

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**TOTEM И ТАБУ НА СЕМЕЙНИЯ АЛБУМ
Върху прозата на няколко съвременни балкански автори**

**Людмила Миндова
Институт за балканистика с Център по тракология, БАН**

**TOTEM AND TABOO OF THE FAMILY ALBUM
On the Prose of Some Contemporary Balkan Writers**

**Liudmila Mindova
Institute of Balkan Studies and Centre of Tracology
at the Bulgarian Academy of Sciences**

Abstract. By the image of family and its figures of authority, the text concentrates on the novels by Dubravka Ugrešić, Daša Drndić and Ilija Trojanov. Provoked by prof. Nikola Georgiev's observation in his book "A New Book of the Bulgarian People" and particularly on the chapter "The Family: a Way of Usage", we take up different literary examples that show and analyse the bonds between family and social sphere, between home and state power, between weak and powerful people. In the analysis we can notice that the family album in the literature is one of the instruments that help control the memory, a small form of power exercised in every family, but at the same time an effort to restore the memory where the official version of reality tries to destroy it.

Keywords: Balkan literatures, Post totalitarian literatures, Photography, Aesthetics, Politics

В „Нова книга за българския народ“ (1991) проф. Никола Георгиев включва текст, с който отваря една дотогава избягвана тема в българското културно и научно пространство. Избягването е съвсем разбираемо, тъй като става въпрос за внимание към онези страни на комунистическото семейство, за които комунистическата власт е естествено да мълчи. „Семейството: начин на употреба“ – това е заглавието на този текст и в него чрез известния семейно-държавнически дует „Годор Живков и Людмила Живкова“ се пита как точно диктаторите използват своите роднини за политически нужди. Онова, което прави книгата на проф. Георгиев особено ценна, са препратките към появилата се век по-рано сатира на Стоян Михайловски „Книга за българския

народ“, препратки важни, защото насочват читателя към самата природа на диктатурата и към нейното развитие в историята. Не всички комунистически лидери използват семействата си по начина на Живков, но има забележително сходство в комунистическото отношение към семейството и откривател на това не е Тодор Живков, нито дори комунизмът. Всеки диктатор „служи си с рода си“ и ето защо по време на диктатура никой не може да каже, а дори и да си помисли, че той и семейството му са независими от диктатурата. Истинската майка е Партията, истинският баща – диктаторът. Единствената надежда да съхраниш семейството си е да служиш на Партията и диктатурата... Защото децата са техни.¹

Поставено под контрол, изкуството е принудено да отразява тези зависимости. Отразява ги особено отчетливо плакатът и фотографията. Многобройни са портретите на комунистическите вождове, заобиколени от деца – първенството е на Ленин, но не по-малко известни са и онези на Сталин, а многобройни реплики на съветския „архетип“ ще се появят след края на Втората световна война във всички комунистически държави, приели „бащината ласка“ на съветските вождове да определя държавната им политика. В българския случай активно в този визуален възпитателен модел ще се включи и дъщерята на вожд – Людмила Живкова, чийто образ е увековечен на редица фотографии с деца, сред които и с питомците на създадената от нея асамблея „Знаме на мира“.

След падането на комунистическите режими тази употреба на детския образ в политическите кампании не само не се губи, а придобива още по-смущаващи измерения. Онова, което е очевидно, това е копиращият рефлекс на новите политически вождове. Рефлекс, който продължава да поставя под въпрос автономността на семейството и правото на детето да живее и расте в свят, необлъчван непрестанно от политическа демагогия.

Художествената литература под една или друга форма интерпретира разпада на семейството както в тоталитарното, така и в посттоталитарното общество. В произведенията, които ще разгледаме тук, този разпад често е обвързан и с поетиката на произведението и разбира се, с образите в него, с фотографията. Макар от времето на появата си фотографията да е дълбоко свързана със семейството, тя се оказва повратен момент както за неговото съществуване, така и за интимния свят на човека.

¹ За социолозите и психолозите темата придобива все по-голям интерес през последните години и интересни наблюдения например представя разговорът на Снежана Димитрова и Нина Николова с македонската литературоведка и писателка Ясна Котеска „Отсъстващите бащи“ (Котеска, Димитрова, Николова 2011: 268-286). Подробен изследвания по темата предлага и сборникът „The New Diversity of Family Life in Europe

Mobile Ethnic Groups and Flexible Boundaries“, Çitlak, B., Kurtenbach, S., Lueneburg, M., Zlatkova, M. (Eds.), Wiesbaden: Springer, 2017.

Дубравка Угрешич: *Музеят на безусловната капитулация*

Този роман на Угрешич се появява през 1998 г. Той е свързан с реално съществуващия музей с това име в Берлин, който очевидно е възприет като блестяща метафора за описание на съвременния свят, а подобно на по-ранните си произведения Угрешич и тук успява да съчетае по впечатляващ начин разговорите и за политика, и за изкуството, и за семейството.

В романа семейният албум заема специално място. Разказвачката представя миналото на майка си и спомените за роднините ѝ в България и Югославия. В началото на романа семейният албум не съществува в обичайния си вид. Майката на разказвачката държи семейните снимки не в албум, а в чанта. Тази чанта е заменена от албума едва когато и майката, и дъщерята осъзнават, че албумът е не само по-подходящ, но е и по-добра защита срещу нахлуването на неочаквани спомени.

Снимките често се изсипват от чантата и се пръсват на земята. Тогава човек случайно може да види снимки, предизвикващи болка. Снимката на починалия баща например. Семейният албум пази от всички неочаквани болки. Въдворява ред. Помага на човека да контролира историята, емоциите, мислите си. Семейният албум е твърде близък до музея. Да правиш албум, е акт на класификация и подредба на семейното минало.

Макар да говори действително много за семейния албум, да анализира и иронизира неговата поетика, както и да му предоставя значителни функции в структурата си, романът визуално представя само една-единствена снимка. Това е фотографията на трите къпещи се жени, която се намира във всяко издание на романа на Угрешич и е в самото начало на книгата. Историята за тази фотография се повтаря така често, както и историята за кита от Берлинския музей или артинсталациите и другите споменати музеи. Това следователно са ключови образи в романа, които създават и поддържат неговата символна цялост. Както описанието на кита в Берлинския музей и хаотичността на целия инвентар в корема му, в неговия „телесен музей“, представлява ярка метафора на съвременната естетика, по същия начин и чантата – семеен албум на майката е това – алтернативна визуална „поетика на прозата“: „По подобен начин читателят би трябвало да чете романа, който се намира пред него. Ако му се стори, че между главите няма здрави връзки, нека бъде търпелив, постепенно връзките се установяват сами“ (Угрешич 2004: 12).

Трите къпещи се жени нямат връзка със семейството на разказвачката или поне тя не знае за това. Тъй като на снимката изглеждат твърде тайнствено, в романа те въздействат като трите мойри от гръцката митология² – предопределят човешката съдба, но и съдбата на разказа. Като към това се прибави фактът,

² В този контекст интересни наблюдения предлага Небойша Йованович в статията си „Мотивът за трите жени в „Музеят на безусловната капитулация“ на Дубравка Угрешич“ (Йованович 2006: 107-126).

че макар да няма други фотографии, романът представя словесни описания на множество ярки визуални образи (на музеи, паметници, художествени инсталации, на предмети от бита, библиотеки...), може да се каже, че тази единствена фотография в романа усилва внушенията от разказа и помага на читателя да си създаде сам свои собствени образи въз основа на представените истории.

Семейният албум в романа на Угрешич следователно е място на памет, но и на заличаване и реконструиране на паметта. Носейки и предавайки ритуални функции, сам по себе си обред на „семејната инициация“, албумът съдържа безброй пластове социална и политическа история. В плана на метафоризма той е от един порядък с образа на Берлин в романа – отваряйки един семеен албум, човек никога не би могъл да знае колко пластове история ще открие в него, следи от точно колко общи и лични победи и поражения. Затова и един от най-ярките образи в „Музеят на безусловната капитулация“ е от гробището – мястото, в което са пръснати фотографиите на новото отвъдно семейство на мъртвите.

Именно при срещата със смъртта семейният албум започва да се преживява като място на носталгията и загубата, за да се напомни сякаш това, което формулира Зонтаг в книгата си „За фотографията“: „Фотографията е елегично изкуство, изкуство на залеза. (...) Всички снимки са *memento mori*. Да заснемеш нещо или някого, означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост“ (Зонтаг 2013: 22-23). Там, на гробището, разказвачката извиква образа на разпадането. Разказвайки за редовните посещения на майката при гроба на бащата (този „никому ненужен ритуал“), чрез личната история за човешката уязвимост разказвачката включва и големия разказ за разпада на държавата и идеологическата символика. Представяйки си гроба на бащата, вече в съвсем нови политически обстоятелства, след рухването на комунизма и кървавото разделяне на югославската държава „на братството и единството“, героинята в един момент осъзнава, че там, над малката снимка върху надгробния паметник на бащата, има и символ, който вече е не само безвъзвратно отшумял, но и неудобен: „Вярвам, че тогава за първи път се е загледала в горещата надгробна плоча и изведнъж е забелязала петолъчната звезда (...) и може би за първи път ѝ е дошла наум мисълта (...) да бъде ретуширана звездата, издълбана в камък, а после засрамена е прогонила тази мисъл и запази в албума снимката на баща ми в партизанска униформа там, където беше, както запази и торбичката с никому ненужните ордени като своя“ (Угрешич 2004: 47-48).

„Музеят на безусловната капитулация“ е роман, който отказва капитулацията си пред идеологическия диктат. В него не може да се очаква, че петолъчката ще бъде заличена, тъй като от самото си начало той се превръща в място на среща между разнообразни и често конфликтни помежду си пластове памет. Единствената възможна капитулация тук е пред обезличаващото равенство в смъртта, в „корема на кита“, в който без йерархия са натрупани останките от всеобщата история.

Даша Дръндич: *Sonnenschein*

Романът на Даша Дръндич е публикуван през 2007 г. В него можем да видим много повече фотографии в сравнение с романа на Угрешич, което е и загатнато от жанровото определение, дадено от авторката. *Sonnenschein* е маркиран като „документален роман“ и фотографиите в него подчертават допълнително тази документалност, уплътнявана както чрез многобройните описвани документи, така и чрез вмъкването на разкази за реални исторически лица от историята на XX век.

Sonnenschein е история за укритите факти, за лъжите на обществото, за фалшивата политическа и семейна история. Чрез любовната история от времето на Втората световна война между Хая Тедеси и Курт Франц романът въвежда скритата история на съвременния свят. Един от „архиварите“ в този роман е самата Хая Тедеси. Тя именно през 1976 г. започва да прави „малка картотека, съвсем безсмислено. Да изписва картончета, да ги подрежда, премества, размества, сякаш разбърква карти за игра, *бих могла с тях да нарежда един пасианс*, казва си, което по някакъв начин и прави“ (Дръндич 2007: 329). Освен тези „картончета“ с биографични данни за различни нацисти, както и с протоколи от техни разпити по време на процесите след края на войната, романът съдържа и дълъг сто страници списък на около 9000 евреи, депортирани от Италия или убити в Италия и окупираните от нея държави между 1943 и 1945 г. Списъкът е поместен под заглавието „Зад всяко име се крие история“ и романът като че ли действително се опитва да възстанови прекъснатите и заличени човешки съдби.

Сред фотографиите, пръснати из целия роман, се открояват тези, които са свързани с историята на „скритите деца“. Сред тях, от една страна, са децата на окупирани и окупатори, за които в комунистическия строй се мълчи, а от друга – децата от нацистките сиропиталища, създадени по специалния таен проект „Lebensborn“ („Изворът на живота“): „Създаден през 1935 г., проектът в началото е замислен така, че да се грижи за „расово и биологично незаменимите“ бременни, които трябва да раждат расово и биологично незаменими синове на родината, свършени жребци, високи най-малко метър и осемдесет, синеоки и русокоси, с обли, но развити мускули, дисциплинирани спартанци“ (Дръндич 2007: 413). След края на войната всички тези деца, с променени имена и скрита идентичност, са дадени за осиновяване. Тъй като по идея на Химлер подобни сиропиталища са били създавани и в държавите, окупирани от Райха, такива деца фактически има из цяла Европа. Така романът вмъква в историите си и реални исторически личности.

Сред многото фотографии читателят ще открие и тази на Арнолд Шварценегер, който се оказва дете на нацисти и според него „моят баща не е извършил нито едно престъпление, защото войниците на Вермахта не са убивали, войниците на Вермахта само са воювали...“ (Дръндич 2007: 464). Тук са също и разказите за световно известния диригент Херберт фон Караян, на когото

след войната е било забранено да дирижира заради членството му в Нацистката партия и едва след много ходатайства възобновява концертната си дейност през 1948 г. Но същевременно в романа са представени и паралелните истории на известни личности като Мадлин Олбрайт или Том Стопард, които едва в края на 90-те години научават, че са деца на евреи, „изчезнали все едно не ги е имало никога“.

Подобно на „Музеят на безусловната капитулация“ на Угрешич и романът на Дръндич „картотекира“ многобройни лични и общи истории. За разлика от него обаче, той заявява многократно своята граничност между факта и фикцията, привличайки за тази цел и фотографията. Докато в романа на Угрешич фотографията има ярко символно въздействие, в романа на Дръндич тя е привлечена повече в ролята си на свидетелство от един „документален роман“.

Илия Троянов: *Власт и съпротива*

Романът е публикуван през 2016 г. и е разказ за срещите на човека и Държавна сигурност по време на комунизма и след него. Основната история е представена чрез секретни документи, чрез разказите за различни години от втората половина на XX век, както и чрез спомените на двамата основни герои. Единият от героите е агент от ДС и силно приближен на Тодор Живков. В романа името му е Методи Попов. Другият герой е Константин Шейтанов – бивш политически затворник, излежавал 20-годишна присъда заради атентат срещу паметника на Сталин в Парка на свободата в София.

Първоначално читателят остава с впечатление, че Методи и Константин нямат свои деца. Методи говори за своите племенници, а Константин – за затвора и живота си без семейство. По време на комунизма – напомнят и двамата по различен начин – да имаш независимо семейство не е възможно.

Константин наистина няма деца – като повечето политически затворници той е импотентен след връщането си от затвора. Междувременно се е разделил със съпругата си, след като софийското жителство му е било отнето, и семейство повече не е създал. Нещо повече, на два пъти именно по отношение на неговата безкомпромисност четем следното: „И аз мисля като тебе, но не смея да го кажа, жена и деца имам. На теб ти е лесно“. (Троянов 2016: 363).

И Методи, и Константин са хора на години, когато протича действието на романа, и в неговото начало читателят също остава с впечатлението, че Методи няма собствени деца, особено след неговите коментари за това. Оказва се обаче, че Методи има дъщеря, при това един от ключовите моменти в романа е в нейната поява. Детето на Методи е плод на негово посещение в женския лагер Скравена. Прочут развратник, Методи се усамотява с една от политическите затворнички, която е знаела, че може да получи помилване или поне отлагане на присъдата си, ако забременее. Голяма част от разказите на Методи в романа са свързани със срещите му с тази появила се от нищото дъщеря, с проверките на личността ѝ, с постепенното му привързване към нея.

Това, което впечатлява особено в разказите на Методи и Константин, е тяхната противоположност не само на нивото на убежденията, но и на нивото на езика. Докато Методи, колкото и праволинеен в разбиранията си да е, разказва разнообразно и с ясно съзнание за мощта на словото си, Константин разказва без подобно усещане – вяло и сякаш с чувство за предопределен провал. Отличава ги, с други думи, еросът на езика. Методи се държи като олицетворение на мъжкаря и оттам е и развързаният му език, Константин отдавна е изгубил самоувереност и самочувствие за своята мъжественост. Единственият останал ерос за Константин е в мисълта за отмъщението или поне в разказването на цялото безчестие на тоталитарния опит. Защото тъкмо Константин в края на романа ще каже: „Ненаказаните престъпления предсказват бъдещето“.

Еротизмът и чувството за надмощие на Методи са видими и в отношението му към дъщеря му. Неочакваната ѝ поява го кара веднага да се заеме с разследване на случая. Той изпраща детектив да я проследи, а по време на една от срещите им не спира да я фотографира. Тези снимки не са публикувани в книгата, но ние виждаме типична черта на фотографията – да бъде оръжие, атрибут на властта, или както пише Зонтаг, „във всяко използване на фотоапарата има тайна агресия“ (Зонтаг 2013: 12).

Формално Методи Попов вече не е приближен на Първия в държавата, но реално нито той, нито преобладаващата част от бившата партийна номенклатура са изгубили властовите си позиции в държавата³. Именно епизодът с фотографиите на неочаквано появилата се дъщеря показва както рефлекс на човека от властта, така и страха му от срещата с неочакваното. Фотографирането е начин за предотвратяване на случайностите в идеално програмираното ежедневие.

Фотоапаратът е средство за контрол. Той се оказва част от поредица ритуални действия, призвани да съхранят и личната, и семейната идентичност. Несъзнателно или не, както този, така и останалите представени тук романи се докосват до един от най-характерните белези на фотографията – нейната близост до териториите на „тотема и табуто“. Макар анализът да не прекращава към откритията на Фройд и на по-късната психоанализа в тази област, очевидно е, че съвременните знаци на политическата принадлежност носят в себе си много от характеристиките на тотема – самата Партия винаги е ново семейство с нов тотем и нови табути и всички членове на обществото са длъжни не просто да се съобразяват с тях, а ако се налага, да жертват и своите най-близки

³ На този проблем обръща внимание и Цветан Тодоров в книгата си „Тоталитарният опит“, показвайки защо в посткомунистическите държави процеси срещу престъпленията на комунизма от типа на Нюрнбергския срещу нацизма се оказват невъзможни: „Ситуацията в източноевропейските страни предразполага още по-малко към разчистване на сметки, тъй като бившите комунистически ръководители станаха междувременно най-богатите хора в страната, едри собственици и работодатели!“ (Тодоров 2015: 51).

роднини. Затова и вероятно границата между семейната и пропагандната фотография е толкова тънка, понеже и в двете има твърде много обред, твърде много мит. Неслучайно Ролан Барт ще забележи, че „големите портретисти са и големи митолози“ (Барт 2001: 44).

Библиография

- Барт 2001:** Барт, Р. *Camera Lucida. Записка за фотографията*. София: Агата, 2001.
- Георгиев 1991:** Георгиев, Н. *Нова книга за българския народ*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Зонтаг 2013:** Зонтаг, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013.
- Йованович 2006:** Jovanović, N. *Motiv tri žene u „Muzzeju bezuvjetne predaje“ Dubravke Ugrešić*. – In: *Reč*, 74/20, 2006, 107-126.
- Котеска, Димитрова, Николова 2011:** Котеска, Я., Димитрова, С., Николова, Н. Отсъстващите бащи. – В: *Социологически проблеми, специален брой*, 2011, 268-286.
- Тодоров 2015:** Тодоров, Цв. *Тоталитарният опит. Ч. 1. Човешкият отпечатък*. София: Изток-Запад, 2015.
- Троянов 2016:** Троянов, И. *Власт и съпротива*. София: Сиела, 2016.
- Угрешич 2004:** Угрешич, Д. *Музеят на безусловната капитулация*. София: Стигмати, 2005.
- Drndić 2007:** Drndić, D. *Sonnenschein. Dokumentarni roman*. Zagreb: Fraktura, 2007.