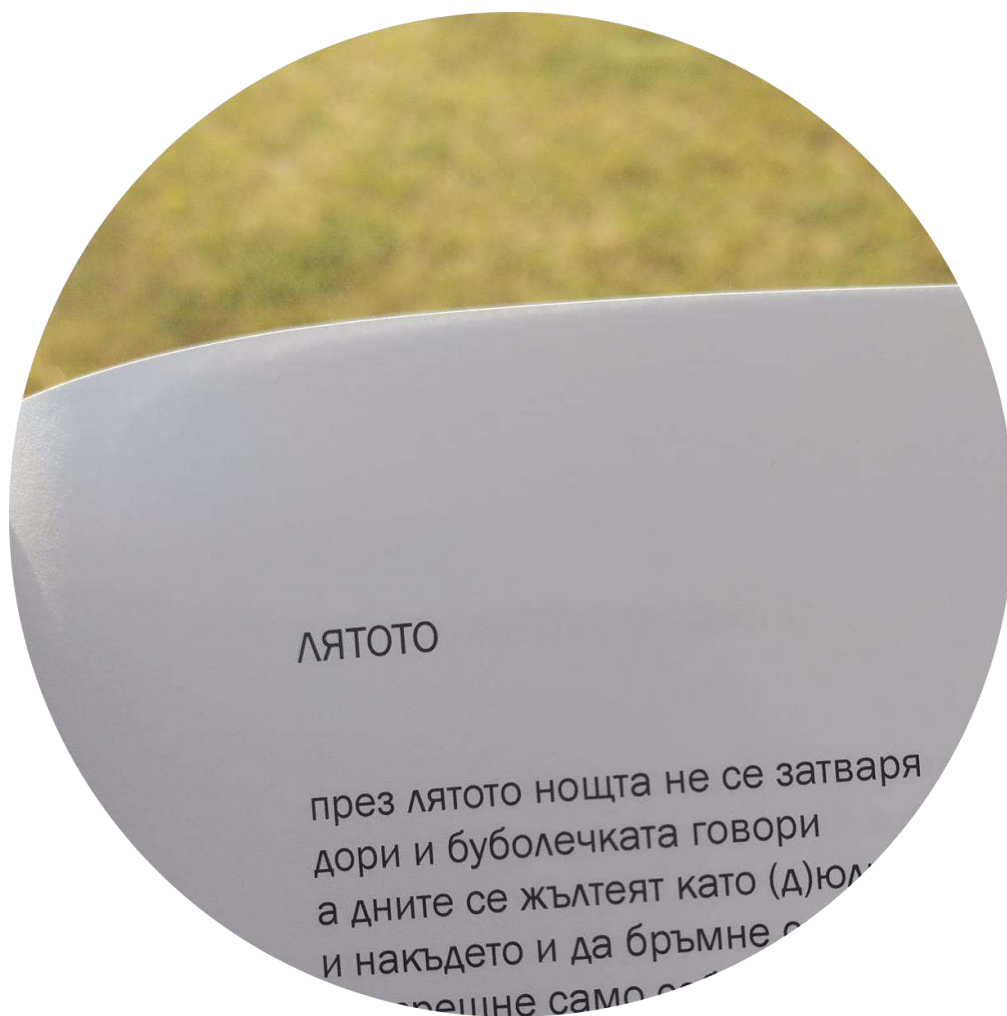


ТЕКСТ И СЪВРЕМЕННОСТ



На снимката: фрагмент от стихотворението на Ани Илков „Лятото“

Оформление: Надежда Стоянова

АВТОРЪТ – ЖИВ ИЛИ МЪРТЪВ?

НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ АВТОФИКЦИОНАЛНИЯ НАРАТИВ НА ПОВЕСТТА “ГРАДИНАТА С КОСОВЕТЕ” НА ДИМИТЪР КОРУДЖИЕВ

Илвие Конедарева

Нов български университет (България)

THE AUTHOR: DEAD OR ALIVE?

OBSERVATIONS ON THE AUTOFICTION NARRATIVE IN DIMITAR KORUDZHIEV'S
THE GARDEN WITH THE BLACKBIRDS

Ilvie Konedareva

New Bulgarian University (Bulgaria)

ORCID ID: 0009-0005-8063-6942

E-mail: ikonedareva@nbu.bg

Abstract: This paper focuses on the author's figure examined through the lens of some of the 20th-century's fundamental literary paradigms. This author's figure is further considered in the context of a closer examination of the autobiographical and its narrative generating capacity. The specific features of the Bulgarian literary field of the autofiction narrative are of scholarly interest (this has not been paid much attention in the literature). Dimitar Korudzhiev's *The Garden with the Blackbirds* (1984) serves as a research object of the paper.

Keywords: Bulgarian prose fiction of the 1980s, the author's figure, autofiction and narrative, Dimitar Korudzhiev

Резюме: Статията разглежда фигурата на автора в някои основни теоретични парадигми на XX век, както и промяната на разбиранията за нея в този контекст, за да обърне след това по-конкретно внимание върху ролята на автобиографичното по отношение на изграждането на наратива. Задачата на работата е да проследи особеностите на автофикционалния наратив в български контекст (един феномен, слабо изследван в българската литературна наука), поставяйки фокус върху „Градината с косовете“ (1984) на Димитър Коруджиев.

Ключови думи: българската белетристика от 80-те години на XX век, фигурата на автора, автофикция и наратив, Димитър Коруджиев

В „Смъртта на автора“ Ролан Барт казва, че „писането е унищожаване на всеки глас, на всяко начало. Писането е неутрално, съставно, обходно пространство, в което нашият субект се губи, това черно-бяло, в което се изличава всяка идентичност на самото пишещо тяло“ (Barthes 2003). Като дава преимущество на читателя, който се оказва необходимото „пространство“, върху което се разгръщат смислите на написаното, Барт обявява смъртта на автора. Текстът сам по себе си е полето, на което се реализират различни начини на писане, които взаимно се ограничават. Това ограничаване става именно от писателя, чийто глас обаче се губи в акта на писането, твърди Барт.

Както знаем, идеите на Барт търпят развитие, но във всичките си „етапи“ той успява да наложи своите разбирания като доминиращи в литературознанието, затова е определен като: „една от емблематичните фигури на смяната на парадигмите в критическата теория на XX в.“ (Pancheva, Licheva, Yanakieva 2005:269).

В лекцията си от 2.12. 1978 г., озаглавена „Средата“ на живота („Подготовката на романа“), фокусът вече е изместен другаде. Мотивирайки принципите си на преподаване, Барт споделя, че: „в никакъв случай не трябва да се изтласква субектът – независимо от рисковете от субективизъм“ (Barthes 2006:27). Това той вижда като необходимост най-вече защото се причислява към едно поколение, страдащо от цензуриране на субекта. Като реакция срещу това, поставя в центъра на тази своя лекция субективното начало в творчеството и директно обвързва „външните“, биографични фактори у един писател с начина му на писане.

Цитирайки прословутото начало на „Ад“ на Данте, Барт заключава, че в основата на едно от най-великите световни произведения стои *субективното заявление* (Barthes 2006: 28). За него монотонността, повторителността в живота на човек (т. нар. „среда на живота“) може да се превърне във фон, на който да се развие голямо събитие, което да промени този ход, а така също да трансформира и начина на писане на един автор: „Но за този, който пише, който е избрал да пише, т.е. изпитал е *удоволствие и щастие от писането* (почти като „първо удоволствие“) може да има само един Нов Живот (според мен): да открие нов начин на писане“ (Barthes 2006: 33).

Голямото събитие може да е болката, травмата, която дава друг ъгъл на виждане и която според Барт може да стане причина дори за *големи доктринални изменения*: „пишещият субект понася социален натиск, който го кара (ограничава) да се самоуправлява, да управлява творчеството си, като се повтаря: именно това монотонно *мъркане* трябва да бъде спряно“ (Barthes 2006: 33). Ролан Барт споделя също момента на промяна в нагласата си за живота, белязан от дълбока травма. Такова събитие, свързано със страдание, болка, е „врязване“ в монотонността на живота и води до изостряне на субективизма като желание за реализация чрез писане. Така Барт реабилитира пишещия субект посредством собствения си фантазъм за писане.

10 години след публикуването на „Смъртта на Автора“ Ролан Барт отново отваря вратата към тази фигура, давайки преимущество на пишещия субект и неговата мотивация да изрази себе си – чрез неутолимото желание да се пише. Тази промяна в начина на виждане е обвързана с вече споменатата житейска ситуация – травмата, причинена от смъртта на майката. Оказва се, че онова, което възпалява новия идеен заряд в работата на Барт в неговите последни лекции в „Колеж дьо Франс“, парадоксално е биографичното, на което той се спира, разглеждайки основно творчеството на Пруст, не пропускайки да посочи маркираността му от определени житейски ситуации.

Проблематична се оказва фигурата на автора и при Фуко, който година след „Смъртта на Автора“ изнася лекция в „Колеж дьо Франс“ на тема „Що е автор? (1969). Той говори за функцията „автор“, като определя и начините да се анализира субектът „като сложна и променлива функция на дискурса“ (Foucault 2016: 31). В работата си заявява, че ще се ограничи до изследването на особената връзка между автора и текста – до начина, „по който текстът сочи към тази, поне привидно външна и предхождаща го, фигура“ (Foucault 2016: 11). Неизбежно идва и въпросът, който Фуко сам задава – какво е творбата? („Думата „творба“ и единството, което тя обозначава, са навярно толкова проблематични, колкото индивидуалността на автора“ (Foucault 2016: 13).

Според Фуко, ако творбата някога е имала за свой дълг да осигури безсмъртие на своя автор, то сега тя си присвоява правото да стане негов убиец. Авторът обаче е „съхранен“ в някакъв смисъл чрез понятието за писане (или по-скоро е „разтворен“ в него). Фуко обяснява, че модерната критика търси автора в творбата, като „използва схеми, твърде сходни с тези на християнската екзегеза, когато тя доказва стойността на даден текст чрез

светостта на автора“ (Foucault 2016: 21). Мислен по този начин, „авторът е това, което позволява да се обяснява както присъствието на известни събития в дадена творба, така и техните трансформации, деформации, различни видоизменения (посредством биографията на автора, обособяването на неговата индивидуална перспектива, анализа на социална принадлежност или класова позиция, с извявяването на неговия фундаментален проект)“ (Foucault 2016: 22). Но Фуко подчертава, че функцията на автора не може да бъде просто реконструкция на текста, защото текстът „винаги носи определен брой отпращани към автора знаци“ (Foucault 2016: 22), които в различните дискурси действат различно. Той подчертава също, че знаци като граматическите характеристики (лично местоимение, първо лице...) никога не се отнасят точно до писателя, а по-скоро до *alter ego*. За Фуко е грешно да се търси изява на функцията „автор“ *откъм реалния писател или откъм фиктивния разказвач* (Foucault 2016: 23). Тя е по-скоро в едно разцепване на множество Азове. В различни случаи „проблясва“ единият или другият Аз от това множество, а понякога функцията автор действа така, че става място за разпръсването на всички едновременно.

Проблематизирането на автора в тези текстове от 60-те и 70-те години е проекция на идеята да се преосмисли традиционното разбиране за връзката между автора и творбата – едно сложно отношение, което намира различни решения, разнообразни интерпретации, водещи до различни критически модели, чрез които да се подхожда към текста. Едно особено теоретично „завръщане“ към автора се проявява чрез практиката, създадена от писането като терапия.

Тук ще се опитаме да осветлим една теория, която преплита в себе си както идеята за пишещия субект и акта на неговото писане, така и за автора с неговата биография, в която се открива травмата, превърнала се в импулс за самото писане. Теория, която решително се оттласква от постструктуралистките нагласи за литературност и за конструиране на текста. Става дума за автофикцията, която според Марджъри Уорthingтън се появява *като симптом срещу намаляващата културна роля на традиционната фигура на автора* (Worthington 2018: 6).

На първо място трябва да се посочи името на Серж Дубровски, който през 1977 година издава своя роман *Fils* („Син“) (втора версия). На корицата на книгата си той пише, че това е „фикция на напълно истински събития, автофикция, ако щете“¹ (по Worthington

¹ Превод на цитатите от английски и френски – мой.

2018:6). Историята на тази книга обаче отправя към един по-ранен текст, създаден като форма на психотерапия след смъртта на майката на Дубровски. През 1969 година той започва да пише своя труд, който седем години по-късно е набъбнал до 2599 машинописни листа. Отказват на автора публикуването на романа му, озаглавен тогава „Чудовище“. След две редакции творбата излиза през 1977 г. със заглавие „Син“. По-късно предава целия ръкопис на Изабел Грел – една от видните изследователки на автофикцията.

По препоръка на своя лекар Дубровски започва да пише, за да артикулира болката си от смъртта на майката, а писането се превръща във форма на лечение.² Изабел Грел пък се захваща да изследва черновите на „Чудовище“-то, за да вложи своя базов принос в теорията за автофикцията. Психотерапията чрез писане е опит да се „извадят“ от съзнанието на човек онези събития, останали като спомен, които са преобърнали живота му и са отклонили личното му житейско време от неговото естествено протичане. В този смисъл работата по създаването на автофикционален текст е свързана с Аза и с начина, по който чрез него се осмисля идеята за „себе си“ като личност, белязана от определени събития.³ Автофикцията се ражда и от интереса към работата на човешкото съзнание през 60-те и 70-те години на XX век, в известен смисъл тя е отглас на желанието да се изрази в подходяща форма (между факт и фикция) онова, което изгражда Аза като конструкт на една човешка биография. Съществуват различни разбирания за автофикцията, като тя основно се „разпознава“ като феномен не само във френската литература, но и в американския роман. От друга страна, самото понятие търпи интерпретации в различните „школи“. По-отявлено се различават схващанията за автофикцията в дебата между Дубровски-Гаспарини и Женет-Колона, за който Изабел Грел споменава в *L'Autofiction* (2014). Може съвсем основателно да се предположи, че в този дебат се очертава една богата палитра от разбирания за това доколко хибридността на автофикцията стои повече при биографията и доколко тя се приобщава или се приравнява дори с фикцията. Оттам произлизат и множеството критически усилия да се изясни дали става дума за конкретен жанр (който може да бъде или да не бъде разновидност на романа), за наративна техника, художествен метод в прозата

² Има някакво странно съвпадение в това, че и Пруст, и Барт, а (горе-долу по същото време) и Дубровски осмислят и „рециклират“ собствената си травма от загубата на майката чрез писане (или чрез друг тип писане – при Барт)

³ Както вече стана дума, подобна история разказва Барт в своята лекция. Той дори посочва точната дата, когато животът му се преобръща по време на едно свое пътуване в Мароко.

или дори стил на писане. При всички случаи има едно засрещане на литературно и извънлитературно в рамките на художествен текст, който не е мемоар, не е и биография. Разбира се, очакваната пресечна точка ще бъде фигурата на автора, тук обаче разбира се не толкова като реализация на т.нар. *имплицитен автор*, позволяващ на читателя да навигира до някаква степен наратива, а като *образ на пишещия субект*, който се разтваря, но и се откроява в рамките на текста.

За Жерар Женет автофикцията е *творба, която играе с очакванията, които са провокирани, когато героят разказвач и авторът споделят едно и също име и някаква обща биографична информация, но при условие че е ясно, че героят е обвързан с ясни художествени задачи* (Grell 2014). Той също така разграничава *фактически от фикционален наратив* (Genette 1990), като изследва отношенията между тях в различните жанрове. За него наративът в автофикцията е именно фикционален, а не фактически (каквото е той в автобиографията). За подобно неравномерно „разпределяне“ на фикционално и биографично говори и Мартина Вагнер-Егелхаф, която вижда автофикционалното като инструмент в художествената проза. Според нея в едни творби натежава повече фактологичното за сметка на фикционалното и обратното.

Цялото това разгръщане на различните типове наративи се случва през гледната точка на Аза, определил себе си не само като разказвач, но и като автор на тази история. За да се изследва внимателно тази връзка, трябва да се мисли творбата в нейната пълнота и във възможността ѝ да произвежда един цялостен автофикционален разказ за начина, по който Азът изгражда себе си, без винаги пряко да казва кой е, а само като разказва за субективно преживения свят – реален или въобразен.

Субективното началото в българската прозата от 80-те години на XX век се оказва ключово при оттласкването на литературата от доминиращия в периода метод на социалистическия реализъм. Именно през пишещия субект тази литература донякъде се измъква и от капаните на идеологическите предписания, за да постави във фокуса на вниманието субекта, независимо дали той се скрива или се открива в текста на творбата. Разгръща се и тенденцията към по-отявено представяне на първоличния разказвач, който сам разкрива своите специфични характеристики (Радичков и „Ноев ковчег“), както и към съхраняване на пишещия субект в света на текста. Изключително любопитни се оказват онези изяви на автора в прозата, при които той намира своята себerealизация чрез

въвеждането на ясни автобиографични елементи. Могат да се открият много такива примери оттогава, които се разгръщат по-късно в следващи творби на същите автори (Йордан Радичков, Виктор Пасков, Димитър Коруджиев и др.), а и в произведенията на други писатели, които подчиняват своето постмодерно писане на преплитането на автобиографичното с фикционалното (блестящ пример е Георги Господинов с „Естествен роман“ в края на 90-те, както и последния му роман „Градинарят и смъртта“ от 2024 година).

Настоящата работа си поставя задачата да изследва творбата „Градината с косовете“ на Димитър Коруджиев, определяна веднъж като повест, а друг път като новела или роман, като се фокусира върху изграждането на един наратив, чиито автофикционални особености се открояват почти недвусмислено. Това е текст, чийто герой заявява себе си като автора на тази лична история, белязана обаче от подчертано условни, фикционални „места“. Автофикционалното разказване се откроява и в това, че Коруджиев изгражда историята на своя Аз, като го фикционализира до краен предел. Той не пише своя биография, а фикция за своя живот. При него умело са преплетени *фикционален и фактически наратив*. Точно както при Пасков (с „Балада за Георг Хених“, „Германия – мръсна приказка“ и „Аутопсия на една любов“), и при Коруджиев се открояват характерни автобиографични елементи, преплетени с особен стил на писане и на изграждане на разказа – освен „Градината с косовете“ тук се нарежда и „Домът на Алма“.

В една рецензия на Христо Трендафилов от 1985 г. четем следното: *„Градината с косовете“ е произведение, което наглед трудно се вмести в познатите литературоведски схеми. Тук има и автобиография, и есеистика, и „чиста“ проза, и афористика, и поучителен етюд, публицистични и литературно-критически размишления. (...) Очевидно Д. Коруджиев влиза в период на зрелост и тази книга е може би началото – един увод в по-нататъшната реализация в прозата, на която той е един от майсторите* (по Yanev 2010: 135).

Статията „усеща“ хибридността на наративния строеж в творбата и определя това като *зрелост*. Само в многообразието от наративни техники, което авторът предлага, е възможна реализацията на Аза като субект, който търпи развитие, но и говори от позицията на сегашното, настоящето на пишещия историята. Здравко Чолаков пък казва: *Тия, които предпочитат педантичните жанрови определения, сигурно ще ми възразят, определяйки „Градината с косовете“ и като художествена мемоаристика. Може и така да е, но за*

мен, пък и за читателя изобищо, е много по-важно онова, което идва като размисъл за парадоксите на нашето човешко битие... (по Yanev 2010:135-136).

Тази критическа позиция пък обръща по-специално внимание на жанра, който някой може да дефинира като *художествена мемоаристика*. Без да е напълно ясно какво се влага в това жанрово определение, има все пак някаква семантическа прозрачност в него, която насочва отново към автобиографичното и художественото, които се преплитат, както и към ***търсенето на оригинална форма***.

И в двете мнения забелязваме подчертаването на автобиографични елементи в тази проза, както и връзката между писането и живота – с неговите разнообразни проявления. Коруджиев е видян като писател есеист, който успява по свой начин в художествена проза да разкрие концептуалната същност на тази проза, която съчетава фикционалното и преживяното в особено единство.

„Градината с косовете“ е книга, която събира в себе си дълбоки философски размишления с конкретни следи от биография. Моментите от личния живот на автора се превръщат в повод да се разказва, да се разкрива една многопластова личност, но в процеса именно на нейното ставане. Единственият герой и тук е авторът. Неговата всепроникваща и всеприсъстваща фигура става гръбнак на повествованието, което се гради и коментира непрекъснато. Светът на тази личност (през нейните собствени очи) е едновременно фрагментарен, но и монолитен. Спомените се явяват без особен ред, но стават необходимите сюжетни опори в разказа за живота на страдащия човек.

Страданието пронизва цялата история на този живот и на този разказ за него. То става и движещият механизъм, импулсът на писането, както твърди самият Коруджиев. Изкуството и писането за него са шанс за самоанализ, от който авторът има нужда. Разбира се, те са и бягство от абсурдите и цинизма на живота. Книгата е история и за изкуството, и за живота чрез него, но тя най-вече е история за създаването на истории от една биография. Финалът пък на свой ред настоява на излизането от сериозността на философското размишление и отправя посока към смеха и неговата спасителна сила. Апотеозът тук е, че този текст и тази книга само формално свършват, защото във всеки един момент авторът може да „поразтърси отново“ книгата и да излязат от нея още безброй разкази.

В издателската бележка към второто издание на „Градината с косовете“ се каза:

Димитър Коруджиев превръща в изходна точка на повествованието годините на войнишката служба, и по-точно – най-колоритните случки и образи от този период на своя живот. Но композицията на творбата е необичайно свободна и потокът на асоциациите го отвежда и към всички останали периоди от живота му. Така той изгражда картината на взаимовръзките в собственото си, а и в човешкото съществуване изобщо и очертава съдбата на онова поколение, чиято младост беше белязана от разкрепостеното мислене на 60-те годин .(Korudzhiev 1986).

Намерението да се разказва и да се общува с читателя в тази книга, е осезаемо, тя обаче е категорична заявка, че това е разказ за себе си – колкото и нестройно да е поднасянето на спомените, размесени с лирически отстъпления, става видим стремежът да се обхване, да се вербализира Аза на повествованието, който е многолик и непостоянен. Нараторът нито за миг не настоява, че героят, който представя, е единен и монолитен, напротив, у себе си той вижда множество различни страни, които наблюдава внимателно и търси причините за това да бъде такъв. Някои от неговите особени младежки черти са донякъде надмогнати, други са развити и изкристализирали в спецификата на характера. Много често той успява да „улови“ външните идентификатори, чрез които е присъствал в собствената си биография – като блед и хилав ученик, слаботелесен войник, софиянец, „беззащитен и невинен като агне“, негоден или с ограничена годност, интелектуалец с определено чувство за превъзходство, пианист, куриер, усетил истинската свобода, понякога безобиден хитрец и измамник и т.н.

Наред с връщането към спомените той разсъждава и за различните ситуации, в които е изпадал и които са изграждали определен негов профил. Всички отделни разкази обаче са обвързани задължително с казармения живот на вечния редник. Живот, който е повече от необичаен не само защото казармата е хетеротопия, в която правилата на нормалното живеене отпадат, за да бъдат заменени с други, а и защото войникът с „ограничена годност“ прекарва по-голямата част от времето на войниклъка си в болницата (друга хетеротопия). Импулсът да се пише за това време, е толкова силен не само заради колорита на тогавашния живот, а и заради сивотата на сегашния:

Преди двадесетина години напуснах щастлив казармата и постъпих в университета, без да предполагам, че ще дойде време, когато ще напускам мислено сегашния си, усложнен от болести и проблеми живот, за да се връщам към годините на

войниклъка. Не бих искал да формулирам тази необходимост, читателят ще я разбере. Текстът ми ще бъде „нормален“, както никога досега, такива текстове надали ще създавам и занаят пред. Не за друго, различните книги налагат и разлика в стила (Korudzhiev 1986: 7).

Още в самото начало се откриват най-ярките белези на автофикцията, касаещи самопредставянето на героя и неговата антропонимна идентификация като авторът на тази история. В процеса е въвличен и читателят, а текстът, който ни се предлага, е със скромната претенция да бъде „нормален“. Освен това разказът е наситено биографичен още в самото начало, но причината да бъде такъв повествователят изяснява така: *Изреждам тези неща не за да отегчавам някого; искам да покажа колко обширен е винаги списъкът на поводите за едно заболяване...* (Korudzhiev 1986: 8).

Димитър Коруджиев сам определя стила в тази книга като *различен*, а *нормалността* на текста реферира по-скоро към автобиографизма, който е най-видимата черта на повествованието. Стилът тук се отнася не към специфичните употреби на художествения език, а към начина на разказване, на изграждане на наратива. Тоест видим е **акцентът върху изграждането на друг тип наратив**, неконвенционален. И тук факт и фикция се преплитат и преливат едно в друго, доколкото всяка субективно преживяна история се превръща във въобразен разказ за себе си. Въпреки това трябва да признаем, че при Коруджиев много силно е присъствието на една реалност, която обективно може да бъде разпозната. Тя гарантира прозрачност и откровеност в позицията на повествователя, който се опитва да изчисти всякакви човешки вини и травми от миналото, за някои от които сам не може да си прости. Може би един от най-интересните образи, който създава, е този на самата градина. Тя е едновременно реална и не съвсем – в нея пишещият е друг, разливащ се в миналото и в настоящето си. Той заживява в много времена едновременно и придава особена магия на този топос, който се е превърнал във врата към други светове.

Тя обаче му осигурява и така осезаемата **презентност на разказа**, чрез която сегашният живот не е прекъснат заради потапянето в предишното, напротив, всичко сякаш тече паралелно в съзнанието на субекта.

Още едно следствие от това целенасочено отдаване на спомените е така обстойното собствено представяне на Димитър Коруджиев. Тук е моментът да бъде открито друга важна черта на автофикционалния наратив – **омонастичната идентификация между**

автора и героя разказвач. Както вече споменах, той почти непрекъснато говори за това кой е в различни етапи от своя живот, прескача в различни спомени, за да изследва себе си и собствената си промяна във времето – това е изследване на един непостоянен Аз, който обаче търси свързващата нишка между своите образи: *Сякаш си спомням за различни същества, сякаш два пъти съм бил подменян.* (Korudzhiev 1986: 8); *Влачех по улиците своята отвратителна стеснителност, изписана върху отвратително невинното ми лице, и нямаше момиче, което да не изглежда недостъпно.* (Korudzhiev 1986: 18); *Продължавах да се перча. Пред кого? Пред баща ми, за първи път разбрах какво е да си синовна опора във физическия смисъл на думата. Ами ако беше паднал, силейки се да върви наравно с мен? Досега не съм си простил този ден, надали ще мога и за напред...* (Korudzhiev 1986: 19).

В търсенето на отговора на въпроса „Кой съм аз всъщност?“ Коруджиев минава през различни етапи/ образи на себе си, но винаги с особено важното открояване на истинността на случващото се. Откровеността в представянето на един реален образ, разгръщащ се в реални обстоятелства, е предпоставка да се осветли още по-добре фактическия наратив в текста. Това представяне обаче категорично е субективно, най-малкото заради дистанцията на изминалите дни и гледането от позицията на днешното.

Може би най-отявленият идентификатор, чрез който писателят иска да се представи в света на книгата си, е **травмата** – защото именно тя става стимул в сегашното да се пише за миналото. В болестта си той вижда корена на това да бъде този, който е. Но освен това у себе си той открива и причините за отключването на това заболяване:

Днес аз съм убеден, че огромното, несподелено с никого притеснение, което ми създаваше прякорът, срамният удар при произнасянето му и постоянното унижение са основната причина за заболяването ми... В десети и единадесети клас вече чувствах нещо като ишиасни болки. Било е началото на болестта на Бехтерев, от която страдам двадесет и пет години (Korudzhiev 1986: 9).

Странната каузалност, която авторът представя, превръща болестта му в двигател на повествованието и в нещо, което определя посоката на живота му. Заради нея обаче той много често казва, че е разбирал по-ясно от другите някои неща от действителността, тя му е подсказвала и към какво да се стреми: *В очното отделение си дадох за първи път точна сметка как бих желал да се държа и какъв тип човек трябва да бъда...* (Korudzhiev 1986:

22); ...болестта е страдание и намалена възможност за пряк контакт със света, но и голям духовен шанс, стига да го използваме добре (Korudzhiev 1986: 37).

Споменът и тук се явява възможност за преживяване и за осмисляне на предишния живот. Любопитното е, че спомнянето е най-разнообразно – от пълно приемане на случилото се до неговото тотално отхвърляне, когато човекът не съумява да разпознае себе си в реалната ситуация. Винаги с това обаче се връща и усещането, което героят е изпитал, когато е преживял дадено събитие: *Ала дори събитието да се повтаря, възприемането му до голяма степен е индивидуално.* (Korudzhiev 1986: 15); *...аз си спомням, че в часовете на нощния пост изпитвах чувство на пълна самота и изоставеност.* (Korudzhiev 1986: 16); *Ала странното е, че със спомена за онези случаи винаги оживява и споменът за обидата, и аз не мога да се засмея над миналото. Възприемам го като време от предишен живот с други закони* (Korudzhiev 1986: 17).

Конструктът на спомена и тук, като в много други белетристични творби, се превръща в механизъм за „разчупване“ на нелинейното протичане на действието, или т.нар. **преконфигуриране на линейното време** – чрез фрагментиране, прескачане на едни и избиране на други моменти от живота на автора.

Нереалистичните спомени, дистанцирането на човека от тях се превръщат в повод за разгръщане на въображението. Случайните или нарочни „бели петна“ стават предпоставка за уплътняване на художественото пространство или по друг начин казано – дава се повече воля на фикцията в автофикционалния подход на Коруджиев:

Понякога споменът прилича на сън. Нищо не потвърждава пред мен неговата истинност. Главният свидетел съм аз самият. Почти невероятно е, че в планината от мисли, реално преживени събития, сънища, фантазии, прочетено, която нося у себе си, все още различавам отделните съставки. Разбира се, когато те се смесят, настъпва часът на безумието. Но тайно усъмнен в способността си да поддържам до безкрайност този ред, аз (и не само аз) живея винаги на неговата граница (Korudzhiev 1986: 24).

Почти буквално обяснението за механизма на спомнянето повтаря идеите за границата между фикция и факт в теоретичните постановки някои на критиците на автофикцията (напр. при Worthington 2018: 5). Невинаги тази граница може ясно да се открие, а не е и задължително. Именно при автофикцията, за разлика от автобиографията или мемоара, се допускат елементи, които не биха били възможни в реалния свят – като

потопяне в други светове – на съня например, потопяне в хиперболизирания или романтизиран свят на спомена, среща с мъртвите и подобни. Причината за това може да се търси в изследването на подсъзнанието чрез автофикцията, особено в американската автофикция на XX век.

Ако се върнем към спомнящия си, ще видим, че той всъщност се разправя с миналото си чрез потъването в този друг, но все пак свой свят. По този начин в него се търсят корените на човешките травми и причините за личните вини. Авторът оформя в текста си един образ на себе си от своята младост, който не отговаря напълно на сегашната действителност, той споменава много пъти, че някои неща сега би направил по друг начин – че би бил по-състрадателен или по-разбиращ, по-отворен, по-малко стеснителен. Тук авторът, преживял всички тези моменти, оценява миналото си много строго, но и до голяма степен адекватно спрямо сегашните си разбирания. Така проличава постепенното отместване на героя в определена посока, която сам оценява като стремеж към усъвършенстване. На този фон той най-вече се спира на „неприсъщия“ за неговата природа образ на тартора – фигура, чрез която съумява да изследва през себе си механизмите на властта – как тя действа на психологическо равнище. Размишленията за властта са много добре обосновани с примери от личния живот – тя е като наркотик, чрез нея се изявява скритата същност на самия човек и много лесно се пада в нейния капан. В определен момент „гъделът на властта“ кара човека да се прояви като фигура, упражняваща контрол върху личността на другите. Нещо, за което в настоящето писателят се разкайва.

Разказът се оказва мост, по който героят да мине и да се изчисти и от травмите, и от своите „грехове“. Той си дава сметка, че понякога чувството за вина е безоснователно, но не спира да си задава въпроса защо тогава се е появило. Целият процес на разказване е ясна рефлексия по отношение на миналото, която способства изграждането на механизми за справяне с душевните тежести, които човекът е носил през всичките години. Казармата е само повод да се разказва, всъщност около тази биография се наплитат всички останали важни събития, превърнали човека в това, което е сега. Колкото и определени негови образи да му се струват странни и чужди, те са само различни страни на неговата същност. Всичко това авторът открива чрез писането, превърнало се в празник за него, сякаш така се преодоляват не само неяснотите и болките, но и самотата. В изкуството на разказването той вижда това спасение (както го прави и Радичков) – дори когато не разбира напълно

каузалността на случващото се: *Каквото и да ми се случи, търся неговата причинност. Не вярвам, че нещо може да стане така „само за себе си“.* Понякога минава десетилетие и повече, докато открия нужното обяснение. Това ме успокоява. Събитията от живота ми заемат мястото си в една психологическа верига и добиват смисъл. (Korudzhiev 1986: 34); *Безброй нишки свързват всеки ден и всеки час с „времето преди“ и дори с „времето след“* (Korudzhiev 1986: 38).

Разкривайки акта на писането като свещенодействие, Коруджиев се спира не само на събития, но и на личности, оказали влияние върху това да започне да твори. Пример в това отношение за него е Петър Ковачев, още повече, че и в неговата отдаденост на точната фраза, в търсенето на изящната форма, авторът вижда патология, която Коруджиев нарича „страст по невъзможното“. Образът на Ковачев е трагично-романтически в повестта. Съдбата му, изцяло свързана с книгите, го обрисова като неразбран самотник, който, когато спира да пише, спира и да живее.

Едни от най-интересните моменти в книгата са посветени на писането като откривателство на някаква скрита същност на човека. Пред читателя се явява мотивировката на пишещия субект, за когото творческият акт не е просто осмисляне на живота, то е част от самото живеене:

Почти без видима подготовка, но вероятно след усърдна работа на подсъзнанието, аз открих една нощ какво значи светът да подръпва душата ти като струна, а също способността си да „чувствувам“ думите (разбира се, в една начална степен); двете неща се сляха. В тази нощ изкуството нахлу в стаята ми, фантом от трепет и болка. Това бе първият му образ, а сетне се яви и в други (Korudzhiev 1986:42).

Светът представлява онази „външна“ на пишещия реалност, която се превръща в подтик да се реагира, да се отключи нещо вътре в субекта, което да артикулира неговата болка и непълноценност. Мемоарно-художествено издържан е и този момент, в който се откроява ясната взаимовръзка между реалността и думите, с които тя ще бъде назована. Един автофикционален наратив, в който авторът е открил себе си като такъв в момент на страдание, излизайки от комфорта на едно предполагаемо „естествено“ живеене! Голямото събитие, както стана ясно, е болестта, която дава друга перспектива и друг стимул да се разказва действителността и да се гради фикция чрез нея и с нея. Писането е представено като спасително, то е убежище и от личната драма, и от драмата на света. В този смисъл

отношението към творенето може да бъде определено и като романтическо, на него са му придадени изключителни стойности. Повод за написването на първия разказ е съвсем тривиален случай от живота на писателя, който за Коруджиев се оказва знаков:

Някакво пале у съседите захващаше да лае късно вечер и преставаеше едва на сутринта, Дойде третата нощ и изтезанието продължи. В един и половина скочих от леглото, грабнах листове и молив и започнах да пиша. Осъмнах с разказ от десет страници и с чувство за трескаво щастие – разбрах, че ще стана писател (Korudzhiev 1986: 43).

Интересен е този момент на първи творчески порив, в който всичко се съпреживява заедно с героите. Повествователят описва как страда, че „убива“ своя персонаж, но осмисля това художествено убийство като пречистващо и като преход към хармония и спокойствие в неговия действителен живот. През цялото време героят разказвач си представя възможни варианти на вече случили се събития или такива, които предстои да се случат. Така реалност и фикция се осмислят една през друга и се зареждат една от друга.

Аз съм чувствителен център, през който споменът-живот е минал, за да се запази. Но в разигралото се действие на станалото мястото ми вече не е в центъра, виждам се да стоя встрани – свит, леко притеснен, наблюдател, който се намесва понякога от учтивост и за да не помислят, че не му е интересно (Korudzhiev 1986: 44).

Прозрението, до което стига авторът, е, че сам е поставил себе си в периферията на своя житейски път. Ако човекът е наистина герой на собствения си живот, той е такъв най-вече в миналото си, което може да види и като някакъв романтически топос. Но той се превръща в легитимен художествен характер на наративното пространство, негов център, едва след като е „разказан“. Тази операция едновременно осветлява Аза на повествованието, но и осмисля мястото на човека в неговото настояще. Това може да се определи като т.нар. от Филип Гаспарини **импулс за „саморазкриване в собствената истина“** (Grell 2014: 25):

Да направи видим „своя малък ад“, каквото и да му коства това, е въпрос на чест и на смелост за всеки истински творец. Той дава така свидетелство за състоянието на една душа в една епоха (Korudzhiev 1986: 52).

Анализът на „своя малък ад“, който прави пишещият субект, фокусира вниманието на читателя върху травмата в живота на писателя, който се явява и проблем, нарочно разкрит и изложен на показ. Освен това намерението на героя да се постави в контекста на

времето, в което е живял, прави възможно мисленето за автофикцията като друг тип изграждане на история. Коруджиев изповядва своята визия за изкуството на писането и определя ясно ролята му в живота си – за него това е не просто саморазкриване, но и развитие на себе си, чрез което се постига вътрешна свобода. За него истинският и въобразеният („мисловният“) път се пресичат непрекъснато и се оглеждат взаимно. За писателя излизането от текста е необходимост, както е необходимост заниманието му с художеството. Наративната идентичност на фигурата на автора, разпластена в различните лица на героя от различните му случки и спомени, се формира не само чрез натрупването на различните образи, а и чрез тяхното преодоляване, доразвиване, избледняване в текста: *Така човек върви през живота със своите различни лица. Но никой не следи мъките на вътрешната му борба, които претопяват едно лице и очертават ново.* (Korudzhiev 1986: 58); *Този текст ми доставя удоволствие с разклоненията си и тунелите, през които се провирам, за да се добера до разказа си по обратния път и да го продължа* (Korudzhiev 1986: 78).

И тук се появява неизбежната аналогия между писането и живота. Коруджиев сякаш артикулира ясно Бартовия фантазм за писане. Представата за „ненаписаната книга“ всъщност реализира желанието на пишещия субект, който осъществява себе си чрез този акт. При Коруджиев писането е празник и защото се случва като врязване в ежедневно протичане на живота. Отделянето от света, за да пишеш, е едно своеобразно отшелничество, което обаче не е саможертва чрез лишаване от обичайното, а възможност да ти се случи нещо извънредно. Това е едно истинско, интензивно духовно съществуване. Градината е не само пространство, тя е и време, и състояние, когато авторът разкрива себе си като пишещия субект в историята, в която сам се открива като персонаж. Така се доказва, че наративното битие на героя не съвпада напълно с реалната биография на писателя. И това е което може да се нарече автофикция:

Всъщност тази книга е откъс от много по-голяма книга, която е невъзможно да напиша. Ако почувствам нужда някога да продължа, ще поразтърся голямата ненаписана книга и оттам ще изпадне друг откъс, нищо повече. Невероятно много неща се случват в човешкия живот, връзките между тях са оплетени, а вариантите на осмислянето им – различни. Повествованието за всяко отделно съществуване е практически безкрайно (Korudzhiev 1986: 99).

„Градината с косовите“ е много повече изповед и много по-малко равностетка за живота. Тя е най-вече преодоляване на вини и травми. Най-силно при Коруджиев забелязваме връзката между автофикцията и травмата. Писането е опит да се преодолее тази травма. Димитър Коруджиев в стремежа си да намери утеха в писането се разтваря в него и решава да се изгуби там, за да изгради обратно един разказ за различните свои образи. Фигурата на автора играе с възможността да образува едно метатекстово пространство, за да се постави в особена надпозиция, от която да се оценява или да се преживява отново личната биография, превърната във фикция. При всички случаи обаче тази извънтекстова реалност се явява функция на наратива, като го разгръща в определена посока. Силната изява на авторовата фигура, разтворена в своята фикционализирана биография, е една мощна повествователна стратегия, която изгражда специфичен метод и стил на писане, чрез който да се изгради един „азов“ свят, безспорно субективен, но и интерфериращ с послания отвъд собствената си художествена стойност. Не на последно място това е художествено пространство, което е и критическо – философските размишления нерядко изместват събитията. Критическите коментари за начина, по който се пише, разкриват личната представа на автора за това какво е литература и каква е същността на творческия процес за него – то е интензивно живеене чрез спомена и разказа за „мен“.

Наблюденията върху изграждането на наратива на „Градината с косовите“ водят към заключението, че творбата носи в себе си някои от ясните елементи на автофикция, които Гаспарини посочва като характерни за Дубровски – *ономастична идентификация между автора и героя разказвач; търсене на оригинална форма (композиция); писане, разкриващо непосредственият акт на самото писане; преконфигуриране на линейното време; широко застъпване на сегашно време / настояще в наратива; настояване да се съобщават стриктно реални факти и събития; импулс за „саморазкриване в собствената истина“* (по Grell 2014: 25).

В основата на тези характеристики стои до голяма степен фигурата на автора, която не е просто проекция на определени представи за пишещия субект в литературата, а е заявка за един автобиографичен конструкт (роден от фактически наратив), който носи в света на текста една или повече наративни версии на себе си, измъквайки го от неговата *трансцендентална анонимност* (Foucault 2016: 14).

Библиография

- Barthes 2003*: Bart, R. Smartta na Avtora. – V: Literaturen klub, 2003. Prev.: Albena Stambolova [date of entering 15.06. 2025] <<https://litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>> [Барт 2003: Барт, Р. Смъртта на Автора. – В: Литературен клуб, 2003. Прев.: Албена Стамболова [прегледан 15.06. 2025]. <<https://litclub.bg/library/kritika/bart/dead.html>>]
- Barthes 2006*: Bart, R. Podgotovkata na romana. Prev. G. Melamed. Sofiya: IK Lik, 2006. [Барт 2006: Барт, Р. Подготовката на романа. Прев. Г. Меламед. София: ИК Лик, 2006.]
- Korudzhiev 1986*: Korudzhiev, D. Gradinata s kosovete. Sofiya: Voenno izdatelstvo, 1986 [Коруджиев, Д. Градината с косовете. София: Военно издателство, 1986.]
- Pancheva, Licheva, Yanakieva 2005*: Pancheva, Evg., A. Licheva, M. Yanakieva. Teoriya na literaturata. Ot Platon do postmodernizma. Sofiya: Kolibri, 2005. [Панчева, Личева, Янакиева 2005: Панчева, Евг., А. Личева, М. Янакиева. Теория на литературата. От Платон до постмодернизма. София: Колибри, 2005.]
- Foucault 2016*: Fuko 2016: Fuko, M. Shto e avtor? – V: Genealogiya na modernostta. Prev.: Vladimir Gradev. Sofiya: Iztok-Zapad, 2016, s. 7-44. [Фуко 2016: Фуко, М. Що е автор? – В: Генеалогия на модерността. Прев.: Владимир Градев. София: Изток-Запад, 2016, с. 7-44.]
- Yanev 2010*: Yanev, S. Atlas na balgarskata literatura. Plovdiv: Zhanet-45, s.135-136. [Янев 2010: Янев, С. Атлас на българската литература. Пловдив: Жанет-45, с.135-136.]
- Genette 1990*: Genette, G. Fictional Narrative, Factual Narrative – In: Poetics Today, Winter, 1990, Vol. 11, №4, Narratology Revisted II (Winter, 1990): Duke University Press, pp. 755-774.
- Grell 2014*: Grell, I. L’Autofiction. Paris: Armand Colin Worthington 2018: Worthington, M. The Story of “Me”. Contemporary American Autofiction. Nebraska: University of Nebraska Press.