

Илвие Конедарева, гл. ас. д-р

Нов български университет, департамент „Нова българистика“

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ АВТОФИКЦИЯТА В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

(„БАЛАДА ЗА ГЕОРГ ХЕНИХ“ – ВИКТОР ПАСКОВ)

Резюме. Текстът предлага един възможен прочит на взаимодействието между литература и действителност през фигурата на автора. На фокус е именно автобиографичното полагане на автора във фикционалното пространство на „Балада за Георг Хених“. Като първа част от една автобиографична трилогия („Балада за Георг Хених“, „Германия – мръсна приказка“, „Аутопсия на една любов“) повестта „Балада за Георг Хених“ превръща автофикцията в почерк и стил на писане на Виктор Пасков. Художественият свят на творбата допуска игра с границата между реално и фикционално, която Пасков удържа чрез проблематичната позиция на автора, заявил себе си като такъв, но и като герой на повествованието. Разгръщането на историята за себе си минава през травмите от детството, когато започва големият път към откриването на отговора на въпроса „Кой съм аз всъщност?“.

Ключови думи: автофикция, съвременна българска литература, Виктор Пасков

Понятието „автофикция“ и българският контекст

Намерението на този текст е да допусне съществуването на *модел за интерпретация на художествения текст, който не изключва автора*, заявил присъствието си открито в творбата. Приемаме, че светът на творбата не може да бъде мислен без авторовата биография и без паметта за историята на една реално съществуваща личност, идентична с него – особено когато в текста се настоява на това. В този смисъл ние няма да се питаме какво е искал да каже авторът на произведението, а какво точно казва, и то за себе си. Любопитството ни към тази фигура в света на художествената условност, идващо най-вече от начина, по който тя сама се поставя в него, ще ни води към задачата да я наблюдаваме отблизо и да изследваме как тя си взаимодейства с текста, който създава. Една фигура, която се заявява едновременно и като създател на текста, и като герой; тя е обект и субект на повествованието. Такова допускане е възможно тъкмо в творби, в които са налице и автобиографични елементи, и конкретен исторически контекст, и ясно намерение да се разказва през гледната точка на автора, от неговата позиция. Сложността на такова дирене в художествената творба е свързана

с множеството възможни взаимодействия между посочените елементи, изследвани от различни перспективи в литературната наука. Тези отношения намират реализацията си например чрез различни наративни стратегии или чрез теории, свързани с гледната точка или гласа в художествената творба. Но тук няма да става дума само за повествователни игри, които са така характерни за постмодернизма, а за една ясна и съзнателна репрезентация на себе си и на собствения ти живот като опит, и то във фикционалната проза.

Този експеримент би могъл да ни отведе в две посоки. Ако следваме идеята за текста като свят, който съществува сам за себе си, еманципирал се от своя автор – едно възприятие, твърде популярно в български контекст до днес, ще стигнем отново до един фикционален автор, който е ни повече, ни по-малко част от художествената условност на творбата – *имплицитен автор*. Другата посока ще иска да види „проблясъците“ на действителността в текста и как е възможно те да се случат именно през гледната точка на онази фигура, вложена в наратива, която носи следи от биография и която означава себе си точно като автор. Тук отново стои въпросът по какъв точно начин това *присъствие на действителността като фактология* би могло да се разпознае ясно, доколко фактологичният наратив успява да се превърне в референт на действителността и доколко му е възможно да съжителства с фикционалното в творбата. Или още повече – дали пък самата фактологията не се облича в една художествена форма, в която се легитимира като част от повествованието. Като разграничава фикционален и фактически наратив, Жерар Женет проиграва различните отношения между „автор“, „разказвач“ и „персонаж“. Там, където Женет поставя знак за равенство между всеки два от елементите в триангуларната система *автор – разказвач – персонаж*, се появява според него автобиография за разлика от автофикцията, при която „има хомодиегетичен фикционален наратив, изразяващ се в отъждествяването между разказвач и автор“¹. Тук трябва да допълним, че наративът е именно фикционален, а не фактически (каквто е в автобиографията).

Трябва да отбележим също, че авторовото присъствие (фикционално или не) в определен тип творби на прозата подчертава и извежда на преден план в наратива автобиографични елементи, които задават и специфичния строеж на повествованието, както и една различна изява на разказвача. В тях авторът не иска да се скрие, а напротив, разкрива себе си и своята история, за да утвърди още по-ясно личното си послание. Такъв тип литература не се опитва да флиртува с действителността или да е неин коректив, а се стреми сама да създаде такава – това е винаги субективната реалност на Аза на повествованието, който влага в нея своя личен свят. В „Мемоарът срещу автофикцията като история за мен срещу история за „мен“ Марджъри Уортингтън дава своя дефиниция за автофикция, като настоява, че следва

¹ GENETTE, G. *Fictional Narrative, Factual Narrative* – Poetics Today, Winter, 1990, Vol. 11, № 4, Narratology Revisted II (Winter, 1990), p. 767.

концепцията на Женет за това понятие, определено като „фикционален наратив, който се поддържа от персонаж, съответстващ на автора“².

Нека си признаем, че с оглед на много силната обремененост на нашите интерпретаторски нагласи, свикнали да затварят читателя в текста или да го пренасят от текст в текст, търсейки разни пътечки, диалози, мостове, е трудно да се мисли през парадигмата на автобиографичното, което създава друга фикционалност.

Работата с автофикционалното в текста не е работа на границата между литература и действителност, а се намира в едно поле, което ги обединява. Това взаимодействие вълнува поколения литературни критици. Както стана дума, големи теоретични направления, школи, изобщо отричат присъствието на друга реалност (нехудожествена) в рамките на художествената творба и настояват на абсолютната автономност на текста, еманципирал се окончателно от своя автор. Референции към лична биография обаче има – фактически наратив, както Женет го нарича.

Паралелно с модернистичното разбиране за затвореността на литературата в себе си съществуват и множество примери, илюстриращи „способността“ на литературата да излиза от тези рамки. Този феномен може да се види при някои творби, които са жанрово „разколебани“ между публицистичното и художественото например. Затова тяхната „граничност“ и „непринадлежност“ към литературата често ги отнася към т. нар. нефикционална проза. Силна маркираност на реалността в текста дава и авторът със своята биография. Важно място има също прицелването към конкретен исторически контекст, който задава на творбата наративна посока, придържаща се към достоверност и документалност при разказването – нещо, което е задължително при фактическия наратив. Тези сложни отношения ще продължават да бъдат изследвани и по този начин ще доказват актуалността на този така важен въпрос. Още повече това е валидно днес, когато реалностите ни непрестанно се множат и се оглеждат в света на текста.

Автофикцията е термин със своя история, който непрекъснато се предоговаря и търпи известни критически интерпретации във времето. Освен това чрез него всеки път се поставя въпросът за ясно заявления, силно присъстващ автор в творбата, за конкретните автобиографични следи, които той оставя в произведението си. Един от най-видимите елементи на автофикцията е идентификацията на автора с героя разказвач, както посочват Женет и Уорthingтън. Но да се изследва отношението *автор – разказвач – персонаж*, е теоретична задача, която прекрива границата на литературата и излизайки извън нея, се опитва да инкорпорира в себе си факти от действителността, т. е. това е навлизане в полето на взаимодействията между фактически и фикционален наратив. Работата с автофикцията е работа и с реалността – с начините, по които тя може да бъде предадена (чрез наратив), и то така, че да

² WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*. Contemporary American Autofiction. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018, p. 147.

бъде повече или по-малко разпознаваема. Това е субективната реалност на една личност с нейната биография (преживяна и въобразена). Автофикцията (като творба) реферира към нещо извън себе си, но не се отказва от условния характер на художественото пространство. Авторът оставя много ясни знаци от живота си в своето произведение, а освен това целенасочено създава бели петна, зевове, пропуски, които остават неясни при изграждането на героя. Затова е невъзможно да се посочи някаква граница между фикционалното и нефикционалното в романа, поради което тя лесно се преминава. Освен това реферирането към действителността при някои автори е много по-силно, отколкото при други. Балансът между фикционално и нефикционално е различен, но при всички случаи сборът от двете създава все пак един фикционален свят, без значение колко точно при едната творба прозира действителността или доколко фактическият наратив преобладава в произведението.

Всъщност теорията за автофикцията на Дубровски се ражда като „отговор“ на есето на Филип Лъожьон „Le Pacte Autobiographique“ (1973), в което той настоява, че авторът в автобиографията влиза в един „метафоричен договор с читателя“³. Става дума за „договор за идентичност“⁴, според който има пълно съвпадение на името на автора, на разказвача на историята и на героя, за когото се говори. Като продължение на това Дубровски обяснява, че в автофикцията текстът е едновременно рефериращ към действителен свят и към фикционален. Тоест според него не става дума за редуване на фактически и фикционален наратив, а за едновременност, която би трябвало да се поддържа и от реципиента. Тук *авторът персонаж* често се изобразява в условна, а не в отнасяща си до реалността ситуация. Така самият наратив се оказва несъотносим спрямо действителността, нереперенциален. Според Маржъри Уортингтън за Дубровски автофикцията представя опита да се предаде „точна, интимна и напълно фактологична репрезентация на себе си във връзка с теориите на късния XX век за Аза, който е видян като винаги непълен, фрагментарен и сраснат с паметта“⁵ (която по своята същност е много изменчива). Дубровски казва, че автобиографията представя живота, докато автофикцията представя Аза. В допълнение на тази „незавършеност“ на Аза Уортингтън твърди, че въпреки че могат да „споделят едно и също име, протагонистът и авторът не са идентични един с друг“⁶. Това непълно идентифициране на автора и героя се проявява като възможност в текста да се доизгради, дооформи и „окръгли“ една личност, която чрез писането ще търси своята монолитност.

Хауел Дикс пък твърди, че няма единна дефиниция за автофикция нито в английската, нито във френската теория. Английският изследовател

³ DIX, H. Introduction: Autofiction in English: The Story so Far. – In: *Autofiction in English, Palgrave Studies in Life Writing*. H. Dix (ed.), London: Palgrave Macmillan, 2018, p. 5.

⁴ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 7.

⁵ Ibid., p. 9.

⁶ Ibid., p. 2.

смята, че самото понятие при Дубровски има три възможности за дефиниране – първо, от гледна точка на стила, след това от гледна точка на социологията, както и историческа дефиниция.

Съгласно първото дефиниране на автофикцията като стилистичен похват в романа се случва едно „целенасочено отдалечаване от линеарната, хронологическа последователност на събитията“⁷, акцентира се върху темпоралните експерименти в повествованието, чрез които емпиричният опит се вплита в наратива. По този начин се мобилизират такива литературни похвати като поток на съзнанието, сливане на гледни точки, загубена каузалност и др. Тези техники са неприсъщи на нефикционалната проза като автобиография или мемоар. Английският изследовател подчертава също, че социологическата дефиниция на автофикцията е също заложена в идеята на Дубровски. От тази гледна точка автофикцията е „проект за самоизследване и самоекспериментирание от страна на автора. Това е така, защото голяма част от автофикционалните творби се пишат заради някакъв вид травматичен опит – истински или въображаем, така че процесът на писане, като отговор на травмата, може да бъде видян като възможност за поставяне на себе си в нов контекст, когато някакви относителни елементи могат да бъдат премахнати или застрашени“⁸.

Историческата дефиниция, която Хауел Дикс извежда, се свързва с дебата между Филип Лъжон и Серж Дубровски, като Дикс настоява, че при разглеждането му трябва да се има предвид винаги историческият контекст и новото разбиране за автобиография и мемоар днес – те не са такива, каквито са били например по времето на Русо. Неговото писане е класическо автобиографично. В автофикцията става дума за повествование на точни, реални факти и събития, в които фикционалният елемент е въведен чрез внимателно конструиране на начина на разказване.

Автофикцията възниква обаче и заради дебата за „смъртта на автора“, започнал в края на 60-те години (Барт публикува статията си през 1968 г.), който продължава и до днес в различни вариации. Уорthingтън вижда автофикцията като симптом срещу намаляващата културна роля на традиционната фигура на автора. Една от причините за развитието на автофикцията в американски контекст е интересът към работата на човешкото съзнание. Историята на самия Серж Дубровски подчертава, че автофикцията се появява като реакция от действителността, реалната травма от смъртта на майката на автора става повод за търсенето на смисъл на живота чрез писането. В него се открива терапевтичен ефект:

Смисълът на нечий живот в известна степен ни убягва, така че ние трябва да го преоткривем в нашето писане и това е, което аз лично наричам автофикция.⁹

⁷ DIX, H. *Introduction: Autofiction in English: The Story so Far*, p. 2.

⁸ Ibid., p. 4.

⁹ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 6.

Дубровски въвежда термина, за да означаи определен *тип наратив*, който съдържа елементи едновременно на художествената проза и на автобиографията. Включването на някаква художествена версия на автора в романа обикновено като главен герой, разкриващ се чрез първоличен разказ, предполага и определен тип повествуване, което може да бъде едновременно споменно, но и напълно нереално. В този смисъл можем да кажем, че въпреки че споделят едно и също име, авторът и героят не са напълно идентични един на друг или поне *животът на автора не е идентичен на наративното битие на героя. Но остават белезите от биографията на първия*. В мемоара можем да говорим за наративна версия на една реална личност. Там близостта на действителната биография на автора с тази на разказвача е максимална. Мемоарът е собствената представа на личността за нея самата – моята визия за това кой съм и какво ми се е случило.

По отношение на художествения свят на автофикцията е важно да кажем, че в автофикционалния роман са допустими елементи, които по различни причини не биха били възможни в реалния живот – например среща с мъртвите, озоваване в друг свят и т. н.

Във френската литературна традиция, когато се говори за *автофикция*, безспорно става дума за жанрово определение, това е разновидност на романа, макар че Изабел Грел го нарича иронично „несериозен, спорен, дори лош жанр“¹⁰. За Маржъри Уортингтън, изследователката на американската автофикция, това е „пълноценен художествен метод“¹¹ или дори стил на писане, докато Хауел Дикс също се придържа към тип наратив в художествената проза. Немската изследователка Мартина Вагнер-Егелхааф говори за „автофикционалното като концептуална матрица в прозата, която има измерими и интерактивни показатели“¹², т. е. за нея автофикцията е художествена техника, гъвкав инструмент във фикционалната проза. Измеримостта на автофикционалното според нея се доказва с това, че в едни творби може да има повече фактологичност (като в „Годините“ на Ани Ернот – б. м., И. К.) или може да има повече художественост. В нашата литературна ситуация би било много смело да обявим създаването на нова разновидност на романа. При все това обаче става дума за феномен в прозата, засягащ изграждането на наратива – може би техника или метод, чрез който се реализира някаква следа от биографията на автора, която изгражда особен художествен свят. И тук за мен по-важно от чисто формалното отбелязване на наличието на определени елементи на автофикцията ще бъде да видим *позицията на самия автор герой към този художествения свят, който той изгражда*, както и ефектите, които създават върху разказа заявените елементи на автофикция-

¹⁰ DIX, H. *Introduction: Autofiction in English: The Story so Far*, p. 2.

¹¹ WORTHINGTON, M. *The Story of "Me"*, p. 4.

¹² WAGNER-EGELHAAF, M. *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/ the Autofictional*. – In: EFFE, A., H. LOWLOR (eds). *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Palgrave Macmillan, 2022, p. 23.

та като метод. Това е един опит на литературата да изгради отношение към самата себе си, но и към събитията от действителността на Аза. Много често това отношение е скрито иронично, то е дори романтическо отношение или пък носталгично болезнено, пародийно и т. н.

За да се изследва внимателно тази връзка, трябва да се мисли творбата в нейната цялост и във възможността ѝ да произвежда един цялостен автофикционален разказ за начина, по който Азът изгражда себе си, без пряко да казва кой е, а само като разказва за субективно преживения свят – реален или въобразен.

В българската литература след средата на XX век се разгръщат тенденции в прозата, предопределени от историческата действителност, но и такива, които не се вписват в очакванията на тогавашния канон. Ако вземем за пример 80-те години, разнolikостта на това време е маркирана от множество обстоятелства – литературни и извънлитературни. В това последно десетилетие на НРБ все повече се потвърждава семантичното изместване на понятието *социалистически реализъм*. И в белетристиката (както в поезията) се появяват творби, които можем да причислим към т.нар. *алтернативен канон* (по определението на Пламен Дойнов).

Фокусът, който поставям тук върху „Балада за Георг Хених“, е свързан с една тенденция в прозата на 80-те години на XX век, която изглежда неразличима на фона на цялостната динамика в литературното поле тогава. В единични творби обаче е налице именно тази промяна в повествователните стратегии, чрез която да се търси близостта на литературата до субективното човешко преживяване, като по този начин човекът всъщност изследва себе си чрез собствения си опит. Промяната се открива както в проблематиката, така и в езика и поетиката на тази литература. Допускането да се изследва вътрешния свят на човека – героя на тази проза, позволява, навлизайки в него, да се разгръща все повече субективното, даже субектното начало в белетристиката. По този начин работи например Сабина Беляева в критическата си книга „Време, литература, човек“, където с примери от западноевропейския модернизъм и с анализи върху българската литературна действителност тя доказва, че „в повествователния фокус вместо самия герой застава неговото съзнание“¹³. Това обаче е само една от посоките, в които се завръща и българската литература след 50-те години на XX век. Едни от водещите тенденции в поетиката, доказващи отгласването от „епическата романна вълна“, са свързани с изява на първоличното повествование, лиризацията в прозата, склонността към есеизъм и философски размишления. До голяма степен тези черти на поетиката формират нагласа към това да се мисли повече за ролята на повествователя в тази нова проза, където той е много по-„присъстващ“. Розалия Ликова също изследва точно него в своите трудове. В „Мимезис и антимимезис. В началото на новия век“ тя припомня

¹³ БЕЛЯЕВА, С. *Време, литература, човек. Наблюдения върху съвременната българска проза*. София: Наука и изкуство, 1986, с. 46.

една позиция на Ролан Барт от „Подготовката на романа“, която е в разрез със собствените му критически възгледи от миналото. В нея той казва, че „субектът на писането не трябва да бъде изтласкан – решително и в никакъв случай“¹⁴, с което отново повдига въпроса за присъствието и ролята на автора в художествения текст, като се опитва да реабилитира субективното начало в творческия процес. В този смисъл Барт настоява на нов начин на писане, при който се изразява непрекъснатият стремеж на Аза към „разширяване“. Розалия Ликова отбелязва също: „В съгласие с активизирането на връзката *творец – действителност* стои и друг основен въпрос, поставен от Барт – за завръщането на автора в творбата“¹⁵. След като Барт сам обяви „смъртта на автора“ в статията си от 1968 г., по-късно в „Подготовката на романа“ той тръгва срещу структуралистките теории, които издигат текста като автономно поле със свой живот и без връзка с автора, на когото е отказано място в това художествено пространство. Сега това място му е върнато. Да не забравяме, че в „Подготовката на романа“ („Средата“ на живота) Ролан Барт поддържа субектното начало в писането именно заради собственото си осмисляне на живота (в един критически текст все пак), но включвайки го в поредица от „литературни“ примери, също разчитащи на личното преживяване на житейския път от самия автор (Данте и Пруст). Нека припомним също, че Барт подчертава активизирането на други механизми на писане и живеене през интензивно работещото съзнание тогава, когато човек се изправи пред смъртта – една травма, която преобръща представите за живота и го белязва неизбежно.

Така всъщност двете линии – изследването на субективното повествователно съзнание и на засиленото авторово присъствие в някои произведения от предпоследната декада на миналия век, се преплитат, за да поставят акцент върху авторовото съзнание при неговото субективно преживяване на личната му биография, която той поднася на читателя като фикция.

Наред с позицията на Барт, осветлена в български контекст и от Розалия Ликова, в статии и рецензии още през 80-те години, а и по-късно, се открояват в определени книги автобиографични елементи, които се оказват водещи за поетиката на тази проза. Още в началото на десетилетието се появяват книги с мемоарен, биографичен или автобиографичен характер (Драгомир Асенов – „Най-тежкият грях“; Симеон Янев – „Биографии на писатели, генерали и трети лица“; Димитър Коруджиев – „Градината с косовете“, „Домът на Алма“ и „Къща под наем“; Иван Динков – „Навътре в камъка“ (автобиографичен роман); Виктор Пасков – „Балада за Георг Хених“). Трябва да кажем, че такива примери има и далеч преди това – емблематични в това отношение са Ивайло Петров („Преди да се родя и след това“), Йордан Радичков (разкази).

¹⁴ ЛИКОВА, Р. *Мимезис и антимимезис. В началото на новия век*. Пловдив: Жанет-45, 2008, с. 7.

¹⁵ Пак там, с. 15.

Тенденцията, която изглежда изключително непопулярна през 80-те години, всъщност е загатната в критически рецензии и теоретични разработки тогава, а и по-късно. В литературното поле след 1989 година постмодерният роман също много силно подхранва автофикционалния наратив („Естествен роман“), като дори претендира да бъде една от важните черти на постмодернизма като стил.

„Балада за Георг Хених“ – една „история за мен“

Един от писателите, подчинили писането си на собствения си живот и на това да го превърнат в художествена картина на някаква реалност, е Виктор Пасков. Дори в ранното му творчество могат да се открият бегли автобиографични елементи. Със сигурност обаче „Балада за Георг Хених“, „Германия – мръсна приказка“ и „Аутопсия на една любов“ критиката приема дори като трилогия с ясна автобиографична линия, облечена в художествена форма. Според Борис Минков, който също говори за творбите като за трилогия, се допуска „възможността за свързване на проблематиката на телесното в трите „автобиографични“ книги на Пасков“¹⁶. И ако традиционно автофикцията предполага наличие на граница между фикционално и нефикционално, която понякога трудно може да се открие в самата творба, то при Пасков тя е толкова подвижна, че става едно „разливане“ на автобиографичните елементи в художественото пространство на текста, което го прави хомогенен и единен. Последователното използване на този похват ни кара да мислим, че автофикцията при Пасков от художествен метод се превръща в почерк и стил на писане. Изследвайки конкретно фигурата на автора във връзка с художествения свят, в който тя присъства като персонаж, трябва да си задаваме въпроса какви са ефектите за самия наратив от това, че един от героите носи авторовото име и представя част от биографията му. Ето няколко критически визии за *автобиографичността* при изграждането на наратива в прозата на Пасков:

Още в първата си книга писателят показва стремежа си да прави изкуство на границата между реалното и имажинерното. И през годините успява да спазва тази граница не с никакви условности, а защото постоянно живее и твори на нея. А граничните състояния са най-интересни и плодотворни, защото там някъде се намира истината.¹⁷

Заради силния автобиографичен пласт в повечето му романи мнозина имаха впечатлението, че познават автора и едва ли не са сядали на една маса с него... Социалистическият реализъм беше мъртъв отдавна пре-

¹⁶ МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*. Пловдив: Сдружение Литературна къща, 2023, с. 289.

¹⁷ ИВАНОВ, Н. Балада за Виктор Пасков. – В: *Подреждане на балната зала*, кн. 2: *LiterNet*, 16.04.2009: https://liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm.

ди Пасков да излезе на литературната сцена. Това, което Пасков направи, е да предложи усещане за реалност, различно от предишните алтернативи на социализма.¹⁸

Може да се каже, че действително автобиографичното в общия свод на трите творби се състои не толкова в съвпаденията на топосите и темпоралните фокуси, то е не толкова отчетливо в персоналистичната споделимост на разказаното. Автобиографичното се съдържа в много по-голяма степен тъкмо в сложното отношение на Пасков към комплекса от обществено-социални промени и неговото лично откликване на тях.¹⁹

И в трите предложени критически мнения се вижда идея за открояване на *реалност* или *истина*, на отношение към действителния свят, в който авторът е пребивавал; идея за една историческа реалност, която той е преживял по определен начин. Това личи и в трите творби от „автобиографичната трилогия“. Различната реалност, която предлага Виктор Пасков в „Балада за Георг Хених“, реферира към действителността на човека, но не на социалистическия човек, а на онзи, който вижда истината през една друга, дълбока социална и морална осъзнатост.

Ако автобиографичните следи в „Балада за Георг Хених“ могат да станат повод да мислим за взаимодействието между фактологично и фикционално, то е почти задължително да направим по-задълбочени наблюдения върху наративната стратегия в творбата. Както стана ясно, разбирането за автофикция в отделните литературнокритически традиции е различно, но като че ли най-близко до нашата литературна действителност стои идеята да се види автофикционалното като художествен метод или стил, отнасящи се и до начина на разказване.

„Балада за Георг Хених е творба със сравнително стройна и ясна композиция, а героят разказвач Виктор си е задал интересна роля още в самото начало. Неговите образи тук са всъщност два – на малкия цар Виктор и на порасналия мъж Виктор. В текста прозира биографията на автора, но и нещо повече – реални факти и събития, свързани с контекста на 50-те години на XX век. Вдъхновяващата личност в живота на цар Виктор дядо Георги е реалната личност Георг Хених (1873–1965), чешки музикант и лютиер, дошъл в България след Освобождението. Реални са улиците, бившия публичен дом, учениците на Георг Хених, семейството на Марин Бръмбара – това са следи от биография, които са предпоставка за наличието на автофикция, но още не отговарят на същинската ѝ реализация като художествен метод, стил или тип наратив. Ако тръгнем по следите на автофикцията в текста, ще се изправим най-напред пред Аза на разказването. През 80-те години Пасков е един от писателите, които умело въвеждат първоличното

¹⁸ ПЕНЧЕВ, Б. Цар Виктор. – В: ПАСКОВ, В. *Събрани съчинения*. Т. 2. *Балада за Георг Хених. Германия, мръсна приказка*. София: Снела, 2011, с. 7.

¹⁹ МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*, с. 289.

повествование, което след това се превръща в образец за младите писатели, както отбелязва и Бойко Пенчев в предговора на изданието на „Сиела“ от 2011 г., озаглавен „Цар Виктор“.

Субектът на това разказване изглежда раздвоен. Това обаче не го прави проблематичен като образ. Порасналият Виктор си спомня събития от детството си, които си налага да преживее отново, но не по нов начин, а по същия (ако това е възможно). Възрастният човек би следвало да бъде различен от малкото дете и е, но тази разлика не изглежда драматична и неестествена. Всъщност автофикционалното разказване започва да става видимо едва когато повествователят заявява намерението си да изследва себе си в процеса на реконструкция на реалността от миналото. В самото начало на творбата се задава рамката, в която Виктор отваря вратата на миналото и проследява собствения си живот от детството, когато е започнал да открива своите истини и вярвания и да утвърждава за себе си жизнен смисъл, който го е определил по някакъв начин. Книгата, по-точно самото ѝ писане е дефинирано като желание на порасналия писател да се идентифицира, да се назове чрез важните събития и личности в живота си, които са изградили неговата същност:

Малкото, което знам аз, едва ли има нещо общо с твоето изкуство. По-скоро то има нещо общо с мен. Защото бях забравил кой съм!²⁰

Толкова ли е лесно обаче да кажеш кой си – ето това е залогът на автофикционалното писане (както отбелязва и Дубровски); в него авторът изгражда своя наративна идентичност, украсена от спомена и от *целенасоченото вграждане на себе си във фикционалния свят*. При всички случаи обаче споменното в един автофикционален роман е следващата стъпка за очертаване на самата автофикция. То дава възможност за изграждане на отношение към самия герой, но това е отношението на автора към този герой, с когото заявява, че е идентичен. В един от спомените си авторът припомня дори, че цар Виктор заявява, че ще стане писател („като Хектор Мало“), с което утвърждава своята автобиография на творец на словото.

Ето го първия ефект на тази *позиция на автора спрямо своя образ и свят отпреди* – *тя е романтическо-наивистична и донякъде носталгична*. Интересно е обаче защо позицията е такава, щом светът от миналото, който предстои да се разкрие, е подчертано травматичен и неуютен за момчето Виктор. Съвсем ясно е коя е причината за тази носталгия – тя е свързана с вече посочения момент на откриване на смисъл за себе си. Още по-любопитно е, че той е намерен в нещо, което е най-малко реалистично и достоверно – светът на Георг Хених и неговите сенки. Свят на духовното, в който са пренебрегнати битът и реалността почти изцяло. Парадоксът на сблъсъка между въображаемо и реално тук не се състои, защото всъщност, давайки си сметка за основанията на действителността, която го заобикаля, Георг Хе-

²⁰ ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*. София: Сиела, 2017, с. 11.

них ѝ обръща гръб. Преплитането на автобиографично и фантастично тук полага художествения свят в полето на граденето на въображаеми светове, чрез които се преживява действителността на 50-те години. Това е странно художествено пространство *едновременно на носталгията по травмата и на нейното възможно преодоляване*.

Освен този аспект на преживяване на миналото трябва да се постави акцент върху така или иначе силната връзка на героя с травмите на този предишен свят. Повествованието е и разказ за носталгията по някаква травма – така, както Дубровски я полага в литературата – като опит да видиш себе си в травмата и да разкриеш Аза, потънал в нея. При Виктор Пасков виждаме шанс за излизане от тази травма на бедняшкия свят на самоубийци и луди. Умаленият модел на тоталитарния свят, представен през погледа на детето, е олицетворен от самата кооперация на улица „Искър“ – това е светът на човека, който живее в омагьосания кръг на мизерията, скандалите, насилието, пиянството, цинизмите и теснотията на бившия публичен дом. В разкриването на този свят отново виждаме преплитането на реалност и фикция:

Къщата, която всички мразеха и проклинаха, считайки я отговорна за всеобщата мизерия, имаше забележителна биография. Строена в първите години след Освобождението, тя е била италианско посолство. Някога из нейните криви, скапани стълбища и коридори е звучала звънка италианска реч; в тези стаи с изтърбушени стени, под оголените ребра на таваните са кънтели стихове на Данте, пеели са се канцонети, плели са се интриги... още по-интересна става тя в двадесетте години на века. Тогава къщата, в която имам честта да съм роден, била купена от богат еврейин, който сложил червен фенер на сецесионната ѝ фасада и я превърнал в публичен дом.²¹

Представянето на самата къща дава ясна заявка за наличието на онази граница между фикция и реалност, за която говорят теоретичите на автофикцията. Биографията на така мразения дом сама носи белезите на времето. Познаването на нейната история поставя разказвача Виктор в позицията на човек, съхраняващ в света на художественото пластове от миналото. В този смисъл той е хроникьор на собствената си реалност, както и на други такива, отдалечени от него, но определено обвързани със знакови събития, съхранени чрез видими, запазени артефакти. Така авторът се превръща в *свидетел на собствения си живот* (като го разказва и наблюдава отстраняно) и може да го приобщи към много други възможни животи, представени тук и чрез фикция. Това е отлично показано и чрез поднасянето на реални факти и събития от семейната и родова биография на Пасков. Друг елемент на автофикцията, който наративът ясно поднася, е изричното подчертаване на процеса на непосредствено писане на тази история. Разказвачът почти постоянно поставя *акцент върху самото писане* на книгата си, но най-голям фокус върху този феномен се забелязва в началото и в края на творбата:

²¹ Пак там, с. 31.

В момента, в който пиша тези редове, навън ръми ситно: късна есен вечер. Срещуположните блокове изглеждат лилави в мръсносивата мъгла. От време на време долу спира рейс, с отваряща-затваряща се врата. В стаята пълзят сенки, но сянката на Георг Хених не е между тях. Никога не съм усещал самотата тъй силно.²²

Тук ситуация на създаване на текста е поставена в настоящето на писателя Виктор Пасков, което също определя цялостната повествователна стратегия на романа. Това изобщо не пречи на Пасков да вплете отново фантастичен елемент – присъствието на света на сенките и в сегашното. На друго място Пасков заявява своето отношение към онази действителност от детството, която го спира да иска да разкаже тази история: „Не ми се разказва за това. Изпитвам срам и мъка“.²³ Заедно с това се забелязва и стратегия, свързана с приобщаването на читателя. Той е ангажиран с оценката на фактите около биографията на Георг Хених, като по този начин е призован да съучаства в това връщане назад в спомените. Така е оправдано решението да се разказва тази история, която не протича сега, но се преживява отново:

Моят читател да ми прости, че се налага да се върна назад във времето, но на пръсти се броят тези, които знаят историята на майстор Георг, как и защо е попаднал той в България.²⁴

Историята е разказана в минало време, но се създава усещането за *презентността на наратива* – особено в началото, а и на финала, където героят остава в собственото си настояще и говори от позицията на сегашното – елемент на автофикция, на който настоява Гаспарини.²⁵

Тук свършва моят разказ за теб, Георг Хених. От деня, в който се разделихме, измина четвърт век. Аз не съм вече инфант. Чаках те да дойдеш, както обеща, но ти не дойде... В стаята ми пълзят сенки, но твоята не е между тях. Въпреки това аз съм сигурен: не си ме забравил. Но аз бях забравил кой съм.²⁶

Последните думи доказват желанието на автора чрез тази книга да си спомни кой е и какъв е, да утвърди себе си като писател, като майстор занаятчия, човек на словото. Но дори и в тази заявка той не пропуска да представи една въображаема ситуация – една нова среща с Георг Хених, която предстои. На финала най-силно се усеща не само презентността на разказването, но и присъствието на автора като реалната фигура Виктор

²² Пак там, с. 8.

²³ Пак там, с. 14.

²⁴ Пак там, с. 13.

²⁵ Изабел Грел посочва в книгата си „Автофикцията“, че Филип Гаспарини извежда 10 черти, според които една творба може да се определи като автофикция (жанр). Една от тях е *презентността на разказването*.

²⁶ ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*, цит. изд., с. 191, 192.

Пасков – човек, писател, който желае да открие смисъл в това да се занимава с изкуство, и това да стане така, че все пак да не повтори нелеката съдба на непризнатите творци.

Когато обаче разказва детето, сякаш се получава едно потапяне в неговата менталност и разказът е наистина детски – с типичното детско учудване от света, с въпросите, които момчето си задава, с усещането за безпомощност, когато става свидетел на скандалите на родителите си, с търсенето на сигурност в света на божественото, в семейния свят също. И в този детски разказ личи желание за преодоляване на някаква травма, която е предопределила живота на човека. Коя обаче е травмата и как я обвързва Виктор Пасков със собствения си живот в света на творбата?

Можем да предположим, че това е травмата на бедността, която детето трудно преживява и за която непрестанно му се натяква. Проблемът с бедността тук реферира, от една страна, към реалната бедност от детството, а от друга – към духовната бедност на сегашния свят на писателя, където няма място за души като тази на твореца Георг Йозеф Хених. Можем да решим, че това е травмата от духовната бедност на миналото, а и на настоящето – особено ако имаме предвид разкритията на финала на творбата. Можем да допуснем също, че е травматично излизането от омагьосания кръг на онази аномална действителност, която е част от детството на героя – свят на насилие, самоубийства, пропиване и полудяване. Факт е, че порасналият Виктор не се отказва от света на изкуството и от това да вярва, че то е над всичко, и именно в този момент сякаш се сливат двата образа на героите разказвачи. Авторът успява да съедини и да смири в себе си живота от миналото си с този от сегашното. Вървенето по пътя на собствената му биография изглежда, че позволява да се случи това. По всичко личи, че загубата на Георг Хених не се преживява като травма, защото всъщност неговото присъствие в живота на човека се оказва ключово за себенамирането.

Малкото посочени примери за *автофикционално разказване* в „Балада за Георг Хених“ оставят колебание по отношение на това дали и доколко взаимодействието между автобиографично и фикционално дава основание да мислим за този проблем в прозата на 80-те години на XX век. Но дори само усъмняването, че има такава ясна интеракция между фактологично и фикционално, между автобиографично и въобразено, е повод да си дадем сметка, че ни е трудно да не насложим биографията върху литературата. Най-силно това проличава при образа на разказвача герой Виктор, който целенасочено поднася факти от биографията си и заедно с това гради един почти фантастичен свят, в който да се случи търсенето, реализацията на себе си. Освен това наративът доста категорично отговаря на някои най-отявлени черти на автофикцията като художествен метод или „стил на разказване“ – ономастична идентификация на автора и героя разказвач; писане, разкриващо непосредствения акт на самото писане; преконфигуриране на линеарното време; широко застъпване на сегашно време / настояще

в наратива; стратегия за въвличане на читателя в процеса на създаване на фикционалния свят; настояване да се съобщават стриктно реални факти и събития, импулс за „саморазкриване в собствената истина“²⁷; травматичен опит, който чрез писането може да бъде преодолян.

Една от най-силните реакции на литературата срещу доминиращия художествен метод през 80-те години на XX век е именно издигането на света на Аза – с неговото лично преживяване на травмите. „Счупеният“ човек не може да бъде положителният герой на социалистическия реализъм, той няма как да „залепи“ отново своите парчета идентичност. Бунтът на субекта срещу метода и срещу действителността става най-вече отвътре-навън: от избора на това как да вижда света около себе си и как да се опита да го „смени“, да го вербализира и да го покаже чрез литературата. Невъзможността това да се случи предизвиква такива ефекти, които да очертаят в прозата тенденция, която да отрази това странно непримирение между човека и света, резониращо в една „история за мен“.

ЛИТЕРАТУРА

БАРТ, Р. *Подготовката на романа I и II. Бележки за лекционни и семинарни занятия в Колеж дьо Франс, 1978–1979, 1979–1980*. Прев. Галина Меламед. София: ЛИК, 2006. [BART, R. *Podgotovkata na romana I i II. Belezhki za lektсионni i seminarни zanyatiya v Kolezh dyo Frans, 1978–1979, 1979–1980*. Prev. Galina Melamed. Sofia: LIK, 2006.]

БЕЛЯЕВА, С. *Време, литература, човек. Наблюдения върху съвременната българска проза*. София: Наука и изкуство, 1986. [BELYAEVA, S. *Vreme, literature, chovek. Nablyudeniya varhu savremennata balgarska proza*. Sofia: Nauka i izkustvo, 1986.]

ИВАНОВ, Н. Балада за Виктор Пасков. – В: Н. ИВАНОВ. *Подреждане на балната зала*, кн. 2: LiterNet, 16.04. 2009: https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm (прегл. 30.06.2024). [IVANOV, N. *Balada za Viktor Paskov*. – V: N. IVANOV. *Podrezhdane na balnata zala*, kn. 2: LiterNet, 16.04.2009: https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm (pregl. 30.06. 2024).]

ЛИКОВА, Р. *Мимезис и антимимезис. В началото на новия век*. Пловдив: Жанет-45, 2008. [LIKOVA, R. *Mimezis i antimimezis. V nachaloto na noviya vek*. Plovdiv: Zhanet-45, 2008.]

МИНКОВ, Б. *Висящите полета на българската литература*. Пловдив: Сдружение Литературна къща, 2023. [MINKOV, B. *Visyashtite poleta na balgarskata literature*. Plovdiv: Sdruzhenie Literaturna kashta, 2023.]

ПАСКОВ, В. *Балада за Георг Хених*. София: Сиела, 2017. [PASKOV, V. *Balada za Georg Henih*. Sofia: Siela, 2017.]

ПЕНЧЕВ, Б. Цар Виктор. – В: В. ПАСКОВ. *Събрани съчинения*. Т. 2. *Балада за Георг Хених. Германия, мръсна приказка*. София: Сиела, 2011. [PENCHEV, B. *Tsar Viktor*. – V: V. PASKOV. *Sabrani sachineniya*. T. 2. *Balada za Georg Henih. Germaniya, mrasna prikazka*. Sofia: Siela, 2011.]

²⁷ GRELL, I. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, p. 25.

DIX, H. Introduction: Autofiction in English: The Story so Far. – In: *Autofiction in English, Palgrave Studies in Life Writing*. H. Dix (ed.), London: Palgrave Macmillan, 2018, pp. 1–23.

GENETTE, G. Fictional Narrative, Factual Narrative. – *Poetics Today*, Winter, 1990, Vol. 11, № 4, Narratology Revisted II (Winter, 1990), pp. 755–774.

GRELL, I. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.

WAGNER-EGELHAAF, M. Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/ the Autofictional. – In: EFFE, A., H. LOWLOR (eds). *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*. Palgrave Macmillan, 2022.

WORTHINGTON, M. *The Story of "Me". Contemporary American Autofiction*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2018.

OBSERVING AUTOFICTION IN THE BULGARIAN PROSE OF THE 80's OF 20th CENTURY (A BALLAD OF GEORG HENNIH – VICTOR PASKOV)

Abstract. The paper centers around a possible line of interpretation of literature-reality intercourse with the help of author-figure mediation. The autobiographical disposition of the latter in *A ballad to Georg Hennih* fictional space is what scientific lenses are set upon. Considered the opening first part of an autobiographical trilogy (followed by *Germany – a dirty story*, and *A love story autopsy*), *A ballad to Georg Hennih* short novel inaugurates autofiction as Victor Paskov's literary style and means of recognition. The ballade's world is based on a playful dialogue between fictional and real, skillfully handled by Paskov's own maneuver of questioning author's status in the twofold manifestation of self-revealing and being a novel's character. The self-revealing dimension is imbued with childhood trauma thus launching the long-term journey of answering the essential question "Who am I really?"

Keywords: Autofiction, Modern Bulgarian literature, Viktor Paskov

Ilvie Konedareva, Sen. Assist. Prof., PhD

Department *New Bulgarian Studies* – New Bulgarian University

21 Montevideo Blvd., 1618, Sofia, Bulgaria

E-mail: ikonedareva@nbu.bg