от миналото, увлечен по неясни утопии. Техният хуманистичен патос се стапя в блатото на ежедневието, където идеологическата подозрителност и казарменатa дисциплина, войнствуващото филистерство и откровената убогост – интелектуална и нравствена, се превръщат в еталон.

За да оживееш, трябва да си равнодушен към всичко около теб. *„Има ли смисъл обаче да живееш в пълно отчуждение от света, но и от себе си?“* е големият екзистенциален въпрос, задаван от Марангозов във вътрешния му диалог с читателя. В подобна автобиографична изповед, прерастваща в **биография на епохата**, е излишно да се търси дидактично изведеният извод. Отговорът остава за читателя, потапящ се в действителността на писателските кошмари и в историческата реминисценция. За да изпъкнат в отразената светлина на преживяното, възстановено от дистанцията на десетилетията като вълна от преследващи го *незаздравяващи рани-спомени*, концентрирани и дестилирани в годините на най-мрачна подозрителност към възможния враг.

Предавайки с изострена чувствителност цялата душна и бездушна (и бездуховна) атмосфера на *невъзможността да бъдеш себе си*, ако не се впишеш в предварително зададените социални рамки и мисловни стандарти, Цв. Марангозов фокусира вниманието си върху ада в сърцето на един Юноша. Неговите безуспешни усилия да оцелее са предварително обречени на неуспех. Авторът не спестява предчувствието за *неадаптивността* на своя герой, внушавайки, че точно пластичността на психиката и желанието да оцелееш и преуспееш на всяка цена са билет

към онова пътуване по стълбичката на социалната йерархия, в която преставаш да бъдеш *личност*.

За първи път в българската литература се сблъскваме с портрета на „загубеното поколение", отричащо идеалите на бащите и скъсващо тотално с ценностите на шумно прокламирания „нов ден на човечеството". Вместо образците на поръчковата литература, представяща в героико-романтични краски или псевдореалистично суровия трудов делник на първите строители на социализма, писателят си позволява свободата да разсъждава върху историческата безмислица и антихуманност на процесите, които по-късно историята ще трябва да преоценява. И ако при повторното написване на романа нещо безспорно се е загубило от свежестта на собственото юношеско световъзприемане, като художествено произведение той е спечелил откъм *философска дълбочина* и обобщеност.

Борбата между идеологиите и политическите сблъсъци са показани дискретно чрез *пределничното битие* на литературните персонажи. Те са по-скоро скучни в обикновеността си – като адвоката **Керемидчиев**, **Мишока** и **портиерката**. Или са стилизирани в трагическата си обреченост на „бивши хора" – например издателят **Бисеров** и старият генерал **Кубрат Коев**. В този контекст *неадаптивността* на главия герой като Алтер его на автора се превръща в най-важното и най-ценното му човешко качество. И в непременно условие, за да не изневериш на самия себе си, а оттам – и на възвишения смисъл на живота, който е повече от стремеж към физическо оцеляване.

Мрачният хуманизъм на Марангозов в романа „Безразличният" може да бъде разбран само чрез *метаморфозите на Времето*, чиито ентусиазъм и надежди за вярващите в „светлото бъдеще" се сблъскват с догматизма на официалното мислене, с налагането стила на пролетарската диктатура като скъсване с традициите, с полицейщината (макар и вече да има само милиция). Парадоксалното е, че писателят, роден в твърде лява среда, поставя героя си предимно сред хора, за които – с изключение на наивната и доста елементарна в младостта си **Румяна** – идеалистичните увлечения по всеобщото равенство и братство не значат нищо. Дори при самия него изобщо не се долавя биографичният момент на мъчителния процес на проглеждане за недостатъците на настоящето, което е можело да бъде по-добро, по-справедливо и наистина хуманно.

Марангозов избира да портретира своето поколение като *загубено*, тоест лишено от илюзиите на предишните генерации и обременено с познанието за безмислието на кардиналните промени, помогнали да се възцарят

Посредствеността и Страхът. „Загубено“ за блюстителите на новия ред означава негодно и невписващо се в действителността с повелите ѝ за нивелиране и унифициране. „Загубено“ за отечествената ни история пък означава, че се е лишила от него и от творческата му енергия.

Това поколение живее в преизподнята на Безвремието, където *„Всички чакаме да се случи някакво чудо. Чакаме и същевременно знаем от опит, че няма чудеса. Че този Бог на болката е незъвможен. Че няма разум в това, което той допусна да се случи с нас след войната.“* Чуждо на радостите на безгрижното юношество, обитаващо според литературните канони един слънчев и весел свят, чуждо и на светлата вяра на сияйния мечтател **Христо Смирненски**, то се лута, търсейки ориентир, но не може да повярва в лозунги – още повече, когато тяхната фразеология е в крещящо противоречие със ставащото. Разминаването на прокламираното и действителността ражда най-често резигнация и желание за спасяване „поединично“ чрез самозатваряне в собствения малък свят или чрез приемане на правилата на играта и активно включване в кръговрата на социалистическото преустройство, превърнало се, за съжаление, не в бленуваното царство на разума и свободата, а във *„Вулгарни времена. Простащината заграбила кормилото.“*

Бъдещето се е реализира по толкова гротесков начин, че прави *излишни мислещите* дори когато сами са го избрали. За младия човек обаче, който тепърва се сблъсква с грозното в реалността, всяко насилие – дори когато е оправдано от „диктатурата на пролетариата“ – е отблъскващо и поражда резигнация. Тя не може да бъде притъпена дори от представата за евентуалното спокойно преживяване „в сянка“, ако останеш настрана от сътресенията, абстрахираш се от проблемите на обществото и на другите до теб и се опитваш да преживяваш с убеждението, че добрият специалист и неутралният човек винаги ще са необходими. И всяка власт накрая опира до тях, стига да са достатъчно обезличени или достатъчно хитри.

Именно срещу мижитурското съглашателство и живуркането като самоцел се бунтува **Николай**, избирайки първо безразличието, а после – смъртта. Понеже не е открил онази *„една единствена дума, която да ни вдъхне живот“*. *Безразличието* за него е единствено достойният начин да понасяш изпитанията и да не се огъваш не просто пред онова, което не приемаш като достойно за живот, но и пред опитите да бъдеш съблазнен с примамките на реални или мними светски успехи и изгоди като синоним на вездесъщия и вселюбим български феномен „урежда-

нето“. В случая – с цената на подлост и предателство.

В началото на романа героят е изключен студент, изхвърлен от университета, защото *е имал глупостта да каже каквото мисли*. А това във всяко тоталитарно общество е най-големият възможен *грях*. Блюстителите на идеологемната чистота във всяко едно кътче на света ценят *верноподаниците* или поне *манипулируемите*. Затова в романа те ще се опитат да манипулират Николай, използувайки младежкия му бунт и нереализирания опит за бягство зад граница, и *почти* ще смятат, че са успели. За да се стигне обаче до този детайлно замислен (но провалил се поради хумаността на пълната неспособност да бъдеш безразличен) план за отскубване от стягащата се прегръдка на превърнатата в политика подозрителност към инакомислещите, героят ще се върти в омагосан кръг на привидно бездействие.

Той е уморен най-вече от приудителната апатия и „килограмите на защитната си броня“. Самосъжалява се, но и презира слабостта си да не привлича излишно внимание с дела и думи. Като куче, което не смее открито да се озъби, понеже керванът на Новото време продължава да върви, а *„Кучетата сме ние. Но ние не лаем. Ние скимтим. Въртим опашка. Искаме да озаптим дявола в прегръдките си.“*

В душата му се извършва болезнено раздвоение между потребността да бъде истински и необходимостта да бъде *двуличен и непроницаем за околните* при господството на неискреността в самата действителност. Да казваш истината е опасно не само за самия теб, но и за близките ти; то е безкрайно неудобно и затова нетърпяно от управляващите. Най се ценят хвалещите или поне безмълвните. Съглашателството, ураджийството, търпението, единогласието, дори когато преминават в изиграно съгласие или откровена мимикрия, се толерират и издигат в ранг на национална добротел. Такава е и заръката „отгоре“. Доброжелателният оперативен работник дори го съветва: *„Пазете се в бъдеще от езика си. Малко повече самоконтрол. Мислете, преди да кажете нещо. Нали това ни отличава от животните.“*

„Лъжем, защото страдаме неистово“ – споделя неговият приятел **Гаврата**, изкушен по-късно от логиката и сладкодумието на официалната философия. Това обаче не му пречи да не може да приеме *реалния социализъм* и да се самоубие. Неистовото му, непрекъснато търсене на Истината е в контраст със заучаващата готови формули **Румяна**, готова за плаче за смъртта на всеки „мъдър вожд“ и заедно с майка си да се надява прагматично, че народната власт ще помисли с грижа за тях и ще ги дари с нова и по-

хубава квартира.

Някъде в периферията на действието се мята друг един представител на „изгубеното поколение" – **Мишока**. Той е далечен и неуспешен роднина на **Остап Бендер** и праобраз на „предприемчивите и инициативните", които все успяват да превърнат честния роден бизнес в издънка на сенчести скруктури, маргинализирайки самата представа за лоялност и деловитост. Към него се числи и пианитската **Анна**, за която бракът и любовта, подобно на удобството и щастието, са различни неща и могат меркантилно да бъдат разделяни и поотделно консумирани. Нейната лична трагедия, а може би и нравствено опомняне, започват там и тогава, когато разбира, че любовта е ценност, непонасяща сметките.

Особено е трудно за обикновените хора, внушава авторът, да се ориентират сред бързосменящите се модели – мирогледни и поведенчески, наложени след общата смяна на обществената парадигма. И то при условия, за които със сарказъм заявява: *„Сега съдии и защитници не се различават. Що е право и що е криво, сега се решава в „Бастилията", която нашите величия си построиха в центъра на столицата."*

Културният провинциализъм, наравно с политическата затвореност, е още едно от нещата, които подтискат главния герой и не му позволяват да бъде безразличен сред реалиите, чужди на разбирането му за дължимо в живота и изкуството. За него държавната граница е стената на *„кафеза, който ни отделя от останалото нормално пространство на планетата"*. Желанието му за емиграция е както израз на потребността да загърби неудволетворяващата го реалност, така и начин за постигане на нови *духовни възможности и хоризонти*. Асоциацията „чужбина" се свързва в съзнанието му – натоварено с ценностни представи, индивидуализирани от бащата – с *духовната култура на Запада*, тоест, тя е не толкова идеологически, колкото *аксиологически* оцветена. Имат се предвид висшите или безсмъртни стойности на *европейското културно наследство*, омаяли не едно поколение българи, които са се чувствували не извън и не даже в предверието на Европа, а като законни поданници на Стария континент.

Един от тях е бащата на Николай, разказващ с несекващо през десетилетията увлечение за студенските си години в Германия, заслепили бедния балкански студент с размаха и блясъка на един по-светски живот, в който либерализмът на големите автори е в съзвучие със „сладкия живот" на кафенетата и кабаретата. Макар че, по странен начин, те вече са само към спомен и хербаризирани мигове живот.

За Стареца времето сякаш е спряло, новото – добро или лошо, няма кардинално значение въпреки интуитивното недоверие и страх към него, типично за хуманиста от класически тип. На драматичните исторически промени – му внушава придобитата с годините мъдрост на оцеляването и изчакването – трябва да се гледа с известна доза примирение:

„И отново разказва (за кой ли път?) за „двайсетте" години в Германия. За баловете на Дрезденската Академия. За фантастичните постановки на цирка „Сарасани". За „стъкления човек" в „Hygiene-Museum". За премиерата на класическия филм „Доктор Мабузе" от Фриц Ланг. За естетическата революция на „Баухауз" в Десау. И така нататък, и така нататък. И той на младини е мечтаел да напусне „балканската провинция". Усещал е инстинктивно, че отвъд Балканите има един друг, по-разумен и красив свят, където човек може да свери часовника си с часовниците на вековните катедрали. Но страховете на настъпилото „светло бъдеще" сега са го вдетинили. Обезмислили са опита му от студентските години. Превърнали са столицата на барока в пощенска картичка. Сега моят старец е повече провинциалист от времето преди да е видял Германия. Сега дори е повече провинциалист от сина си, който още не е стъпвал извън родния кафез."

Според логиката на духовната емиграция явлението е напълно закономерно. Понеже космополитизмът не е *състояние на безродност*, а състояние на чувствителност, уважение и лична съпричастност към Другостта, превърната в *свое-чуждо*. За подобна духовна нагласа е характерна толератността и приемането на културния плурализъм като естествено човешко отношение към естетическото, културноисторическото и политическото многообразие на света, *отказал се от униформите и наочниците*. Както и от декретите, служещи вместо пътеводители за изучаването му. За балканската ни изолираност подобен възглед е смел, но и необходим. Именно за да се разчупи стената на неразбиране на чуждото, както и за да не се приемат на доверие натрапените отвън модели.

За представителите на „загубеното поколение" на Николай знаците на Другостта като ключове към Чуждостта имат особено голяма притегателна сила. Независимо дали става дума за една станала полумитична (може би заради инкриминирането си!) литературна фигура като майстора на криминалните загадки **Едгар Уолес,** със сардоничната си усмивка и вечното кехлибарено цигаре, или звездата **Джуди Гарланд**, остроумно наречена от Марангозов социална министърка на „Народна Република Холивуд" (чиито филми, по ирония на историята, заедно с още много други обичани „буржоазни" ленти са превърнати по нелепата заповед на полуграмотни

ръководители на културата в гребени за пролетариата!), или за любимите на българската предреволюционна интелигенция стихове на **Едгар Алън По** – те са превърнати в еталони на *различното*, имащо вече ценността и обаянието на Забранения плод.

Западната култура се мисли като противоположност на културното затваряне, настъпило с идването на власт на Отечественофронтовското правителство. Негов контрапункт са спомените за енигматичните „тридесет години", за които с носталгия си спомнят толкова различни хора като **Адвоката** или **Мишока**. Въпреки че самите те далеч не са идеални и идилични. Ала стават такива през времевата дистанция. И в сравнението с пошлостта на една действителност, от която посредствените и самозваните са изгонили собствените си идеали, поезията и красотата.

И в това е голямата драма на всички, които не могат да си обяснят защо десетилетия наред трудовите усилия на хората творяха грозни предмети, а се говореше за естетическо възпитание; отписваха се от календара светли дати и се празнуваха празници по стария български навик, така добре описан още от **П. К. Яворов** – „без радост в сърцата". За Цв. Марангозов *одържавяването на празниците*, при което Коледа се сменя от Нова година, е още един белег на партийно дирижиране на живота, в което се оглежда духовната и материална мизерия на делника. И в който нелепо и без нужната тържественост и спонтанност се възцаряват безвкусицата и помпозната скука:

„Наближава Нова година. Хората по улиците бързат намусено. Празничното настроение се крие под маските. Бъчвите пред ресторантите са заобиколени от мълчаливи мъже с дамаджани. Продавачите на дрянови пръчки се оглеждат плахо. И уличната търговия е забранена. Хората се готвят да празнуват Нова година. Коледните празници ще празнуват в разрез с официалния календар, който не се съобразява с християнските празници. Тези празници са празнувани в продължение на векове. Респектирали са дори турските ни окупатори. А нашите величия просто ги зачеркнаха и прекръстиха по съветски образец дядо Коледа в Дядо Мраз."

Идейната безвкусица се съюзява с кича в бита и манталитета. Тъжно и нелепо се вписват коледните символи в новата рамка на партийно „изчистената" и обновена естетика. Това е пореден повод за ескалиращото огорчение на довчерашните деца от „загубеното поколение". Лишени от ориентир, скъсали бързо и брутално с миналото, но без да очакват нещо от бъдещето, за тях демонстративният отказ от традиционната празднична култура на българина е не просто отрицание на приказната символика,

но и демонстрация на новия стил на живот:

„Новогодишните елхи във витрините са хилави, поставени сякаш нарочно накриво. На върха вместо звезди стърчат петолъчки. Украсата е бедна, направена без мерак. Изчезнаха магазинчетата, в които можеше да се купят гирлянди, свещички и лъскави топки. Под търговската палата се откри държавен магазин за облекло и текстил. Гражданите разглеждат потресено изложената „пролетарска мода", произведена в държавни предприятия. Вкусът и качеството отговарят на новите държавни ресторанти, които предлагат неучтиво обслужване и безвкусни ястия. Скучни афиши обещават „весело прекарване" по държавните заведения. Сега всичко е държавно."

И следователно, *регламентирано*. Регламентираното сиво съществуване предлага обаче не само скучни тегоби и идеологически проверки по лоялност, но и *отказ от всякакво право на критика*. Несъгласието с прокламираните официално принципи е аморално. И се преследва. Идеалът е кроткият и послушен редови гражданин, притеснен и безгласен. Неговите антиподи от „загубеното поколение" не се примиряват да бъдат бройлери от държавната ферма, или – както с леко *абсурдистки акцент* ще напише авторът – не желаят да бъдат част от продукцията на „държавен завод за кротки и по-малко кротки психопати".

Героят се бунтува, понеже осъзнава, че в съвременната му реалност най-фрапантната и непростима грешка е да искаш да бъдеш *личност*. Ярките, талантливите, нестандартните са трън в очите на средностатистическия индивид, особено ако са му дадени властови функции независимо от собствените му способности и дори от ранга му в йерархията. Даже колкото той е по-нисък, толкова по-жалък, но и по-унизяващ е начинът, по който ще иска *да ги приравни към себе си*. Показателен е примерът с нелепото обръщение *„Ти от Редута ли си, или не си от Редута?"*, целящо да смачка всяко интелигентско самочувствие с евентуално възможната отсенка на пренебрежение към пролетариата.

Другият механизъм на справяне с непокорните и заблудените индивиди (бих добавила, най-често определяни като индивидуалисти – според арсенала от разрешени ругателства на епохата) е да се приложи смазване на волята им посредством *привидно покровителство*. Той е изпитано работещ. И почти винаги дава резултат. С малки изключения.

Такъв е случаят с **Безразличния**, чието помилване е сполучлив ход за окончателното му *обезвреждане*. По същество е замислен като *превръщане на жертвата в палач*. Неуспелият опит за бягство зад граница привидно, но само привидно, изглежда забравен. Класифициран е като

детинщина или младежка грешка. Държавата иска да превъзпита прегрешилия.

Хубавата идея на **Никола Вапцаров** – „*... а във затвора попаднал на хора и станал човек...*“ – е гротескно изкривена според манталитета на хората, прилагащи я в действителността в доста безкрил, елементарен и бездарен вид. Ще я видим в романа, сведена до показно упражнение по социалистическа педагогика:

„*Веднъж в седмицата ни водят на кино. Салонът е голямо помещение със сцена в дъното, скована от летви и шперплат. Вместо декор голям стенлист „Нов живот“. На него окачват екрана. В същия салон отпразнувахме годишнината от Освобождението. Директорът държа прочувствена реч. Обясни възпитателното значение на наказанието. Увери ни в добрата вола на Народната власт, в нейното горещо желание да ни включи отново в благородното дело – построяването на социализма. Накрая каза и няколко думи за значението на Трети март. Хорът на затворниците изпя възрожденски песни. Публиката забрави да ръкопляска. Някои си приказваха тихо. Други „търгуваха“ скришом... Кльощав младеж издекламира с пропуски и запъвания „опълченците на Шипка“. Накрая прожектираха „Калин Орелът“. За вечеря имаше агнешко печено. За десерт мляко с ориз. На лавката продаваха сладко вино в лимонадени шишета...*“

След одисеята в затвора Николай получава втори шанс да завърши висшето си образование, предлага му се добра – според интерпретацията на отговорните другари, – дори престижна работа в провинцията. Звучи примамливо, но само на пръв поглед. Защото великодушието има цена, макар и невидима с просто око, и тя е превръщането на задълженото на благодетелите си протеже в *доносник*. Следователят **Григоров** е повече от ясен в лишената от полутонове откровеност:

„*Ние помогнахме. Сега очакваме съдействие и от ваша страна. Отивате на отговорна работа. Пътищата в Родопите са в окаяно състояние. Ще попаднете сред талантливи колеги. Кадри образовани. За народната власт е от особен интерес да знае какво им липсва. Как се справят. Доволни ли са или не.*“

Тук читателят открива и една прелюбопитна подробност, свидетелство за това как грижливо са били подготвяни и внедрявани провокаторите, разполагащи даже със свободата да критикуват. Подобна *видимост на волнодумие* е толкова по-опасна, понеже е *режисирана*, а изглежда искрена:

„*И сега имате всичките предимства на работното си място. Критикувайте смело! Интересува ни какво ще кажат колегите около вас. Какви настроения има в местното население. Необходима ни е цялостна картина...Не бива да се прекалява. Нашият другар в Девин ще ви насочва при всеки отделен случай. Как да се държите.*

Как да спечелите приятели между персонала и колектива на инжинерите. Важното е, че се решихте да ни сътрудничите! За което ви поздравявам.“

Маската на доброжелателство е всъщност *завоалирано насилие* над личността. Живеейки и учейки по инерция, изглежда, че героят, загубил почва под краката си, поне е придобил накрая желаното безразличие. То дълго му се е представяло като разковниче за единствено допустимия *полусъзнателен* живот. Съществувайки като насън, затваряйки очите си пред всичко, каращо сетивата и душата им да се бунтуват, хората от квалифицираното като загубено поколение евентуално могат да просъществуват. Някак си. Ако са готови да приемат подобен род живуркане.

Чувствувайки се с вързани ръце и сломена воля за пълноценен и активен живот, чиято насока ще са избрали сами, хората от обречената генерация на Николай и приятелите му търсят изход в самоубийството или емиграцията – същинска или мисловна (интелектуална). Защото иначе ще изменят на себе си. *Приспособяването е духовна смърт и е по-лошо от лишаването от живот* – тази е мисълта, която пронизва романа. Можеш да оцелееш само ако станеш *безразличен*, тоест, ако престанеш да се вълнуваш, чувстваш и мислиш. Трябва още и да престанеш да бъдеш различен от другите, унифицирайки се с тях и моделирайки личността си по зададения предварително образец.

Героят от романа, подобно на самия Цветан Марангозов, не приема подобна саморазрушителна перспектива. И избира смъртта. Тя не е бягство от живота, а последен начин да *защитиш етическата му стойност*. И да *съхраниш личното си човешко достойнство*. Дори при екстремни екзистенциални ситуации и в кризисни исторически епохи.

Реминисценции по темата ще открием също в стиховете и есетата на писателя. Например в „Гъбата или обратното на обратното“ или в „Усмивката на страха“. За да усетим цялата безнадеждност на човека, нарочен за лош и ставащ лош в един свят, където има *постоянен дефицит на истински стойности*. Мечтата за емиграция е осъществена. Но остава болката по пропадналите мечти. Светът зад границите на кафеза предлага много пътища за никъде. Утехата на безразличието е *мнима*. Творецът по призвание не може да бъде равнодушен. Той е *вечно раним* и в това е драмата му на неудачник в дисциплините „преадаптиране“ и „пребоядисване“. А песимизмът му е спасението от лековатия флирт с идеологемите и заплахата да сложи розови очила, за да преуспее.

Безразличният си остава хуманист и реалист по неволя при всички житейски обстоятелства и изпитания, незадоволяващ се с изкуствено раз-

красения образ на действителността в огледалата на равнодушните и меркантилните:

„...безразличието не търси подслон. У дома е навсякъде и никъде. Приема нещата такива, каквито са. Може би защото нещата са винаги и навсякъде отвратителни..."

Той е осъден на неразбиране и нонконформизъм. Наричайки нещата с истинските им имена, ни помага да не свикваме с грозотата, пошлостта и насилието. И следователно – да не приемаме несвободата. Дори когато ни я поднасят примамливо пакетирана и предлагащи бонуси, заплатени със собствената ни съвест. Внушава ни, че ако искаме да останем хора, трябва да развием способността да се чувстваме духовно свободни. Въпреки несъвършенството на заобикалящото ни. Безразличието е истинската смърт. За живите все пак винаги остава някаква надежда...

Румен Шивачев

Битието като идентичност в поезията на Цветан Марангозов

Поезията на Цветан Марангозов затвърждава в мен убеждението, че е невъзможно да се емигрира от езика. Нито от скритата памет, която той оставя във всяко едно поколение като готов и действащ комплекс от интуиции, представи и рефлекси, чрез които то започва да бъде. Комплекс, който функционира не само при навлизането в езика, но и паралелно с правенето на литературата. Каквито и другостни езикови и културни ареали да обитава, на каквито и отчуждения да се поддава или да е подложена човешката душевност, генезисът на нейното вербално, а с това и творческо настояще продължава да работи в т. нар. „роден език" и в представите, които неговата нуминозност е създала. Той е първата колективно практикувана идея, в която себенесъзнатата още личност е въведена, но и в която тя – независимо дори от себе си, от нарастващото си съзнание и следователно от нарастващите си възможности за избор и контрол – се обособява и конституира. Сиреч, първият сблъсък с колективни реалии, условия и норми, в които човекът трябва да се индивидуализира. Това особено се отнася за писателя, а още по-особено за скрития в дебрите на Балканите, но живеещ световни съдби български език. Аз обаче нямам предвид повърхностно вярното и консервативно разбиране за езика като родина, а за обвързаността, която тази родина практикува и реализира, когато е налице едно трайно и целенасочено, пък макар и принудително отединение от нея. Въздържам се дори да коментирам дали тази обвързаност се дължи на тясно метатекстови взаимоотношения, тъй като текстът въобще е фиксирана форма на езика и се отнася към него така, както частта към цялото.

С други думи, обвързаността е преди всичко в онзи комплекс от фактори, който може да се нарече културен геном и от който поезията на Цв. Марангозов възниква, провокирана на пръв поглед от външните сцепления на личната му история с обществените условия, но всъщност продължаваща и разширяваща същия този далечен в паметта геном.

Именно той поддържа амбивалентното ми чувство – винаги, когато съм препрочитал стиховете на Цв. Марангозов, – за едновременно сложното отдалечаване и дълбокото родство на тази краевековна поезия с индивидуализма на българския Свръхчовек и по-нататъшните му превращения. Стиловите и темпераментните различия, а така също обществените условия и идейно-естетическите тенденции – историята – тук само способстват за обособяването на един от кардиналните проблеми (и мотиви), които дават облика на българския индивидуализъм. Става дума за проблема „блян – действителност". Още у Свръхчовека при писателите от времето на „Мисъл" противоречивостта му започва да се изостря. Свръхчовекът е първото самостоятелно, макар и културно повлияно, проглеждане в свето- и времепространството; първото самостоятелно навлизане и понасяне на тежестта на „всевечните въпроси, които никой век не разреши"; първата глобалистична и про-екзистенциална философия; символът на целия човек, носещ всички противоречия, съдържащ целия космос и цялата душа – символ, който предстои да се разчленява на множество опозиционни съчетания. Чрез тях проблемът „блян – действителност" се задълбочава и прераства в сложна, макар и разграничима, противопоставеност на цели парадигмални вериги.

От една страна, блянът изразява проекциите на Аз, които най-често са позитивни – както при подема, така и при упадъка му. В тази позитивност Азът конструира вътрешния си мир, отношенията си със света, самия външен свят, дори в многобройните му критически ракурси. Независимо от художествената си съдба Азът е винаги етически герой и централна фигура, дори с изкушенията и слабостите си. Блянът е индивидуалността в нейните стремежи за тържество и съществуване, но и за идентичност, дори с Бога. От друга страна, действителността е външният, чуждият, множествено-колективният свят; Минотавърът, заплашващ да погълне идентичността и индивидуалността, духовността, красотата и хармонията в безкрая на своята агресивна и враждебна грозота. Тя е измамното битие, което би могло в най-добрия случай да бъде поправено, преобразено и облагородено, но само след предварително възприемане и осъществяване на прекрасния блян, който индивидуалността иначе съдържа и изповядва. Блянът е неминуемо духовен, възвишен и безсмъртен, действителността пък – бездуховна, низка и погубваща.

В поезията на Цв. Марангозов антитезата „блян – действителност" не съществува нито в тази острота, нито в тези параметри. Противоречията и противоположностите, които я изграждат, имат съвсем друг ха-

рактер. Това се дължи на отказа от традиционната идеализация, влагана иначе – в една или друга степен – както в бляна, така и в действителността. Блянът у Цв. Марангозов метаморфозира в идентичност с едно битие, съответстващо пък на действителността, за която говорих. По тази причина дистанциите – етически, естетически и светозренчески – са силно скъсени. Контрастите са приглушени, антитетизмът е в друга посока. Характерът на идеализациите не е изграден единствено върху краха на идеологиите, както това се чувства у други, по-млади поети, за които близката история носи отпечатъка най-вече на литературността. Нито е изграден върху диалогичността с нашата поезия, афиширайки по този начин някаква целенасочено търсена модерност или постмодерност. Тук значителна роля играят и преосмислената автентичност (втората автентичност на поетическия автобиографизъм), и скептицизмът, основаващ се преди всичко на критическия европейски рационализъм, дори към най-убедителните представи за духовната, идеална страна на човешката личност – нещо, върху което Изтокът гради не само поезията, но и обществените си отношения. Именно този скептицизъм туширa контрастите в „блян – действителност“ и дори не поставя драматичната иначе дилема „битие или идентичност“, визирайки в първото действителността, а във второто бляна. Самооценките на поетическия Аз са на границата на пълното самокрушение и хармонират с обичайно тягосния цвят на битието действителност. По тази причина самоаналитичната, себедебнеща изповедност, която твърде сурово отчита всяко движение и съприкосновение с чуждия свят, а също и с „другия в мен“, игнорира самата дилема „битие или идентичност“, като оставя драматизма на поетическия Аз именно в слятостта на идентичността му с битието. Поради това идеалистичният индивидуализъм на стария блян се унифицира от имагинерния идеализъм на зле устроената иначе стара действителност и цялата конфигурация на техните конфликтни отношения се променя. Идентифицирайки се с битието, поетическият човек се превръща в нещо повече от антигерой. Той е модерна критическа фигура и не е необходимо да се разпростирам, за да го изясня като коректив на нашето едностранно идеалистично разбиране за конвенции като литература, история, култура, творец, поет и т. н. Още повече – трябва да се признае, че не сме и много готови за него, въпреки пресилените опити на мнозина по-млади поети да заявят подобна критическа фигура чрез nonsens-a. Дали внушителността на поетическия човек у Цв. Марангозов се дължи на преосмислянето на цялата система от традиционни конфликти в

„блян – действителност“, не мога с категоричност да твърдя. Във всяка негова стихосбирка този поетически човек е освободен от старата героическа идеализираност, но и не допуска самоцелност и експерименталност, които да го отклонят в естетизма или да го превърнат в краен, преднамерено конципиран антигерой. От друга страна, постоянното съчетаване на чуждата историчност с личната поставя пред въпросния човек на Марангозов проблема: „идентичност(та) като битие(то)“. Той е приравнен („жертван“) към битието, а не обратно – битието (действителността) да е пречупено през оптиката на бляна като носител на идентичността. Тази позната модернистка стратегия, която – освен всичко друго – засяга персонализма и води до претипологизация най-вече у романистите (да речем Пруст и Джойс), у Марангозов променя самия антигерой. Антигероят въобще не е антигерой в буквалния смисъл, а човек, подлагащ на съмнение етическата и духовната изключителност на героя, центричния универсализъм на светопозицията му, както и смисъла на неговите усилия и постижения в хода на личната му съдба на свръхчовек (герой). Поетическият човек на Марангозов е извън типа на този – наложил се в първите десетилетия на века като контрапункт на героя от XIX век – антигерой и изобщо на опозицията „герой – антигерой“ по ред важни причини. Една от тях е социално претовареният живот на съвременния човек. Банална истина е, че в условията на силно социализирано битие не само стойностите и съдържанията на идеалите – лични и колективни – се размиват, но и етосът на личността е подложен на всекидневни – разпиляващи, вместо концентриращи – напрежения, влияния и изпитания.

Всички тези, бегло маркирани, обстоятелства и фактори определят краевековния поетически човек на Цв. Марангозов не само като антигерой, опониращ на някогашния герой, но и като фигура, синтезираща индикациите и опозициите на двамата и навлязла в свят и битие на колизии, генерирани от „потребността от метафизическа опора на светогледа“[1]. Точно тази потребност от метафизически индикации обуславя психологическия характер на проблема за идентичността на този човек. Той е „космополис“, загубил „полиса“ си и търсещ нова стабилност за своята „космичност“ чрез друг „полис“, който да съдържа и изразява идеите и образите, означаващи и символизиращи всъщност неговата идентичност. Досегашните „полиси“ – родовата и националната идентичност – са стари и чужди фрагменти, натоварени с отрицателни съдържания. Те подтискат, унифицират и затварят поетическия човек в колективното си битие, което

не е негово битие; в знаците си, които не го означават; в неличния си (за него) исторически ход. Поемата „Биография на сянката“ великолепно илюстрира този процес на загубване не само на „метафизическата опора“, но – нека го кажа направо – на загубване на личните идеали и на онова „дуенде“, съдържащо несъзнателните, ала влиятелни позитивни и идеалистични себепредстави, които по-нататък се разширяват, трансформират и разпростират извън личността в нейното също толкова поддържащо, конструктивно и позитивно светоотношение. Трагизмът на поетическия човек е така внушително диференциран и последователен, че при неговите светоусещания схващанията за естетизма на трагичното в пълна степен се дискредитират. За поетическия човек на Марангозов – и за разлика от свръхчовека и антигероя – трагизмът по своята същност няма много-много естетически смисли. Възниква фундаменталният проблем, на който тук по обясними причини не мога да се спра, – става ли тогава дума за трагизъм, или този човек следва да се определя като трагически единствено поради естетическите функции на литературата (не само на поезията като записване на преживявани проекции)? Ще отбележа само, че поезията на Марангозов прониква до религиозните архетипи на съзнанието, които имат чисто етическо отношение към всякакви човешки колизии и чието естетическо значение е рефлектирано по необходимост от изкуството (респ. литературата). Поради това намирам, че поетическият човек на Марангозов е трагически не в естетическия, а в етическия смисъл. Още повече, че дори такива конвенционални естетически категории като грозно и ужасно в поезията му имат подчертан етически генезис, основаващ се на етическа катастрофа. С други думи, естетизмът на поезията му е вторичен, а там, където той е водещ, готовите му категории допълват картината на общия етически срив. Така например стихотворението „Муза“ („Маймуните на радостта“, 1991) е краен естетически израз на един оформен от колизии етос. На етос, чийто трагизъм е преминал (преодолян) и дори се намира в началната точка на нова психична енантиодромия, при която грозното предстои отново да се превърне в красиво, макар и може би в непознат досега вид. „Муза“ съдържа откровени класически тенденции, въпреки че е модерно атрибутирано както при психичните обстоятелства около проекцията на музата в Аза, така и при самото ѝ описание. Хегемонията на натуралистичните, битовите и еротичните елементи го определя като стихотворение на класическата грозота. Сиреч, обратно на класическата красота, каквато я знаем от античността насам. Обстоятелството, че

музата е грозна, стара и телесна, че носи чертите на модерното ни съвремие, не е показател за модерност – още Павзон и Пирейк са се противопоставяли на старите гръцки класици в изобразителното изкуство, представяйки в творчеството си ежедневни, битови богини, приличащи повече на слугини. Но двамата не са били модерни – дори според тогавашните разбирания за модерно.

По-важен е един страничен, многоаспектен проблем, който тук ще се задоволя само да маркирам: какви са причините и как протичат процесите, свързани със създаването на този тип музи (и не само музи, а цели поетически конфигурации и символни корпуси, изразяващи сетивно-органичното, тленно-натуралистичното, грозното), които добиват преимущество в европейската поезия, а в българската – в частност – съдържат такъв крайностен експресивен заряд? Не бих се съгласил само с обясненията за краха на идеологиите и за технико-социализираното съвремие. Тъй или инак, у Марангозов образът на старата физическа муза е реципрочно обратен на младата и духовна вдъхновителка, а натуралистичната ѝ дисекция е напълно противоположна на нематериалните проекции, които възникват при традиционната, архетипна представа за тази фитура на творческото съзнание. Не може да се каже, че едната – духовната, младо-вечната (каквато е, да речем, Ничия Никога у Лилиев) – е стандартната, класическата, а другата – материално-телесната, старческо-битовата (каквато е в „Муза“) – е нестандартната, модерната. Посоченият пример с Павзон и Пирейк е красноречив, пък и не е единствен, нито се отнася само за изобразителното изкуство. Тук очевидно става дума за два типа творчески нагласи, които в съчетание с биографичните си особености и историческите условия преминават през епохите на изкуството, пренасяйки опозицията си с променливо преимущество. Но не само тази диаметрална противоположност на Марангозовата муза и музата на цели основополагащи линии в различните времена на изкуството въвежда стихотворението му в линията на класическото. Телесната хармония при нейното описание (виждане от поетическия Аз), независимо от различните материи, в които е „облечена“, в съчетание с материално-битовото и психо-физичното изграждане на пространството вън от нея, разкрива правилния, последователен и класически систематизъм в творческия подход при „съграждането“ на нейната цялост. Духовно-психологическата рефлексия (особено във финала) е в унисон и съответствие с образа на музата и може да се разглежда като носител на идентичността. А носител на идентичността е блянът в традиционния

конфликт „блян – действителност“.

От друга страна, с началото на стихотворението сме въведени в другия елемент на тази опозиция – действителността. Нейният характер и естеството ѝ не се отличават от тези на музата и поетическия Аз. Музата обаче е антропоморфна проекция на самия Аз и съответно е негова идентификация с нея, със своята анима (нов показател за класически подход) – те са едно. Тук установяваме слятостта, а оттам и идентичността между бляна и действителността, изразен чрез музата Аз, за които споменах по-напред. Съчетаването на действителността с бляна в един общ етико-естетически ракурс на грозното и отблъскващото е подход, съответстващ на противоположното съчетаване в ракурсите на красивото и привличащото. Между двата фигурални корпуса има хармония и преминаване от едно в друго, вместо конфликт – съдържанието на корпуса на действителността не се различава от съдържанията на музата и поетическия Аз, представящи опозиционния корпус на бляна.

В този ред на наблюдения не може да се подмине обстоятелството, че битието, изразяващо действителността, и идентичността на музата Аз, изразяваща бляна, пренасят помежду си съдържания и усещания, които са от един ред, т. е. еднородни са. Битието „повръща“ бита на ежедневието и техно-материалната сетивност, която го обслужва. Музата Аз пък се появява натуралистична, като същността ѝ е замесена едновременно с плът и материя. Тя не е дематериализирана и дори напротив – физическата ѝ структура е изградена от различните елементи, съставящи материално-телесното битие. Наред с това, въпреки онази „тиха паническа радост“, която би трябвало да постави началото на разграничението между битието и идентичността, следва същинското раждане (произлизане) на музата. Самото „спускане на завесата“ символизира свършването или преместването на битието от действителността и започването (продължението, преминаването) му в идентичността. Ежедневно-битовото се пренася чрез натуралистичното възникване на музата в идентичността, а техно-материалната сетивност провокира нейните плътско-чувствени рефлекси и възприятия. С това кръгът „битие – идентичност“ привидно се затваря, оставяйки драматизма на поетическия човек именно в слятостта им, като не допуска трагически край (смърт), а го продължава до точката на енантиодромия, където поетическият човек, освен че е отвратен, е вече и „омаян от прелестното сияние на Грозотата ѝ“. Тоест от досега с другия край на абсурда – оксиморонната красива грозота, – който е и изход от трагизма му чрез фиксиране на красивото

и привличащото от позицията на грозното и отблъскващото. В противен случай неговият трагизъм ще бъде трагизъм поради консервативната продължителност на грозното в грозно, а не поради катастрофичния му край при сблъсъка с противоположното.

Тези кратки бележки не изчерпват проблематичността на стихотворението „Муза“, което освен че е емблематично, е и консеквентно за поезията на Цв. Марангозов. То не проследява, не коментира и не съдържа пряко в себе си неговата предистория, неговите първопричини и охудожествените му предпоставки и основания, които са обект на редица други стихотворения. Дори при стихосбирките му след 1991 г. „Муза“ представлява едно от светозренческите и естетически средоточия, които другите творби на поета обясняват, т. е. техен продукт. В тях битието навлиза в сферите на идентичността и точно продължителността на тяхната слятост (синтезирана в „Муза“) е според мен драматизмът на поетическия човек. Товарът на свръхчовека и бунтът на антигероя вече не са негова драма. Прозрял съмненията и лъжите, които изплитат по-голямата част от позитивите на идентичността, за да ги пренесат и наложат като модели на битието, поетическият човек на Марангозов поставя на изпитание собствената си идентичност, сливайки я със самото битие. Средствата на неговото самосъхранение както от тоталността на битието, така и от изкусителните проекции на идентичността, са мисълта и наблюдението. Задълбочаването в тях неминуемо формира психоаналитични нагласи, които в поезията на Марангозов се характеризират с непрекъснати съпоставки; с мета-сравнения, при които е избрана по-непривлекателната страна. Оттук произтичат и изпитанията, и колизиите от неговата самоирония, и проблемите със себеверието, и спомената по-напред себедебнеща изповедност, и пътуването през живота по ръба на пълното самокрушение, и уловките на скептицизма както в надеждите му за етическо спасение, така и в жестокото потвърждение на основанията за скептицизъм. А всички те – актуализиращи поне два кардинални въпроса, които засягат в една или друга степен всеки човек: свършва ли с битието и нашата идентичност; вечно ли ще бъдем приковани към релативистката природа на света?

Бележки:

[1] **Димчева, Р.** Скептицизмът на Цветан Марангозов: основни идеи и творчески прояви. – В: **Марангозов, Цв.** Поезия. С., 1996, с. 12.

ПРИЛОЖЕНИЯ ➤➤➤

Кръгла маса върху романа „Безразличният“ на Цветан Марангозов
(Откъс от дискусията)

Михаил Неделчев: Разбира се, безкрайно интересна в случая е играта, която ни предлага нашият приятел Цветан Марангозов. Той ни предлага една интересна игра – на разчупване и на разрушаване пост фактум, десетилетия по-късно, разчупване на един образец на ортодоксална литература. Той го разглобява, деконструира, както биха казали някои, за да го пренапише и да го осмисли по различен начин и с не така ясно трафаретни, типови и прочее образи. Не само да ги преосмисли, но и да ги префункционализира с оглед на разгръщането на сюжета. Сюжет, който се оказва един изход; изход, който се оказва възможно щастлив. Тоест да се разгърне етиката на превъзпитанието се оказва изход, екзитус в един друг смисъл. Оказва се една възможност да се убие злото. Злото, което в първоначалния вариант най-вероятно не е било чак толкова зло, имам предвид следователя Григоров. Значи сътрудничеството с милицията, което в ортодоксалната литература е позитивен акт, тук се превръща в негативен. Момичето Румяна, което в ортодоксалната литература трябва да е девствено, тук се оказва прекалено опитно. Заминаването в Родопите, което е една възможност този герой да напусне своя скапан свят и да се съедини с природния свят на новия социалистически човек, който пътуваше в Родопите, в Димитровград и прочее такива места. Оказва се, че това в днешното преосмисляне, в днешния вариант, е някакъв неприятен свят, ако не свят на злото, на неискреността.

По същия начин, разбира се, ние виждаме двойните и тройните дъна в битието на Пеньо Пенев примерно. Оказва се, че като е отишъл в Димитровград, е живял на лошо място, някъде са го сложили на петия етаж, по същото време пък брат му е бил в затвора и т. н. Тоест сега четем Пеньо Пенев от някакви други гледни точки и с късна дата и правим различни сложни трансформации на ортодоксални социалистически сюжети.

В този смисъл, разбира се, романът „Безразличният“ на Цветан Марангозов е една много голяма провокация към всички нас – с това, че той е пренаписан, с това, че той сам себе си преобръща, така да се каже. Естествено за мен е много интересно и какъв наистина е бил абсолютно първоначалният вид. Тоест как е изглеждал, дали и там е имало автоцензура, дали всъщност младият Цветан Марангозов е знаел какво точно да цензурира, дали е знаел, че нещо трябва да бъде цензурирано, или, така да се каже, леге артис той просто си е ръзгръщал сюжета в съвсем ортодоксална насока. Разбира се, тези предположения нас, текстолозите, не ни интересуват. Сега, в последния брой на „Култура“ Никола Георгиев има една великолепна студия, която обаче не е текстологическа, а навлиза в някакви други сфери, тъй като започва да разсъждава кой е в последна сметка валидният вариант на също пренаписаното стихотворение на Вазов „Двайсетий век“. Мен в случая това не ме интересува. Мен в случая ме интересува възможността за пренаписване, как се отнася към всички нас, към нашето съзнание, към нашето подсъзнание, тъй като всички сме се пренаписали след 1989 година, така да се каже, социалистическото, старото подсъзнание като предсъзнание някакво ме интересува. Та това пренаписване на „Безразличният“ е една силна, мощна провокация към всички нас, която поне за мен беше безкрайно интересна.

Елка Константинова: Не бих казала, че първият вариант на романа е образец на ортодоксалната литература на социалистическия реализъм. Романът в току-що издадения си вид е твърде различен от предишния по отношение на превъзпитателните интонации и по отношение на оптимистичния финал, наложени от тогавашната цензура. Но въпреки наложените от времето промени, текстът звучи автентично, автобиографично. Съхранена е подтискащата атмосфера след 9 септември 1944 година, съхранена е истината за случилото се с главния герой след опита му за бягство зад граница, съхранени са трагичните преживявания на бившите собственици – юристи, хора на изкуството..., подгонени от новата власт. Един от героите – Гаврата – се самоубива, другите едва съществуват в развихрената класова борба. Столичният живот в ония зловещи времена е изобразен с почти документална истинност. Очевидно в това ранно произведение на съвременната ни млада проза е съпротивлението на тогавашния Цветан Марангозов срещу цензурата.

Според мене цензурните промени, за които говори Михаил Неделчев, днес приемаме като неизбежни, като безспорно наложени, за да види текстът бял свят. Но значително по-важното е, че въпреки всичко тук, Марангозов е запазил смисъла на своя роман: трагичната съдба на разбунтувания млад герой в атмосфера на жестокост, преследвания, класова омраза... Разбира се, всички много съжаляваме, че истинският първи вариант на „Безразличният" е унищожен, но сега издаденият неизбежно възстановява много от него. Сигурно писателят се е старал (дори подсъзнателно) да си спомни своя първи романов текст от времето, преди да попадне в ръцете на цензорите си. Надявам се, че Цветан Марангозов сега ще хвърли светлина върху този важен въпрос: доколко втората редакция на романа му е възстановената първа, нецензурираната редакция.

Когато говорим за Цветан Марангозов, неговото поведение и неговата личност, ни задължават винаги да помним, че той е един изключително толерантен човек, който не таи в душата си омраза и отмъстителност, който полага съзнателни усилия да забрави стореното му зло. Не иска да бъде зъл и злопаметен. И това може би, ако искаме да бъдем етични, трябва да ни задължи да се помъчим сега да разберем и разнищим този нов романов текст, защото той е най-близкият до оригинала, по-истинският текст. Нека и самият автор да каже права ли съм. А иначе всичко, което М. Неделчев каза, е интересно и през цялото време, докато говори, си мислех – провокативно. Но има и друга истина – че всъщност „Безразличният" изпреварва, макар и цензуриран, онази вълна, която наричахме навремето „сърдити млади български автори" в литературата ни след 60-те години на миналия век.

Михаил Неделчев: Само това исках да кажа. Значи в този смисъл романът е интересен с това, че наистина сбива предисторията на младежката изповедна проза. Младежката изповедна проза, която беше доста по-наивна и доста по-непосредствено изливаща се и чието поточе стартира истински някъде след 65-а – 66-а година (а както знаем, 50-те години в полската литература има един Стахура, да кажем; в Румъния има двама-трима автори, разбира се, не говорим за английските „сърдити млади хора", нали, които са някъде след 53-та – 54-та година; разбира се, в *проект Аксьонов* има двама-трима руснаци, които също са някъде след 54-та – 55-а година и прочее). В такъв смисъл романът стои някъде в предисторията на това поточе.

Елка Константинова: Понеже си по-млад, Мишо, не знаеш, че тия хора, за които Цветан пише, наистина по обективни обстоятелства бяха смазани и съсипани хора, физически и духовно унищожени. Само надеждата за бягство през границата ги крепеше.

Михаил Неделчев: Г-жо Константинова, и моят дядо, и баба ми, и майка ми, и вуйчо ми, и баща ми също слушаха радио *Лондон* и това си течеше непрекъснато, освен това в нашата къща едни чехи тръгнаха да бягат през границата и си оставиха едни сервизи; единия чех го застреляха и тези сервизи останаха вкъщи, това беше някъде петдесет и някоя година, а чехкинята доста години по-късно... Сега, става въпрос, че този сюжет за бягство през границата – той си течеше.

Цветанка Атанасова: Мишо искаше да ни провокира и успя да го направи, най-вече с това, че си позволява да говори като текстолог, без да познава текста, първия вариант. Може би даже в сферата на вероятностите надежда все пак съществува...

Михаил Неделчев: А, който го е чел, не е ли така, както казах?

Цветанка Атанасова: Не е така, аз съм го чела.

Михаил Неделчев: Аз съм чел второто издание, така че...

Глас: Да не изпадаме в социалистически реализъм в лошия смисъл на думата.

Христо Карагьозов: Четох на един дъх романа Ви, г-н Марангозов. За съжаление, първия вариант не съм чел. Вие правите уговорката в предговора си, че така или иначе, по памет възстановявате оригинала, следователно имам право, логическо право, да Ви задам следния въпрос: в първоначалния вариант главният герой загива ли или не? Вашият герой, бих казал, даже не е само амбивалентен – той е и поливалентен от гледна точка на факта, че Вие възстановявате по памет редица неща с уговорката, че това е оригиналът. Де да беше само амбивалентен персонаж...

Николай е действително силен герой, който непрекъснато търпи развитие. От друга страна, неговата субективна рефлексия дълбоко впе-

чатлява – особено от средата на романа нататък. Какво визирам в случая? За разлика от враждебната действителност, човекът е свободен в своята екзистенция посредством **своя избор**. Самата ситуация, в която аз съм се оказал, заявява Сартр, може да бъде независима от мен, но от мен зависи **изборът** по отношение на тази ситуация...

Тук Вие, г-н Марангозов, даже ми се струва, без да съм литератор, че в някои отношения предварвате тъй наречения „поток на съзнанието". Или, ако греша, в такъв случай тук няма съзерцателен поток на съзнанието, както е например при Ален Роб Грийе в „Миналата година в Мариенбад", а има нещо друго – експресивен поток на съзнанието. И точно защото динамиката на образа градира във втората половина на Вашата книга, аз се питам: това вътрешно силно по дух момче, с яка волева стойка, трябва ли да загине? Погледнато от този ракурс, сега Ви задавам въпроса – извинете ме за отклонението, което направих, – в първоначалния вариант той загива ли или продължава да живее и, колкото да звучи клиширано, да побеждава – и себе си, и своето безразличие в първата част на романа, и безразличието на други като тяхна маска?... Това, разбира се – в знак на реакция срещу насилието, срещу тоталната простотия и тъпотия, ако мога така да се изразя. Това е въпросът ми към Вас: загива ли Николай или продължава да се бори, тъй като действително той е една изключително сложна, абивалентна личност.

Цветан Марангозов: Да, в първия вариант, разбира се, той не загива, а емигрира в Родопите уж да строи социализма – това беше цената, за да може изобщо да излезе романът. В оригинала той се самоубиваше – в най-първия оригинал.

Сега, разбира се, искам и на Мишо да отговоря. Дори в най-първия вариант – има самоцензура и там, разбира се. Понеже самоцензурата е нещо, което не го усещаш – то така ти е в костите, че едва когато аз на четиридесет години го прочетох още веднъж, усетих точно къде съм лъгал, къде съм правил компромиси, къде съм търгувал с издателството. И за края – аз бих казал, че загивайки в тоя вариант, той побеждава. А в другия вариант, където отива в Родопите, той отива в една безкрайна агония, нали, тя трая доскоро. За амбивалентността бих казал, че психологията му е фрагментирана, колажирана, той е шизофреник. И това беше предусловие, за да оцелееш – да не си цялостен. Това е условието да те има. В тоя момент, когато се стремиш да бъдеш цялостен, ти се

сблъскваш веднага със стената на системата и аз съм си чупил главата много пъти в тази система, но нашето поколение е много жилаво и ние се срамуваме, че сме толкова жилави.

Виолета Русева: Разбира се, че това, което Михаил Неделчев каза, не е просто хоризонт на четенето, а по някакъв начин е стратегия на писането на Цветан Марангозов. Значи романът е пренаписан, така е възстановен роман след години. Стихосбирките му възстановяват време, което също така с години отстои. По някакъв начин езикът се разцепва и се опитва да реконструира фрагменти от времето, може би някакви психологически ракурси на фрагменти на времето. Същевременно тази дистанция е дала възможност да се преработи собственото преживяване в нещо друго. И това смесване и на плановете на езика, и на плановете на времето в една всъщност ексцесност на езиковото изговаряне на преживяването ми се струва, че е същността на Цветан Марангозов. Защото такива персонажи, да ги наречем, защото те понякога в романа са персонажи, в поезията му са състояния – като страха, вината, Бащата – те пресичат всички творби на Цветан Марангозов. Това по някакъв начин са полета на психоаналитичното, на едно вечно връщане на съзнанието към собствените си основания – да прочете, да пренапише миналото и в случая провокацията беше не толкова провокация, колкото един натурализъм.

Елка Константинова: Да, и аз мисля, че Виолета е права, защото всичко, което е написал Марангозов, ни убеждава, че винаги му е крайно необходима дистанция от преживяното. Той е точно този тип интелектуалец и в стиховете, и в драмите, и особено в „Безразличният", който не може и не иска много да се ангажира емоционално с това, което разказва. Иска да се дистанцира, да се види отстрани, да се наблюдава с овладени чувства. Затова, когато развива някоя своя идея, той веднага почва да спори с нея. През цялото време, във всичко, което пише, и утвърждава, той и спори с това, което е утвърдил. На такъв тип мислител му е необходима разумна, премислена дистанция и затова той направи сега толкова интересен своя роман – много години след всичко, което е преживял. И е хем автобиографично това, което пише, хем е промислено от съвременни интелектуални и според мен доста модерни европейски позиции – на антипатетичност, на самоирония (дори повече на самоирония, отколкото на ирония към другите). И това са особености, които го правят

много оригинален творец. Сигурно ще стане дума и по-нататък за някои негови странности, които много ни привличат.

Йордан Ефтимов: Тъй като все пак сме на кръгла маса, аз също ще представя един текст, който в своя завършен вид ще бъде по-нататък и ще излезе евентуално в този сборник, който може би ще остане... под масата. Романи като „Безразличния" най-често попадат под ударите на социологизма. Не е трудно да изградиш своя теория за смисъла му, като изградиш своя разказ за съвременния, за ситуирания сред идеологическите проблеми на времето си герой.

Мирослав Дачев: Това, което ни събира тук, е, че всички сме читатели на книгите на Цветан Марангоов. Някои вече изразиха своето разбиране на тези книги. Аз по-скоро бих направил обратното и бих го използвал – ще си призная, че съм насочен към това, което ще кажа, от неразбирането.

Ще подхвана от един ред на Йордан Ефтимов: „Младият Марангозов е опитен писател", каза той. Аз бих казал, че зрелият Марангозов е коварен писател. Предлага ни една книга, за която ние не можем да говорим просто само като за книга. За мене тя е "случай". Кой роман имаме предвид, когато говорим за „Безразличният" – дали първото издание, или второто, или може би третото, в което – цитирам мимоходом – „на автора му се иска да преобърне романа и да го постави отново на крака". Нещо повече, тук се заговаря за оригинал! Да, но всяко едно връщане назад, дори изваждане от чекмеджето след толкова години, вече е късно действие, изпълнено с множество провокации. Това вече не е оригиналът, а едно много фино работене с оригинала, за което се иска страхотна смелост и – разбира се – реторика. Няколко десетилетия между отделните текстове правят така, че за да се говори за тях, се иска ние непрекъснато да мислим за оригинала. Между тях – ето, някой много симптоматично е подредил тези книги на масата – между първото и последното издание стоят всичките тези книги. Аз не мога да повярвам, че Цветан Марангозов нито за миг не е усетил в подсъзнанието си този почерк, цялото това движение на ръката и на мисълта и то не му е оказало влияние при **обръщането** на романа в детайли и **възстановяването** на оригинала (нарочно акцентирам на глаголите). Тази симптоматика подсказва семиотична игра.

Не съм живял толкова много години, но си мисля, че ако човек след четири десетилетия поиска да възстанови нещо, той го прави с опита, знанието, мисълта и почерка на днешния момент. Аз вярвам, че това е наистина възстановяване на нещо, което тогава не е излязло, но настоявам на другото си убеждение – възстановяването му в първия вариант за мене не е възможно. Тука вече зрелият писател помни, за добро или за зло, всички тези почерци. Цветан знае, че аз имам тази лоша особеност да се взирам до безконечност в текста около някаква подробност. Когато започнах да правя същото и тук, установих, че действително всички тези наредени сега върху масата негови книги живеят във връщането на тази книга. Значи – ако вземем всичките интервюта, които са дадени, всички стихове, които са изписани, те оказват влияние – даже ако погледнете как съществува самата ключова дума „безразличният" в първото издание и в последното: тя се усилва в последното издание, тя пронизва тези книги и по някакъв много особен начин настоява, че помни всичко, което е писано от него.

Ще ми позволите ли два цитата? „Когато Пирон беседвал с някого и събеседникът му си тръгнел, той продължавал, без да млъкне, сякаш нищо не забелязвал. С какво налудничаво нетърпение си мечтая за подобна сила на безразличието, за такава дисциплина на презрението." Това е първият. И разбира се, отвежда към задавените мисли на Чоран. Вторият: „Читателите очакват от нас лъжи, утеха, все неща, които изискват усилия, разсъдък, себевладеене. Постоянната деликатност, предполагана от приятелството, е противоестествена ... да си отдъхнем сред безразличните ѝ врагове." Отново Чоран, разбира се, когото Цветан Марангозов е показал, че дълбоко познава и следи извивките на неговата мисъл. Защо припомням тези цитати? Не защото искам да кажа, че те оказват влияние върху писателя, а просто защото има някакво много странно съвпадение и в духа на времето, и в нагласата – вероятно и затова Цветан обича да го чете и не скрива, че обича. Нагласа, която подсказва, че безразличието е състояние на духа, към което се стремим.

За мен героят от романа „Безразличният" не е безразличен. Той се опитва, ама неистово се опитва да постигне безразличието, бих го градирал от опити на частично, фрагментарно постигане в определени ситуации на бита, на мисълта, в някакви постъпки, речеви актове и така нататък до финалната страница, в която опитът вече е постигане на максималното безразличие. В цялото това желание неистово да се постигне максимално безразличие аз виждам скритата сила на тази книга, което

показва, че никак не е безразлична към епохата, към онова, което се е случвало, и оттук насетне цялото това безразличие може да бъде уловено и в книгите. Ако ми позволите още един цитат: „Стари убиецо, научи сърцето, окачи на верижка трите куршума и запя без глас песента за безразличието.“ Много често се говори за тази песен за безразличието, за това постигане за безразличие. И затова си мисля, че всъщност, ако действително искаме да четем адекватно този роман, ние трябва да си дадем отговор кой точно роман четем, защото опитът за постигане на безразличие в първия вариант и опитът за постигане за безразличието в последния са различни.

В реконструкцията за първоначалния вариант, наречен оригинал, аз виждам натрупания опит от другите книги. В този натрупан опит от другите книги вече виждам, че късният роман измества първоначалната версия, наречена „оригинал“, просто не е възможно да не я измести. И си мисля, че феноменалното в това последно издание е всъщност, че то е задължено на другите книги. Задължено е вероятно на всичко онова, което през тези години е заговорило допълнително с „Безразличният“. Както и сцената с разкопчаването на колана спира само до хладна целувка в първия вариант, а тук продължава. Така и други неща продължават, точно за да се покаже вероятно, че безразличието вече може да бъде постигнато.

Сега от чисто теоретична гледна точка, от която много не ми се иска да говоря, тук би трябвало да говорим даже за интенции на автора, които интенциите на текста предполагат, че правят, но всъщност авторът в предговора именно казва, че той е искал да каже това и че сега възстановява това, обръщайки, т. е. обратното на обратното, да не подхващаме и другите книги. И всичко започва да играе вътре, да танцува в едно огледало, в което няма живак, който да отразява нещата, и в този смисъл да даде глас на опита... Та, изоставяйки този теоретичен аспект и връщайки се обратно към текстологията, от която тръгна Мишо Неделчев и в която мисля, че днес доста ще се поровим, ми се иска да кажа, че това състояние – безразличието, е постоянно в цялото творчество на Цветан Марангоов като едно усилие, на което си струва да търсим цената. Би могло дори да се нарече цената и смисълът на безразличието. Тогава когато ние се опитваме да го постигаме, тогава когато го откриваме, тогава когато другите ни го натрапват – един игрови семиозис. И тази ефектна игра с Родопите в първото издание, това не е ли точно едно безразличие спрямо безразличието, което не може да бъде постигнато,

тази граница, която се опитваш да преминеш – там, в Родопите, изведнъж те пращат да живееш мирно и тихо до същата тази граница, без да я преминаваш, все едно ти вече си безразличен към нея като към граница и спокойно можеш да живееш в нея. Да, но се оказва, че последният роман не може да бъде безразличен към тази граница. Цялата тази текстова динамика – когато бъде усетена по този начин – вероятно може да бъде обговорена и с дискурса на играта: в нея безразличието има свой драматизъм, своя същност и своя цена.

Михаил Неделчев: Една малка реплика. Ще добавя към този сюжет – заминаване, граница, Родопи и прочее – два автобиографични сюжета, които са реални, защото действително става въпрос за такива комплекси, включително за писателски стратегии, които са безкрайно интересни. Значи, преди 89-а година – 10 г. преди 89-а, една такава лична писателска автобиографична утопия разгърна нашата приятелка, сега емигрантка, Наташа Янчева, която отиде в Родопите, засели се, напускайки мястото си като завеждащ отдел „Белетристика“ на „Пулс“ – ключово място по това време. И написа цяла книга. Книгата разказва за тези лични утопии. След 1989-а обаче тя реши, че сбъднатото не е това и че трябва да емигрира. Сега, в момента, живее на 90 и не знам си коя улица вдясно, в Манхатън, в една дупчица... Оказа се, че при моите ходения в Ню Йорк ми е трудно да общувам с нея по други причини. Значи, ето това са две утопии, които тя сбъдна в своето битие писателско. И престана да пише в Ню Йорк.

Втората утопия днес я реализира нашата приятелка Евгения Иванова, също белетристка, която също след 89-а година, се засели пак в Родопите, защото се оказа, че София като сбъдната демократична стратегия е едно нереално място и като сбъдната утопия. И двата типа поведение са литературни и са същите тези конструкти, които се разгръщат напред-назад в различнии произведения. И тук става въпрос за една литература на живо, за литературни стратегии, които също са иде ми-дойде ми, напред-назад и също показват, че са еднопосочни тези граници, вкючително границата, а границата, ако трябва да кажа къде е точно – границата е Бачковският манастир, даже бих казал, че от Хвойна нагоре започват всъщност Родопите, защото дотам не е Родопи, не е истинско.

Радосвет Коларов: Цветан Марангозов се стреми да постигне своята идентичност с цената на големи усилия, на драми, на конфликти и тъкмо

механизмът на това отношение е... – това е поетика на припомнянето. И ние не можем да не си представим, че той няма да се изкуши от мисълта да се опита да възстанови този текст. Аз съм съгласен, че между двата текста лежи това интертекстуално пространство на написаното през тези години и по-конкретно виждам интертекстуална връзка между поезията на Цветан и оригинала, така наречения оригинал (на романа). По-специално намирам връзка между самоубийството на Николай в новия вариант и едно стихотворение, което се нарича „Рай за самоубиеца". Не знам дали съм прав, но както си спомняте, в романа Николай скача и така, сатанински прегръщайки Следователя, скачат в онова, което е наречено „черната вода на Страшното езеро". След което той наблюдава своето изпращане отгоре.

В „Рай за самоубиеца" лирическият Аз е застанал над кратер и е готов да се слее с „духа на материята", или както е казано – „просто скок с разперени ръце / в клокочещата лава (...) Но преди това ще трябва да споразумея мозъка си / коя да е последната му мисъл..." Тоест отново имаме дистанция на самонаблюдението. Между двата скока има очевидна приемственост. Мисля си доколко този изход е спонтанен, доколко при всичко, което се случва като спонтанен жест, той не е повлиян от лирическата поза на по-късно написаното стихотворение.

Елка Константинова: Тъй че той, когато е писал сега и се е стремил да го възстанови, не е имал нищо под ръка, изчезнал е онзи пръв вариант. Той си го припомня, като го претворява.

Цветан Марангозов: Има го и този ефект. Значи трябваше да излезе третото издание през миналата година и аз за първи път от онния години, като четох разпечатката, се стъписах от компромисите, от полуистините, от цената, която трябваше да се плати, за да се спасят пасажи. Нали основната мисъл на моя герой е, че комунизмът е болест на мисленето, нали, той е едно заболяване. Както Валтер Бенямин казва, тривиално просвещение, профанно просвещение. И четейки тази разпечатка, изведнъж изскачат зачеркнатите изречения, съкратените пасажи, което беше много странно за мене. След 40 години се оказва, че има едно хранилище за тези грехове и може би паметта се храни изобщо от такива негативни изживявания – понеже това беше едно кошмарно изживяване – преработката на романа, за да може да излезе книгата. И това някак си се съхрани и аз самият не предполагах, че мога да си спомня, но като

чета текста, викам: а, това изречение, да. И си спомням, да. Сега, точно изречението сигурно не мога да възстановя. Но четейки разпечатката, спрях издаването на третото издание и така, рекох: ето един експеримент – след 40 години да реабилитираш пред себе си тази книга, за да остане; и това издание, което сега излиза, е всъщност за мене първо издание. Всичко останало е симулация, мимикрия.

Аз имам едно стихотворение – „На Дитрих Лукавия му пораснаха рога", някак си от само себе си почнах да работя и на море – седнах там и го написах още веднъж. Изхождайки, разбира се, от първоначалния текст, се стремях да запазя инфантилното. Това е малко младежки грях към тая книга – има много инфантилно вътре, има много name dropping, както казват американците – да се изфукам какво знам, нали, младият човек иска да се изяви. И тия работи аз ги запазих, макар че ми се щеше да ги зачеркна.

Албена Хранова: Иска ми се да обърна внимание на натрапчивото самонаблюдение на смъртта, което е налично и във финала на романа, и в лириката. Струва ми се, че това е обсесивно място във Вашия светоглед. Импровизирано казано, като че ли лириката и романът обаче правят различни етоси на това самонаблюдение. В „Безразличният" (признавам, че съм чела само сега излязлата версия на текста) самонаблюдението в смъртта е просто част от наслаждата от страданието, което Азът по принцип изпитва. Това, което Вие нарекохте „младежки грехове", „да покажа какво съм чел" и пр., може би стои и във факта, че човекът в романа ужасно много се любува на всичко ужасно, което му се случва. И жените в романа са много нещастни създания, защото служат единствено на каузата да се докаже как те не могат да разберат всичката сложна душевност на този герой, който е клише точно по линията на сложната душевност. И като че ли всичко в романа – от политическото до любовното – обслужва онова самолюбуване, което Вие нарекохте „шизоидност на героя" и „младежка фукливост".

Значи, това самоубийство накрая, а също и онова на свестния приятел, който много бавно умира, се вписва в много по-общ и съсем не (само) български литературен ред. На подобен типаж не му трябва специално комунизмът, за да се наслаждава толкова много на страданието и на смъртта си. Той е по-скоро – не знам как точно да го кажа – късноромантически, сецесионен, декадентски тип, човек, за когото тъгата е главно условие на собствената му възможност да се самохареса и да въплъти ценността. Така

че, дали да не мислим „Безразличният“ като роман, всъщност безразличен към онова конкретно политическо, което прави най-външните и видими тъкани на собствения му сюжет. Предполагам, че една внимателна интертекстуална работа върху романа и лириката на Цветан Марангозов ще извадят наяве различните етоси на азовостта, макар че причината за това различие едва ли е непременно и само жанрова.

Цветан Марангозов: Сладката агония, както казва Константин Павлов.

Елка Константинова: Да, Албена, Цветан Марангозов в самоубийството влага и разбиране, че това всъщност е силата и достойнството на героя. Това, че главният герой се самоубива, показва неговата сила. Докато при Гаврата самоубийството е израз на слабост.

Михаил Неделчев: Интересен феномен, който, разбира се, в България някак си не е анализиран. Литературните визии на самоубийството просто не са много анализирани у нас.

Цветанка Атанасова: Виждам нещо симптоматично в това, че непосредствено след Възкресение Христово празнуваме възкресението на автентичния вариант на романа на Цветан Марангозов „Безразличният“. Като всяко възкресение и това възкресява не само единосъщието, но – в една нова ситуация – съдържа и нещо ново. Ето защо напълно съм съгласна с Мирослав Дачев, че тук има не само едно възкресяване на автентичния вариант, но и едни наслагвания, които са плод на дългогодишна писателска работа, на едни натрупвания, които си казват думата, ако не в друго отношение, то като езиков стил, като техника на писане.

Иначе възкресението на романа, що се отнася до сюжета, мисля, че е абсолютно автентично, както разбирам. Тук наистина вече имаме оригиналния вариант на сюжета, който някога е съществувал и който е трябвало да бъде пожертван в някаква степен, за да може романът все пак да види бял свят. Аз познавам първия вариант отпреди 10 години благодарение на заниманията ми с *Речника по нова българска литература* – ето че и това е нещо полезно. Тогава бях много силно впечатлена, че съществува такъв роман в българската литература. Ето, ние сега години наред говорим, пишем за Д. Димов, за случая „Тютюн“, повече за случая „Тютюн“ дори, отколкото за самия „Тютюн“. Но никой не беше начевал въпроса за романа

на Цветан Марангозов „Безразличният“– една от малкото инкриминирани български книги и една изцяло антикомунистическа книга. Бях силно впечатлена не само че книгата е силно антикомунистическа, но и че тя е дело на един много млад автор. Тогава си мислех, че е дело на един 22-годишен автор, а сега научавам, че той е започнал да я пише още на 17-18-годишна възраст, което е наистина изумително явление в българската белетристика, където талантите обикновено по-бавно съзряват и обикновено в началото имат по-скоро интересна поезия, опити в поезията, после идва прозата. При Цветан Марангозов пътят е обратен. Той идва от прозата, за да отиде към поезията. Но всъщност и поезия, и проза при него са свързани не само с междутекстови връзки, както беше изтъкнато и от Радосвет, и от Албена, но и с едни непрестанни поанти, с едни очертания на едни и същи идеи, на едни и същи състояния.

Всъщност мотивът „изпепелен съм, безразличен съм, безчувствен съм“ съществува и в поезията, която се роди 30 години по-късно и която представлява една ретроспекция. Там има един вопъл, който гласи така: „С мен какво направиха, че ми е невъзможно да изровя хубавите спомени“. Тук доц. Росица Димчева говори подробно за амбивалентността. За мен *Безразличният* е преди всичко изпепеленият от комунизма младеж, изпепеленият от комунизма човек, изпепеленият от комунизма интелектуалец. И съвсем не е така, както си мисли Мишо Неделчев, че първият вариант е образец на ортодоксална литература. Изобщо не е образец на ортодоксална литература. Авторът е бил принуден само заключението да направи по един ортодоксален начин и да се вмести в рамките на социалистическия реализъм, като спасява героя си, но това звучи като кръпка. Дори за най-непосветения читател е видно, че в случая има някаква манипулация. Интересното обаче е, че тази манипулация, която се вмества в щампите на социалистическия реализъм, звучи иронично-пародийно. Нещо, което изобщо е много типично и за прозата, и за поезията на Цв. Марангозов, има дори и в този писателски жест, и в тази редакция, която той е бил принуден навремето да направи.

Също така у мен предизвика възражение една реплика на Михаил Неделчев, че обкръжението на *Безразличния* – на главния герой на романа, е един свят, който няма свои ценности. Моят прочит е точно противоположният. Напротив, това е един свят, който има свои ценности и който по един абсурден начин е мачкан, манипулиран, подлаган изобщо на един абсурден геноцид. За мене и в първия си вариант романът е роман за геноцида над нашата интелигенция, над цвета на българската нация. Това, което Цветан тук нарече белег на известен инфантилизъм,

за мен, напротив, беше приятна изненада, когато четох първия вариант на романа. Това е един ерудитски роман. И е много необичайно за един толкова млад автор, но всъщност, от друга страна, съвсем обичайно, като се има предвид, че той е израсъл в семейството на големия поет Николай Марангозов и че негов вуйчо е големият художествен, литературен критик, големият писател и изкуствовед Кирил Кръстев. Оттам вече и цялото това богатство от културни асоциации и в областта на изобразителното изкуство, и в областта на музиката, множеството културни цитати и дори влиянието, които тези познания в областта на музиката, на контрапункта, на модерните течения в изобразителното изкуство – като абстракционизма, фовизма – аз виждам тези влияния в самото конструиране на романа. И това много ме впечатли навремето, когато четох първия вариант.

Мисля дори, че първият вариант определено е едно явление на фона на тогавашната българска белетристика, която е от съвсем друг тип. Той е явление не само в идеологически смисъл – че това е един дисидентски роман. Не случайно е бил инкриминиран въпреки променения завършек. Но той е явление и като чисто художническо постижение, като друг тип писане. Едно експресивно, сгъстено, символно писане.

Романът може да бъде прочетен през редица образи символи – стените, планината, града, границата, тунела и т. н., и този експресионистичен, бих казала, език, който е характерен и за поезията на Цветан Марангозов, се откроява на фона на тогавашната, а и на фона на днешната българска белетристика. Нали литературните историци сме склонни към типологии и към класификации, аз лично бих определила стила на Марангозов като един неоекспресионизъм и го виждам в традициите на автори като Фр. Вийон, Бодлер, Лотреамон. А специално в българската традиция – и на Н. Марангозов, на Г. Милев; така аз виждам едно продължение. Разбира се, без ценностни съпоставки, а като типология.

Елка Константинова: Да, това, което казваш, Цветанке, – за продължената от Цветан Марангозов традиция на Г. Милев, е вярно, но то се дължи и на неговия талант. Защото през цялото време в Германия той е работил и като музикант, и като изобразяващ визуално свои текстове в киното... Защото е бил автор на телевизионни пиеси, филми и на няколко много сериозни проекта за аудиовизия. Тъй че той явно има и някакво предразположение към тези изкуства, освен към изкуството на словото.

Цветанка Атанасова: Не само това, тук има чисто психологически основания за тоя тип естетизация на грозното, което стига до гротеската, кошмара. Просто завършекът на стария / нов вариант всъщност напомня за тези кошмарни визии на Фр. Гойя. Това е едно зловещо изплезване на комунизма – тази отсечена глава, която се изплезва, и героят всъщност по своеобразен начин удря шамар на системата, като я въвлича заедно със себе си. Той отказва да изживее времето, което му предстои, и въвлича и своя опонент, своя идеологически противник... В този вопъл – „в мен какво направиха, че ми е невъзможно да изровя хубавите спомени", аз виждам психологическите основания, автобиографичните основания за тази естетизация на грозното, на кошмарното и т. н., без да отричам същевременно и едно преднамерено отношение, плод на една естетика, чиито корени вече посочих, която се наблюдава и при Марангозов-баща.

Елка Константинова: Да, и поезията на Цветан дава отговор на много загадки. Това, че не може да не бъде ироничен, че не умее да не използва гротеската. Защото през цялото време, докато твори, той иска да забрави тези ужасни кошмари, които е преживял, а те най-много му се набиват в съзнанието. И най-много излизат наяве. А то така най-често се случва – като искаш да подтиснеш нещо и да не го помниш, то пък непрестанно го сънуваш или непрестанно си го припомняш.

Михаил Неделчев: Искам да обърна внимание на колегите, които преди малко проведоха тази словесна престрелка, този кратък диспут, че и Цветанка, и г-жа Константинова непрекъснато скачат от гледната точка „сега", сегашния финал на романа, към предишния финал на романа. Тоест някак си това, което ние настоявахме, – че в случая имаме творба, която стои в една многоизмерност, която надхвърля естествената второизмерност на творбата, т. е. че ние непрекъснато се колебаем между различните варианти и някак в търсенето на аргументация прибягваме към един или друг сюжетен ход, някак си това действително (искам отново да припомня казаното от Мирослав) ни изправя пред „случай" – не просто пред отделен роман, а пред „случай".

Както помним, нашият колега Кр. Куюмджиев посвети цял голям труд на случая „Тютюн". Сега ние не само имаме един роман, при който има илюзията за реконструкция – защото това е илюзия, разбира се, това авторово намерение, независимо от свидетелството, което току-що чухме от Цветан Марангозов – че са възниквали конструкти, цели изречения от стария

текст и той ги е записвал. Аз ще си позволя да не му вярвам напълно и това е съвсем естествено. Разбира се, че в момента той има усещането за това припомняне, но аз не му вярвам. В смисъл, че това означава сложни трансформации в неговото сложно авторско творческо съзнание. И той, заставайки отстрани спрямо себе си, ще признае, че това са трансформации, което е съвсем нормално и съвсем естествено. Затова дайте да не сплескваме четирите разгъващи се текста и да оставим случаят да си бъде случай. Така е по-интересно.

Аз пак настоявам, че имаме възможност да боравим с типологии. И на мен това ми е интересно. Добре, Цветанка застъпва другата гледна точка – да борави с романа като с уникат. На мен в случая обаче ми беше по-интересно – за да ви провокирам – да боравя с типологии. Освен това този свят е описан като бивш и загиващ. Аз не твърдя, че този свят е бил тогава, през 50-те и 60-те години, бивш и загиващ и че той не е имал съответните ценности. Аз ще ви кажа – моята къща е била бивша и загиваща през 50-те и 60-те години, но аз не съм живял в нея като в бивша и загиваща къща, тя си е имала своите ценности, но аз не разпознавам тези ценности в романа. Защо не ги разпознавам в романа? Защото романът е стилизация на този свят и то иронична, дистантна и – така да се каже – унищожителна стилизация на този свят. Но аз света на моите родители, света на моята къща не съм го разпознавал по този начин, не съм го чел по този начин. Аз не съм живял така в моята къща на „Хан Аспарух" 62 – буржоазна къща, която постепенно добиваше все по-небуржоазен вид, слугинята изчезваше, паркетите се замърсяваха, една по една кахлените печки си отиваха – сега са само три, едно време бяха седем, и т. н. Тоест къщата постепенно се захабяваше, книгите се сменяха, пианото се качваше на горния етаж и прочее, и прочее... Тука пианото пък се продава въобще. Всякакви случки се случиха с тази къща. Въпросът е, че аз тогава не съм разпознавал този свят. А този свят е описан като свят самозатварящ се, като свят, все по-дискомфортен за самите му обитатели – и не само заради агресията на комунизма, а заради безперспективността на този свят. Включително диалогът му със Запада е доста затруднен, илюзорен и фантастичен, и глупав в последна сметка. Никой не може да каже, че е умен начинът, по който този свят казва: Сега ще дойдат американците и ще ни освободят. Тези хора говорят глупости. И самият герой има дистанцията спрямо тях като към хора, които говорят глупости. Това не означава, че К. Константинов или еди-кой си писател през 60-те години е говорел глупости. Разбира се, че не говореше

глупости. Аз съм ходил на гости на К. Константинов. Тези хора са живели срещу нашата къща – този убиван свят. В къщата на Влайкови течеше такъв живот, но той не беше такъв, какъвто е описан. Значи описанието е описание, то е стилизация. Аз не съм казал, че този свят не е носел ценности сам по себе си, като социокултурно явление. Но казвам, че в романа той не носи ценности. Това беше хипотеза, игра – вие защо я схващате като окончателност на моето съждение? Аз чета и правя реконструкции на първия текст, без да съм го чел. Това е игра, която в някакъв процент успява, в някакъв процент не успява. Само че не застават срещу моята провокация, смесвайки нещата и като почвате да твърдите нещо, което самият автор не твърди – че този роман е наистина абсолютната автентика на загубения ръкопис.

Цветанка Атанасова: Не, казах, че възстановен е автентичният сюжет, не абсолютната автентика.

Михаил Неделчев: Пак не е възстановен автентичният сюжет. И ще кажа защо. Защото има огромна разлика между едно самоубийство със скачане от прозореца и едно самоубийство, което означава изход, минаване през тунел по пътя към Родопите. Значи изобщо не е същият сюжет.

Диана Ралева

Цветан Марангозов (1933)
(Библиография)

Книги (и рецензии за тях):

1. БЕЗРАЗЛИЧНИЯТ. Роман. С., Бълг. писател, 1959, 188 с.

Рец: *А. Войникова.* Когато хоризонтите са тесни. – Нар. младеж, № 238, 2 дек. 1959, с. 3; „Безразличният" [Отзив за романа]. – Пламък, 1959, № 12, с. 85-86; *Кр. Куюмджиев.* Дилетанти. Цв. Марангозов. „Безразличният", роман. – Септември, 1960, № 5, с. 161-165; *Цв. Петров.* „Безразличният" (Отзив за романа). – Родна реч, 1960, № 9, с. 20; *Н. Янков.* По страниците на сп. „Септември", кн. първа. – Лит. фронт, № 8, 25 ян. 1960, с. 2; *Ат. Свиленов.* Правехме се, че нищо ни няма. – Лит. фронт, № 20, 17 май 1990, с. 5.

2. изд. Хр. Ботев, 1993. 188 с.

2. ДЕЦАТА на Русо. Стихотворения. С., Мисъл 90 [1991]. 60 с.

3. СТЪМВА СЕ, съмва се. Поезия. [С.] Лит. форум, 1993. 31 с.

4. ПОСЛЕДНО начало. [Поеми]. С., Хр. Ботев, 1944. 48 с.

5. ГЪБАТА или обратното на обратното. Монолог. Усмивката на страха. Картини на едно завръщане. [Пиеси]. С., Хр. Ботев, 1995. 128 с.

Рец.: *Йордан Ефтимов.* Тема за предателя и героя. – Лит. вестник, № 4, 31 ян.-6 февр. 1996, с. 2.

2. изд. [1999]. 143 с.

6. ПОЕЗИЯ. [С предговор от Росица Димчева]. С., Орфей/Orfeus, 1996. 220 с.

7. ИНТИМНА дистанция. Интервюта. С., Аб. [1999]. 95 с.

Художествени произведения в периодичния печат:

1. АЛИ. Разказ. – Бълг. воин, 1956, № 7, с. 3.
2. ДАСКАЛЪТ. Разказ. – Бълг. воин, 1956, № 4, с. 9-10.
3. РОКАДА. Разказ. – Наша родина, 1957, № 3, с. 28-29.

4. ГУЩЕРЧЕТО. (Разказ). – П л а м ъ к, 1958, № 5, с. 56-58.

5. ПРЕД БЕЛИЯ лист. [Разказ]. – О т е ч . ф р о н т, № 4334, 3 авг. 1958, с. 2.

6. ПРЕЗ ЗИДА. (Разказ). – Л и т . ф р о н т, № 31, 31 юли 1958, с. 2.

7. УРОК по география. [Разказ]. – В е ч. н о в и н и, № 2197, 12 септ. 1958, с. 4.

8. ДВЕ чаши бира. (Разказ). – М л а д е ж, 1959, № 11, с. 14.

9. ЗАВИСТИ. [Разказ]. – Н а р. м л а д е ж, № 69, 23 март, с. 3.

10. НА ЪГЪЛА. [Разказ]. – В е ч. н о в и н и, № 2567, 24 ноем. 1959, с. 4.

11. БУКЕТ гладиоли. Разказ. – С е п т е м в р и, 1960, № 7, с. 74-82.

12. НОВОГОДИШЕН подарък. (Разказ). – Н а р. а р м и я, № 358, 1 ян. 1960, с. 2.

13. ВЕДНЪЖ. [Стихотв.]. – В е к 21, 3 окт. 1990, с. 6.

14. ГЕН. [Стихотв.]. – В е к 21, № 16, 18 юли 1990, с. 6.

15. ЗИМА 48. Стихотв. – Н о в з л а т о р о г, 1990, № 4, с. 217.

Също и в: Л и т . ф о р у м (Нова христоматия), № 23, 5 юни 1991, с. 15.

16. КАПАН. – Графика. Двама. – Възмездие. [Стих.]. – П у л с, № 40, 2 окт. 1990, с. 10.

17. ЛУДИ везни. – Отворени очи. – Възел. – Тумор. – Другият. – Палакария. – Бяг. – Бицефалия. Стих. – П л а м ъ к, 1990, № 10, с. 105-108.

18. ОГЛЕДАЛО. – Майка ми. – Експонация. – Прозорец. – Полунощ. Стих. – С е п т е м в р и, 1990, № 8, с. 24-26.

19. ПАЛАКАРИЯ. – Сплин. – Възел. – Луди везни. – Късен час. – Графика. Стих. – М о с т, 1990, № 2, с. 10-12.

20. ПОСТИСТОРИЧЕСКО. – Блян. – Непосилното. [Стих.]. – Н о в з л а т о р о г, 1990, № 3, с. 161-162.

21. СПЛИН. – Късен час. – Мъртва точка. – Епитафия. Стих. – Г л а с, 1990, № 7-8, с. 13.

22. ТАВАН в Швабинг. – Лира. – Изход. – Без думи. [Стих.]. – Л и т . ф р о н т, № 20, 17 май 1990, с. 5.

Съдържа и писмо на Цв. Марангозов: „С отрязан език".

23. ЗВЕРЧЕ. – Хуманоид. – Вакуум. – Спомен за муцуна. Стих. – О р ф е й/O r f e u s, 2, 1991, с. 62-63.

24. КАКВО все още ме трогва. – Частична истина. – Пумпали. [Стих.]. – Л и т . ф о р у м, № 11, 13 март 1991, с. 7.

25. НЕСЪВМЕСТИМИ части на едно цяло. – Кожата ми под електронен микроскоп. – Тотална метафора. – Циганско лято. Стих. – Летописи, 1991, № 4, с. 39-42.

26. ТОТАЛНА метафора. – Така е. [Стих.]. – Век 21, № 11, 23-30 апр. 1991, с. 6.

Стих. „Тотална метафора" също и в: – Летописи, 1991, № 4, с. 39-42.

27. ТРЕТО око. – Раздяла. Стих. – Участие, 1991, № 1, с. 9.

Също и в: Lettre Intern., 1992, № 1, с. 56, 59.

28. ЗАЕШКИ ден. – Синджир. [Стих.]. – Век 21, № 48, 2-8 дек. 1992, с. 10.

29. ЗВЕРЧЕ. – Сяра. – Без нимба. – Миг, алчен за съдържание. – Последен жест. – Летописи, 1992, № 1, с. 85-87.

30. СМЯХ. – Розова коприна. – Есен. [Стих.]. – Аритмия, № 1, септ. 1992, с. 3.

31. УТРОБА. – Привечер. [Стих.]. – Lettre Intern., 1992, № 1, с. 7.

32. ДОБРОНАМЕРЕН злодей. – Лит. форум, № 38, 22 септ. 1993, с. 4.

Съдържа: Теми. – Нещо се приближава – нещо расте. – Утрешния Зар. – Когото отричаме – нему сега се отдаваме... – Представата за края на слънчевата система...

33. НЕ ПИТАЙ как е там... – Разбираш ли... нощем... – Спомен за последните три века. – Тежестта на една ръка върху рамото... – Лит. форум, № 3, 20 ян. 1933, с. 3.

34. НОЩТА се ядосва за казаното през деня... – Затъваме в дъното на сляпа пещерност... – А може би сме малко по-добри. [Стих.]. – Век 21, № 23, 9-15 юни 1993, с. 10.

35. ПОСЛЕДНО начало. Поема. – Орфей / Orfeus, 1993, с. 48-55.

Откъси във: Век 21, № 2, 15-21 ян. 1992, с. 6; Лит. вестник, № 36, 14-20 септ. 1992, с. 4; Орфей / Orfeus, 1992, № 1, с. 43.

36. ПРИЯТЕЛСТВО – предателство. [Стих.]. – Читалище, 1993, № 1-2, с. 25.

37. ЧЕРЕН ветрец поклаща завесата на нулевия час... – Гладни далечни дъвчат залъка на паметта... – Единият бие детето си... – Под счупената чиния на луната... Да минус Не е равно на Не... [Стих.]. – Лит. вестник, № 29, 26 юли 1993, с. 5.

38. АЗ убих Георги Марков. Монолог. В памет на Георги Марков. – Лит. форум, № 16, 19-25 апр. 1995, с. 1, 4, 5, 8.

39. УСМИВКАТА на страха. [Пиеса]. – Орфей / Orfeus, 2, 1995, с. 147-176.

40. СЪЕДИНИТЕЛНА тъкан. [Стих.]. – Лит. форум, № 29, 30 септ. 1997, с. 2.

41. ПОГЛЕД от покрива. – Адреналин. – Сегашно време. – Купон. [Стих.]. – Лит. форум, № 30, 6 окт. 1998, с. 8.

Статии:

1. НА ГОСТИ при стария летец. Репортаж. – Бълг. воин, 1956, № 7, с. 21-22.

2. ЛИТЕРАТУРАТА на гниенето [във Франция]. – Нар. култ., № 50, 13 дек. 1958, с. 5.

3. СЕРПАНТИНИ. Репортаж. – Септември, 1960, № 1, с. 53-71.

4. СТАНЦИЯ 101. [Очерк]. – Карт. галерия, 1960, № 6, с. 92.

Интервюта:

1. ОТСЪСТВИЕ от историята. – Култура, № 31, 3 авг. 1990, с. 1, 6.

2. „РАЗЕДИНЯВАМ СЕ до пълно единство". – Век 21, № 36, 4-10 септ. 1991, с. 3.

3. „СТРАХ от нежност". – Прогонената буква, № 3, юли 1991, с. 7.

4. „ДА СЪЗДАВАШ реалност..." – Лит. вестник, № 49, 13 дек. 1993, с. 7.

5. ПОТОКЪТ на съзнанието е знаков: Попара от различни възприятия и асоциации. – Кино, 1993, № спец., с. 23-26.

Подпис: Антония Савова.

6. ПРОПАСТИТЕ са обърнати върхове! – Антени, № 42, 20 окт. 1993, с. 5.

7. ДИСИДЕНТСТВОТО започна с лагерите на смъртта. – 24 часа, № 41, 12 февр. 1994, с. 30.

За творчеството му, създадено в емиграция.

8. НЕОБЕЗПОКОЕНА и неизповядана остава съвестта. – Континент, № 63, 17 март 1995, с. 14.

Подпис: Вероника Благоева.

9. ЕМИГРАНТЪТ е плячка на собствените си добронамерени тълкувания. – Демокрация, № 2, 3 ян. 1996, с. 6.

Подпис: Ат. Свиленов.

10. БЯГАЙТЕ, за да се върнете. – Новинар, № 294, 26 окт. 1996, с. 7.

Подпис: Вилдан Байрямова.

11. ПОЛИТИЧЕСКОТО убийство – окървавената машина на страха. – Демокрация, № 238, 8 окт. 1996, с. 10.

Подпис: Мирослава Кортенска.

12. „БЕЗДАРИЕТО не изключва таланта". – Век 21, № 8, 14 март 1997, с. 4.

Подпис: Виолета Златкова. За пиесата му „Гъбата или Обратното на обратното".

13. ВСЯКА словесна сръчност крие и доза неискренност. – Лит. форум, № 29, 30 септ. 1997, с. 1, 2.

Подпис: Георги Тодоров.

14. ТРЯБВА да намерим нов език за стари грехове. – Бълг. писател, № 2, 1 апр. 1997, с. 9

Подпис: Виолета Григорова.

15. ВСЯКА нова метафора е „безбожен акт". – Лит. вестник, № 12, 25 март 1998, с. 3.

16. ЕМИГРАЦИЯТА е самота. – Стандарт, № 2031, 25 май 1998, с. 7.

Подпис: Соня Димитрова.

17. ТОЗИ кабинет е последна надежда. – Марица (Пловдив), № 21, 28 ян. 1998, с. 6.

Подпис: Евелина Здравкова.

18. КОСМОПОЛИТ без космос. Писателят Цветан Марангозов пред „168 часа". – 168 часа, № 30, 28 юли 2000, с. 20.

Подпис: Румяна Георгиева и Мария Николаева.

19. МИНАЛОТО винаги ни настига. – Стандарт, № 2678, 16 май 2000, с. 20.

Подпис: Г. Тодоров.

20. НЕ СЕ СРАВНЯВАЙ и завистта ще те забрави. – Демокрация, № 97, 14 апр. 2000, с. 17.

Подпис: Георги Тодоров.

Литература за него:

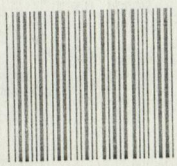
1. ХРИСТОВ, Борис. Блажени поетите. – Септември, 1990, № 8, с. 23-24.

2. БОЧЕВ, Димитър. Естетика на злото. – Летописи, 1992, № 1, с. 87-89.

3. ДИМЧЕВА, Росица. Скептицизмът на Цв. Марангозов: Основни идеи и творчески прояви. – Лит. форум, № 30, 28 юли – 3 авг. 1993, с. 2.

Също и в: Лит. мисъл, 1994, № 3, с. 10-20.

12 март 2001



Бисера Дакова

Боян

Елизария Рускова

Елка Димитрова

Елка Константинова

Ерика

Златомир Златанов

Иван Сухиванов

Йордан

Лазар Цветков

Мариета Иванова-Гиргинова

Мирослав

Росица Димчева

Румен Шивачев