

ДУШАН МИТАНА И ИЗМЕРЕНИЯТА НА НЕГОВАТА ПАТАГОНИЯ

Велимира Божилова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Текстът е съсредоточен върху романа „Патагония“ (1972) на Душан Митана, където областта в Южна Америка е не географски топос, а пространство на паметта. „Патагония“ е роман за пътуването в рамките на собствения микрокосмос чрез спомненото и припомненото. Докладът предлага прочит на „Патагония“ през теориите на Ренате Лахман (за взаимовръзката между литература и памет) и Ян Асман (за съхраняването на смисъла чрез текста). Направен е кратък преглед на тенденциите, започнали през 60-те години на XX век в словашка среда, които обуславят спецификите в романа на Д. Митана.

Ключови думи: памет; Патагония; пространство; пътуване; тоталитарна власт; миметично изкуство

This text focuses on the novel *Patagonia* (1972) by Slovak novelist Dušan Mitana. The aim of the text is to present the relations between memory and literature through the framework of Renate Lachmann's and Jan Assmann's theories. Patagonia – the place the protagonist travels to – is the place of his own memories. The paper also includes a short review of the specifics of Slovak literature of the 1960s, which can be traced through Dušan Mitana's novel *Patagonia*.

Keywords: memory; Patagonia; room; journey; totalitarian regime; mimesis

Заглавието на романа „Патагония“¹ (1972) на Душан Митана насочва вниманието към географска област в Южна Америка, позната в словашката литература от пътеписите на Мартин Кукучин от края на XIX в. Две десетилетия по-късно тя се появява като топос, олицетворяващ екзотичното в произведенията на словашкия авангард. Романът на Д. Митана не е продължение на нито една от тези традиции. В „Патагония“ пътуванията са из пространството на спомена. Пътят до Патагония за главния герой (писателя Иван Мраз) и неговата спътница (журналистката Вера Крижова) започва от момента, в който разбират, че ще бъдат родители. Раждането на детето е и поводът за написването на роман. Текстът се превръща в материален носител на паметта на героя, чрез който Мраз осмисля живота си. Пространството на романа като проекция на спомените поражда необходимостта от четенето на „Патагония“ през

¹ В словашки не съществуват фразеологични съчетания, съдържащи името „Патагония“, каквито има в българския език (напр.: говоря на патагонски).

концепцията на Ренате Лахман за литературата като миметично изкуство² и представата на Ян Асман за текста като съхраняване на смисъла³. Случилото се в романа е двойник на случилото се в реалността, като единствен коректив е не властта⁴, а самият индивид. С този роман Д. Митана продължава тенденции в литературата, започнали в края на 50-те. (Ще ги припомним накратко).

През 1956 г. излиза от печат „Стъкленият връх“ на Алфонс Беднар, а малко след това и „Демонът на съгласието“ на Доминик Татарка. Произведенията задават нов дискурс в доминиращия за 50-те години социалистически реализъм, излизайки от шаблона на схематизма. Топосът на строежа, познат като пространство на възхвала и вдъхновение, в „Стъкленият връх“ се превръща в мястото, заплашващо и отнемащо живота на работниците. Тази тенденция, започната от А. Беднар, продължава с „поколение 56“ и писатели като Рудолф Слобода и Ян Йоханидес. Работещият, грядещ света на технологичния напредък човек е заменен от неуверения фрустриран индивид. Цехът, заводът или каменоломната от причина се превръщат във фон, на който се разиграва екзистенциалната драма на индивидуалността от 60-те години на XX век. На страниците на списание „Млада творба“, чрез творчеството на дебютиращите автори, се осъществява реабилитирането на писателя като личност. Те се отказват от ролята си на „съзнание на народа“, отказват да бъдат част от манипулациите на тоталитарната власт. Ако в своя роман и политически памфлет Д. Татарка говори за „обществени/държавни“ (štátní) и „лични /частни“ (súkromní) автори в зависимост от възможността за публична изява, то появата на сп. „Млада творба“ (макар и за кратко) прекъсва тази практика. Периодичното издание е другостта в литературата във времето на доминиращия социалистически реализъм до началото на 70-те години, когато е спряно под натиска на политическата цензура.

На страниците на „Млада творба“ дебютира и Душан Митана, чиято проза е свидетелство за възможната алтернатива, въпреки политическата идеологическа регулация. През 70-те години той продължава тенденциите, зададени от авторите на страниците на периодичното издание. Това е видимо, както в дебютния му сборник разкази „Кучешки живот“ (1970), така и в романа „Патагония“ (1972). Рене Билик говори за приемствеността на писателите Д. Митана и Д. Душек (също с дебют през

² Вж. Първа глава („Мнемотехника и симулакрум“) на „Памет и литература“ на Р. Лахман (Lachmann 1990: 13-51).

³ Вж.: Първа част („Теоретични основи“) на „Културната памет“ на Ян Асман (Асман 2001: 25-83).

⁴ Според Ян Асман властта изиграва важна роля върху културната памет, превръщайки се в коректив на това кое да бъде запомнено и това кое да потъне в забрава (Асман 2001: 67-68).

70-те) с тези от края на 50-те и 60-те години: Д. Татарка, Р. Слобода и Я. Йоханидес⁵. Сходността в тематиката и проблематиката на тези групи автори потвърждава изчерпването на социалистическия реализъм (след огромното количество романи, написани в този жанр през 50-те), както и неговата неприложимост в неидеологическата проза от 70-те. За тази цел в „Патагония“ Д. Митана избира преводач на свободна практика и журналистка за основни персонажи. Иван Мраз и Вера Крижова живеят в жилище под наем, ситуирани във време и пространство, където делникът не е нормиран. А стиловите похвати като парадокса, нонсенса и иронията са арсеналът на автора, използван срещу схематизма на производствения роман.

Карол Томиш описва прозата от 70-те като „идейно, композиционно и художествено дезориентирана“ (Tomíš 1989: 249). Според критика това е литература, създаваща произведение артефакт (*tvorba artefactu*), литература, вдъхновена сама от себе си, защото тя не се занимава с проблемите на реалността или тяхното реалистично описване (пак там). В този контекст вписва света от произведенията на Д. Митана, където „няма нито обществени, нито исторически ориентири. Една от целите му е да шокира своите читатели“ (Tomíš 1989: 245). Това твърдение очертава основни тенденции в прозата на автора, акцентиращо именно върху чертите, разграничаващи писателя от социалистическия реализъм. Пространството на художествения текст като материален носител на паметта *отказва* да запомни наложеното от политическата пропаганда. Механизмите за забравяне и спомняне са подчинени единствено на авторската индивидуалност, въпреки наличието на социалната среда като определящ или коригиращ фактор. Прочитът през погледа на теорията за културната памет детерминира текста като възможността на „... комуникативната система [...] да разработи външна сфера, в която съобщенията и информацията – културният смисъл – да се натрупват“ (Асман 2001: 21). Немският културолог ясно разграничава и понятията за индивидуална и колективна памет, тъй като между паметта на общността и на един неин представител не може да се постави знак за равенство. В този смисъл Д. Митана в творчеството си от 70-те години създава едно алтернативно пространство на паметта, което не отговаря на представите за литература на тоталитарната власт.⁶

⁵ За ситуацията в словашката проза в периода 1963-1971 (вж. Bilík 2009b: 26-28).

⁶ Р. Билик в „История на словашката литература“ Т. 1. обобщава предписанията за литература от 50-те години в две основни тематични линии. Първата е свързана с темата за Втората световна война и победата над врага, поставяща начало на изграждането на социализма, а съветският войник, партизанинът и членът на комунистическата партия са ключови герои. Към втората спадат производствените романи, засягащи колективизацията и индустриализацията, а колективният образ на работническата класа е главният герой (Bilík 2009a: 49-51).

В своите изследвания Ренате Лахман представя идеята за художествения текст като пазител на спомена и носител на паметта: „Текстът репрезентира съхранената материална памет, паметта, която се появява материализирана чрез осезаемата писмена система.“ (Lachmann 1990: 36). Литературният текст, посредством заложените в него културни кодове, позволява да бъде дешифриран по специфичен начин от дадена група в определен отрязък от време. Литературата, разгледана през перспективата на паметта, се превръща в миметично изкуство. Тя е представа, двойник на това, което отразява: „... тя се появява като миметично изкуство *par excellence*, изкуство, в което се създава паметта за една култура; представя паметта на дадената култура; представа за паметта сама по себе си...“ (Lachmann 1990: 36). От тезата на Р. Лахман за миметичното изкуство следва, че „идейно, композиционно и художествено дезориентирана“ е изказване, валидно не само за прозата, но и за културната ситуация. Авторът като индивидуалност създава своеобразен свят, който е артефакт на паметта. Художественият текст обема в себе си спомненото. Няма значение дали са реални или въобразени, топосите в текста функционират като пространство на мнемотехниката. За Р. Лахман от значение е тяхното присъствие или отсъствие, не истинността на изобразяването им.

Следвайки тезите за функцията на текста като материализирана памет, подчинена на авторския индивидуален жест, Патагония на Д. Митана не е областта в Южна Америка, а фигура на паметта. Топосът изгубва своята географска конкретика. Патагония започва да функционира като символ, обвързан със спомена от детството, написването на автобиографичен роман и с екзистенциалната криза на Иван Мраз. В началото Патагония е недостижимото, примамливото, алтернативата на Словакия „тук и сега“, но постепенно изгубва своя смисъл – „Анди, пампи, Патагония“ се превръща в нонсенс.

Движението на главния герой в „Патагония“ Иван Мраз очертава рамката на света на текста, където пространството е заключено между квартирата, ул. „Караджичова“, ул. „Шафарикова“ и кафенетата „Савой“ и „Крим“. Многократните придвижвания действат срещу механизмите на забравата. Паметта като опозиция на забравата тук функционира като средство на реда, противопоставящ се на хаоса. Очертано и подредено, пространството в паметта дава усещането за сигурност на индивида.

Другото движение по права линия в романа е свързано с пътуванията от родното място (останало неназовано) до Братислава и обратно. С едно от тези пътувания е

свързан историческият маркер в романа. Докато обядва на гарата, Иван Мраз наблюдава седящите на съседната маса. Единият е мъж с бяла риза, който на няколко пъти споменава, че се е завърнал преди четири години от войната. Но у събеседника му това не предизвиква никаква реакция. Момчето остава безразлично към факта, че мъжът е бил шофьор по време на войната. Този епизод е отговорът на Д. Митана към налаганата от тоталитарната власт тема за Словашкото народно въстание.⁷

На векторното придвижване (из улиците на Братислава или от града до родното място) е противопоставено цикличното движение в кръг на въртележката в Лунапарка. Иван Мраз наблюдава хората, които плащат на облечения в бяло служител, след като са се повозили. Скоростта на завъртане е еднаква за всички, „илюзорните шофьори на илюзорния им път“ (Mitana 1994: 21) не могат да регулират бързината по време на своята обиколка. Кръгът тук символизира безнадеждността в търсенето на екзистенциалния смисъл. Неспособен да управлява своя живот е индивидът, единственото, което му е позволено, е да плати цената за правото да стигне там, откъдето е тръгнал. Това е парадоксът на живота, с който завършва романът: „Колкото по-далеч, толкова по-близо.“ (Mitana 1994: 82). Другото циклично движение в романа е на колелата на влака, които „отдалечават от нещо и доближават до друго.“ (Mitana 1994: 82). То допълва парадокса на живота, където отдалечаването в пространството е приближаване във времето. Краят на един етап от живота е началото на друг. Иван Мраз се отдалечава от гроба на баща си само за да се доближи до раждането на своето дете, което ще го направи родител. Той ще замени баща си, след това ще бъде сменен от своето дете, а въртележката на живота ще продължава своите курсове с „поредните, сменени от следващите на опашката за въртележката“ (Mitana 1994: 21).

Лунапаркът при Д. Митана е мястото, което дава смисъл на екзистенциалните търсения, както топосът на каменоломната в „Същността на каменоломната“ при Я. Йоханидес. Изобразяваните в прозата на двамата автори персонажи напомнят за приемствеността между 60-те и 70-те години. Героите са фрустрирани от заобикалящия ги свят, поставени в ситуацията на избора, на кръстопът. Синът напуска бащиния дом,

⁷ Едно от най-важните събития за тоталитарната власт е победата над фашистите и утвърждаването на социалистическия режим. Партизанското въстание срещу окупацията на Словакия от войските на Вермахта по време на Втората световна война (29.08.1944 – 28.10.1944) остава в историята като Словашко народно въстание (СНВ). СНВ е идеологизирано в прозата от 50-те години най-вече в романите: „S nami a proti nám“ (1950) на Петер Карваш, Prvý a druhý úder“ (1950) на Доминик Татарка и в трилогията „Generácia“ (1958-1961) на Владимир Минач. В написания в емиграция роман „Svet na trasovisku“ (1960, публикуван в Словакия едва през 1991) Йозеф Цигер Хронски представя противоположната гледна точка: агресия, насочена не към врага, а към самите словаци.

тъй като там усещането за уют и спокойствие е безвъзвратно изгубено. Близостта с родителите е невъзможна, тяхното присъствие е „задушавашо“. „Колкото по-далеч, толкова по-близо.“ (Mitana 1994: 82) е твърдение валидно и за връзката на индивида с другия. Близостта не е успокояваща, а фрустрираща, а родният дом олицетворява невъзможността на връзката между поколенията. Стаята под наем, лишена от персонализиращите за личността атрибути, осигурява това, което Иван Мраз не открива въщи. По сходен начин посещението на каменоломната през нощта в романа „Същността на каменоломната“ от Я. Йоханидес води до осмислянето на битието на героя; липсата на човешко присъствие означава и липса на афект. Отчуждаването като спасение за връзката и прекалената близост като заплаха за живота илюстрират парадоксалността на човешката природа.

Иван Мраз започва да пише романа на своя живот именно в жилището под наем. Специфична е структурата на квартирата: за да се стигне до дневната, спалнята или кухнята, трябва да се премине през тоалетната. Санитарното помещение е първото нещо, което се вижда при влизане в апартамента. Присъствието на физиологичното е добре познато от сборника с разкази на Д. Митана средство за шокиране на читателите, модифицирано в романа. В сборника „Кучешки живот“ физиологичните процеси са отбранително средство, защитна функция на индивида от заобикалящия го свят. В романа те не присъстват, но санитарното помещение е превърнато във вход към личното пространство на Иван Мраз и неговата жена Вера Крижова. Допускането на някого в пространството на дома се осъществява през помещението, олицетворяващо по специфичен начин личното.

Романът, който написва героят, е възможността му да превърне хаоса около себе си в ред. Писането дава смисъл на неговото съществуване: „В ръцете си имах нещо конкретно, можех да държа и прелиствам тези написани страници. Най-накрая имах осезаемо доказателство за моето съществуване“ (Mitana 1994: 72). „Мисля, следователно съм“ се преобразува в „пиша, следователно съм“. Романът се превръща в пространство на спомненото, където между илюзорните пътувания из екзотични страни, осъществени с движението на пръста по географската карта, и придвижването из Братислава и от града до родното място не изграждат опозицията реално/нереално. Те не са противопоставени помежду си, а принадлежат на една и съща страна в опозицията спомнено/забравено. Пишейки, Иван Мраз създава своята Патагония (това е началото на неговия живот с Вера). Книгата се превръща в история на неговото минало, до момента, в който започва съвместният му път с Вера. Отминалите събития

са ситуирани в пространство на паметта, те са част от космоса на героя. Романът на Иван Мраз е своеобразно доказателство на тезата на М. Халбвас, обобщена и цитирана от Я. Асман в „Културната памет“, където миналото е видяно като „социален конструкт, изграден от нуждата за смисъл и в отправните рамки на съответното настояще. Миналото не е естествено явление, то е културно творение“ (Асман 2001: 46); и още: „миналото: то е социален конструкт, изграден от нуждата за смисъл и в отправните рамки на съответното настояще. Миналото не е естествено явление, то е културно творение“ (пак там).

Патагония на Д. Митана не е страната, видяна в пътеписите от края на XIX в., или такава, каквато я вижда литературата от 20-те и 30-те години на XX век. Патагония е роман за пътуването в рамките на собствения микрокосмос. У Душан Митана тя не е географската област в Южна Америка, а пространството, обхождано многократно в центъра на Братислава. Романът в „Патагония“ (побиращ се в сто страници, неотговарящи на очакванията за нещо по-мащабно) е отговорът на 70-те към предписанията на тоталитарната литература: литературният текст не може да отговаря на предварително начертана схема, да има предопределен обем или да следва някаква норма или модел. Писането като миметично изкуство позволява на паметта на художествения текст да запази рефлексията на реалността, такава, каквато е в спомена на индивида, а не каквато идеологията иска да бъде.

Библиография

Асман 2001: Асман, Я. Културната памет. София: Планета 3, 2001.

Bílik 2009a: R. Bílik. Slovenská literatúra po roku 1945 I (1945-1963). Trnava: Trnavská univerzita, 2009.

Bílik 2009b: Bílik, R. Slovenská literatúra po roku 1945 II (1963-1989). Trnava: Trnavská univerzita, 2009.

Lachmann 1990: Lachmann, R. Gedächtnis und Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Mitana 1994: Mitana, D. Patagónia. Bratislava: Hevi, 1994.

Tomíš 1989: Tomíš, K. Mladá slovenská próza sedemdesiatich rokov. – В: *Hodnoty desaťročia: k problémom slovenskej literatúry sedemdesiatych rokov [zostavil, poznámky a doslov napísal Vladimír Petrik]*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.