

ЕРОТИКАТА – ЛЕКАРСТВО ИЛИ БОЛЕСТ НА НАШАТА ДЕМОКРАЦИЯ (СПОРЕД БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ НАЧАЛОТО НА 21. ВЕК)

Милена КИРОВА

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, България

E-mail: milena_kirova@hotmail.com

EROTICA – A CURE OR A DISEASE OF OUR DEMOCRACY? (ACCORDING TO THE BULGARIAN LITERATURE OF THE EARLY 21ST CENTURY)

Milena KIROVA

Sofia University “St. Kliment Ohridski”, Bulgaria

E-mail: milena_kirova@hotmail.com

ABSTRACT: Anyone who experienced the late 20th century remembers the astonishing sexualization of Bulgarian culture that erupted with the first steps of the longed-for democracy. Bulgarian literature likewise took an active part in this process. It used the erotic narrative as a sign of its own ability to evolve; it tried to tie up the broken ties with the modernism between the two world wars, emulating American writers such as Henry Miller and Charles Bukowski.

The article examines the work of those writers who revived the erotic narrative in Bulgarian literature in the 1990s and the beginning of the 21st century. It looks at the different genres of their writing: from the mass literature on mafia-and-crime themes through the attempt of the former emigrant Dimitar Bochev to become the “Bulgarian Bukowski” to the socially oriented novels of young at that time authors such as Palmi Ranchev and Stefan Kisjov. What all these authors have in common is their desire to become famous and marketable by reproducing the sexist Balkan model of male-female relations.

Women’s Writing offered an alternative to this kind of literary erotica, which gained strength after the mid-1990s and found realization in the work of writers such as Silvia Choleva, Miglena Nikolchina and Emilia Dvorianova.

The second part of the article is devoted to the erotic imagery in the work of Viktor Paskov. It traces its development from his earliest works (“Infantile Murders” and “Martina”) through the novel “Germany – a Dirty Tale” to his last book, “Autopsy of a Love”.

KEYWORDS: Bulgarian literature, mass literature, women’s writing, postmodernism, Viktor Paskov, erotica, “Autopsy of a Love”

Всеки, който е преживял съзнателно края на 20. век, помни изумителната сексуализация на българската култура, избухнала с първите стъпки към желаната демокрация. Дори без да прави усилия, невинно вървейки по улицата между множество вестникарски сергии и купчини книги, човек се оказваше затънал в натрапливото присъствие на всевъзможно разгопени женски тела, изображения с актове, вулгарни заглавия и порнографска литература от всякакъв вид. Днес вече е трудно да си представим, че един голям ежедневник може да излиза със снимка на гол модел във всеки свой брой, уместно гарнирана с порнографски разказ в празничен ден. Но точно така се взриви усещането за свобода сред едно общество, в което комунизмът се беше старал да консервира нормите на патриархалния сексуален морал в продължение на петдесетина години.

Българската литература реагира своевременно на задалата се възможност да стане популярна и продаваема. Еротично-порнографският разказ зае позата на предизвикателство към традицията, опери се като символ на способността за промяна, симулира политическата свобода като разюздана вседозволеност на сексуалния инстинкт в природата на човека. Прекъснатите традиции на ранния модернизъм изведнъж се оказаха “завързани“ чрез закъснели подражателни реплики на модела Милър-Буковски. Сериозни писатели от близкото минало нагазиха дълбоко в еротиката с амбицията да си набавят бъдеще.

Върху фронта на откритите действия настъпи масовата литература, особено във вид на мутренско четиво. На втора линия се подредиха романи с амбицията да бъдат „истинска“ литература: Дончо Цончев в опит да сексуализира популярния исторически наратив, възкръсналият от емиграция Димитър Бочев, неуморимо пишещият Ал. Томов, иначе известният като сценарист и режисьор Владислав Икономов... По-младите писатели също пробваха сили: Палми Ранчев, Васко Жеков, Стефан Кисъв... На практика – неподредима смесица от присъствия. По-важното е, че в своята амбиция да бъдат продаваеми и популярни, всички тези автори (без да забравяме Калчев, който е техният доайен) експлоатират/възпроизвеждат подчертано сексисткия, балкански мачистки модел на отношения между първия и втория пол.

(„Вулгарните“ четива ще си останат такива и през първите 7-8 години на новия век, докато в литературата настъпват промени.)

На този фон прави двусмислено впечатление разкъсването през 90-те години сексуализация на „женското писане“ – както в поезията (напр. Миглена Николчина, Силвия Чолева, Виргиния Захариева), така и в прозата: от първите романи на Ем. Дворянова през цялата линия на „женското писане“ в началото на новия век. И тя, както цялата „сексуална революция“ на българската литература след 1989 г., има корени в отпусването на правото да пишеш без страха от външни ограничения. В „женския“ случай оживя модерният импулс да се психологизира телесното преживяване, този път – концептуализирано от постмодерната философия на „женскостта“. Женската еротика по този начин зададе алтернатива на хиперболизираната в традиционно-сексистки режим еротика на „мъжката“ революция.

Кои са основните характеристики на тази алтернатива? Важно е да се постави този въпрос, защото не само жени, но и мъже писатели избират да пишат/чувстват по начин, който няма традиции в българската литература. Новият начин на еротично преживяване разковава границите между тялото и душата, от една страна, между топичното и флуидно-дифузното удоволствие, от друга страна. Еротичното напуска формите на баналните отношения между мъжа и жената, разиграни в сюжети с библейска давност, и се впуска надолу (към по-ранни и пред-Азово формирани прояви на сексуалното) и настрани (към привично смятани за независими от сексуалното удоволствие прояви на човешката психика). Ще го срещнем на различни, но винаги необичайни места: просмукано във възприемането на природни картини, разливащо се в преживяването на музика или на друг вид изкуство, невидимо въздействащо върху начините, по които хората възприемат и потребяват властта... Отпечатъкът на постмодерния феминизъм се вижда в митологията на женската изключителност, която споделят всички авторки, включително М. Станкова, въпреки нейното старание да огруби и натурализира опита на женското тяло.

Сексуализираната тематика на „женското писане“ е целенасочено нестандартна, преобладаващо естетизирана и в много от случаите изразена с метода на възпрения разказ. Така наричам онази практика, която съзнателно забавя хода на повествованието и разтяга напрежението, включително с употребата на изключително усложнен синтаксис: болезнено удължени (до цяла страница, та дори и повече), чувствено нагънати изречения, които удължават удоволствието от своя прочит на принципа, описан от Фройд като „етап на пред-удоволствието“.

Споменах, че този начин на писане е подет от жените писателки, но той не остава в рамките на литературата, създадена от жени. Елементи от него проникват в прозата на мъжете писатели, особено там, където се чувства влиянието на постмодерния опит. Срещаме ги още в „Естествен роман“, където голямата любов се измерва със способността „да издържиш миризмата на гаджето, което седи пред тебе“, а сексът с обирджиите на апартамента струва един стар телевизор (Господинов, 1999, с. 24). Сега обаче искам да посоча друг и също така необичаен за времето, в което се появи (на границата между двете столетия), пример.

Ангел Г. Ангелов, писател от Варна, публикува роман, озаглавен „Сутрешни залези“, през 2000 година. Книгата изглежда типична за своето време, тъй като упражнява неговия импулс към развихрена хиперболизация на еротичното преживяване. И в същото време представлява една от много малкото „мъжки“ книги, в които еротиката изпълнява почти изцяло символични функции; върху нея се крепи цялата сграда на алегоричното изображение в този малко мистичен, мазохистично херметичен в посланията си, странен с поетиката си текст. Тук душите миришат, телата изгледват във въздуха, времето разтваря своите граници и протича в няколко паралелни реалности едновременно. Сюжетът е обсебен от Маркизата – алегорична персона, която напомня символистичния образ на душата-царкиня и също като героинята от единствената поема на Дебелянов преживява драматични превратности на телодушевното битие, сблъсквайки се с персонифицирани типични прояви на човешката нравственост. По поетика и подход този роман е сходен с високия пласт на женското писане; по всичко изглежда, че той също митологизира бездните на неизразимата женскост. И все пак жената на Ангел Ангелов е по-скоро мъж. По-точно казано, тя е проекция на мъжкото въображение, което търси начин да изрази своята представа за нестандартна (мъжка, естествено) чувствителност чрез символиката на женското тяло.

Случаят Виктор Пасков

В контекста на тематиката, която разглеждам, творчеството на Виктор Пасков заема особено, дори уникално за българската литература място и затова ще го обговоря отделно. Някой може да си помисли, че имам предвид „пионерската еманципация“ на сексуалното преживяване, разгърнато с натраплив ентузиазъм в романа „Аутопсия на една любов“ (2005). Тази творба наистина може да бъде акцент в моите разсъждения, но само защото е публикувана в десетилетието, което изследвам. Освен това – защото завършва и на практика изчерпва една продуктивна линия в творчеството на Пасков, чието начало е положено двамадесет години по-рано.

Сам по себе си „Аутопсия на една любов“ не е нито откритие, нито дори изключение в българската литература след 1989 година. По-скоро обратното: той е вписан в популярните тогава усилия да се провокира и надмогне „свенливият реализъм“ на нашата литературна традиция. Сексуалната натрапливост в тази творба може да сметне за откровение само този, който не помни медийната разюзданост на порнографски изображения през 90-те години и не е чел онези романи от български автори, които провокират традицията, ситнейки по стъпките на Буковски и Милър. Прекаляването само по себе си не е белег на откривателство. И не заради него отделям специално място на Пасков. За да бъде разбрана обаче, трябва да започна от самото начало. Повестта „Невръстни убийства“ (1986) е необичайна и странна не само защото израства в обстановката на „зрелия“ български социализъм. И тогава, както и досега, тя не е била разглеждана и оценявана по начин, който е иманентен на нейния собствен замисъл. Иначе казано, гледайки отвън, критиката не е разпознала концептуалния прототип на нейното литературно внушение. Пасков е музикант по образование и със сигурност е познавал една, всъщност доста известна, опера на Морис Равел, наречена „L'Enfant et les sortilèges“. Тя е била поставена и в България още в началото на 60-те години от известния оперен режисьор Бохос Афеян; българското заглавие е буквален превод на френското – „Детето и вълшебствата“. Световната премиера се е състояла през март 1925 г. в Монте Карло, а до края на същото десетилетие операта вече е обиколила големите зали на Западна и Централна Европа.

В тази едноактна фантастично-лирична опера Равел-и-Колет разказват историята на едно шестгодишно дете – непослушно и вироглаво момченце, което мрази майка си заради нейните опити да го възпитава. Правейки пакост след пакост, то пее арията „Не искам да уча глупавите уроци. Искам да изям цялата торта на света, да измъкна опашката на котката и да отскубна всички пера на папаяла. Искам да дам на всички да разберат, а най-вече на майка ми.“ (Klein, 1994, p. 212) Желанията му се превръщат в действие. Изпаднало в ярост, детето унищожава наред предметите в своята стая, къса тапетите, малтретира животинките в клетка. Едва ли е трудно да разпознаем невръстното дете на Равел като прототип на малолетния (петгодишен) убиец от първата повест на Пасков. Наистина, героят на Пасков извършва по-ужасяващи „престъпления“, но това е просто похват, който оразличава модерната белетристика от фантастично-лиричното светоусещане на европейската опера през 20-те години. И двете творби отвеждат в тъмната вселена на детския гняв, разкривайки садистичните фантазии на един „невръстен убиец“. И в двата случая внушението обобщава по символичен начин скритото в психиката на детето – на всяко дете.

Но нека се върнем отново назад, към времето на Равел. През зимата на 1929 г. Виенската опера на свой ред поставя неговата „детска“ творба. На едно от тези представления присъства и Мелани Клайн, вече набираща популярност реформаторка на класическата психоанализа в областта на работата с деца. От нейното посещение се ражда статията „Infantile anxiety situations reflected in a work of art and in the creative impulse“. Следвайки примера на Фройд, Клайн анализира операта на Равел – „една творба на изкуството“, за да илюстрира своите теоретични възгледи, свързвайки особеностите на творческия процес с тъмните дълбини на ранната детска психика. Поведението на малкото „ужасно момче“ тя отнася към своята идея, че съществува една непозната фаза в схемата на детското сексуално развитие, която предхожда „аналната фаза“ на Фройд и се нуждае от специално внимание, защото – ако не бъде преодоляна докрай през следващите етапи, може да доведе до тежки проблеми в психиката на възрастния човек.

Стъпвайки върху една ключова книга на Фройд, „Inhibitions, Symptoms, and Anxiety“ от 1926 г., Клайн доразвива хипотезата, че съществува ранна ситуация, в която детето преживява силен страх от поведението на своите родители. Страхът го кара да реагира с невъздържан гняв

и фантазмено адекватна жестокост, търсейки заместители на родителските фигури в околния свят. По този път се раждат лошите, неуправляеми, необяснимо жестоки деца. Така изглежда светът, който обитава момчето на Равел, а садистичните фантазии го карат да изпитва неовладяем страх от „заслужено“ наказание. Втората част на операта драматизира тъкмо оживелия детски страх: осакатените животни и счупените предмети превземат сцената и нападат героя като в кошмарен сън. В случаите на нормално развитие децата надмогват тази фаза, придвижвайки се към етапа на своето генитално развитие, което ги прави способни да обичат хора-обекти, да надмогват своите садистични импулси с оръжията на милостта и емпатията, да дават и да получават любов. Любовта към другия (признат за различен, отделен) човек е начинът да се превъзмогне непосилният страх, който ражда прояви на гняв и насилие (Klein, 1994, pp. 210–218).

Има обаче случаи, в които индивидът остава фиксиран във фазата на първичния садизъм дори когато е надхвърлил детската възраст. А какво ли би могло да се случи, ако по някаква (външна, социална) причина стане така, че цяло множество, даже общност от регресирали индивиди се окаже събрана на едно място? Точно това ни показва Пасков в третата си повест, „Мартина“, публикувана през 1991 година.

Усещането за липса, за незапълненост на психическото пространство движи зловещо карикатурните герои в тази алегорична гротеска. Тяхната болезнена цел е да запълнят непоносимата празнота, да си набавят човешкост, като придобият персонализирания символ на Любовта – Мартина. Светът на хората, фиксирани върху стадия на садистичния нарцисизъм, е свят на зверове; в него всеки е готов да разкъса другия, за да му отнеме единствената сигурна придобивка – правото на живот. (Възможно е, както има опити, да се мисли „зверското“ като алегория на отношенията в тоталитарното общество, но по-вероятно е, че авторът за втори път се стреми към универсална символизация на потиснатия деструктивен инстинкт.) Мартина на Пасков е Въображаемият обект на Лакан, но не защото Пасков е чел Лакан, а защото Лакан доразвива теорията на Фройд и Мелани Клайн. Но тъй като индивидът, заклещен във фазата на регресивен садизъм, не може да преживее любов, насилието става неговият единствен начин да я получи наготово отвън. (Садизмът по принцип е средство за пълна и безусловна власт върху чуждото тяло-живот.) Ужасните старци на Пасков биха могли да изядат многострадалния Йов, за да погълнат неговата любов към Бога, но това няма да бъде решение на тяхната ситуация, защото Бог вече е заявен като „каламбур за умопобъркани“ и „стара цинична свиня“ (Пасков, 2010, с. 91).

Както „Невръстни убийства“, „Мартина“ също напомня за подробно разгърната сюрреалистична фантазия; по примера на Равел и тази фантазия е населена с приказно-митологични образи и мотиви. Най-лесно се сещаме за Бога на скорпионите, но аз бих обърнала внимание на друга, и пак оперна, асоциация, която сякаш не е забелязана до този момент. Групичката на озверелите старци Тинк, Танк, Тонк препраща директно към тримата царски служители Пинг, Панг, Понг в приказната опера „Турандот“. Пучини някога е включил това странно трио като реплика на хора в древногръцката драма. Пасков на свой ред, налепвайки културни асоциации в сюжет-палимпсест, моделира вечния образ на непознатото в човешката психика, онази бездна, която остава анонимна дори ако някак я назовем, защото се ражда в място, където индивидуалната отговорност, индивидуалността изобщо, все още не съществува.

Прескачам няколко различни по дължина творби, публикувани в началото на 90-те години: есето „Лот в ексил“ с неговата маниакална фантазия за изригващия penis-вулкан, „Нощем е по-студено вън“ с поредната порция садистични фантазии; прескачам дори повестта „Ций Кук“, макар че в нея за пръв път (1991) виждаме ясно изведена опозицията между любовта-ежедневие-секс (Букова) и любовта-идеал (Мария). Все така в началото на 90-те години Пасков публикува романа „Германия – мръсна приказка“ (1992 г. на френски, 1993 на български). Сексуалното тук все още е изразено с естетически средства и добре овладяно в общата концептуална рамка на литературния замисъл.

Сексуалното преживяване, най-общо казано, е съзнателно и последователно огрубено, за да изрази нравственото падение в живота на българските музиканти имигранти, но и общата атмосфера на живота в тоталитарното (а защо не и във всяко) общество през 80-те години на 20. век. Сексът се крие зад вратите на стаите в мизерната сграда, където живее българската колония. Той (алтернатива – пиянството) е техният начин за отчаяно бягство от тинята на бита. Героят

Паско също се оказва въввлечен в него, но не по социални причини, а заради хормоналната буря в неговото 19-годишно тяло. Малко разкривена в общата гротескна картина, все пак срещаме опозицията, очертана в „Ций Кук“: сексът като търсене-сливане с жената-любов (Илона) и сексът-гротеска като измерение на карикатурния свят, в който е въввлечен да живее младежът-герой (малоумната и мустаката чистачка на клозети).

След дълга пауза, в която не публикува литературни творби, Пасков се завръща при българските читатели в средата на първото десетилетие от новия век. Вторият му роман, „Аутопсия на една любов“ (2005), е посрещнат с интерес и надежди за нов успех; в отговор на читателското внимание той получава наградата „Хеликон“. Романът обаче не оправдава надеждите за успех. Причините са различни, но в случая се интересувам от тези, които са свързани с моята тема.

Книгата изобилства със сцени, откровено нарисувани с клишета на популярния порнографски дискурс. (Пасков нееднократно споделя в интервюта, че книгата е написана за един месец, но цели три месеца преди това е прекарал в четене на немски порнографски списания.) Това кара по-премерените критици да говорят заобиколно на тази тема. Б. Пенчев любезно нарича героинята Ина „гностическа светица-блудница“, въпреки че изглежда „слязла сякаш от мъжко списание“. Й. Ефтимов се опитва да намери точка на оценъчно равновесие: „На някого може да му се стори тенденциозно пресолена откъм секс, на друг – просто кавър на позната тема ... всички ще признаят стиловите инвенции и импровизации“ (Ефтимов, 2019, с. 206). За „кавъра“ е прав Данчо Ефтимов, но със „стиловите инвенции“ не бих могла да се съглася, защото романът изобилства с отчайващи попадения на стиловата безвкусица. Ето само няколко примера от първите двайсет страници, после вече ми омръзна да отбелязвам. Ина притежава „зелени очи като два сатъра“ с очевидно магическа сила: „сатърите му разцепиха мозъка като тиква“. Макар и с мозък като разцепена тиква, героят продължава да разсъждава – поне достатъчно, за да си зададе въпроса: „Какво ѝ грее рижавата кратуна от сакса на Чарли Паркър?“ Авторът изглежда пристрастен към тиквената метафорика, защото успява да превърне скромния зеленчук в символ на своето поколение: след като „е изпоркало поне един Атлантически океан ... в пияната му тиква [на поколението] се пръкнаха тези мискини [разбирай проблеми, макар че „мискини“ означава съвсем друго нещо]“ (Пасков, 2012, с. 57). Човек трудно може да си представи, че същият автор е създал точната и чиста стилистика на „Балада за Георг Хених“. Най-откровен в оценката на „Аутопсията“ е Пл. Дойнов: „Виртуозното вплитане на музиката в литературата и обратно не е достатъчно, за да компенсират самоцелното порнографиране, сюжетния дефицит и публицистичните вдъхновения тук и там“ (Дойнов, 2013, с. 48).

Ще се върна за малко към образоването чрез порнографски списания. Бедата тук не е в списанията, всеки може да се обучава както и откъдето намери. И все пак има беда, а тя идва оттам, че популярната порнография е основана, макар и невидимо, върху една конкретна идеология на сексуалните отношения. Употребата на нейните изобразителни клишета внася автоматично и подмолно тази идеология в новия текст. Ако си говорехме за Христо Калчев например, в това нямаше да има нито противоречие, нито проблем; неговите мутри така или иначе са завършени мачовци и се ползват от всички облаги на женското тяло. Само че ние обсъждаме автор, чието присъствие мерим с един класически текст като „Балада за Георг Хених“. И роман, който има амбицията да изрази възвишеното, да опише случването на „Абсолютния тон“ чрез оригинално преплитане на два вида изкуство.

Идеята за жената като инструмент, на който мъжът може да достигне съвършенството на своята екзистенциална реализация, тръгва от дълбоката древност на патриархалния разум. Във философията например тя е позната от Аристотел с неговата метафора за жената-съд, а в модернизма на българската литература навлиза с влиянието на Ницше в края на по-предходния век. Няма нищо оригинално в това, което някои критици цитират с вълнение: Пасков нееднократно кара своята Ина да каже: „Аз съм страхотен инструмент, който търси своя изпълнител“. Женското тяло винаги е било инструмент на мъжката наслада в популярната порнография; тя затова е и популярна.

Блестящата блудница Ина впрочем изобщо не е „човек“. Тя може да бъде икона на мъжките еротични фантазии, може да бъде демоничната съблазнителка Саломе от времето до Първата световна война, може да бъде Maleficent на холивудската киноиндустрия днес. В този смисъл образът работи добре. Бедите започват в момента, в който разказът (вече към своя край)

се опитва да я направи човек; тогава тя изведнъж пропада в най-баналните представи за отблъсната и неразбрана жена. А пък финалът на романа се опитва да направи невъзможното – да свърже двете посоки, заплитайки ги в една халюциаторна версия на приключенски екшън.

Ако искаме да разберем все пак присъствието на Ина (оттам на Сара и на цялата порнографска вълна), трябва да я определим като образ на непостижимото, като Въображаемия обект на Лакан, като сън за любов, от който не може/не иска да излезе нарцистичният индивид. Тя трябва да бъде прекрасна, трябва да бъде свършена в своята недостъпна достъпност, трябва да представлява всичко онова, което би дало абсолютна цялост на незавършения в себе си, изпитващ болезнена празнота, неспособен да се замозапълни освен чрез чудотворното сливане-проникване в идеала, човек. Излишно е да се каже, че в момента, в който Идеалът престане да бъде непостижим и се превърне в реална жена, нарцистичният индивид пада отново в прегръдката на своята садистично-деструктивна агресия. Заглавието „Аутопсия на една любов“ всъщност означава „аутопсия на опита за любов“, тъй като любовта в общоприетия смисъл, т.е. обектният тип любов, веднъж вмъкната в порочния кръг на регресивната потребност от Абсолютна любов, няма никакъв шанс.

Сексуалното без копнеж по Абсолютния тон е представено – по принципа на вече познатата опозиция – в отношенията между Музиканта и Сара. Както Букова някога, както малоумната чистачка в Германия, Сара е гротеска на достъпно-всекидневната жена. Пасков обаче си е намерил нова жертва на садистична пародия, в случая – глобалното поколение жени с амбиции и модерна професия. Унижението, превръщането на тези жени (но и мъже, на цялото презряно метро-поколение) в жертва на неизразходвания у тях сексуален инстинкт идва от вътрешната незадоволеност на този, който ги наблюдава, от неспособността му да разбира другия като автономен субект. В този край на опозицията порнографската образност се мъчи да изрази безграничната разюзданост на потиснатия сексуален инстинкт. Някой би успял да открие аналог между джемсешъните на героите музиканти и описанията на групов секс. Авторът сам настоява на тази връзка в една концептуална поанта на своя роман: „Сексът е джаз“. Можеше и да бъде откритие, ако вече не бяхме гледали филма „Ах, този джаз“, при това в края на 70-те години от предходния век.

Най-накрая бих казала, че замисълът на Пасков не е никак лош и най-вече е много негов. Един роман на тема „аутопсия на неспособността за любов“ щеше да бъде уместно вписан в линията от „Неврътни убийства“ до „Германия – мръсна приказка“. Само да не беше амбицията, че българската литература може да се реформира с шока на порнографското откровение. Пасков очевидно не знае (или не поисква да разбере) какво се е случило в нашия културен живот през 90-те години и в началото на новия век; не познава (или не възприема като литература) другите опити в тази посока. Внесен в твърде голяма доза, масовият порнографски дискурс подрива спецификата на замисъла в неговия роман, „разлива“ композицията, отключва употребата на сюжетни клишета и събужда направо неподозирани възможности на лошия стилистичен вкус.

Съвсем за края на своите разсъждения съм оставила една интересна, може би дори най-специфичната, особеност в писането на В. Пасков. Тя е натрапливо обща за начина, по който завършват неговите произведения и при това се вписва в интерпретацията, която направих дотук. За да я разберем обаче, трябва да се върнем в началото, т. е. при фантастичната опера на Равел.

След като е извършило всяко достъпно насилие над животните и предметите в своята стая, детето изведнъж се оказва наред с страховит кошмар. Малтретираните предмети оживяват: скъсаните тапети се извиват като змии и се опитват да го задушат, печката бълва поток от огнени искри, часовникът скърца зловещо и бие като луд... Накрая се появява духът на математиката и строго започва да го изпитва. Ужасено и полузадушено, детето избягва в градината. Там обаче го очаква нова порция от започналия кошмар. Животните, които някога е измъчвало, се хвърлят върху него и докато се борят кое най-напред да си отмъсти, една катеричка пострадава и пада на земята. Без да помисли, детето вади носната си кърпичка и се опитва да я превърже; в същия миг прошепва „Мамо!“.. Сцената изведнъж се променя. Застинали в изумление, животните си шепнат едно на друго: „Това е добро дете, даже много добро дете“, след което дружно запяват „Мамо!“.

М. Клайн коментира финала на операта така: „Когато детето изпитва съчувствие към ранената катеричка и се опитва да ѝ помогне, враждебният свят наоколо изведнъж става добронамерен. Детето се е научило да обича и да вярва в любовта“ (Klein, 1994, p. 216). Казано

с термини на нейната собствена теория, детето е превъзмогнало фазата на садистични фантазии, родени от собствената му тревожна несигурност, и за пръв път изпитва грижа и обич отвъд потребността да ги получава наготово и безусловно във всеки момент. Произнасяйки „мамо“, то е признало майката за отделен и автономен субект; тя вече не е даденост на нарцистичната вселена, в която е живяло дотук, и няма задължението да бъде винаги-вече-налична и винаги-вече-тук. Майката престава да бъде идеал за фантазмена пълнота и се превръща в човек; детето пораста и тръгва по пътя на реалността.

Да видим сега какво се случва във финалните страници на Виктор-Пасковите творби. Не мога да отделя време за всички, но все пак ще се спра на шестте най-представителни сред тях. „Невръстни убийства“ и „Мартина“ завършват със суицидална фантазия на главния герой. (Кой човек не си е казал понякога: „Ще умра и ще видят тогава!“) Нарцистичният индивид не би могъл да измисли по-голямо наказание за другите хора от това, да им отнеме себе си. Във финала на „Ций Кук“ изплува фантазия, която би хвърлила във възторг всеки разследващ психоаналитик. Сполегян от блаженото чувство, че не подлежи на контрол, героят се унася във видение, че „ей сега, ако затворя очи и отново ги отворя, ще видя пред себе си цицката на мама ... ще я захая лакомо и ще суча, суча...“ (Пасков, 2010, с. 162). Лот посред бездната на своя „ексил“ се унася, освободен от спомени и умора; той сънува, че се е озовал в пещера, която е „ехо на детската люлка“, и се люлее все по-високо, с главозамайваща скорост, която ще го изстреля „в самото сърце на Бога“.

„Германия – мръсна приказка“ заменя трудностите на реалността с фантазното твърдение, че „Въпреки живота – всичко е любов!“. Целият сюжет на „Аутопсията“ е бил гонитба на идеала за всемогъщество: да се сдобиеш с Абсолютния тон. Финалът представлява онирична сцена, в която героят – като фигура от картините на Шагал – се рее във въздуха, високо над всичко земно, и посред тази фантазмена висота (тук се крият и майката, и люлката, и Бога-баща) се сдобива с блаженото чувство, че е получил всичко, което иска: Абсолютния тон и безвъпросната, безусловна Любов. (Този финал впрочем е кавър на последната картина в по-успешната повест „Мартина“. Там Йов също постига идеала-любов-Мартина и двамата се отнасят посред розови облаци на водно колело – далече, далече навътре в морето, в първичната всеобхватна вода.)

Наистина, понякога се мярка усещането, че фантазиите са блажени, но човек все пак живее в реалността (така е в „Ций Кук“ например). То обаче не води до никакъв опит да се надмогне потребността от магическо щастие чрез зряла борба с действителността. Творчеството на В. Пасков си остава фиксирано в потребността да сънува фазата на детето, което предпочита да къса тапети и да бодне папагала с молив, вместо да порасне и да се изправи лице в лице с действителността. То няма усет за болката на една истинска катеричка, не посяга да я превърже и никога не успява да каже „Мамо!“ със съзнанието, че майката е отделен човек.

* * *

Време е да се върна отново към превратностите на еротичната линия в по-общо исторически план. Натрапливата употреба на сексуалността през 90-те години прескача и в първото десетилетие на новия век, макар че литературата все повече осъзнава необходимостта да се прости с мечтите за касов успех и да се оразличи от цинизма на мутренско-популярното четиво. Все още преобладават буквалистично-картинните версии на сексуалния опит, оркестрирани в регистъра на традиционно мъжкото преживяване. В много случаи те функционират в компенсативен режим: като спасителен пояс на неумението за по-дълбока промяна. Симптоматичен е фактът, че сексуалната натрапливост се практикува най-вече от писатели, които принадлежат на по-старите поколения: започвайки с такива, които са родени още през 30-те години като Д. Цончев и Вл. Икономов, минавайки през основната маса на тези, които идват от 40-те (Д. Шумналиев, Д. Бочев, Вл. Зарев, Красимир Дамянов, Ал. Томов, В. Пасков), стигайки до началото на 50-те години като горна граница на явлението (Ив. Голев, А. Ангелов). Можем да говорим за нещо като сексуална обсебеност при авторите, които са започнали своя творчески път през 70-те и 80-те години на 20. век. Сякаш цензурата на тоталитарното време е потискала тяхното най-горещо желание да изписват състоянията и перипетииите на човешкото тяло; лишение, което ги е оставило месмеризирани от съблазните на похотта и страстта.

В очевидна разлика с тях по-младите писатели не изпитват толкова силно увлечение да сюжетират сексуалния инстинкт в буквални форми на неговата проява. Някои просто вменят еротиката като естествено обстоятелство на живота, други я третираат в сантиментален режим (тук трябва да забележим появата на женския популярен роман), а трети правят опити да кодират сексуалната дълбина в нетрадиционни форми на нейното преживяване. Така, вече в средата на първото десетилетие, се появяват романи като „Партиен дом“, „Сабазий“ и „Черната кутия“. Г. Тенев дееротизира секса и еротизира властта „по един сложен, контрапунктивен начин“ (Пенчев, 2017, с. 264), за да внуши представата за „противоестественост на властовите йерархии“ в тоталитарното общество (Пенчев, 2017, с. 260). Вълнуват го удоволствените аспекти на политическата власт, амбивалентната еротична обсебеност от фигурата на Първия.

Кристин Димитрова рисува гротескна оргия на овълчените мутри като алегория на животинското в техния свят; подобна оргия на хора, надянали животински маски, ще срещнем при А. Попов. По-далече напред се мяркат още по-нестандартни прояви, представени в трите монодрами на Ел. Алексиева (Алексиева, 2015). Българската литература се опитва да отпусне консервираната традиция, да надмогне натрапливата баналност на сексуалния опит. Пътят е труден от самото начало и със сигурност минава далече от интересите на широката публика. Но няма как да бъде иначе сред народ, който привижда навсякъде ужасния призрак на „джендъризма“.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- Алексиева, Е. (2015)** Жертви на любовта. Монодрами. София: Факел Експрес, 182 с. (*Aleksieva, E. Zhertvi na lyubovta. Monodrami. Sofia: Fakel Express, 182 s.*)
- Господинов, Г. (1999)** Естествен роман. София: Корпорация Развитие, 111 с. (*Gospodinov, G. Estestven roman. Sofia: Korporatsija Razvitiie, 111 p.*)
- Дойнов, П. (2013)** Българската литература и началото на XXI век. 2004-2012. София: Кралица Маб, 435 с. (*Doynov, P. Balgarskata litaratura i nachaloto na XXI vek. 2004-2012. Sofia: Kralitsa Mab, 435 s.*)
- Ефтимов, Й. (2019)** Литература около нулата. София: Просвета, 287 с. (*Eftimov, Y. Literatura okolo nulata. Sofia: Prosveta, 287 s.*)
- Пасков, В. (2010)** Виктор Пасков. Събрани съчинения. Том 1. Новели и разкази. София: Сиела, 242 с. (*Paskov, V. Sabrani sachinenija. Tom 1. Noveli i razkazi, 242 p.*)
- Пасков, В. (2012)** Виктор Пасков. Събрани съчинения. Том 3. Аутопсия на една любов. София: Сиела, 280 с. (*Paskov, V. Sabrani sachinenija. Tom 3. Autopsija na edna ljubov, 280 s.*)
- Пенчев, Б. (2017)** Спорните наследства. София: Литературен вестник, 295 с. (*Penchev, B. Spornite nasledstva. Sofia: Literaturen vestnik, 295 s.*)
- Klein, M. (1994)** Love, Guilt and Reparation, and Other Works 1921-1945. (London: Virago Press, 468 p.)