

Албена Вачева, Николай Папучиев

ФИГУРИ НА ПРЕХОДА В БЪЛГАРИЯ

Медии, публики, популярна култура



На София и Николай

Книгата се издава в рамките на проекта „Преходът след 1989 г. – интерпретации на историческата промяна, социалния опит и културната памет в съвременната българска литература“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ – МОН.

Рецензенти: проф. Цветан Ракъовски, доц. Ани Бурова

© Албена Вачева и Николай Папучиев
Фигури на прехода в България
(Медии, публикации, популярна култура)

© Издателство Кралица Маб, 2024
ISBN 978-954-533-212-8

Албена Вачева, Николай Папучиев

ФИГУРИ НА ПРЕХОДА В БЪЛГАРИЯ

Медии, публики, популярна култура

Издателство „Кралица Маб“

СЪДЪРЖАНИЕ

Предговор

Първа глава: Преходът – 30 години след началото. Резултати от една анкета 9

Методът на теренното проучване 9

Резултати от анкетите: количествени данни 10

Анализ на резултатите 33

Културните капитали на Прехода 49

Литературата – медийни контексти и културно присъствие 66

Продължаващо четене (и гледане) 77

Втора глава: Литературните пространства на всекидневниците: критика, реклами, пазари 97

Нация, литература, масова култура 106

Ежедневникът на краевековието и литературният вкус 117

Литературни контексти и вестникарски презентации (Литература постмортем) 120

Визуалното – статично и подвижно 128

Съюз, Сдружение, масова публика 139

Проповеди, езотерика, свидетелства – новата литература и моралните авторитети на медийно въобразяващата се нация 149

Трета глава: Литературата в пресата и изпитанията пред литературната историография 188

Демократичната пропускливост на границите (няколко примера) 207

Литература в диалог 217

Четвърта глава: Естетическите и социалните предизвикателства на един сериал (Медийната дискусия върху филма „Дунав мост“) 230

Сериалът в контекстите на масовата култура 235

Медийна „критика“ на „пошлостта“ и „лошия вкус“ и измеренията на сексизма	252
Прикриваните дефицити в медийната „критика“	274

Пета глава: Смяната на имената като проблем на историографията и колективната памет (Върху два филма от периода след 1989 г.) 310

„Гори, гори, огънче“ – голямата история от лична гледна точка 312

Филмът: социални рамки 322

„Радиограмофон“ – спомените за музиката в контекста на историята 338

Филмите, рецепцията, дискусиите 346

Филми, нагласи, реакции. Процесите на модернизация и политическото насилие 351

Политика и публични образи: щрихи към рецепцията 374

Summary in English 386

ПРЕДГОВОР

Настоящото издание е резултат от тригодишно изследване, проведено в рамките на проекта „Преходът след 1989 г. – интерпретации на историческата промяна, социалния опит и културната памет в съвременната българска литература“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“ – МОН.

Основният фокус бяха тенденциите в популярна култура у нас през последното десетилетие на XX век, разкриващи се при проучването на медийната публичност и в частност – на няколко от най-популярните български всекидневници. Важни за работата бяха публикуваните в тях материали, отнасящи се до литературата и киното, като акцентът беше поставен върху читателската/зрителската рецепция, както и върху ролята на тези медии за изграждане и установяване на определени представи в социалната публичност.

По-голямата част от направените заключения важат и за определени процеси, случващи се към днешна дата. Други обаче се отнасят конкретно до проучваното десетилетие – те са се случили и са се развили в него, а през следващите години са претърпели промени, които предполагат друг тип научна методология за анализа им. Като конкретен пример може да се посочи възникването на социалните мрежи, авторските блогове, платформите за самопубликуване, както и достъпът до филми и книги през интернет. Всички тези феномени се нуждаят от допълнителни изследвания, за да се постигне по-задълбоченото им разбиране. Ако към тях се прибави навлизането на изкуствения интелект, мястото му за формиране на знания и свързаните с него промени в комуникацията, нещата започват да изглеждат още по-сложни.

С оглед на това може да се каже, че в известна степен резултатите от изследването представляват една моментна

снимка на социалните общности и начините, по които популярната култура трансформира и трансмитира едни или други идеологии и идеологеми, форматира рецептивни нагласи, влияе върху политическото, разбирано в най-широк смисъл. Отвъд това, че става дума за един хронологично рамкиран фотографски кадър, важно е да се посочи, че тези идеологии, установени в десетилетието, са доста устойчиви. Независимо от дълбинните структурни промени в носителите на информация и достъпа на отделния потребител до нея те продължават да формират светогледни ориентации. Проблемите на носталгичното обръщане към тоталитарната епоха, както и антиглобалистките настроения, мотивирани именно през митологеми от 90-те години на миналия век, са достатъчно показателни в тази посока. А това на свой ред дава основания за изследователски търсения в рамките именно на този период.

Поставени във фокуса на проучването, медиите не остават единствен обект на наблюдение и анализ. Направени са също така коментари върху случващото се в литературното поле и конкретно върху някои тенденции в самата литература, поставена в общите рамки на популярната култура. Прилагането на подобен подход неминуемо отправя към своеобразното „освобождаване“ на интерпретациите от експертните оценки и към засилване на тежестта на индивидуалните тълкувания и разбирания на текстуални и интертекстуални връзки. От друга страна обаче, литературният канон запазва своята активна мотивираща и аргументираща мощ при отстояване на идеологически концепти. Това също е анализирано в работата с акцент върху новостите, които популярната култура от 90-те години реализира. Наред с текста и четенето важни се оказаха образите и гледането.

Голяма част от публикуваните тук анализи са били представяни на редица научни конференции, други са отпечатани в различни периодични издания и сборници. Поради тази причина дължим специални благодарности на редакционните колегии на списанията „Литературна мисъл“, „Езиков свят“ и „Балканистичен форум“. Свърз-

ването на текстовете в тази книга е продиктувано от желанието ни да съберем всичко поместено в различни издания на едно място. Направихме го не само заради удобството на читателите, но и заради по-детайлното изясняване на цялостната концепция за взаимовръзките в контекста на популярната култура и медийните презентации. Това пък от своя страна доведе до провеждане на допълнителна проучвателска работа, резултатите от която са представени само тук.

Изказваме благодарност и на екипите, работещи в библиотеките на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, Българската академия на науките, Народна библиотека „Иван Вазов“ – Пловдив, библиотека „Николай Вранчев“ в Смолян и библиотеката на Народното събрание. Без тяхното съдействие масивът от обработена информация би бил значително по-ограничен.

В провеждането на анкетите, които мотивират заключенията в първа и втора глава, се включиха много студенти, на които сърдечно благодарим. Приелите да участват в проучването хора от Смолян, Загражден, Вълчан дол, Рибново, режисьорите и сценаристите на разглежданите филми, както и всички, анкетирани от студентите, допринесоха изключително много, за да може текстът да се оформи в този вид. На тях също изказваме най-сърдечна благодарност.

Дължим благодарност и на колеги, които предварително четеха части от текста и дадоха препоръки и съвети за неговото подобряване. Накрая – сърдечна благодарност изказваме на доц. Ани Бурова, ръководител на проекта, както и на целия екип, активно участващ в изследователския процес.

ПРЕХОДЪТ – ТРИЙСЕТ ГОДИНИ СЛЕД НАЧАЛОТО.

Резултати от една анкета

Методът на теренното проучване

Настоящият текст представя резултатите от проведена в периода октомври – декември 2020 г. анкета, целяща да регистрира начините, по които хората днес помнят 90-те години на XX в. Лицата, които провеждаха анкетата, бяха студенти от специалностите „Българска филология“ и „Славянска филология“, а в повечето случаи респонденти бяха техни близки родственици или приятели, чиито активни години биографично ги обвързват с 90-те години на XX в. – емблематичното десетилетие на прехода. Основната част от въпросника се състоеше само от седем въпроса, като беше дадена възможност на анкетаторите да задават и допълнителни въпроси, които да доуточняват определени детайли в спомените на респондентите. Сред тях са например „Какво е режим на тока?“ и „Какво е купонна система?“, отнасящи се до понятия, напълно непознати на родения след 2000 г. анкетатор. По този начин търсената информация за живота на хората през деветдесетте години се увеличава посредством специфичните съпоставки между биографичния опит и натрупаното социално знание и липсата на подобен опит в резултат на живот в различен социален, политически, културен и икономически контекст.

За да се получи информация за някои по-общи тенденции и индивидуални и групови нагласи в спомнянето за миналото през себе си, като основен изследователски метод бе избрана *пряката анкета*. Основната задача на

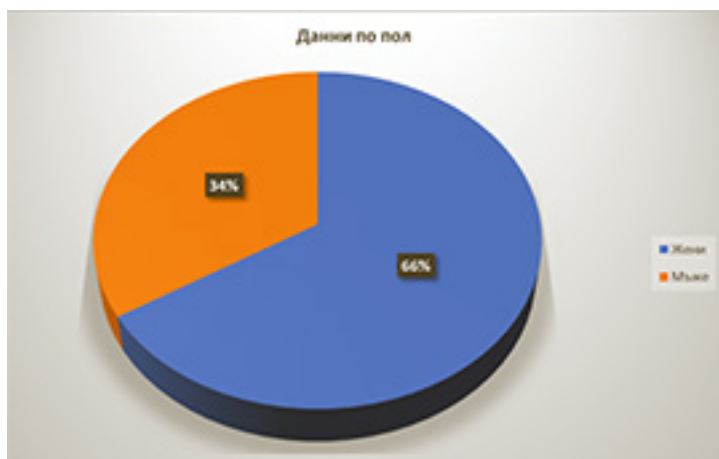
проведеното теренно проучване беше да се маркират онези факти от живота през 90-те години, които са оказали най-голямо влияние върху формирането на автобиографичното себеизграждане и себепологане в разглеждания период. Анкетната карта, създадена от проф. Даниела Колева и доц. Марин Бодаков, включваше следните въпроси: 1. С какво си спомняте 90-те години в България? (5 ключови думи); 2. Разкажете свой ярък спомен от този период; 3. Какви най-важни събития се случиха във Вашия личен живот през този период?; 4. Коя беше най-драстичната промяна за Вас и за обществото?; 5. Кой книги и филми (вкл. телевизионни) от 90-те години сте запомнили?; 6. Кой вестници и телевизии предоставяха най-важната информация според Вас?; 7. Кой книги и филми (вкл. телевизионни) за 90-те години си спомняте? Доколко представянето на периода в тях съответства (или се разминава) със собствения Ви опит?

Резултати от анкетите: количествени данни

В резултат на работата на екипа се получиха 198 попълнени анкети, данните от които са в следното съотношение: 67 мъже (34%) срещу 131 жени (66%), 70 души от общия брой интервюирани са във възрастовата група до 48 години (35%), 90 от отговорилите са между 49 и 65 години (45%), а 38 от респондентите са над 66 години (19%). По местоживеене резултатите са както следва – 33 (17%) от отговорилите лица живеят в село, 44 (22%) в малък град, 60 (30%) понастоящем са в областен град, а респондентите от столицата са 45 души (23%). 9 (5%) от участниците в изследването са извън България. При обработени 198 анкети в 7 (или 3%) липсват данни за населеното място на респондентите.



Фигура 1



Фигура 2



Фигура 3

Отговори на отделните въпроси

Количествени данни от отговорите на **първи въпрос**
(С какво си спомняте 90-те години в България? (5 ключови думи))



Фигура 4

Разпределение на данните по възраст:



Фигура 5

Фреквентност и разпределение по възраст на ключовите думи:



Фигура 6

Към рекет се включват и отговори като *мутри, убийства, мутренски години*. В един от случаите става дума за югоембаргото в контекста на мутренските години.

Към оскъдицата се включват *бедност, безпаричие, разруха, ниски доходи*.

Към купонната система се включват отговори като *опашки за стоки и режим на тока*. Младите хора до 45-годишна възраст са отговаряли, че са изпращани от родителите си да чакат на опашки пред магазините. Тук е единственото изключение в съотношението жени/мъже при използването на ключовите думи – от общо 26 респонденти само двама са мъже.

Икономическата криза се асоциира най-често с „Виденовата зима“ (в един от случаите е посочена „Лукановата“), стачките и развитието на сивия сектор в икономиката.

Приватизацията е оценена от 19 души като негативен процес от периода на прехода. Свързва се с унищожаването и разграбването на предприятия от промишлеността, както и с разбиване на земеделските стопанства. В 4 от случаите става дума за „куфарчета с пари“, с които са купувани предприятия.

Безработицата включва и отговори, отнасящи се до усещане за промяна в социалния статус, преминаване на по-нископлатена работа, по-ниска длъжност в предприятието, работа без или с много ниски социални и здравни осигуровки.

Разочарованието от времето често пъти се явява не само като ключова дума, а като крайна днешна оценка за последното десетилетие на XX в. Към него спадат разбити надежди, измамни очаквания и подобни.

Политическата нестабилност се мотивира с честа смяна на правителствата, митинги, протести.

С единични употреби са термини като *спекула, проституция, порнография, наркотици, разделение между хората, завист, реституция, корупция* (в три от отговорите),

миграция и демографска криза (4 отговора).

Положителни ключови думи, разпределени според възрастта на респондентите:



Фигура 7

Според респондентите *демокрация* е синоним на *падане на комунистическия режим, край на тоталитаризма, промяна на системата, сваляне на Тодор Живков от власт*.

Преход и промяна са силно положително натоварени. Най-честата им употреба е в контекста на развитие, надежди и очаквания за ново бъдеще в личен и социален план.

Демонстрациите, митингите, палатковите лагери са част от промяната, свързват се с въодушевлението и желанието за нов живот.

Сред най-широко разбираните понятия е *свобода*. Рес-

пондентите разбират както лична свобода (след 18-тата си годишнина се чувстват свободни в изборите си), така и *свобода на словото, на печата, на критиката*. Ваканциите също се схващат като свобода – свободно време. В един от отговорите става дума за *човешки свободи*, а в друг – за *свобода от електронните устройства*.

Многопартийността се свързва с реалното право на глас в действителен изборен процес. В 8 от 24-те отговора по тази ключова дума на преден план се извежда възникването и ролята на СДС, в 2 свикването на Велико народно събрание, създаването на „Екогласност“ и профсъюзите.

Приватизацията – в общ контекст с частната инициатива и връщането на земята също получава силно положителна оценка в 9 от дадените отговори.

Свободата за пътуване е обединена с *отваряне на границите* и тя е ценност за 8 от респондентите.

Важно за немалка част от отговорилите е свързването на социално-политическите и икономическите промени с ключови събития от личния живот – любов, брак, раждане на деца, завършване на образование, започване на работа. Приятелството и казармата са посочени като ключови думи от личния живот от четирима мъже на възраст до 50 години.

Детството в голяма част от случаите се определя като *безгрижно* и това се отразява и върху цялостната оценка за периода – *добри времена, кино, екскурзии*. Понятия като *радост, щастие, наслаждение от живота* се срещат в 7 отговора; животът се определя като *бурен* или *динамичен* също в 7 от отговорите.

Партита, купоните, забавленията са сред ключовите думи, определящи спомена за 90-те години на 9 души. Дискотеките и музиката са важна част от техните отговори. Припомняйки си тийнейджърските години, двама мъже и една жена на възраст до 45 години отбелязват навлизането на нови стоки на българските пазари.

В отделни случаи като положителни промени се посочват *приемането на нова Конституция*, въвеждането на *валутен борд в икономиката*; в два от отговорите се посочва „американското лято 1994“, когато българският национален отбор по футбол се класира на 4-то място на световното футболно първенство.

Опитите за синтезиране на периода в ключови думи се допълва и от отговорите на въпросите за най-ярките лични спомени на респондентите. Сред най-ярките спомени от периода и най-важните събития от живота на респондентите, за които се пита във **втория и третия въпрос** от анкетата, най-често е посочвана любовта, професионалната реализация или смяната на работата, получаването на образование и раждането на деца. Тези най-чести отговори са следвани от спомени за участие в митинги, за загуба на близки, за казармения живот, за абитуриентския бал, за падането на режима и други. Представени в графика, данните са следните:



Фигура 8

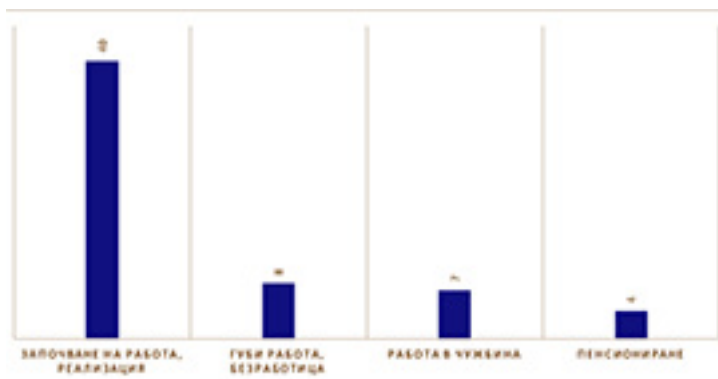
От общо 66 отговора за брак и семейство 9 са свързани с промяната на семейното положение на децата. 11 от 50 отговора са свързани с раждането на внуци. Петима души са посочили развода като едно от най-важните събития в живота си, един от отговорите се отнася до развода на родителите.



Фигура 9

В спомените за образованието се срещат отговори за отменени изпити заради протести, за стачки по време на следването, за финансови затруднения, за тържествено връчване на дипломи и др. В 15 от отговорите абитуриентският бал заема важно място сред личните спомени на включените в анкетата лица. Дискотеки, музика, приятели, първа цигара, ученически екскурзии, отиване без униформи на училище формират личните спомени на 12 от респондентите.

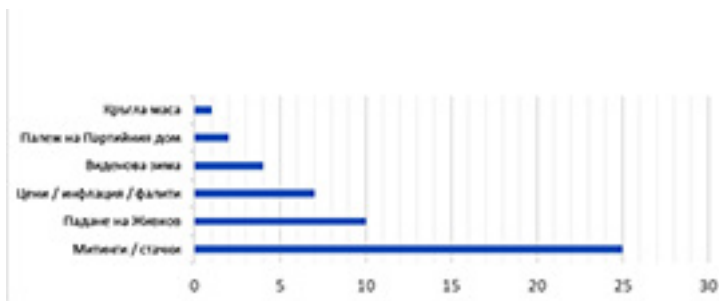
Графиката с данните, свързани с професионалната реализация, е следната:



Фигура 10

При графичното представяне „започване на работа“ се свързва не само с първото работно място на респондентите, но се отчитат преназначенията, преминаването на по-ниско квалифицирана работа, предприемане на частен бизнес. За 8 души десетилетието от 1989 г. до 1999 г. се свързва със загуба на работното място. Четирима души разказват отделни случаи, свързани с участието им в търговия с Македония и Сърбия по време на югоембаргото. Пенсионирането и промяната в социалния статус фигурира в 4 от отговорите.

Обществените промени също са част от личните спомени, провокирани от въпрос №3 в анкетата. Разпределението им по брой е представено в следната фигура:



Фигура 11

Количествени данни от отговорите на **четвърти въпрос** (*Коя беше най-драстичната промяна за Вас и за обществото?*)

16 от анкетираните (10%) нямат мнение по въпроса за това каква е най-драстичната промяна в социален и личен план или смятат, че реално не са настъпили никакви съществени промени както в техния живот, така и в този на обществото. Трима души са отговорили, че промяната е пълна. Преходът често е определен като „бавен“ или „разочароващ“.

Изграждането на отворено общество е посочено в един от отговорите, промяната в технологиите и появата на интернет са важни за 3 респонденти. Информацията за Белене и Скравена е посочена в 1 от отговорите. Като най-важна е определена смяната на тоталитарния режим, ценностните промени в обществото са на следващо място, анархията и фалитите са важни за 15% от респондентите, свободата на пътуване, на изразяване, както и митингите са сред най-важните промени за общо 13% от отговорилите. 22 души – или 14%, са се въздържали от отговор.



Фигура 12

Количествени данни от отговорите на **пети въпрос** (Кои книги и филми от 90-те години сте запомнили?)

Предпочитани и запомнени филмови заглавия. От всички анкетирувани лица отговори за филми са дали 143 души, не са отговорили 48, а в четири от случаите анкети-те са компрометирани. Посочени са общо 105 заглавия на български филми, от които 61 са филми, създадени преди 1989 година, а 44 са излезли на екран след 1990 година.



Фигура 13

От българските филми по два пъти са посочени „Герациите“ (1958), „Куче в чекмедже“ (1982), „Оркестър без име“ (1982) и „Васко да Гама от село Рупча“ (1986). По веднъж са споменати „Дърво без корен“ (1974), „Капитан Петко войвода“ (1981), „Дом за нашите деца“ (1987), „Опасен чар“ (1984), „Пътят към София“ (1978), „Дамският кант“ (1980), „С деца на море“ (1972), „Войната на таралежите“ (1979), „Неочаквана ваканция“ (1981), „Всичко е любов“ (1979).

Филмите след 1990 г., посочени по веднъж от респондентите, са „Мадам Бовари от Сливен“ (1991), „Съдебни хроники“ (1990 – 1993), „Дневникът на един луд“ (1996), „Любовното лято на един лъохман“ (1990), „Дзифт“ (2008), „Гори, гори, огънче“ (1994), „Бай Ганьо“ (1991), „Вълкадин говори с Бога“ (1996), „Вампири, таласъми“ (1992) и „Мисия Лондон“ (2010). „Мисия Лондон“ и „Дунав мост“ са посочвани от анкетираните не само като ленти, които са създадени през 90-те години, но и като филми, отразяващи атмосферата във времето на Прехода в социално-икономически и културно-исторически план. Заедно

с тях се споменава и руският 15-сериен филмов продукт „Бригада“ (2002).

32 от анкетираните заедно със заглавията на филми (или дори вместо филмови заглавия) са посочвали различни шоупрограми, повечето от които се появяват на телевизионния екран през 90-те години. Сред най-популярните са „Ку-ку“ – посочено от 21 от респондентите, „Каналето“ – 8, „Минута е много“ – 5, „Как ще ги стигнем с Тодор Колев“ – 3, „Милион и едно желания“ – 3, „Хъшове“ – 3 и Супершоу „Невада“ – 3.

При чуждестранните филми с най-голяма популярност са сериалите. Сред най-често посочваните са „Дързост и красота“ (14), „Робинята Изаура“ (11), „Туин Пийкс“ (11), „Алф“ (10) и „Приятели“ (8). „Матрицата“ е посочена от 10 души, „Хубава жена“ и „Мълчанието на агнетата“ от 8, „Титаник“ е сред емблематичните филми от 90-те години за шестима от респондентите.

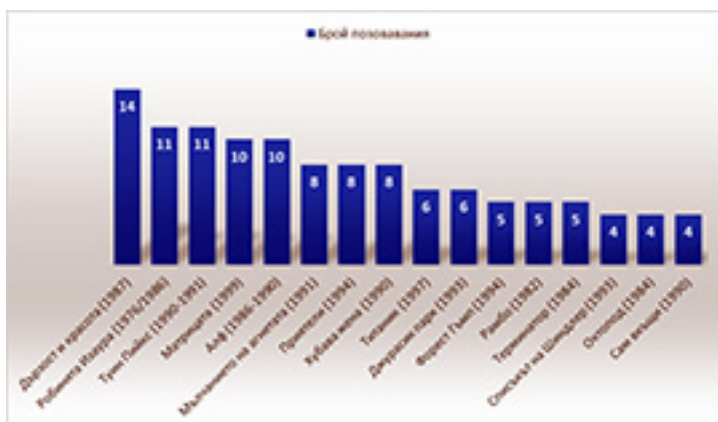
Сапунени сериали като „Робинята Изаура“, „Дързост и красота“, „Сълзи над Босфора“ (излъчван в България през лятото на 2009)¹, „Касандра“, „Просто Мария“, „Росалинда“, „Гръм в рая“, „Андреа Селесте“, „Клонинг“, „Вдовцата в бяло“, „Докато свят светува“ и подобни са посочени предимно от жени в различна възраст – 24 спрямо 3 мъже. Преимуществено жените (8) са посочвали неамерикански заглавия на филми като „Покаяние“, „Тихият Дон“, „Трейнспотинг“, „Никита“ и др. Само един от мъжете е посочил заглавие на неамериканска продукция. От посочените 90 небългарски заглавия на филми, само 11 не са американски продукции.

Сред най-популярните детски филми са „Синьо лято“, посочен от 5 респонденти, „Пинко розовата пантера“ – 4, „Ну, погоди!“ и „Плодчетата“ – 2, „Смърфовете“ и „Бен-

¹ Това уточнение е важно в конкретния случай, тъй като турските сериали не присъстват в ефира на българските телевизии преди 2000 г.

джи, Закс и Звездният принц“ – по 1.

Част от анкетираните не са посочили конкретни заглавия на филми, а са назовавали цели жанрове – криминални филми, уестърн, трилър. В контекста на масовата култура от 90-те се споменават и порнографските филми, достъпът до които през този период става изключително лесен. Срещат се и обобщения като „американски филми“, „турски сериали“, „сапунени сериали“. Въпросът за филмите много често предизвиква спомени за популярните през периода киноvideоклубове, за домашните видеоплеъри, за наемането на видеокасети и дори за колекционирането им.



Фигура 14

Книги. Отговор на въпроса кои книги от периода си спомнят да са чели, не са дали 83 души от анкетираните. От тях 34 са мъже, 47 са жени. Учебници или задължителна литература са посочили като четива три жени на възраст от 36 до 44 г. „Не чета книги“, „Нямах финансова възможност“ / „Не купувах“ са посочени като отговори от 10 души. Осем са жени (във възрастовата група от 58 до 74 години), двама са мъже над 60 години. Четирима от анкетираните не са посочили заглавия на книги с отговора

„Много чета“. Това са жени на 41 и 71 години и мъже на 54 и 68 години.

Предпочитания към **преводни книги** имат 37 от анкетираните, като 26 са жени, а 11 са мъже. Към тях могат да се прибавят и 18 други (15 жени и 3 мъже), които са посочили, че четат „любовни романи“, „розови романчета“, „арлекинчета“, „издания на издателство „Хермес“. Като автори на такива романи са посочени Даниел Стийл (5 от анкетираните), Джаки Колинс, Сандра Браун. Криминални романи са посочили като отговор 2 жени, психологически книги – 2 – жена и мъж, духовна или езотерична литература – 2 жени и 1 мъж. Историческа и биографична литература са посочили мъж на 45 и жена на 78 години.

Осем от петнайсетте жени са дали отговор, че четат любовни романи и гледат „сапунени сериали“. Преобладават жените във възрастовата група до 48 години – 6.

Сред посочените заглавия на преводна литература са „Цар плъх“ на Джеймс Клавел (4 пъти), „За мишките и хората“ и „На изток от рая“ на Джон Стайнбек (по 3 пъти), „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо, „Рудниците на цар Соломон“ на Х. Хагард, „Името на розата“ и „Махалото на Фуко“ на Умберто Еко (посочени по два пъти), „Птиците умират сами“ на Колийн Маккъллоу (3 пъти), книги на Артър Хейли (3 пъти), Джон Гришам (2 пъти), Александър Дюма, Реймънд Чандлър, „Юрски парк“ на Майкъл Крайтън, книги на Милан Кундера, Пол Остър, Стивън Кинг (3 пъти), „Идиот“ на Достоевски, „Изгрява слънце“ на Хемингуей.

Заглавия на **българска литература** сред предпочитаните за четене са посочили 26 души. Съотношението е 14 жени към 13 мъже. Трима от 27-те, посочили българска литература, са отговорили „Тютюн“ и „Под игото“, „Преспанските камбани“, „Железният светилник“, „Илинден“, а 9 са избегнали пряк отговор и вместо конкретни заглавия са изброили автори като Йордан Йовков, Христо Ботев,

Никола Вапцаров, Христо Смирненски, Ст. Ц. Даскалов, Стефан Цанев, Радой Ралин, Блага Димитрова, Вера Мутафчиева, Георги Господинов, Станислав Стратиев, Недялко Йорданов, Любомир Левчев, Антон Дончев. Това са двама мъже и две жени до 48 години, мъж и жена на 60 – 62 години и три жени над 66.

Десет души (8 мъже и 2 жени) са посочили заглавия на книги като „Фашизмът“ на Жельо Желев – 2, „Задочни репортажи за България“ на Георги Марков – 1, името на Христо Калчев или конкретни заглавия на негови романи – 4. Двама души са отбелязали книгата на Анна Заркова „Големите убийства в България“ (2013), а един от отговорите е – „книги за ъндърграунда в България“.



Фигура 15

Таблицата включва към преводната литература и данните за предпочитаните „любовни романи“ читатели.

Резултати на непосочилите отговор по пол и възраст:



Фигура 16

Количествени данни от отговорите на **шести въпрос** (*Кои вестници и телевизии предоставяха най-важната информация според Вас?*)

Посочени са 57 различни заглавия на вестници и списания, като част от тях не са излизали през 90-те години на XX в. 50 от запитаните не са отговорили, като в три от случаите анкетата е компрометирана. От останалите 47 души 31 са жени и 14 са мъже. В процентно отношение това съотношение (2.2 : 1) е пропорционално на процента ангажирани в анкетата мъже и жени. Неотговорилите са от различни възрастови групи и от различни населени места. Независимо че въпросът търси еднозначно отношението на анкетираните към достоверността и автентичността на информацията при посочването на печатни издания, отговорите най-често изразяват опит да се посочат колкото е възможно повече заглавия, представителни за периода според мнението на говорещия.

В по-голямата си част посочените издания за нацио-

нални, само 5 (или 9%) са регионални. Сред тях с 6 посочвания е „Черноморски фар“, Бургас, а с по едно посочване „Сливенски новини“, „Нова България“ (Кюстендил), „Дунавска правда“ (Русе), „Хасковска Марица“. Посочени са три спортни вестника – „Старт“, „Меридиан мач“ и „Седм дни спорт“. В анкетата двама души са посочили издания за култура и литература – „Култура“ и „Литературен фронт“ (излизал до 1993). „Седмичникът за политика и култура „Антени“ (1970 – 1996) също е посочен от един от анкетираните. Хумористичният вестник „Стършел“ е споменат като един от източниците на най-важна информация за 6-ма от анкетираните. Специализирани издания за дом, мода, интериор като „Наш дом“, „Жената днес“, „Некерман“ и „Бурда“ са споменати по веднъж, лайфстайл изданието „Егоист“ има три посочвания, „Червило“ – 1. Тийнейджърските издания „Браво“ и „Тийнейджър лав“ са посочени по веднъж. „Нешънъл джиографик“ и „Природа и знание“ са посочени по веднъж, списание „Космос“ – 2 пъти. Вестник „Телеграф“ е посочен три пъти, но той е издание от 2005 г.², подобно на „Гласове“, който също е издание от следващото десетилетие.

От ежедневниците като най-емблематични за периода източници на важна информация се очертават „Труд“ – 72 посочвания, „24 часа“ – 61 посочвания, „Стандарт“ – 21 посочвания и „Сега“, започнал да излиза през 1997 г. – с 3 посочвания. При официозите на политическите партии данните са следните: „Демокрация“ на Съюза на демократичните сили е получил 39 посочвания, „Дума“ на Българската социалистическа партия – 26, „Свободен народ“ на Българската социалдемократическа партия – 1, и „Земеделско знаме“ на Българския земеделски народен съюз – 1. С най-голям авторитет от седмичните издания сред

² През 1991 г. излиза вестник с името „Телеграф“, но е малко вероятно анкетираните да имат предвид точно това издание.

анкетираните се ползва „168 часа“ – 21 посочвания. Седмичникът „Капитал“ е с 2 посочвания.



Фигура 17

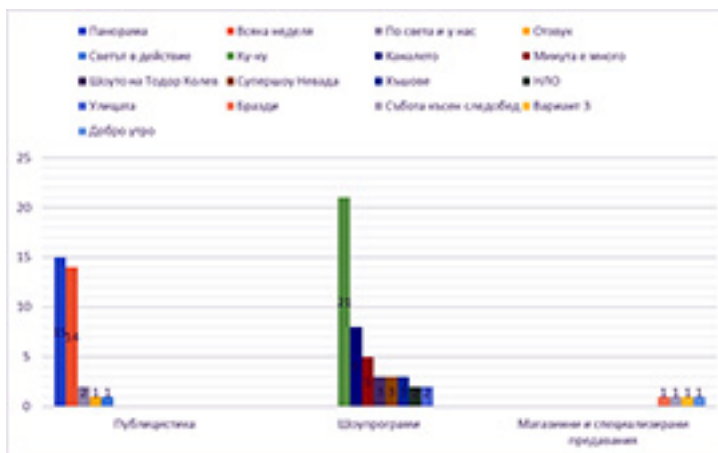
Интерес представляват резултатите, според които вестник „Работническо дело“ (1927 – 1990) е посочен от 18 души като източник на важна информация за периода. В тази поредица с четири посочвания е „Отечествен фронт“ (1944 – 1988), „Народна младеж“ (1947 – 1990) е с 3, а „Септемврийче“ (1945 – 1990) – с 1. От посочилите „Работническо дело“ 16 са жени, като 10 от тях са над 60-годишна възраст, а 6 са между 45 и 49 години. Мъжете са двама – на 45 и 46 години. Посочилите „Отечествен фронт“ са 3 жени (46, 65 и 75 години) и 1 мъж (46 г.), „Народна младеж“ е посочен от двама мъже (на 73 и 77 години) и една жена на 71. „Септемврийче“ е споменато от жена на 45 години.

Сред електронните медии с най-голям авторитет се ползва Българската национална телевизия (в отговорите присъства като БНТ, Канал 1, Ефир 2, или Канал 2), спомената 105 пъти в анкетите. Стартиралата през 2000 г. БТВ е

посочена 18 пъти, а Нова Телевизия (1994) – 14. Двама от анкетираните гледат Евроком (1996). По веднъж са посочени Канал 3, ТВ7 (2005 – 2016), Европа (2001), RN-Бургас и Телекабел – Пазарджик. Музикалните MTV и MM (1997 – 2010) също са получили по един глас. В един от отговорите е записано, че са гледани сръбски телевизии.

Освен телевизионни канали, част от анкетираните са посочили конкретни предавания. Сред тях с 16 посочвания е „Всяка неделя“, с 15 е „Панорама“. В два от случаите „Всяка неделя“ е спомената поради детската анимационна поредица „Пинко розовата пантера“, включена в програмата ѝ. Информационната емисия на БНТ „По света и у нас“ и детското предаване „Милион и едно желания“ са споменати по 2 пъти. „Бразди“, „Открито“, „Отзвук“, „Светът в действие“, „Добро утро“, „Вариант 3“ и „Лик“ са посочени по веднъж от анкетираните.

Както бе посочено и по-горе, шоупрограмите и телевизионните състезания са със следните резултати „Ку-ку“ – 21 посочвания, „Каналето“ – 8, „Минута е много“ – 5, „Шоуто на Тодор Колев“, Супершоу „Невада“ и „Хъшове“ – по 3, НЛО и „Улицата“ по 2 отговора.



Фигура 18

Наред с предавания и телевизионни канали респондентите са посочвали и имена на водещи. Нери Терзиева и Асен Агов са споменати по 3 пъти, Кеворк Кеворкян 2 пъти, по веднъж – Маргарита Михнева, Иван Гарелов, Дмитри Иванов, Тома Томов и Димитър Цонев.

Заедно с телевизионни канали или вместо тях анкетираните са посочили няколко радиостанции, от които са черпили важна информация през периода. С най-много гласове е Българското национално радио – 15 пъти (от които 5 посочвания са за програма „Хоризонт“ и 4 за „Христо Ботев“). Дарик радио (1996) е получило 6 гласа, радио „Свободна Европа“, ВВС и радио „Ком“ – по 1.

Четиридесет и двама души не са посочили нищо като отговор на въпроса, а 7 други – различни причини – „нямахме телевизия“, „не се интересувам от политика“, „информацията е манипулирана“.

Седмият въпрос (*Кои книги и филми (вкл. телевизионни) за 90-те години си спомняте?*) е получил най-малко отговори. Преобладаващият отговор е „Не си спомням“ /

„Не мога да отговоря“ или „Предпочитам любовни романи“ – веднъж, както и „Не желая да чета за периода“ – също веднъж. От всички 198 анкетирани само 26 са дали отговор. Сред филмите са посочени „Бригада“ (2 пъти) – руски сериал, „Дом за нашите деца“, „Васко да Гама от село Рупча“, Войната на таралежите“ (и трите създадени преди 1990 г.), сериалът „Под прикритие“ (2011 – 2016), „Подмяната 10-ти“ (2004), „Писмо до Америка“ (2001), „Урок“ (2014), „Бай Ганьо“ (1991), „Грамада“, „Мисия Лондон“ (2010), „Кръстникът“, „Дунав мост“ (1999) и „Източни пиеси“ (2009).

Посочените предавания са „БНТ на 60“ (2 пъти), „Преходът или какво стана с нас“ (2013), „Открито с Валя Ахчиева“, „Частен случай“.

Във връзка с книгите в отговорите се посочва: „Книги на Стефан Касъров“, „Преходът. България 30 години по-късно“ (колектив, 2019), Калин Тодоров „Зад завесата на демокрацията“ (2020), „книги за убийства на знакови фигури“, Христо Калчев „Нерон вълкът“ (2 пъти) и „книги на Христо Калчев“, Жельо Желев „Фашизмът“ (2 пъти), „Истории от 90-те“ (съст. Невена Дишлиева-Кръстева, 2019), Стефан Цанев „Български хроники“, „книгите на Георги Стоев“, Георги Стоев „Имало едно време на Изток“ (2008), Александър Томов „Корупция“ (2006, първо издание 1989) и „Новобогаташи“ (1996), Георги Марков „Задочни репортажи за България“ (1990), Димитър Динев „Ангелски езици“ (2003).

Наличието на над 172 липсващи отговора дава основание да се допуска, че хората не мислят периода в съзнателен дистанцирано критичен ключ. Той продължава да е част от биографичното им себепологане, поради което те не изпитват особена потребност от неговото външно историзиране и верифициране.

Анализ на резултатите

Дори и най-беглият поглед върху получените от анкетата резултати разкрива известни противоречия в събраната информация. Прави впечатление фактът, че голяма част от споменатите филми (Фигури 13 и 14), както и немалка част от посочените книги са издадени или са били издавани (в случая с пресата) във времето преди 1989 г. Наред с това на въпроса за това кои вестници и телевизии са предоставяли най-важна информация за респондентите, голяма част от отговорите са фокусирани не толкова върху информационните канали, а върху конкретни предавания и рубрики, като същевременно са посочвани и имена на водещи журналисти. Липсата на отговор на последния въпрос – за книги и филми за 90-те години – от 172 души също е важен маркер за мисленето на хората за периода.

Последното десетилетие на XX в., конвенционално приемано в общественото мислене като време на преход от една политико-социална и икономическа организация към друга, предполага – наред с количествените методи за анализ – и прилагане на комплекс от качествени подходи, чрез които да се обяснят забелязаните противоречия. Веднага трябва да се подчертае, че тези противоречия по никакъв начин не създават конфликти в мисленето на респондентите за миналото. Напротив – те съ-съществуват в комплексно цяло и формират картината на десетилетието, ако се съди по данните, според които повече от 50% нямат ясно изразено положително или отрицателно мнение (Фигура 4). Прилагането на мултимодален подход в случая е един от възможните, тъй като позволява да се разкрие цялата съвкупност от отношения, при която социални явления се съпоставят със случващото се в личния живот на респондентите. И от друга страна – разширява гледната точка към периода, полагайки го в по-широки контекстуални граници, отвъд видимите още на пръв поглед иконо-

мически характеристики.

Изграждането на анкетата по начин, пресрещаш епизоди от индивидуалната биография на говорещите с исторически валидирани събития, има за цел не толкова да събере количествени данни за миналото, колкото чрез събраните данни да разгърне множеството измерения в интерпретацията на това минало. В случая, както показва събраната информация, не става дума за опити да се коригира вече наличен исторически наратив за прехода. Такъв все още не съществува в някаква пълнота и като цяло няма конвенция от социално валидни конструкции, маркиращи граници, поставящи рамки и центриращи го около определени политически събития. Вероятно това е една от причините, поради които хората не се чувстват морално предизвикани (както е при мисленето за тоталитарното минало например) да „нанасят“ индивидуални корекции, чрез които да положат (или примирят) собствените си биографи в изграждащия се колективен наратив. Казано по друг начин – времето на 90-те години на XX в. не е част от „войната на интерпретации“ (или поне все още не е) и опитите за създаване на доминираща картина, а е разказвано сравнително спокойно, лишено в по-голямата част от случаите от емоции. С особена емоционалност се характеризират основно критиките на икономическите механизми на времето, преразпределянето на собствеността и формирането на различни от предходните икономически и властови субекти. Най-голямата част от негативните ключови думи (Фигура 6) са свързани именно с трансформационните процеси в българското стопанство от епохата на прехода. „Липси“, „рекет“, „инфлация“, „безработица“, „купонна система“ са ключовите думи, чрез които се маркира с най-ясно изразено негативно чувство мисленето за изследвания период. Ясно изразена сетивност в спомените придават онези сюжети, в които се пресрещат социални събития с човешката телесност и чувствителност. Пазару-

ването с купони и дълбокият потребителски дефицит се разказват през спомените за студовите на опашките, страха от тъмното, незачитането на личното пространство, бутането и дори физическите сблъсъци пред магазините. Гладът и страховете за сигурността също оцветяват със силна емоционалност разказите, придавайки особен драматизъм на човешките спомени. Раздаването на стоки от камиони в движение е пример, чрез който 80-годишна респондентка (без посочено местоживеење) мотивира основанията си да твърди, че е настъпила пълна загуба на човешкото у хората в десетилетието на поредицата от големи стопански кризи³.

Наред със спомените на респондентите статистическите данни също показват изключително високи темпове на бързо нарастваща безработица. Броят на безработните хора в България през 1990 г. е 65 079, а три години по-късно – през 1993 г., хората, които не успяват да се реализират успешно на пазара на труда, възлизат на 626 141 души (Атанасов, Тодорова, Златанова 1995: 135). В разглеждания период инфлацията също расте с изключително високи темпове – 123.8% (1990), а през декември 1996 г. е 30 662.3% (при база май 1990 г.)⁴. Несигурността се свързва

³ Точният записан спомен за събитието и оценката му звучат по следния начин: „Моят ярък спомен от този период е тъжен и срамен. Докато всички складове и магазини и в най-малките градчета прашяха от стока, по някаква заповед се скриха и забраниха. Народът трябваше да огладнее и да се озлоби. Тогава по улиците плъзнаха камиони и без да спират, за да не ги нападне тълпата... в движение хвърляха пакети ориз, брашно и боб на тичащите след тях. В моя живот нямаше по-унизителна случка! Заклех се никога повече да не гласувам на избори!“.

⁴ Данните са според калкулатора на инфлацията в България на Националния статистически институт: <https://www.nsi.bg/bg/content/2539/%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80-%D0%BD%D0%B0-%D0%B8%D0%BD%D1%84%D0%BB%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B0>

с висока степен на страх от попадане във високорискови социални групи като безработни и трайно бедни или с чувство за заплаха от превръщане в жертви на все по-агресивната престъпност, която тоталитарната държава е успявала да преследва или да прикрива по идеологически причини (Атанасов, Тодорова, Златанова 1995: 136). Социалистическото общество, живяло с утопиите за „светло бъдеще“ и постигнато „пълно равенство“, е предизвикано в своите представи за себе си, в резултат на което се отчитат тенденциите (по-скоро на една интуиция от гледна точка на респондентите днес, отколкото реално приемане като факт) на социално-икономическите разслоения в мисленото като хомогенно съществуващо до началото на 90-те години общество. Макар употребата на думата *интуиция* да крие известни рискове, използването ѝ може да се мотивира с факта, че голяма част от респондентите продължават да работят и да полагат усилия за своето благосъстояние, жизнен стандарт, социално положение и днес. В този смисъл те не разпознават себе си като социално губещи⁵ от днешна гледна точка, а като разочаровани от прехода, защото ценностната им система включва широк набор от маркери, които им дават аргументи да направят положителна равносметка от позицията на индивидуално преживяното и вплетено в биографичните наративи. Казано иначе, деветдесетте години на XX в. са приключили от гледна точка на историческото хронологизиране, но прилагането на множество индивидуални стратегии за корекция или удържане на постигнатото от страна на хората не е завършило. То е нещо, което се е трансформирало в сюжети, изграждащи личните биографии на разказващите

⁵ Познавайки се на резултати от преведено през 1993 г. изследване в България, Николай Тилкиджиев посочва, че половината от пълнолетните българи смятат, че в обществото има малка прослойка елит и „основно сгрупване на останалите около „дъното“ (Тилкиджиев 1998: 58).

миналото си, въз основа на което се мотивират и оценките за него.

Мултимодалният подход при интерпретирането на данните дава възможност да се разкрият вътрешните връзки между различните траектории в разказването, което на практика разкрива в по-голяма пълнота реалните условия на живот във времето, както отбелязва Джордж Вобруба (Vobruba 2000: 603). „Хората, продължава авторът, показват впечатляващо високо ниво на биографична мобилност“, което е ясен показател и за тяхната социална активност, както и за всичко онова, което правят в рамките на семейството и личните си пространства. Разполагането на собствения живот в определени условия – социални, икономически, културни и т.н. – показва начина, по който всъщност те възприемат себе си „не като жертва, а като актьори в рамките на обществото“ (Vobruba 2000: 604). За да се направи по-видима връзката *индивидуално присъствие и активност / социален ред и икономически отношения*, изследователят предлага употребата на „понятията „включване“ и „изключване“ като ключ към проучването на мултимодалните динамични процеси на интеграция и дезинтеграция в обществото, фокусирайки се върху потенциала на актьорите в тези процеси“ (Vobruba 2000: 604).

Разказите – кратки или по-пространни, които се създават като отговори на втори, трети и четвърти въпрос от анкетата, ясно разкриват връзката между събитийността в индивидуалния живот на респондентите и онова, което се случва в социално-политически и икономически план. Наративите показват ангажираността на хората към случващото се в страната, желанието им за бързи промени, които – от една страна – ще доведат до превръщане на обществото в демократично, ще въведат либерална ценностна система и нови икономически отношения. Това обаче – от друга страна – е необходимо да се извърши бързо, при това без да се загуби постигнатият социален стандарт,

без да се допуска несправедливост при разпределението на собствеността, която тоталитарната държава е национализираща, владееща и преразпределяща. Това са водещите предпоставки при мисленето на миналото, като много често те са подкрепени от сравнения със случващото се днес. Тази гледна точка към съвкупността от множество различни събития изгражда спомена за миналото в специфичен семантичен ключ. Отчитането като успех – независимо от икономическите трудности – на факти като постигане на по-висок образователен ценз, на възможности за пътуване и опознаване на други култури, търсене на пътища за личностно развитие и на такива за обезпечаване на образованието на деца и внуци полага мисленето за десетилетието в един изключително широк контекст. Респондентите възприемат себе си като борещи се с трудностите, като непрекъснато опитващи се да се преборят с обстоятелствата, независимо дали са успели да се справят с тях по начина, по който са искали. Данните показват, че те полагат постоянни усилия за справяне, включване и активност в икономическите механизми на прехода. Поради тази причина наред с негативните оценки периодът се оценява и положително именно заради множеството фактори, преценявани от хората като важни, като определящи техния живот не едностранчиво⁶. Тази тенденция е отчетлива и показателите във Фигура 8 я разкриват в пълнотата ѝ. Вижда се, че наред със статистически проверимите иконо-

⁶ Опазването на имуществото, постигането на лична автономия и инициативност, проява на икономическа активност, онаследяване на културния капитал, свързан с осигуряване на добро образование на децата и добрата репутация на семейството са сред определящите маркери за средната класа в научната литература – повече по този въпрос вж. Тилкиджиев 1998: 57–72. Мисленето за себе си не като за елит, но в никакъв случай не и като за губещи от прехода полага респондентите в една средишна социална позиция, която е ангажирана с удържането на ценностния кодекс и икономически потенциал на нацията.

мически данни съществуват и редица други, които са с висока степен на значимост за респондентите и те ги отчитат като част от своите успехи или провали при реализиране на жизнените си стратегии. В споделените лични спомени еднозначно се прави опит да се рационализира поведението, да се представи като част от себеосъществяването в контекста на социалните промени в разглеждания период.

Независимо че обстоятелствата са трудни, а финансовите и политическите условия са оценявани като нечестни, хората представят своята активност в съгласие със свои собствени критерии за „нормалност“ и „справедливост“. Връщайки се назад в миналото, те го ревитализират през ценностно ангажиран ключ. Данните показват, че парите не могат да бъдат пренебрегнати като фактор за осъществяването на жизнените планове и постигане на по-висок стандарт. Поради тази причина включеността в икономиката е важна предпоставка за цялостното социално присъствие, доколкото наличието на определен доход се възприема като необходимост – по наблюденията на Джордж Вобруба – за „успешното, съзнателно включване в обществото“ (Vobruha 2000: 606). Печеленето на пари обаче далеч не е всичко и за по-голямата част от респондентите това не е самоцел. Постигането на образование или създаване на стабилно семейство са част от събитията, мотивиращи положителната самооценка на респондентите и чувството им за престиж в общността, което се опитват да изградят и постигнат. „Основаният на престижа статус е постигнат чрез умения, знания, уважение и успех“, заявяват Аштън Робъртс, Ромина Палермо и Трой Уайсър (Roberts, Palermo, Visser 2019: 1). Събраните спомени в голяма степен разкриват сложната връзка между материално притежаваното от хората и всички останали компоненти, които изграждат техния социален капитал. „В трудните години на прехода успях да вложа средства, енергия, усилия и време за израстването ми в професионален план – след-

дипломна специализация, придобиване на професионални квалификационни степени и преквалификация. Завършила съм Великотърновския университет „Св. св. Кирил и Методий“, гр. Велико Търново – бакалавърска и магистърска степен, и Югозападния университет „Неофит Рилски“, гр. Благоевград – втора магистърска степен, и Софийския университет „Св. Климент Охридски“ – настоящия ДИУУ – Департамент за информация и усъвършенстване на учителите“, разказва респондентка от Плевен.

Примери за това, че наличието на финансови средства е само част от всичко онова, чрез което се демонстрира позицията в общността и самооценката за социалния престиж от страна на анкетираните, се съдържат в разкази, кореспондиращи с възможността им да полагат своето поведение или житейски стратегии в рамките на обществено приемливото или очакваното. В този контекст не е парадоксално, че голяма част от разказите са за това колко трудно хората са успели да намерят рокля или плат за рокля за абитуриентския си бал, с преодоляването на какви трудности е било свързвано самото организиране на бала, подготвянето на собствена сватба (или на деца и внуци) и всичко свързано с нея. „Друго важно събитие, което се случи през този период, е сватбата на малката ми дъщеря. Трудно намерихме подходяща рокля за булката. Макар и с по-оскъдни средства, организирахме скромно тържество в малък ресторант. Все си казвах, че очаквам всичките тези промени да са за добро, и устоявахме, изтърпявайки негодите“, споделя една от анкетираните жени на 85 години, живееща в областен град. Друга от включените в проучването жени разказва: „Спомням си, че майка ти завършваше дванайсети клас, щеше да бъде абитуриентка, щеше и беше, след това. По магазините имаше много дефицит на стоки, с много връзки ѝ осигурихме тоалета. Ходихме до Турция да купим някои хубави неща. Ами, това беше хубавото... Абитуриентската вечер, нейната!“.

Чакането с часове на опашки от ранна сутрин в разказите на 15-16-годишни младежи се представят като важни условия за тяхното „възмъжаване“. Трудностите са ги превърнали в личности, устойчиви на различни житейски предизвикателства по-късно. Точно такъв ефект за индивидуалните биографии е имала казармата за всички онези 6% от респондентите, чиито разкази добавят физическата издръжливост като основание за висока самооценка. Сред наративите, които противопоставят значимостта на самите усилия да се опази мястото в обществото на постигането на финансово благосъстояние „на всяка цена“, са и тези за взаимопомощ между хората⁷, както и такива, според които започването на по-непрестижна работа не е показател за по-ниско положение в обществото. Напротив, непрестижната работа се изтъква от респондентите като социално-икономическа предпоставка, въпреки която те са се справили и са успели да осигурят образование на децата си, да им помогнат в отглеждането на внуци, които по-късно са „успели в живота“. Седемдесет и една годишна жена от малък град в Централна България си спомня, че три години след като е съкратена от работа, „успях да си намеря нова такава и бях невероятно щастлива. Пак работех в едно застрахователно дружество, но понеже нямаше щатна бройка, водеха ме хигиенист, а изпълнявах всички други неща, само че заплатата ми беше на хигиенист. Но след като си стоял 3 години въщи, се радваш и на малкото, което ти се дава възможност да правиш. И мисля, че най-хубавото нещо, което ми се случи през 90-те години беше, че и двете ми деца завършиха висшето си образо-

⁷ Респондентка от Плевен си спомня: „Винаги съм възприемала професията си като призвание и като част от моя личен живот. Започнах работа като начален учител в град Плевен. Работата с много деца и родители, които в повечето случаи бяха безработни или с ниски заплати, ме принуждаваше да помагам с каквото мога – закупуване на тетрадки и други канцеларски пособия“.

вание, създадох семейства и се роди първата ми внучка“.

Пенсионирането, предполагащо понижаване на жизнения стандарт, както и загубата на работа, са най-често в контекста на това, че се търси нова или в случая с пенсионирането – на допълнителна работа, за да се запази начин на живот, сходен или по-добър от досегашния. „Какво настъпи за пенсионерите? Като пенсионерка през това време трябваше по някакъв начин да си помагаме на малките пенсии – и ходих и продавах цветя пред гробищния парк. Тогава си отглеждахме сами цветята и ги продавахме на малки букетчета, а по-късно пазарът беше зaleyт от чужда стока, която в много случаи не беше приемлива за възможностите на хората да закупуват тези цветя. Така е и до ден днешен“, заявява 82-годишна респондентка от областен град. „Ярък спомен през този период – че трябваше да сменя две-три работи, две-три професии, които бяха нископлатени, а през това време двете ми деца бяха приети за студенти и трябваше да ги издържаме. Нископлатената работа не позволяваше издръжката на децата, затуй трябваше да напусна работа и да търся работа по-платена. Като техник все още се намираше работа. Намерих работа чрез познати, по-платена работа. Затова заминах да работя там, където имаше повече пари, за да мога да издържам децата си“, е сред най-добре запазените спомени за 90-те години на 75-годишен мъж, живеещ в малък град.

Към тези сюжети се прибавят и работещите студенти, които се опитват да подпомогнат издръжката от страна на родителите си или да самофинансират образованието си в условия на отсъстваща държавна политика по въпроса. В разказите присъстват сюжети на опити за запазване на дома⁸. Справянето с трудностите не води до конфликти, а

⁸ Част от спомените са за усилията, които се полагат за запазване на жилището или за придобиване на ново в резултат на преместване в друго населено място. Статистическите данни за периода (по данни от 1995 г.) показват, че едва 6.3% от целия

най-често до привеждане на множество случаи на оказана взаимопомощ⁹ – като например за родители, които, са изпратили на гарата дъщеря си, която е студентка в друг град, се прибират пеша вкъщи, защото нямат пари за билети за градския транспорт и подобни. Наред с пречките, които са с икономически и/или политически характер, се посочват и лични такива като развод или развод на родител. Те могат да бъдат интерпретирани като част от усилията за запазване на социалния статут и доброто име на семейството, доколкото разводът само се споменава в разказите, а смъртта на близък човек например се полага в по-широк наративен контекст и се подчертават и емоционалните страни на преживяването. Изцяло положително се възприемат детството и тийнейджърските години, които в спомените на респондентите се свързват с безгрижие, свободна игра, първа любов или първа цигара; накратко – едно време, което е непропускливо или е трудно пропускливо за случващото се в икономиката и политиката на страната през този период. Изкарването на летните ваканции „на село“ при бабите и дядовците, музиката и дискотеките, купуването на дрехи, които в контекста на плановата икономика на предходната епоха са били издигнати в култ и емблема за успяващото капиталистическо стопанство, са сред най-честите отговори за това как се помни последното десетилетие на XX в. от респондентите във възрастовата група до 48 години.

Положителните промени, данните за които, са графич-

жилищен фонд в страната е собственост на лица от възрастовата група до 30 години (които са основната част от респондентите и в настоящото изследване) (Дандолова, Николаев 1995: 82).

⁹ Тук трябва да се отбележи фактът, че примери за междупоколенчески конфликти липсват, като наред с множеството причини – сред които социални и психологически, може да се изтъкне и това, че анкетьорите са деца или внуци на анкетираните и разказите могат да имат за цел формиране на определен интерпретативен похват при изграждането на семейна и родова памет.

но изразени във Фигура 7, са всъщност съвкупност от трансформации в обществото и такива събития в личния живот, които насищат положително емоционално спомена за времето. Тук „демократия“, „свобода на пътуване“, „митинги“, „свободни избори“ и други кореспондират с изрази като „надежда“, „еуфория“, „игри и забавления“, „любов и брак“ и подобни, които изразяват усещането за нормалност, с което се характеризират представите за всекидневие. Количествените резултати, отразени във Фигура 4 по-горе, показват, че 51% от анкетирания не могат да определят еднозначно периода, използвайки еднакво или пропорционално близко количество положителни и отрицателни оценки за времето. Трябва да се отбележи също така, че немалка част от респондентите се затруднява да посочи категорично пет ключови думи в отговор на първия въпрос от анкетата, а се опитва описателно да изрази част от спомените си. Ако данните за икономическата криза (Фигура 6) ясно показват невъзможността на институциите – държавни и общински – да наложат стандартите на публичната нормалност, то надеждите и еуфорията, отразени във Фигура 7, недвусмислено сочат, че хората определят еднозначно като положителни промените в политическия дискурс. Премахването на тоталитарния режим, установяването на демократични правила за управление, възможността да се участва в избора на управленски органи на различни нива са сред базовите обстоятелства, които предпоставят нормалността в сферата на политиката. Освен това, не на последно място, те формират и чувство за включеност у респондентите при вземането на решения за управлението на страната. Започването на частен бизнес, както и отварянето на плътно затворените до 1989 г. държавни граници са две от важните възможности, чрез които хората търсят варианти за справяне с опасността от изключване от икономическите процеси и загуба на жизнен стандарт. При това – в няколко от случаите – и с

известни рискове, доколкото става въпрос за търговия в условията на югоембаргото¹⁰. Участието в „сивия сектор“ на икономиката, без това да се оценява негативно, ясно показва нарушената легитимност на институциите да произвеждат нормалност и да налагат социални конвенции, определящи съобразяването на индивидуалните жизнени стратегии с тях. „Ходили сме на търговия и в Македония, защото заплатите ни бяха ниски и ние решихме да си докарваме допълнителни доходи, които не се облагаха от никакви данъци“, споделя мъж на 54 години, живеещ в малко населено място.

„Справянето“ със ситуацията показва няколко възможни изхода за хората в условията на зев „между институционализираните стандарти за нормалност и реалните жизнени условия“, както ги фиксира Джордж Вобруба (Wilke 2021: 187, 188). Те може да се опитат да се справят с ограничените ресурси, могат също така да признаят / приемат обстоятелствата и да сведат собствените си очаквания спрямо тях, и третият вариант е свързан с очакването, че зададената ситуация е временна, и да реагират съобразно тези свои разбирания (Wilke 2021: 188). Коректността изисква да се отбележи, че Феликс Уилке прави своите заключения върху механизмите на социално подпомагане в Германия и поведенческите практики на възрастните хора, бенефициенти на системата. Независимо от това обаче, доколкото става дума за включеност/изключеност в/от пазара на труда и нивото на получаваните доходи, резултатите от анкетата показват, че подобно типизиране на стратегиите на хората е напълно приложимо – с известно

¹⁰ Данните от Фигура 7 показват, че за 8 души е важно отварянето на границите. Във Фигура 8, отразяваща личните спомени и важните промени в индивидуалния и обществения живот, възможността за пътуване в чужбина е важна за 14 души, защото тук разказите регистрират и отделни случаи и преживявания, свързани с търговия със съседни държави.

разширяване на обема на понятията. „Справянето“, което е една от наблюдаваните от автора приложни практики, може да се допълни с това, че става дума не само за опериране с ограничения ресурс, а и да се добави в случая, че предвид масовостта си, то се отнася до хора в активна трудова възраст. Именно това е факторът, който води до изграждане на нови стратегии за по-пълноценно включване в икономическите процеси на страната¹¹. Както вече се спомена и по-горе, от отговорите на респондентите се вижда, че много от тях правят всичко възможно да открият и оползотворят различни възможности за получаване на доходи и постигане на професионална реализация. Именно тези два показателя са в тясна зависимост помежду си и взаимно се компенсират при неудовлетвореност от единия от тях. Анкетите показват, че ако някой е недоволен от доходите си, но същевременно работи по специалността си и има възможност да авансира в по-горни позиции или да работи в добра среда, той/тя се задоволява с по-ниското заплащане, което получава. Валидно е и обратното – по-високото заплащане и стандарт на живот мотивира работата в условия, които респондентът счита за компромисни в една или друга степен.

Наред с търговията през границата в условията на наложено ембарго един от пътищата за постигане на по-висок стандарт е емиграцията. Младите хора, от които 40 души със средно образование например трябва да се борят за едно свободно работно място, а от висшистите 7 или 8 (Атанасов, Тодорова, Златанова 1995: 138), са групата, коя-

¹¹ Цитирайки изследване на Галъп Интернешънъл, Петя Василева-Груева отбелязва, че през 1997 г. потреблението на населението е спаднало със 70% спрямо 1989 г. (Василева-Груева 2013: 411). Това е един доста продължителен период, в който активната част от хората търсят различни варианти за справяне със ситуацията и не се задоволяват само с наличния си ресурс или с помощи от държавата.

то показва отчетливи нагласи за напускане на България. В периода 1990 – 2001 г. статистическите данни показват, че около 450 000 български граждани са заминали извън границите на страната¹², основната част от които за да търсят работа и професионална реализация. Младежите – както показва проведеното в периода 1997 – 1999 година научно изследване „Формиране на европейско съзнание сред младото поколение в България“ – са значително по-адаптивни от възрастните, от една страна, и от друга – те са тези, които отдават по-голяма тежест на либералните ценности като *свободно предприемачество* и *печалба* (Митев 2000: 38). При тях преобладават и еднозначно негативните оценки за времето на „реалния социализъм“. За сметка на това *демокрация* и *свобода* са класирани като значими ценности за българските студенти според проведеното проучване (Митев 2000: 38). Те са изведени на преден план и в проведената анкета (Фигура 7), което може да се тълкува като резултат от влиянието на тогавашните млади хора, които днес са най-голямата част от трудоспособното население на страната. *Демокрация, падане на режима, отваряне на границите* са се превърнали в устойчиви концепти на мисленето за периода на прехода и се оценяват изключително високо от респондентите – в значително по-изразени количествени стойности, отколкото са негативно натоварените понятия. Това може се определи като една от водещите причини за запазването им до днес и за изтъкването им сред безспорните достижения на започналите полити-

¹² Според доклада „10 години в ЕС. Тенденции в българската миграция“: „През последните три десетилетия данните показват тенденция на постепенно, значително намаляване на броя на хората, напускащи България. Средногодишната нетна миграция в края на 80-те години е над 66 хиляди души (заради изселването на българските турци), намалява на над 27 хиляди души през 90-те години и 17.5 хиляди души между 2001 и 2011 г.“ (Ангелов, Лесенски 2017: 4–5).

чески промени в края на 1989 г.

„Мотивът за емиграция сред младите българи не е липсата на българско самосъзнание, а преди всичко стремежът към по-добре платена работа и животът в страна с по-висок стандарт“ (Митев 2000: 34). Данните и наблюденията на изследователския екип, ръководен от Петър-Емил Митев, разкриват едно интересно противоречие, което изисква допълнително разяснение. Става въпрос за процесите на безконфликтно възприемане и успоредяване на действията на компоненти като уестърнизацията на българската култура и същевременно на запазването на „българското самосъзнание“ при формирането на представи за света и обществото у изявилите готовност да емигрират в други европейски страни и Америка млади хора.

Важен резултат от изследването „Формиране на европейско съзнание сред младото поколение в България“ е и наблюдението, че младежите се „открояват от всички останали с по-ниската си разтревоженост от загубата на българската традиция и култура, от американизацията на обществения живот и от нашествието на исляма при общото нарастване на тези страхове“ (Митев 2000: 29). Те не само че не се страхуват, а напротив, както показват интервютата и анкетите, „американизацията“ е част от желаната глобализация, част от механизмите на отваряне на доскоро затвореното общество, част от културата на бунта не само срещу властта, а дори и срещу властта на колективните норми над индивида. „Музиката ми е в душата. Спомням си, че... аз съм закърмена със старото диско и с рокендрол, и въобще така, хардрок и метъл от родителите си. И си спомням, че имаше, точно 90-те ги отвориха, едни студия „Рива саунд“, в които отиваш с празна касетка, даваш си празната касетка, избираш си от каталог, да речем на коя група кой албум искаш да ти запишат, оставяш си касетката, записват ти албума и след 2 дена, примерно, отиваш да си я получиш и ако искаш, можеш да си вземеш

текста на албума, текстовете на песните, които бяха едни копия на копирна машина [...] Понеже нямахме много пари, се комбинирахме – един си записва един албум, друг – друг албум, и после вкъщи на двукасетъчен касетофон презаписваме, за да може всеки да си го има вкъщи и да си го слуша. И текстовете, заедно се събирахме, слушаме и учим текстовете, пеем, крещим, куфеем, въобще беше нещо грандиозно. И си спомням тогава излезе за първи път албумът на *Нирвана*, въобще се появи тая сиятелската вълна. *Нирвана*, *Пърл Джем*, *Alice and Chains*, *Саунд гардън*. Една музика... *Ред хот* тогава бяха също много популярни, тогава изгряха... една музика, която е много различна от тези старите там... *Мейдън*, *Пърпъл*... тия класическите – *Металика*, *Мегадет*. Изведнъж някаква друга вълна и ние, нали, млади хора, вече съм била ученичка – давай, сега ще слушаме *Нирвана*. Въобще беше... това ми е най-яркия спомен – музиката, музиката. Аз много обичам да слушам музика. С това най-вече... протестите може би, филмите, тези, до които не сме имали достъп преди, и достъпът до музика, просто много, много, много музика. В един момент вече имаше радио *Тангра*, което беше изцяло за рок и метъл музика, което беше ефирно. Там можеше да слушаш предавания, много образователно, нали, за хора, които се интересуват от музика, това беше някакво като... такъв, светъл лъч, образователен, нали, за хората и... в общи линии това, това са ми най-ярките спомени – музиката [...]"

Културните капитали на Прехода

В проучване върху отношенията *индивид – нация*, чиито резултати са публикувани през 1992 г., Люба Бочева и Ясен Златков обръщат внимание на факта, че „колкото повече индивидът чувства своята идентификационна близост с останалите членове на нацията, толкова повече се

увеличава неговата социална активност спрямо националния живот“ (Бочева, Златков 1992: 106). В условията на дълбинни трансформации в социалния, политическия и икономическия живот в България, в резултат на наличието на „множество контрагенти за сравнение на индивида“ се регистрира „намаляване на идентификационната му близост с нацията“. За промяната на поведението вероятно е необходимо натрупване на повече практически опит и формиране на нови стереотипи, които изискват време“, заключават двамата автори (Бочева, Златков 1992: 107). „Българското самосъзнание“, за което говори Петър-Емил Митев, в изследвания период очевидно се оказва недостатъчен фактор, за да формира у индивида достатъчно силна връзка на идентификационна близост с нацията. Кое то – в логиката на Бочева и Златков – означава и намаляване на социалната активност на хората спрямо националния живот.

Стереотипите на модерния национализъм се оказват провокирани и в известна степен губят част от своя легитимиращ потенциал в условията на тежката криза в сферата на икономиката. Пикови ситуации – като тези, свързани с активната им употреба в публичното пространство (организацията и провеждането на т.нар. „възродителен процес“ от страна на комунистическата власт, както и при последвалото „връщане на имената“), безспорно държат висок градус на националистическите чувства у голяма част от българите. От друга страна обаче, повишаването на тежестта на либералните ценности у младите, за което стана дума, се превръща в един от факторите, които изграждат високи ценностни представи за „другите“ – западноевропейци и американци, което на свой ред занижава самооценката за „националните постижения“. Западната култура все още не е стигматизирана в толкова голяма степен като глобална заплаха за националния културен ред и идентичност – както това ще започне да

се случва по-късно – а все още се разглежда като достъп до ценности, които са били ограничавани или напълно забранявани от предходния политически режим. Освен това „страните от Запада“ получават висока оценка не само поради работещото си стопанство и масово потребление, което българите се опитват да изградят и към което силно се стремят (съпоставено с купонната система и галопиращи инфлационни процеси в страната), но се представят и като модел за демократично политическо устройство, социална организация, граждански права, накратко – „цивилизационен модел“ за обществено развитие. Смяната на режима и отварянето на границите са базови предпоставки за разгръщането на интеграционни процеси в рамките на глобализацията.

„Приобщаването“ към глобалния свят наред с икономическите получава и ясно изразени културни характеристики. Сред важните промени за голяма част от респондентите е свободата на изразяване, което на свой ред е свързано и с голямото разнообразие, възникнало на медийния пазар още в първите години на промените. Именно средствата за масова информация – електронни и печатни, стават факторът, формиращ голяма част от обществените нагласи в публичното пространство. Те са основният информационен канал, чрез който хората имат възможност да следят всичко случващо се в страната, при това в реално време.

Статистически данни от 1999 г. показват, че доверието в медиите е сравнително високо – 52% (Радева 2011: 57), а позовавайки се на Искра Ликоманова, Емил Ангелов отбелязва, че през 90-те години на XX в. едва 19.7% не четат вестници (Ангелов 2003: 174). Оценката за медиите от 90-те години дори от днешна гледна точка е висока, независимо от твърде ниския им рейтинг в последните години¹³.

¹³ Загубата на позиции в международни изследвания на свободата на словото през последните години се възприема от гражданите като напълно естествена тенденция (Тренд 2020), резултат

За входна точка към анализа за културното им присъствие и роля могат да послужат наблюденията на няколко изследователи, акцентиращи върху различни страни от влиянието на масмедииите. Според Петя Василева-Груева, „техният [на медиите – уточнението наше, А.В. и Н. П.] непрекъснат информационен поток внася така потребното за функционирането на една общност знание, при което социалните и политическите процеси изграждат публичното пространство и изработват ориентир за съществуващите реалности“ (Василева-Груева 2013: 45). Трябва да се има предвид и фактът, че вестниците, списанията, телевизиите и радиостанциите, както подчертава Лина Гергова, имат своя отчетливо регистриран принос – наред „с образованието и изкуството“ – за изграждането на социално легитимни и устойчиви стереотипи, „тясно обвързани с националната митология“ (Гергова 2012: 294) и настъпващите промени в нея. По този начин освен върху ролята им да информират в реално време, се поставя ударение и на това медиите да бъдат разглеждани и като средство за бързо разпространяване на едни или други интерпретации – отново по Лина Гергова – в това число и културни такива сред много широка публика. За нуждите на анализа е важно също така и заключението, направено от Тотка Монова в резултат на задълбочени медийни проучвания, че ако в тоталитарната държава „медиите са лишени от възможността сами да създават социални и културни модели и стереотипи“ (Монова 2014: 407), то във времето след 1989 г. те получават възможност да градят паралелни светове, посредством „успоредяване на взаимно изключващи се по място в пространството разкази“ (Монова 2014: 411)¹⁴. Тези разкази, позовавайки се на наблюдения

от корпоративната и политическата зависимост на средствата за масова информация – според 63% от гражданите (Антонова 2018).

¹⁴ Последното наблюдение на Тотка Монова се отнася конкретно до контекстуализацията на медийната публичност след 2001 г., но

на Богдан Богданов, имат и своята специфика. Доминиращият медиен език е основан на „паралогични ентимеми“, които „придобиват черен или жълт характер, защото са адресирани до отделните човешки същества, които очакват да им се говори по частен начин и за нечастното. Косвеното скупчване без повдигане в степента на консистентна среда е основната причина да се развие вкусът към остро събитийно възприемане на нещата, характерен за черното и жълтото гледане на света“ (Богданов 2001: 82–83).

Във Фигури 17 и 18 в настоящия анализ са сумирани и представени интересни количествени данни в тази посока. Като към това се прибави и информацията от Фигура 14 за това какви филми си спомнят респондентите от 90-те години на XX в., картината се усложнява допълнително, тъй като показва умножаване на комуникационните канали, които формират културните възгледи и хоризонти на хората. Медийната публичност през периода е достатъчно широка и разнообразна – от политическите анализи в битките за интерпретациите на миналото и визии за бъдещето, през новини за актуални събития, до откровени манипулации и лайфстайл представяния. Чрез медиите масовата култура търси и намира свои нови езици за комуникиране с публиката, изгражда нови образи – модели за подражание, разгръща целия си потенциал да формира потребителски визии и културни очаквания в условията на установяване на капиталистически отношения в сферата на икономиката. Опитите за пълен контрол от страна на тоталитарната държава върху личния живот и свободното време на хората са напълно отхвърлени и са заменени от отчетливо наблюдаван стремеж към освобождение, често пъти отнасящ се и до измеренията на телесното. Най-ярките примери за последното според участниците в анкета-

доколкото изследването на авторката визира периода от 1989 г. и изводите подкрепят валидността му и за десетилетието до 2001 г., то неговата употреба тук е напълно коректна.

та са порнографските издания, които търговците изнасят на преден план на сергиите и до тях имат достъп дори и деца, както и взривоподобното възникване и популяризиране на чалгата. „Плюс това – заявява в отговор на въпроса за най-важните събития в обществото респондентка на 76 години от София – в така да се каже културно отношение бях крайно разочарована от тогавашната министърка на културата Елка Константинова, която превърна вестниците в порнографски материали! Защото, като отивах сутрин на работа в базара и виждах хора, които продаваха вестници, и не мога да опиша какви развратни снимки имаше по вестниците (разчепатени жени така и мъжете върху тях). И това е министърка на културата, имайте предвид. Каква министърка на културата е това? Искам отговор! С това съм я запомнила лично аз!“

Текстовете на определяните за *чалга* песни¹⁵ се разпоз-

¹⁵ Търсейки проявленията на фолкбума след смяната на режима през 1989 г., Венцислав Димов отбелязва, че „съвременният български етнопоп възниква в средата на 80-те години“ като своеобразна „реакция срещу спусканото отгоре културно инженерство“. Става въпрос за един процес, „който е характерен както за Балканите, така и за света“. За разпространението на този тип музика във времето на всеобхватен контрол в тоталитарна България спомагат „демокасетите“ – продължава авторът. Акцентирайки върху социалните проявления на явлението, Венцислав Димов подчертава, че 90-те години на XX в. по същество представляват следващият – зрелият етап от развитието на етнопопмузиката (Димов 1995: 12–13), когато тя не просто се легализира, а се превръща във важен компонент от функционирането на масовата култура в пазарни условия. Лозанка Пейчева също прави анализ на музикалния фон на 90-те, отбелязвайки като негова основна характеристика тоталното миксиране на музикални стилове, жанрове и изпълнения, което води до безкритичност в отношението и вкусовете на публиката спрямо естетиката на текстовете и музика. Съзнателно или поради некомпетентност на агентите в културното поле се осъществява специфична подмяна, формираща характеристиките на вземащата превес нова музикална култура. „Етикетът „фолк“ се прикача на съвременни музикални явления, отдалечени на

нават от участниците в анкетата като една от водещите емблеми за времето. „Разложението“ на нравите, както и опитите за промени в ценностния кодекс на обществото намират своето място и са възпети от чалгата. Според респондентите става въпрос не просто за тип музика, а направо за „чалга култура“, обединяваща в себе си всичко онова телесно-удоволствено, отнасящо се както до физически изразеното, така и до финансовото благосъстояние и власт, върху което се изгражда новият морал. Извадка от интервю с 55-годишен мъж от София, разкрива възприемането на връзката *политически трансформации – икономически процеси – културни реалии*, което се споделя от немалка част от респондентите¹⁶. Деветдесетте години – „спомням си с приватизацията, с чалгата и с рекета. Защо ги слагаме като 5 ключови думи? Защото те определят периода 90-те години, в който ние живеехме, и затова ги слагам като ключови думи. Това е така накратко, което може да отговорим на този въпрос – споделя той и продължава: И това е едно обобщение за това... тази дума [рекет – уточнението наше, А. В. и Н. П.] не беше позната за българското население тогава и навлезе чрез медиите като рекет. Също така можем да кажем за чалгата“. Чалгата определено

светлинни години от същността на наследения от векове български музикален фолклор“, заявява Лозанка Пейчева (Пейчева 1996: 32), отчитайки случващото се с културното наследство в условията на медийна доминация.

¹⁶ В анализа си върху случващото се в страната през последното десетилетие на XX в. Радост Иванова също акцентира върху това как влияе усещането за пълна политическа свобода у хората. „Безспорно – заявява изследователката – има пряка зависимост между бума на чалгата с нейните носители и политическите събития през 90-те години. След момента на промяната чалга изпълнителите се почувстваха точно толкова свободни, колкото и участниците в митингите и демонстрациите. [...] Все пак трябва да подчертая, че чалгата взе връх в период на крайно объркване, в период, когато „долницата“ на обществото владееше „върха“ в политическия живот от улиците и площадите“ (Иванова 2006: 113, 115).

носи силно негативна натовареност, отразена в спомени-те на друг респондент. Тази чалга, запомнихме я тогава и все още съществува с новата музика, която сега се нарича попфолк музика. Тя тогава определяше самото време – 90-те години. Тези борчески групировки, така наречените *мутренски групировки*, те измислиха тази музика и затова се нарича *чалга*, въпреки че самата дума чалга не е лоша дума. Тя е в музиката определение на вид музика. Над-свирване на няколко различни вида инструменти от даден оркестър. Защо слагам чалгата след думата *демокрация*? Защото самата дума *демокрация* беше също непозната за нас през времето на комунизма и сега вече от 90-те години тя се наложи като нова дума за нас. Ние няхмахме право да мислим за демокрация през комунизма, след което вече искахме тази демокрация в този преход. Тази дума – *чал-га*, е свързана с демокрацията, тъй като демокрацията ние криво я разбрахме и вместо демокрация се получи нещо като „свободия“, завършва разсъжденията си той.

Мъж на 50 години от средноголям български град също мисли 90-те години като период на създаване на чалга кул-турата, свързана с най-знаковите фигури от приватизация-та, разбирана като инструмент за ограбване чрез рекет и насилие, за създаване на „сивата икономика“ в страната с помощта на парични потоци от бившата комунистиче-ска върхушка. Трансформирането на политическата власт в икономическа и обратно е в основата на всичко пошло, създаващо се в масовата култура. „Куфарчета се даваха на по-дребни бизнесмени, които сега да бъдат нарицателни, че милионите в куфарчетата са били дадени на тях. Бяха създадени „Мултигруп“, силовите групировки, сегашни-те застрахователни компании. Беше основан мутробарока като стил в поведението, появи се чалгата, която допреди това беше прост, народен фолк, фолклор, след 90-а ста-на чалга с вулгарни текстове и порноплеймейтки, които се изразяваха като „певачки“. Разсъждавайки върху кул-

турното наследство на българския преход от 90-те години, респондентка на 82 години от областен град споделя: „Най-вече за културата на хората, за това как бивши министри, няма да ги споменавам, които казваха, че синовете им сега произвеждат списания и вестници само с цел да могат да се обогатят и да могат по-късно да развиват повече дейности. Но те се обогатиха буквално с немеко казано, с порнографски такива снимки, които развращаваха морала във всяко едно отношение. Да не говоря за „Пайнер“ и за фолк певиците. Най-хубавите ни, най-способните ни, най-красивите ни девойки бяха превърнати на зрелище за разни мутри, които си позволяваха и по Черноморието, и по курортите, и навсякъде да ги използват като свои метреси. Какво друго да си спомням...“.

Всички изследователи, които се занимават със случващото се в сферата на музиката в разглеждания период, отбелязват важната роля на медиите не просто за разпространението на този тип музикална култура, а за съзнателното моделиране на вкусовете на публиката и нейния рецептивен хоризонт. В резултат на това нараства търсенето и се влиза в режим на непрекъснато ускоряване на пазарното предлагане, което на свой ред води до увеличаване на дела на етнопопмузиката в сферата на масовата култура. Без допълнителни количествени изследвания е трудно да се направи извод защо само 8 от анкетираните разглеждат явлението в критичен ключ, но самият факт на неговия им брой дава основание да се мисли по посока на това дали останалите респонденти – и ако „да“, колко от тях – възприемат тази музика като отговаряща на техните вкусове. (В подкрепа на подобен въпрос са резултатите от социологическо проучване, проведено от агенция „Алфа рисърч“ през 2001 г., според което средно около 64% от хората на възраст от 18 до 40 години предпочитат поп-

фолк¹⁷.) Осъществяваният от анализатори контент анализ на песни и публикации в медиите прави опит за обяснение на този феномен. Феномен, който формира немалка част от културните характеристики на периода.

Отражението на представата за успеха, постигнат независимо от средствата, е важна част от отварящото се към глобалните културни ценности българско общество. „Неспокоейното търсене „на все повече“, което е в основата на капиталистическото пазарно стопанство, има и своите отчетливи културни рефлексии, свързани с фигурите на победителите и победените“, заявява Серж Латуш в публична лекция в Университета Париж XI (Латуш 2004: 324). Доколкото всяка „култура има за цел преди всичко интеграция на своите членове, на всичките си членове, а не само на неколцина“ и доколкото всеки един от членовете ѝ вярва в собствения си успех в плана на това непрекъснато съревнование, победата, блясъкът, печалбата се превръщат в конструктивни елементи от мита за пълния успех и в част от вярата в собствената лична победа. „Победителите, печелившите, малък брой избрани, са възвеличавани от медиите, предлагани като примери на подражание. Това са героите на новото време“, заключава Серж Латуш (Латуш 2004: 324).

Фигурите, възпявани в песните, които според проучванията на музиковеди, антрополози и културолози се налагат в публичното пространство, са тези на *борците* (*мутрите, рекетъорите, баровците, патроните*). Борецът, отбелязва Венцислав Димов, е „героична фигура“ и „модел на подражание“, публичната си легитимация чрез песните борците получават „чрез знаците на богатството“ (Димов 1998: 144), които са не просто видими, а са демонстративно показни. Тук може да се добави, че нерядко хората лично познават или по един или друг начин са има-

¹⁷ Данните са цитирани по Стателова 2003: 99.

ли досег с тези нови герои, на които на практика всичко е позволено, но в същото време – без значение дали самите те го осъзнават или не – са сред първите жертви на онава, с което те се занимават. Това, че обикновените хора са рекетираны да отделят от доходите си, насажда страх от тях, но за всички е ясна цената на избора да си част от престъпния свят – това е ранната смърт. Не е случайно, че в отговорите от анкетата се споменава показни убийства, но разказите за смъртта на близки обикновено са свързани със заболявания, катастрофи, поради напреднала възраст и т.н. Един по-пространен цитат от интервю с 45-годишна жена от София е нагледна илюстрация на този тип заключения. „Тогава дойдоха мутрите. Мутрите са едни момчета, които една част от тях, малка част от тях, съм познавала преди да дойдат, преди да дойде демокрацията. След като дойде демокрацията, аз лично не мога да кажа нищо лошо за тях, защото досегът, който съм имала с тях, по никакъв начин мен не ме е обременявал, не е утежнявал битието ми. Напротив, в една малка част от тях съм имала сигурност, защото знаейки, че хората около мен, които са познати, ако разберат, че аз имам някаква връзка или общувам по някакъв начин с някого от тях – те внимавах с мен, защото мутрите бяха момчетата, които бяха облечени само във власт и нищо повече, и за съжаление 90% от тях не остаряха. Ма то това беше и идеята. Никой от тези, които създадоха тези мутренски организации, не е смятал въпросните момчета да пребъдат. Не. Идеята е било просто да се постигнат определени политически позиции за някои от тях и дотам, нищо повече, те не са им нужни, те са им били нужни за някакъв определен период от време. Дали са им власт, много пари, затова направиха много мизерии, защото да, аз не съм била засегната, но те биеха, пребиваха, убиваха и много други неща. Тогава дойдоха проститутките официално, тогава... не че по времето на социализма не е имало, имало е, всичко това го е имало.

Тогава наркотиците започнаха масово да се използват и разпространяват. Не че и по време на социализма не е имало, имало е, но някак си беше по-... Вече стана по-лесен достъпът до наркотици, до проститутки, до абсолютно всичко. Случвало ми се е един от групировката ВИС, за съжаление вече покойник, Васил Илиев, познавах го още от времето, когато аз бях девети клас. Идваше, събирахме се в една градинка в центъра до паметника Левски, между паметника Левски и Сточна гара, идваше едно момче, което свиреше на китара. Васил Илиев беше в спортното училище, ако не се лъжа, тогава или може би завършващ, той просто купуваше по 1 – 2 бири и носеше цигари, защото по времето на социализма свободата да си навън или да си на 16 – 17 години се изразяваше в това да пушиш, не и да пиеш, алкохолът не беше водещо и определящо в сбирките. И впоследствие, когато той стана основател на ВИС и вече стана „мутра“, един-единствен път се е налагало да го потърся във връзка с мой познат, на който жена му беше отвлечена... Уж отвлечена, само за 24 часа я намериха, срещу една немалка сума пари, но я намериха. И наред с всички лоши неща, които правеха мутрите, отново повтарям, за такива като мен на тази възраст, които не са имали никакви... нито съм била работодател, нито съм имала никаква собственост, нито съм имала магазин, нито съм имала нещо, с което те биха могли да ме използват или да ме „застраховат“. Не мога да кажа нищо лошо. Да, чувала съм, виждала съм, но за себе си съм имала сигурност, защото когато кажех, че има човек, който е във ВИС и към когото, ако имам необходимост, мога да се обърна, отношението към мен беше различно. За него беше много характерна цифрата 8. Телефонът му беше само от осмици, колата му беше от осмици, но и той както 90% от тях не оцеляха.“

Хора, стартиращи малък или среден частен бизнес, също разказват истории за среща с рекетъори („силови

застрахователи“), на които са си плащали таксите и не са имали особени проблеми с тях, дори са чувствали определена сигурност при развиването на стопанската си инициатива. Четиридесет и четири годишна респондентка също разказва история, която е чула от свои познати, за „баровци“, принудили персонала на заведение да остане до сутринта на работа. „Ами спомням си, да, тогава на един приятел, който работеше по това време в селото в едно кафе, едно от кафетата, това кафе беше денонощно, не затваряше, и си спомням тогава как, нали, разказа, че с колегата му, защото наистина било много посещавано и са работили двама – един барман и един сервитьор, и може би някъде сутрешните часове са искали да затворят кафето, и в момента, в който се спускали външните щори, затваряйки, отвънка е спряла някаква кола и буквално някаква мутра стреляла, даже имаше патрони във външните щори, и изобщо не са им дали да затворят. Казали са, че няма как да затворят, и така са си продължили да си пият до сутринта. В смисъл – не са им позволили изобщо да затворят заведението. Това със сигурност знам, защото е, нали, от близък човек... със сигурност знам, че не са слухове. Да, ама като цяло, слава Богу, аз не съм имала лично никакви сблъсъци и винаги съм се страхувала, и съм стояла настрана, надалече и встрани от такива хора, такива компании и така.“

Тези сюжети от всекидневието на хората се настаняват трайно в текстовете на етнопоп песните. Образова се затворен кръг от теми и мотиви, които на практика създават общия разказ за мутрите и с лекота преминават границите на всекидневното говорене и споделяне между хората, на текстовете на новите песни, на новинарските емисии и криминалните хроники в електронни и печатни медии. За мутрите се създават вицове, разказват се анекдоти¹⁸,

¹⁸ Вж. например Станоев 2000: 59–74.

те стават едновременно реални и по своеобразен начин идеализирани, опасни и същевременно достъпни, герои и жертви на времето, което ги е създало.

„Безспорно, в темите на съвременните етнопоп песни могат да се открият ценностите на един мъжки свят. Мъжката сила в последния се реализира чрез Властта. Това е [...] Власт-Сила, чиито измерения са изцяло в полето на социалното. Стремешът на мъжката сила е получаване на реална власт в обществото, която в днешното преходно време се олицетворява от новия елит – бизнесмени, борци и изобщо новобогаташите. Спектърът на този елит е много широк. В него се включват и неофициалните, често извън закона лидери (борци, фараони), и благословените от официалната власт силни хора на деня (чиновници далавераджии: митничари, банкери и др.; корумпирани властници: министри, депутати и др.)“ (Димов 1998: 148). Критическо отношение към тези фигури в етнопоп песните липсва или почти липсва, заключава авторът. Фигурата на мъжествения, физически силен и финансово заможен мъж се допълва от формиращите се обществени нагласи и по отношение на женствеността в новото време. „Придружителките им – пише Петя Василева-Груева – също се сдобиват с част от ореола на борческия персонаж...“ (Василева-Груева 2013: 363). Тотка Монова също отбелязва, че „женствеността се асоциира с перфектни външни данни, перманентна грижа за красотата, евентуални силиконови и други подобрения, задължително марково облекло. При наличието на прислуга съпругата има за разрешаване една-единствена задача – да не допусне да бъде изместена от някоя от любовниците. „Женствено“ е дамата да е антураж, да грее по партита и коктейли, тя е украшение за мъжа, с което той се гордее; ако блясъкът поизбледнее, просто се подменя украшението“ (Монова 2014: 428).

Отваряйки скоба в тази част на анализа, можем да добавим в съгласие с казаното по-горе от Серж Латуш, че

в публичното пространство постепенно се наслагва още една фигура, която е символ на успех и престиж. Това е образът на футболиста. Той е пряко и косвено свързан с мутрите – доколкото футболистите също са спортисти (като бившите борци), и от друга страна – много често техни партньорки са изпълнителки на етнопоп песни, плеймейтки и манекенки (особено забележима тенденция след 2000 г.). „Постепенното подобряване на материалното състояние, свързано с възможността да играят в чуждестранни клубове и особено след четвъртото място за българския отбор на световното първенство през 1994 г., предразполага към притежаването на по-скъпи марки коли и джипове. Това са външните белези на едно ново социално положение в обществото. Колата на футболиста е и важен атрибут на неговата мъжественост“ – отбелязва Ива Кюркчиева в анализ върху публичния образ на футболиста след 1989 г. (Кюркчиева 2013: 164).

Формирането на трайни представи в публичните пространства на прехода е резултат от специфичното информационно наслагване между текстовете на песните и медийните публикации. Вестници с високо доверие от страна на публиката заради позицията им на олицетворяващи свободата на словото и „формиращи знание“ (по Василева-Груева) на практика се превръщат в източник на стереотипизирани формули (по Гергова) за изграждането на един мачистки, от една страна, и прелъстително-женствен, от друга, социално легитимен културен код. „Може да се каже, че някои публикации във вестниците не само плътно се доближават до фолклора чрез своето ядро от характеристики за героите на ъндърграунда, но и първи дават място на страниците си за фолклорни форми. Наред с информацията за събития и личности вестниците поместват изказвания на близки от обкръжението на „героите“ на деня – на техните родители, братя, сестри, съседи, приятели, адвокати и др., свидетели или не на събитията. Тех-

ните разкази са сходни с устните биографични разкази...“ – обобщава наблюденията си Радост Иванова (Иванова 1997: 40). Образът на футболиста, както и този на бореца са изключително важен компонент за изграждане и реализиране на успешна медийна маркетингова стратегия. Във връзка с това Ива Кюркчиева отбелязва интересна подробност: „Пазарната насоченост на вестниците и желанието да се привлекат все повече читателки жени, води до еротизирането на мъжкото тяло, въпреки че преобладаващото по страниците на спортната преса у нас и в чужбина е мъжката представа за женското тяло“¹⁹ (Кюркчиева 2013: 165). Социалният ефект е впечатляващо мащабен. Вестниците стават все по-търсени, тиражите са огромни за мащабите на българската публика и те се превръщат – наред с това, че са източник на информация, – и в инструмент за мощно влияние в сферата на масовата култура. „[...] В посттоталитарния период мутрата и мутресата са еталон за подражание на голям процент от тийнейджърите“²⁰, а новобогаташът и белите якички, внесени от Лондонските сити, се слагат в един кюп и се превръщат в синоними на корупция, мафия, грабеж, национално предателство“, продължава Тотка Монова (Монова 2014: 406), и това е една от големите „заслуги“ на новите медии. Пак според цитираното изследване – много от тях не са независими,

¹⁹ Превърнат в съблазнителен, добре изглеждащ и успяващ мъж, футболистът се вписва не само в образа на герой от „футболното лято’94“, провокиращ чувства на колективна национална гордост, а и във фигура, свързана с новите ценности на либерализиращата се култура. При това, въпреки съмненията за участия на някои футболисти в различни стопански сделки (вж. отново Кюркчиева 2013), без голяма част от негативните наслоения, натрупани в образа на мутрата.

²⁰ Анкетите показват, че не само тийнейджърите са повлияни от тези образи. Респондентка на 71 години, връщайки се назад във времето, споделя „С появата на мобифоните се появиха и първите хора, които ги притежават. За себе си мога да кажа, че им завиждах благородно, защото няха възможността да си ги позволя“.

каквито претендират, че са, а са обект на интерес от страна на „финансови групировки“, като това е валидно особено за извънстоличния печат (Монова 2014: 221).

Взаимно изключващите се разкази и паралелните светове в медийния дискурс, наблюдавани от Тотка Монова, са сред определящите характеристики на културното развитие, в което се включва и чалгата и формиращото се отношение към нея. Проблем за естетическата съвместимост не съществува, заключава Розмари Стателова, доминира **естетиката на смесването** (Стателова 2003: 126). Межкултурният диалог и различните влияния се възприемат като възлова предпоставка от демократизацията на обществото и неговите естетически вкусове, а всеки опит за регулация се определя като ценностен нормативизъм, цензура, културно инженерство и пр. Наративното смесване, присъщо и на голяма част от вестникарските издания²¹, се наблюдава не само по отношение на чалгата и нейните хитове, а и „при всички речеве жанрове, които спадат към извънлитературните слоеве от народния език“, позовавайки се на Михаил Бахтин, заключава Розмари Стателова (пак там: 106). Формира се глобален – в рамките на националното – безконечен разговор, в който наративът на „чалга хитовете се доближава до битовия разговор“, „говори се банално, бодряшки, жалостиво, „с лакърдии“, нафукано, маниерно, простовато, хулигански“ (пак там: 107). Изводът, който прави изследователката, е, че се сливат „редовете на песента и на живота“ (пак там: 109)²².

²¹ Контент анализ на вестникарско съдържание дава основание на Богдан Богданов да заключи: „Карнавално ругателният тон може да остане само в заглавието, но може да се разгърне и в материала. [...] Колкото по-ругателно, толкова по-близо до реалността. Основната задача е високото да се понижи. Няма значение дали става дума за политици или за хора на изкуството“ (Богданов 2001: 86).

²² Тук, без да се навлиза в детайлите на явлението, може да се

Литературата – медийни контексти и културно присъствие

Последното десетилетие на XX век разкрива културни реалности, отричащи институционалното мениджърство, сред които освобождаване от свръхадминистрираната регулация на тоталитарния режим в полза на пазарните принципи и правила, съобразени с вкуса на множеството хора. Трансформациите биха могли да се оприличат на карнавала в средновековните западноевропейски общества (по Бахтин), но тяхното дълго траене и многогодишни ефекти не позволяват пълното уподобяване. В условията, при които езиците на комуникация се умножават, заимстват, допълват и смесват, българската литература – разпознавана от критиците като важна за развитието на естетиката и художествения вкус – губи своята социална видимост²³.

посочи и мястото, което чрез медиите заема и масово се разпространява вярването в паранормалното у голяма част от българите. Търсенето на полтъргайсти, доверието в екстрасенси и контактьори между световите заемат важно място в българската култура на прехода. Най-високата точка на проявление на тези явления, както регистрират научните изследвания, се достига при вярата във Ванга, която очертава параметрите на един „народен“ култ към „светицата от Петрич“.

²³ Загубата на социалната видимост на литературата – както отбелязва Пламен Дойнов – може да се разглежда като резултат от това, че: „В междувековието литературата почти е загубила своите общности“. Това е „структурна криза“, заключава авторът, която има своите три измерения: „криза на писателските общности, криза на научните и университетските общности, криза на читателските общности“ (Дойнов 2004: 98). Тя е част от кризата в полето на публичността изобщо (по Дойнов), предизвикана от цялостните трансформации в социалния и културния живот, при което пазарните механизми заместват административния контрол на институциите на НРБ. Ефектът от това е регистриран от „Алфа рисърч“ през 2010 г., когато се вижда, че най-голямо влияние върху избора на книга от страна на читателя оказва „препоръката от приятел“, следвана от „мнение за автора и неговата

Наред с това тя също се променя, като промяната е свързана с „отказ от имитативния идеологически дискурс и обръщане към непосредствеността на опита, към личното, към „улицата“ (Пенчев 2017: 153). Това обръщане обаче не е самоцелно, нито е стихийно, както може би изглежда на пръв поглед. То се стреми чрез езика да подрежда и споява всекидневния свят (по Бойко Пенчев); посредством езика, който използва, литературата се опитва да се противопоставя на „битовата идеология“, която също битува в езика. „Литературата – заключава Бойко Пенчев – показва „нещата“ като неопределени, нетъждествени на себе си, променящи се и непредвидими. Тя отваря света към трансцендентното, пробивайки неговата завършеност и затвореност“ (Пенчев 2017: 155).

Данните от проведената анкета показват, че само 4-ма от всички, ангажирали се с отговор на въпроса кои книги от 90-те години са запомнили, са посочили имената на Георги Господинов, Станислав Стратиев, Недялко Йорданов, Любомир Левчев и Стефан Цанев (от които само Георги Господинов прави своя дебют и изцяло твори във времето след 1989 г.). Конкретни заглавия на български книги като цяло липсват. Сред запомнените издания са „Задочни репортажи“ на Георги Марков и „Фашизмът“ на Жельо Желев, станали достъпни на книжния пазар след падането на режима. Романите на Христо Калчев, Александър Томов, както и такива за „ъндърграунда в България“, са четени и помнени от част от анкетираните лица. Нещо повече, те са цитирани и като книги, обясняващи случилото се през 90-те години в България²⁴ в отговор на последния въпрос

популярност“, а на трето място са медиите, сред които на първо място електронните, след тях вестниците (Алфа рисърч 2010: 57). В проведената анкета в рамките на настоящото изследване тясно специализираният „Литературен вестник“, както и вестник „Култура“ са споменати само по веднъж.

²⁴ Необходими са допълнителни проучвания, за да се устано-

от анкетата.

Естетизацията на всекидневното – пресичано често от

ви дали този тип художествени произведения се възприемат от публиката като „отразяващи реалността“, изграждайки разказ, основан върху причинно-следствени връзки между събития от действителността, или са „силно литературни“ произведения (Ефтимов 2004), чисто възприемане като прогностични и верни е функция от успешна рекламна стратегия. В случая с Христо Калчев например Йордан Ефтимов твърди, че успехът му е „защото се изхитри да твърди, че в романите му е разказана цялата истина за онези, които управляват страната. В действителност той следи вестниците и не може да каже нищо повече от вече казаното, като само го гарнира с булевардни сцени. Но публиката му го чете през ерминията на интервютата му. Това е рекламна стратегия. Успешна при това“ (Ефтимов 2004). Николай Аретов разглежда фикционалните страни на написаното от Калчев и прави опит да определи жанровата му принадлежност: „В сюжетоно отношение жанрът на Калчев е *трилъър*, който може да бъде определен като *мафиотски* (М. Пузо) и *политически* (например Р. Лъдълм, Фр. Форсайт). Зад романовата структура, използвана от Калчев, стои една доста еkleктична идеологическа смес от консервативни и индивидуалистички елементи; от една страна, авторът категорично скъсва със социалистическата идеология, от друга, запазва някои нейни ценности“ (Аретов 2007: 304; курсивът е на автора – уточнението наше, А. В. и Н. А.). За почитателите на Христо Калчев, които са се включили в анкетата обаче, той пресъздава „реалността на времето“ и в това отношение те нямат колебание по отношение на правдивостта на текстовете му: „Виж, за книги – доста правдоподобно се беше справил Христо Калчев, светла му памет. Тогава той беше доста популярен поради това, че той истински, понякога дори с истински имена, пресъздаваше истории от мутренските среди. През 96-а година беше написал един роман – „Нерон Вълкът“. Беше поредица. Това са художествени романи, които всъщност почти на сто процента отразяваха реалността в мутренските среди. Дрогата, влиянието върху политическия живот на тези хора... Даже мисля, че той си беше патил по някакъв начин, бяха го заплашвали, защото той използваше не само псевдоними, а и истински имена. Персонажите му бяха известни лица, съществуващи хора от подземния свят на тогавашна България“, споделя мъж от Пловдив на 46 години.

„вулгарното“, уличното – на целия онзи език, който при-ближава литературата до вестникарските (криминални най-често) хроники и разкази за живота на новите герои, се успоредява с непрекъснатото протичане на една важна езикова нормативизация – тази на националното. Краят на тоталитарния режим оставя България с изключително висок процент грамотно население, което е имало масов, поради задължителния му характер, достъп до образователната система на страната²⁵. Резултатите от проучването показват, че двадесет и седемте респонденти, които са посочили заглавия или автори на българска литература, се опират на твърдото, институционализирано чрез образователната система в епохата на социализма, знание. Това знание се основава на изградения литературен канон и установените образователни интерпретации за възвишеното и естетическото, както и на възможността тези произведения и автори да бъдат интерпретирани като част от общото културно национално наследство. Предвид факта, че липсват конкретни проучвания върху читателската рецепция, свързани с установяване нивото на литературната компетентност на различните публики, може да се допусне, като се имат предвид изброените имена и посочените произведения, че става въпрос по-скоро за формирането на публични представи, кореспондиращи с образите и стереотипите на нацията, отколкото за особености на читателските компетентности на различните четящи групи от хора. Христо Ботев, Йордан Йовков, Димитър Талев, Никола Вапцаров, Антон Дончев²⁶ – са автори на произведе-

²⁵ Тук трябва отново да се упомене, че за голям процент от респондентите образованието е важна ценност заедно със създаването на семейство и професионалната реализация. Повишаването на образователния ценз е сред факторите, които карат хората да имат висока самооценка независимо от икономическите и политическите трудности.

²⁶ Поради това, че не са посочени конкретни заглавия, е трудно

ния, колкото разнородни, толкова и сходни по отношение на разпознаването им като инструмент за литературното конструиране и реконструиране в различните исторически периоди на езика на нацията. Произведения, чиито естествен езиков код е част от институционализацията на общите кодове на общуване в плана на модерния колектив от национален тип. Българската класика, както показва и упоменатото вече проучване на „Алфа рисърч“, заема второ място (или 22.6%) сред читателските търсения на литература (Алфа рисърч 2010: 106).

В десетилетието след 1989 г. изследвания регистрират, че проявите на радикалния национализъм са предимно в периферните сфери на масовата култура, докато в публичния дискурс те намират своите предимно политически проявления. Често пъти те са интегрална част от „битката на интерпретациите“, отнасящи се до наследството от предходния режим (в случая кореспондиращо с т.нар. „възродителен процес“), както и с такива, които пряко кореспондират с правата на малцинствата в страната.²⁷ Те успоредяват – в политически план – дебатите за евроинтеграцията на страната, което е лесно забележимо при разглеждането както на партийни официозни издания от

да се определи дали става въпрос за издадени след 1990 г. книги от Антон Дончев, Стефан Цанев, Станислав Стратиев, Вера Мутафчиева и Любомир Левчев, отбелязани от респондентите. Същите имена на автори са и сред първите 20, посочени в проучването на „Алфа рисърч“ (Алфа рисърч 2010: 110), създали значими за участващите в проучването произведения. Все пак в случая е необходимо по-задълбочено изследване.

²⁷ Вж. например текста в настоящата книга, посветен на филма „Гори, гори, огънче“, както и цитираната литература, разкриваща мащабите на един от публичните политически дебати за наличието на разлики между патриотизъм и национализъм и за мястото на модерния национализъм в трансформиращото се българско общество. За политическите гледни точки и позициите на партийните официози по въпроса вж. по-подробно у Грекова 2001: 111–194.

периода, така и на редица таблоидни издания. В плана на културата обаче там, където либералните ценности са издигнати в култ, национализмът намира своите специфични убежища и се запазва като фактор, генериращ определени представи и очаквания. Това не са криптопроцеси, а интегрална част от общия културен контекст, събиращ в себе си множество противоречиви и дори взаимно отричащи се тенденции, поради което са трудно забележими при опит за обобщаващ прочит²⁸. В периода обаче, както отбелязва Орлин Спасов, „компенсаторно започват да се полагат усилия за промяна на нормативния етногенетичен разказ, с цел увеличаване на символния му капитал. Особено разпространение на това ниво получават националистически

²⁸ В интервютата тези процеси също са отразени. „Футболното лято’94“ е сред събитията, които са емблематични за последното десетилетие на XX в. за немалка част от хората. Като обобщение на тези мнения може да послужи казаното от 44-годишна жена, живееща и работеща извън България: „Моят ярък спомен от този период е свързан със Световното първенство по футбол през 1994 година в САЩ. Не бих искала да се впускам в подробности около първенството, но ще кажа само, че българският национален отбор се класира на четвърто място. Това беше един истински еуфоричен миг, който не се забравя, както не се забравя и прочутата фраза на коментаторите „Господ е българин!“. Заедно с приятелите ми ходихме на различни заведения да гледаме мачовете, сдушихме се с редица запалянковци и викахме „Българи юнаци“. Посрещането на футболистите ни в България беше кулминационен момент. Макар че го гледах от телевизора, изпитах силно въодушевление. На фона на днешна България смятам, че българският народ тогава беше по-сплотен“. Жена на 47 години също споделя: „А пък от емоционална гледна точка, положителна – Световното през 94-та, дето... тогава пък еуфорията, която обзе всички хора... по улиците излезнахме, щото светът разбра какво е България. И... и аз още се чувствам родолюбец. И съм такава, и българка. И... настръхвам, когато си чуя химна и когато някой българин, където и да е по света, жъне успех. И си го пожелавам заедно да жънем успехи. И всъщност смятам, че като общество имаме шанс, имаме шанс за правилна промяна и за... много хубаво бъдеще“.

митове, свързани с произхода на българите“ (Спасов 2012: 167). Този произход трябва да намери – подобно на романтическите тенденции в проучването на етническата фолклорна култура – своите дълбинни в исторически план мотивации. „Преоткрива се славното минало на етноса. Набавя се чувство за изключителност и превъзходство“, продължава авторът. Всичко това не остава и без проекции в политическото, където „тези активности най-често се разгръщат като опит за канализиране на разочарованието от провежданите след 1989 г. реформи. „Престижната“ етническата идентичност е предложена като хомогенизиращ фактор за общество, което се намира едновременно в условията на икономическа криза и политически преход“, заключава Орлин Спасов (пак там: 167).

Художествената литература, каноничната, но и не само, може да бъде превърната в резервоар на примери, подсилващи променящата се и адаптираща се към новите обществени условия национална митология. Процесите, водещи до социална дезинтеграция (новите идеали за бърз успех в контекста на капиталистическото стопанство), се успоредяват и засрещат с тези на реконструкция на модерния национализъм, като двата типа си влияят и взаимно се радикализират. В този общ контекст медиите – по-бързо или по-бавно – стават важна част от средствата за формиране и ретранслиране на визионерски проекти. В тях примерите от българската история и литература са много важна част, доколкото се разчита на онези компетентности, които създава в периода и/или е създавало в епохата на тоталитарния режим средното училище²⁹. Резултатите от това се виждат съвсем ясно през двете десетилетия след 2000 г., когато проекциите на национализма придобиват все по-отчетливи културни измерения. Да се направи из-

²⁹ Повече по въпроса за критическите ракурси, отнасящи се до същността и ролята на произведенията, изграждащи „литературния канон“ в България, вж. сборника „Българският канон?“ (1998).

водът обаче, че художествената литература е убежището на модерния национализъм в епохата на прехода, ще бъде не съвсем коректно обобщение, защото ще стесни значително нейното социално присъствие и роля. Той е само хоризонт, на чийто фон се проектират определени националистически схващания и очаквания, въз основа на които може да бъде мотивиран и читателският интерес към класиката. Тя прави разпознаваем в широки среди този тип литературна компетентност, посредством валидирането му въз основа на „общосподелими ценности“³⁰.

Литературата, както настоява Димитър Камбуров, в логиката на литературната антропология на Волфганг Изер – „поради спецификата на знаковата си система, едновременно споделяна с езика, но и отместена от всекидневните и прагматичните му дискурсивни редове, а също и поради липсата в тази система на устойчиви нагледни, е отворена към въобразяването“ (Камбуров 2003: 132). Така читателската компетентност от времето след 1989 г. попада в една сложна конструктивна система, в която новият език на вулгарно-всекидневното, успореден и от знаците на „хोलивудския мит“ за победителя – от една страна, и от друга

³⁰ В този контекст могат да се обяснят и част от данните във фигура 13 (и по-специално описанието, което я придружава), показващи интереса към българското кино от страна на анкетираните. Те – от една страна – се вписват в общата идея за културата на нацията и пресътворяването ѝ на езика на киното (част от заглавията са върху обявени за „класически“ литературни произведения), а – от друга – отразяват факта на промяната в киното. Тази промяна има няколко измерения, които се откриват както в липсата на средства за правене на кино, така и в конкурентната среда, в която попада киното с оглед на зрителския интерес. Публиката вече има възможност да избира сред множество възможности как да прекарва свободното си време и ако избере това да е с помощта на киното – кои филми от цял свят да предпочете. Преустрояването и приватизирането на мрежата за киноразпространение, затварянето на голяма част от киносалоните и развитието на домашното видео подпомагат тези рецесивни процеси в кинопроизводството.

– специфичната учебническа компетентност, развивана в училище, формират литературния вкус и хоризонтите на очакване на голяма част от четящите. Тук всеки прибрзан отговор или крайна оценка биха били подвеждащи, тъй като затварят възможността да се търсят отговорите на взаимно изключващи се на пръв поглед процеси в сферата на културата, които започват през последното десетилетие на XX в., но не ограничават съществуването си само до него.

Разсъжденията на Александър Кьосев за „насладата“ от четенето и „грамотност за удоволствие“ отварят перспектива читателят от последното десетилетие на XX в. да бъде търсен в едно много по-сложно в комуникативен план културно поле. Анализирайки резултатите от изследването на PISA за читателските компетентности и функционалната грамотност (провеждано през 2000 и 2009 г.), изследователят отбелязва: „струва ми се, че най-сериозният проблем тук е представянето на задължителните **цели** при абсолютно всички употреби на четенето (това, както видяхме, е влязло в дефиницията на четенето – чете се, за да се учи как да се постигат цели)“ (Кьосев 2013: 428). Съгласието с критичните бележки на Александър Кьосев обаче не означава автоматично отхвърляне на „целеполагането“ в образователната система. Напротив, то е част от критериите, по които може да се измерва нейната ефективност. Проучване на читателските компетентности, проведено от „Алфа рисърч“ през 2009 г. в България, дава основание на осъществилите изследването за следния извод: „Експериментът, чийто резултати тук представяме съвсем схематично, показва, че учениците от 11. клас са овладели долните етажи и слабо владеят горните, по-сложни нива на читателска компетентност. Те се справят добре с елементарното тематично разбиране, донякъде се справят с концентрацията, но не се справят със сложно конструиране на смисъл и с диалектиката между емпатия и дистан-

ция, изискваща правилното проиграване на идентичностни модели. Т.е. тези млади хора не владеят тъкмо онези нива на четене, които са свързани с индивидуалистичната либерална култура – чрез които се проиграват възможни животи, както и възможни гледни точки, оценки и нагласи към тях, от които зависи личностовата автономия и зрелият избор“ (Алфа рисърч 2010: 126). Същото изследване разкрива и практическите резултати от това „образователно целеполагане“, показвайки по-високата социална ангажираност, гражданска и благотворителна активност от страна на литературно компетентните четящи граждани (Алфа рисърч 2010: 131).

Към разсъжденията в посоката на това, че почти завършващи средно образование млади хора имат ниска или средна компетентност, може само да се добави, че очевидно става въпрос за едно същностно разминаване между целите на образователната система за формиране на читателски компетентности и реалните резултати от ангажираността на всички социални актьори в нейното функциониране. Което отново показва, че проблемът за четенето и неговото „статистическо измерване“ не е проблем на поставените цели и очакваните резултати от постигнатата грамотност. Резултатите от проучването на „Алфа рисърч“ обаче – положени в логиката на Александър Кьосев – дават основание да се изтъкне, че този тип „постижения“ от страна на обучаваните далеч не изчерпват всички възможни видове читателска грамотност, които могат да се търсят с различни научни подходи³¹. Нещо повече, те „измерват“ само един от няколко възможни критерия за четенето и разбирането, като се фокусират върху целите, за които могат да послужат в индивидуалните човешки избори и

³¹ Провелите изследването също обръщат внимание, че спецификите на читателските компетентности трябва да се изследват с по-фин аналитичен инструментариум, за да се направят по-задълбочени изводи по въпроса.

жизнени стратегии. „Няма ли очевидности или ценностни нагласи на съществуването сред други хора, които не могат да бъдат приведени към вселената на целите, те са без-целни, без-полezni, без-користни: съгласието, солидарността, усещането за споделеност, автономията, свободата...“, пита изследователят (Кьосев 2013: 429).

Така зададеният въпрос е изключително сложен и далеч не може да се сведе само до един или няколко еднозначни отговори. Самият въпрос – от друга страна – само косвено се отнася до четенето, а още по-малко пък се свежда само до четенето на художествена литература. Резултатите от проведената анкета показват, че докато новите български автори търсят своите теми и идиолект, читателската публика след 1989 г. се разпада на множество публики, които на свой ред се оказват раздвоени между това да четат българска литература от утвърдени и/или добре познати автори – от една страна, и от друга – да търсят преводни произведения от чужди (предимно американски) автори. Авторы, чиито имена са били известни и преди 1989 г., но произведенията им не са били масово достъпни. Интересът към вторите, както може да се съди от данните от анкетата, е изключително голям в периода. Преводните книги попадат в цялостната нагласа за отвореност на обществото към достиженията на култури, общуването с които до този момент е или затруднено, или напълно забранено, което е предполагало нелегален достъп. Фактът, че 25% от респондентите търсят, четат и познават редица произведения от преводната литература, дава основание да се направи изводът, че не е достатъчно читателската компетентност да се измерва само с подходи, ориентирани спрямо постигането на определени цели. Очевидно е, че респондентите четат за удоволствие, четат литература, която развива фантазията на читателите, събужда у тях емпатия и – няма да е пресилено да се каже – ги провокира да мислят върху екзистенциалните въпроси на битието. Четенето за тях е

важна част от живота им, интегрален инструмент за изграждане на личната им култура и светоусещане. Не на последно място – то е и част от удоволствието от приятно прекараното свободно време, положено сред множество конкуриращи се активности или такива, свързани с повишаване на доходите и материалното благосъстояние. Не на последно място тук могат да се посочат филмите, и особено американските, достъпът до които е затруднен в предходната епоха, които също стават неразделна част от избора как да се запълни свободното време.

Продължаващо четене (и гледане)

Четенето за удоволствие е най-лесният за регистриране вид четене при отговорите в анкетата. В конкретния случай то основно се отнася до онази литература, която респондентите определят като „любовни романи“, „розови романчета“, „арлекинчета“, „книгите на Хермес“. Имената на изключително популярни авторки като Даниел Стийл, Джаки Колинс, Сандра Браун са добре известни и на българските читатели, предпочитащи този тип художествена литература. Поредиците „Арлекин Романс“ и „Арлекин Страст“ са емблематични за времето и са издавани в големи тиражи. (Днес те също могат да се открият в обем по над 100 заглавия, публикувани в електронни портали за литература.) „О, аз по това време, то нали нормално за възрастта най-вероятно, излизах любовните романчета и си купувах много любовни романчета, и четях... нормално в една такава тийнейджърска възраст, нормално, тогава съм чела такива книжки. Нямам спомени за автори и така, но знам, че се купуваха едни поредици и то цяла поредица с едни розови корици, различни имена (заглавия), и бяха тогава много актуални любовните романи от цели поредици, които не са свързани, но да речем, това е от една поредица и така...“ – споделя жена на 43 години от мал-

ко населено място. Респондентка на 80 години си спомня: „Книгите, които съм чела през този период, са предимно романтични – книгите на Даниел Стийл. Те са лесни за четене и развлекателни. Купувахме ги от една известна книжарница, тъй като бързо се разпродаваха и следяхме за наличието им“.

Посочените издания влизат в една обща дискурсивна рамка на масовата култура, в която положеното на пазарни основи книгоиздаване допълва процесите, разгръщащи се също така в електронните и в печатните медии. Булевардните романи (от различни жанрове), както и разнообразната литература, свързана с различни религиозни учения, верски практики, гадателски умения и алтернативни лечителски техники, събуждат силен интерес у читателите и стават важен фактор за разоряването на публиките, умножаването на езиците и вкусовете, разпадането на част от старите идеологии и формирането на специфични читателски компетентности и търсения. В същия културен контекст с особена сила и все по-нарастващо влияние се полагат и т.нар. „сапунени сериали“ или теленовелите, които са другият емблематичен културен феномен, чието масово разпространение се свързва с началните години на прехода.

Началата на тези процеси обаче са поставени още по времето на тоталитарния режим. Заедно с музикалните демокасети, за които стана дума по-горе, респондентите в анкетите споменават и навлизането на видеоплеърите, с помощта на които получават достъп до филми, които цензурата в страната не допуска до големите киноекрани. Все пак трябва да се спомене, че в последното десетилетие преди края на режима възникват и публичните киноvideоклубове (КВК), в които на малки екрани (или телевизори) чрез видеокасети се прожектират някои популярни на Запад заглавия. Достъпът до тези центрове е ограничен от малките салони и неколkokратно по-високите цени на би-

летите. Масовизацията през 90-те години се благоприятства от факта, че самите видеокасетофони стават по-достъпни, в това число и като цена, разширява се пазарът на касети, възникват т.нар. рентцентрове или видеотеки, от които на ниски цени могат да се заемат касети от всякакви жанрове. Не на последно място важен фактор се оказва и липсата на административен контрол и цензура върху разпространението на филмова продукция. Респондентка, живееща в малко населено място, която по това време е била в тийнейджърска възраст, споделя: „Малко по-късно си купихме и видео. Това беше направо голямо щастие да си имаш по-нов телевизор и видео. Страхотно! Спомням си първата видеокасета, която си купих, събирах си много пари, дават ми парички джобни за училище и така, и аз си спестявах и си купих първата видео касета с един филм с Патрик Суейзи, казваше се „Мръсни танци“, и сигурно го бях изгледала 40 пъти и повече. Знаех го наизуст. Какво друго си спомням...“. Жена на 44 години от областен град също пази спомен за своите младежки години и видеокасетите, които са гледали с приятели по това време: „... един ярък спомен е, когато, както казах оде, нямаше интернет и нямаше филми по телевизията. Имахме тогава видеорендове. В тия видеорендове, ние така им казвахме... те така се казваха де, продаваха под наем касети, видеокасети. Някой от компанията, където се събирахме тогава, от децата, не всички – нямаше тогава такова всеки един възрастни да има домашно видео... Примерно, от 10 деца един имаше домашно видео. Ходехме, взимаше си касетки под наем, избирахме си филми и се събирахме пак и гледахме някой филм, някой път си взимаше анимации, друг път сме взимали касетки с такива... музикални касети и сме гледали концерти на чуждестранни певци, където ние другаде не можехме да го видим това нещо“. И още един отговор от жена на 62 години от малко селище: „Като селски хора си живеехме обикновено... и през този период

гледахме телевизия – само Българската национална телевизия гледахме и вече 94-та година започнаха... [...] Тогава си купихме и видео. Купувахме си касети от Сливен, като съответно вземахме и под наем, защото бяха доста скъпички“.

Домашното видео, както и разширяващата се телевизионна (кабелна, сателитна и ефирна) мрежа в страната правят телевизора една от особено важните придобивки в домакинството. Жена на 58 години, живееща в малък град, споделя: „Скокът в цените тогава беше много голям. Освен това си спомням, че имах голямото желание да си купя телевизор, когато се нанесох. Дадох последните си спестявания, за да си купя телевизор. Той струваше около 14 000 лв. Това беше наистина много голяма сума, защото жилището ни струваше малко повече“. Новини, актуални предавания, коментарни рубрики, филми, музикални и шоупрограми изпълват голяма част от свободното време на хората през 90-те.

Сред изброените с особена популярност се ползват теленовелите или т.нар. „сапунени сериали“. Няколко известни сериала започват да се излъчват през периода (като наследници на придобилия изключителна известност в последните години на режима в България бразилски телевизионен продукт „Робинята Изаура“³²). Аналитичен текст от 2001 г. разкрива цялата сложност на критическата рецепция и напрежението, което се получава спрямо голямото търсене на „сапунените опери“ от страна на масовия зрител. „Говорейки за инвазията на сапунените сериали с началото на социалните промени у нас, не можем да не

³² В тази поредица от времето преди 1989 г. могат да се посочат и двата чешки минисериала „Болница на края на града“ и „Жената зад щанда“, както и българският „Дом за нашите деца“. Сред по-ранните са „На всеки километър“ и „Семейство Калинкови“. За съвременни коментари към някои от посочените заглавия вж. сайта „Нашето детство“ (<http://detstvoto.net/>).

отбележим общия контекст на бума на масовата култура и свиването и крайно ограниченото присъствие на т.нар. висока култура – заявява Татяна Коцева, и продължава – сред формите на масовата култура като че ли най-дебатирана се оказва темата за чалгата, заговори се дори за чалга поколение. Дали харесваш или не харесваш чалга – това не е просто въпрос на музикален вкус, а водоразделна линия между два типа хора, два начина на живот, две философии за това, кое е стойностно и кое не в живота“ (Коцева 2001: 376). У част от публиката, както се регистрира в научни изследвания, съществува известно неудобство да се споделят предпочитания към етнопоп музиката и сапунените сериали. Независимо от това обаче процесите на масовизация на културата и изграждането на специфични кодове на общуване са задълбочават, и днес е много трудно да се говори за „различни начини на живот“ или за конфликтни философски възгледи, особено ако към това се добавят и телевизионните шоупрограми и риалити формати, излъчвани в най-гледаните часови пояси.

В същата логика на мислене, авторката „стеснява“ в известна степен възможните интерпретации и на самия език на „сапунките“, определяйки го като характерен за „женската устна култура“ (Коцева 2001: 382). Извън това стесняване обаче за настоящия анализ е важна връзката, която прави Татяна Коцева между етнопоп музиката и сериалите в културата от 90-те години на XX в. насам, което на свой ред може да се използва, за да се приложи една по-разширена процедура по тълкуване на езика, етиката и стилистиката на сапунените сериали. Те по-скоро могат да се разглеждат като органично вписваща се част в общата *естетика на смесването* (по Розмари Стателова), характеризираща масовизиращите се и формиращи се по правилата на капиталистическото общество културни реалности. И тук вече не става въпрос само за мъжко и женско, а за специфичните интерпретации на междуполовите

отношения в новия културен контекст. Разговаряйки със зрителите на техния език (или на този език, който те искат да чуят), оперирайки с мотиви, които са разпознавани като общочовешки и вечни – любовта, страданието, смъртта, сапунените сериали се превръщат в част от съблазняването на публиката, допълват фантазменото, което кореспондира с любовните романи, и по този начин се превръщат в търсен и очакван културен продукт на българския пазар. Подобно на поредицата „арлекинчета“ или на „продължаващите романи“ във вестниците от преди септември 1944 г., излизащи един след друг, сериалите в епохата на телевизията манипулират зрителското очакване със средствата, присъщи на електронните медии. Самите зрители нетърпеливо чакат поредния епизод, който ще задълбочи интригата; нетърпение, на което издателите разчитат за привличането на още по-голям зрителски интерес. Вероятно това са причините, поради които част от жените, ангажирани в анкетата, изразяват негативно отношение към сапунените сериали, защото те отреждат място и „задържат жената въкъщи“, редуцирайки нейната активност основно до отглеждането на децата и заостост в домакинството. Голям брой феминистки изследвания също споделят негативното отношение към сапунените сериали именно по причини от подобен характер³³.

„Те изграждат забележително ефективен инструмент за създаването и след това за увеличаването на значителна консуматорска публика на самата медия. Веднъж привлечена, публиката вече е налична и предразположена да поглъща други текстове, които медията представя. И точно поради тази причина сериалите са използвани за разширяване на аудиторията посредством ориентиране към

³³ Повече по въпроса за интереса на феминистките изследвания към сапунените опери, за идеологическите отмествания, приближаването и отдалечаването от проблематиката вж. Коцева 2001: 375–385.

определени групи от населението, предимно жени и деца. Когато медията има нужда от публика, се обръща към сериалите“, споделя наблюденията си Роджър Хейдждорн (Hagedorn 1995: 28–29). Сериалът се превръща в активно работещ и широко прилаган механизъм, който формира лоялна публика. Привличайки все по-голям зрителски интерес, сериалите играят важна роля в стратегиите на медиите в борбата им за по-голямо зрителско влияние, респективно – за по-голям пазарен дял. Без да е поставена в особена конкуренция от частни телевизионни канали в епохата на прехода, Българската национална телевизия излъчва в различни часови пояси няколко сериала, телевизионни състезания и шоупрограми, които привличат публиката пред екраните. Те, както показват отговорите в анкетите, са оставили траен отпечатък в паметта на зрителите. По този начин обществената телевизия провежда пазарна стратегия, която – от една страна – може да бъде открита в насочеността ѝ срещу разширяващата се роля на домашното видео, от друга – представлява отговор на очакванията на зрителите в условията на масова култура, и от трета – участва в разпределението на рекламния пазар, наред с печатните издания.

В този тип серийни филми са налични и голям брой сюжетни „загадки, уловки, забавяния“, продължава разсъжденията си Роджър Хейдждорн (Hagedorn 1995: 28), ориентирани към зрителите, които се опитват да ги разгадаят в паузите между излъчването на отделните епизоди. Медийните стратегии обаче не изчерпват в дълбочина комплексния проблем, пред който сапунените сериали изправят изследователите. Фокусирането само върху тях, както и настояването, че става въпрос основно за концентрирано влияние върху женската аудитория, може да предизвика „свърхполитизиране на удоволствието“ (Brunsdon 1995: 60) в анализите, без да се отчита характерът на рецепцията и самата активност на зрителите – доминиращо жени. Във

връзка с това – отново с критически поглед към анализа на Татяна Коцева, може да се споделят направените от нея изводи, че „сапунените сериали са обичайни като всекидневния живот, те са нахъсани като всекидневния ритъм. И още: [...] повтарящите се сапунени наративи могат да се интерпретират като създаващи една по-комфортна среда за зрителя, който може да се включи във всеки един епизод от сериала, като навлезе бързо в сюжета, без да се чувства ошетен за пропуснатите епизоди“ (Коцева 2001: 379). Зрителят/възприемателят в никакъв случай не бива да се чувства ошетен – това не е целта на теленовелите, защото те не се стремят да формират някаква конкретна критична визия към проблем, тема, естетически въпрос, междуличностни или обществени отношения. По-голямата част от прилаганите при производството им похвати оперират с интереса на зрителите, довеждат емоциите им до екстремални състояния, като ги насочват към един или друг персонаж от сюжета или към поредица от негови действия.

И днес зрителите реагират нерядко емоционално по отношение на сапунените сериали, както регистрира анкетата. Респондентка от София на 47 години споделя: „Нещо, което си спомням е, че изведнъж телевизията стана важна, защото... се появиха едни сапунени сериали. Не съм ги гледала всички, даже никой от тях не съм изгледала с удоволствие, но беше много забавно как един глупав сериал може да стане тема на разговор и тема на обсъждане на всички останали. И това да те забавлява дълго време наред, и ти да имаш час, под който да се прибиращ и да заставащ пред телевизора, за да очакваш няк'во развитие във филма“. Респондентка на 85 години от областен град е запазила следния спомен: „Една от най-известните телевизионни поредици, за които си спомням, е сериалът „Дързост и красота“. Всеки ден се събирах с моите приятелки да го гледаме и обсъждахме с интерес отношенията в семейството. Друг сериал, който си спомням, че гледах през

този период, е „Далас“. Беше се превърнало в нещо като семейна традиция всеки ден да сядаме около масата и да гледаме заинтригувани случващото се на екрана“. Извадките от интервютата показват, че дори когато не се гледа конкретна серия, за филма се мисли дълго, той е обект на дискусии, част е от едно характерно за свободното време неангажиращо удоволствено говорене и споделяне между хората. Зрителите се опитват да предвидят онова, което създателите на медийния продукт са им подготвили при по-нататъшното разгръщане на сюжета, и това удължава удоволствието, като в същото време провокира и дискусии върху определени морални въпроси и проблематични културно-нормативни казуси, свързани с въпросите на пола, религията, човешката сексуалност и телесност³⁴. И през тях – както ще стане дума и по-долу – се обсъждат и конкретни проблеми на семейството, бита, социалната реализация и семейните отношения на говорещите; накратко – тяхната родова история и семейна биография. Тези проблеми излизат като особено важни за респондентите в мисленето им за личния живот и реализация в плана на семейството, както показват и данните от Фигура 8.

„Съвременните общества притежават табута, отнасящи се до пола, сексуалността и религията – отбелязват

³⁴ Изследователи на жанра отбелязват във връзка с това, че най-често се третира проблемите, засягащи сексуални отношения между родственици, което може да е норма в културата, за която се разказва, или пък това да се случва между родственици, които не са се познавали до този момент, за нарушаване на ендогамни и екзогамни норми, както и на такива, които се отнасят до инцестуалните забрани и подобни. Жената като робиня, като обект на сладострастно отношение от страна на овластения мъж (или най-често няколко конкуриращи се нея мъже), изневярата и подобни са сред културните правила и разновидности, които привличат вниманието на зрителите към тези сюжети. По въпроса за расовите табути и робството, вж. например статията за сериала „Робинята Изаура“ (Kennon 2017: 138–159).

Джагри Ялкин и Екант Вийр. – Сапунените опери се заемат да проучват консумацията на тези табуизирани дискурси, като гледането на сапунени опери често пъти се разглежда като полово-родово занимание (gender activity) (Yalki, Veer 2018: 1150). Тези сериали и телевизионни мелодрами се отнасят предимно към женската публика и се схващат предимно от мъжете като „глупаво запълване на свободното време от страна на жените“, продължават разсъжденията си двамата изследователи. Позовавайки се на проучвания на Мери Браун и Криста Саламандра, те отбелязват и още една особеност на тези продукции – „те се възприемат като заплаха, защото изобразяват начини на живот, които прекосяват теми табу и защото могат да възпроизведат определени уязвимости“ (Yalkin, Veer 2018: 1150). Така те могат да се разглеждат като провокация спрямо установени представи и социални визии, макар че е трудно да се формулира в каква степен, ако изобщо го правят, те формират критична визия у зрителите по реални проблеми³⁵. Като пример в тази посока на търсения може да послужи феминистката критика от по-късните периоди от съществуването си. Изследователите, дистанциращи се от стремежа за научно обосноваване на категорично изразени активистки позиции, не споделят едностранчивото твърдение за изцяло или предимно отрицателната роля на този тип сантиментални теленовели върху поведението и социалното присъствие на жените. Развитието на феминистка теория в различните исторически периоди дава основание на Шарлоте Брънсдън например да заключи: „Приемането на сапунената опера сериозно – и вероятно по-важното – приемането на нейните почитатели (фенове) насериозно, както ранните феминистки изследвания правеха, включва

³⁵ Интересен пример за случващо се в различни от българските културни и политически реалности в тази посока дава разговорът на Яна Пункина с режисьорката Нина Мария Паскалиду (Пункина 2014).

също така и приемане на уменията, компетентностите и удоволствията на обикновените жени много по-сериозно. Изследването на „истинските хора“ изправя пред сложни и трудни етически въпроси. Отчасти поради проучването на този „женски жанр“ и неговата публика бяха оспорени някои опростявания и заслепености на втората вълна на феминизма. Ако феминизмът е бил важен за създаването на контекст, в който сапунената опера да бъде приемана сериозно, то сапунената опера е била изключително важно място, в което феминизмът е могъл да се научи да се отнася с уважение към другите“ (Brunsdon 1995: 62).

В контекста на българския преход от десетилетието между 1989 г. и 2000 г. сапунените опери и теленовелите се превръщат в интегрален компонент от масовата култура. Те стават част от удоволствието на зрителя и изпълват представата за приятно прекарано и нередко – споделено със съмишленици и близки свободно време. Подобно на четенето то кореспондира с фантазменото изграждане на представи за света и собственото място в него, създава мрежа от лоялни фенове, които с нетърпение очакват всеки следващ епизод и следят всичко, свързано с личния живот и биографиите на актьорите³⁶. Телевизионните канали, вестниците и лайфстайл списанията споделят голямо количество информация за всичко около сериалите, като по този начин – отговаряйки в същото време и на потребителското търсене – допълнително обвързват зрителите със своите програмни схеми и пазарни стратегии.

³⁶ Днес фенклубове съществуват и в социалните мрежи, където активно се споделя различна информация за всичко около филмите. Интернет допълнително усложнява ситуацията, тъй като феновете получават достъп до чужди канали и могат да гледат епизоди, които още не са излъчвани от българските телевизии. Тъй като този комуникационен канал не съществува във времето между 1989 и 2000 г., той не е споменат в анкетите и поради тази причина не е обект и на настоящия анализ. Вж. по този въпрос Минева 2012: 215–238.

В проучването си върху влиянието на сапунените сериали върху колективната идентичност от национален тип Мила Минева обръща специално внимание на факта, че турските филми, обект на дискусия във форуми и фенгрупи, не се разглеждат като заплаха за националната идентичност от страна на зрителите³⁷. „Феновете просто гледат не турски, а семеен сериал. Всъщност през тези над 60 теми [отворени за дискусии във форума на *БГ мама* – уточнението наше – А. В. и Н. П.] можем да видим устойчивия отказ на феновете да признаят реалност на каквато и да било колективна идентичност, по-голяма от семейната. Именно затова разказът върху сюжета тече през психологически аргументи и много рядко се прибегва до културалистки [...]; проблемите и техните решения се търсят в рамките на семейните отношения, а интерпретацията преминава през внимателно четене на погледи, жестове, чувства. Накратко, „Листопад“ се оказва повод да се обсъждат всекидневни морални ориентири, да се дебатира върху възпитанието, да се договаря отношението между свобода и дисциплина. Семейството е превърнато във върховната реалност, от която може да се изведе всичко останало“ (Минева 2012: 220–221).

Появата на турските сериали в българския ефир настъпва на един по-късен етап и всъщност те не са част от програмите на съществуващите през 90-те години на XX в. кабелни и ефирни телевизии. Независимо от това обаче, изводът на Мила Минева за „семейните ценности“ и разговорите за тях, провокирани от сериалите, се отнася в голяма степен и за въздействието на „ранните“ латиноа-

³⁷ Вж. например посочената тук статия на Джагри Ялкин и Екант Вийр (Yalkin, Veer 2018: 1149–1171), в която се коментира забраната на турските сериали в Саудитска Арабия. В български условия често пъти се чуват гласове за забрана на излъчването на турски сериали от български телевизии, като тази съпротива особено се активизира около националните празници.

американски и северноамерикански сериали върху българската публика. Тук големите идеологии на националното например са приглушени до такава степен, че почти е невъзможно да бъдат открити сред зрителските интерпретации на случващото се на екрана. Свеждането на света до границите на собственото семейство и разпознаването на собствените проблеми като част от общовалидните – за хора от различни страни, континенти и културни реалности – изграждат един специфичен свят, който за зрителите е не по-малко валиден от реалния.

По различен начин стои обаче проблемът с популярните шоупрограми, чието излъчване става възможно в резултат на промените в културата и новия език на времето. Макар и парадоксално на пръв поглед, първите предавания от този род в ефира на Българската национална телевизия се разпознават като част от политическите промени в страната. Преди риториката на таблоидните издания да надделее в публичния дискурс, свободата на словото се разпознава и през свободата да избираш изразните си средства, както и начините, по които говориш в общественото пространство. Това за хората е своеобразен акт на деструкция, при който чрез езика се рушат клишетата на партийната и медийната пропаганда на отминалия тоталитарен режим. Шоупрограми като студентската програма „Ку-ку“, а после и „Каналето“, както и „Шоуто на Тодор Колев“ и „Улицата“ (Фигура 18) са част от потребностите на хората да се изразяват протестно, да изказват несъгласие с гледната точка на властимащите. Поради тази причина въпросът за това на коя медия са се доверявали през 90-те години, провокира немалко отговори, свързани не с посочване на телевизионен канал или вестник, а с изброяване на конкретни забавни предавания. По същия начин, по който са изброявани и знакови за периода публицистични предавания като „Панорама“ и „Всяка неделя“. Именно поради засиления интерес към политическото и усещането от

страна на гражданите, че са част от промените и че от техните усилия и воля зависят преобразуванията в обществото, партийните вестници „Демокрация“ и „Дума“ са сред водещите заглавия на печатни издания. Имена на водещи журналисти, както и стачката на БНТ (или готовността за такава)³⁸ срещу цензурата през 1990 г., споменавана в анкетата, също са част от засиления интерес на гражданите към случващото се в страната. Шоуто – както е в случая с „Ку-ку“ и по-късно с „Каналето“ и „Хъшове“, се разпознава като възможност за карнавално съотнасяне към „високото“, към онова, което доскоро е било немислимо да бъде мислено като обект на пародия в публичното пространство. Жена от София споделя: „Имахме факелни шествия, организирахме. И всичко това беше задвижвано от, цялата тази протестна вълна беше задвижвана от студентите. И Кошлуков много добре си го спомням оттогава. Също лицето на СДС – Лиана Панделиева, която, нали, това беше знакът на СДС, имаше едно лъвче – емблемата на СДС. Спомням си, че в училище ходехме до централата на СДС, която се намиреше на „Раковски“ – 134 ли беше?... – не помня номера. Ходехме до централата да взимаме плакати на СДС, на които беше тази въпросната Лиана Панделиева, лъвчето, и ги разлепвахме, абсолютно доброволно, просто взимаме плакати, разлепваме за митинги. Някаква такава много, много голяма еуфория и надежда, че ставаме демократично общество, че имаме бъдеще, че можем вече да пътуваме, че имаме достъп до музика, до филми. За пръв път тогава гледах „Стената“ на Пинк Флойд, не помня в кое кино беше, то бяха едни малки кина. Гледах тогава „Коса“ – мюзикъла, който ми е любим, любим филм. И всъщност всичките тези неща са благодарение на това, че всъщност вече имаме достъп до... до такава западна култура, която ни беше забранена“.

³⁸ Вж. повече по този въпрос Ваксберг 2019.

Шоупрограмите правят този ентузиазъм на градския площад достъпен до зрители от различни части на страната. Нещо повече, те го създават. „Но едно от предаванията, което със сигурност беше иновативно, беше предаването „Ку-Ку“. То беше създадено от едни млади студенти, които и сега все още са активни като артисти. По много готин и хумористичен начин те успяваха да предават действителността тогава, да я иронизират. Ку-ку Бенд на Слави Трифонов всъщност оттам излиза, от предаването „Ку-Ку“, споделя мъж на 46 години от областен център. Със „скандалното“ предаване за АЕЦ „Козлодуй“ е запомнено предаването „Ку-ку“ и от 46-годишна жена, също живееща в областен град: „Точно през този период стартираха „Ку-Ку“ и станаха много популярни. Те имаха един много смешен от сегашна гледна точка, но тогава беше много шокиращ епизод. Предаването беше прекъснато в един момент и те най-сериозно, мисля, че някакъв военен беше излязъл, заявиха, че е имало авария в АЕЦ „Козлодуй“. И всички бяхме в шок, защото си мислехме, че това е поредната авария в атомна централа. А се оказа, че това е било тяхна идея, за да покажат колко неподготвена е страната ни за нещо подобно. Факт беше, че всички повярваха и след това те отнесоха доста критики, че са поднесли информацията по такъв начин, че хората на са разбрали шегата в цялата работа“. Друг респондент споделя: „Гледахме „Каналето“, „Ку-ку“ и още оттогава синът ми има специално отношение към Слави Трифонов.“³⁹

Резултатите от анкетите, проведени в рамките на изследователския проект, създават относително ясна представа за цялата сложност на разнопосочни културни тенденции

³⁹ По-късното развитие на Слави Трифонов (след 2000 г.) и неговото шоу се свързва с активно проповядване на „мек“ национализъм, базиран върху смятани за изконни ценности на традиционната култура и агресивни шегки спрямо либерални ценности. Повече по въпроса вж. Спасов 2012: 163–188.

в българското общество в епохата на прехода. Политическите промени, довели и до активното включване на страната в глобализационните процеси, създават възможности за навлизане на либерални ценности, които в контекста на масовата култура рефлектират върху уестърнизацията на публичния вкус и създаване на нови герои на времето. Медиите се превръщат в ключов източник на културни послания. Заедно с това, че се ползват с доверието на респондентите за опазване на свободата на словото в публичното пространство, те започват да влияят и върху читателската и зрителската компетентност, често пъти оперирайки със стереотипни формули, които приглушават социалната критика. Те са част от източниците, на които читателят се доверява при избора на книга за четене, те обсъждат герои и сюжети от игрални и серийни филми и по този начин насочват вниманието на публиката – мислена в параметрите на потреблението като консуматор – към определени продукти на културния пазар. Специализираната литературна критика загубва голяма част от своята легитимираща сила поради разпадането на публиките и част от читателите се придържат към българската класика, изучавана в училище, за аргументиране на вкуса и очакванията си.

Използвана литература:

- Алфа рисърч 2010:** Алфа рисърч. *Читателски практики в България 2009 – 2010. Изследване, проведено от Алфа Рисърч и Академична лига за Югоизточна Европа в периода ноември 2009 г. – юли 2010 г.* Достъпно на адрес: <<https://www.abk.bg/attachments/download/206>> (видяно на 30.11.2021).
- Ангелов 2003:** Ангелов, Емил. Младите хора в България – медийни образи и внушения (вестник „Труд“ 1995 – 2000). – *Балканистичен форум*, № 1–2–3, 174–183.
- Ангелов, Лесенски 2017:** Ангелов, Георги и Марин Лесенски. *10 години в ЕС. Тенденции в българската миграция*, 19.10.2017. Достъпно на адрес: <https://osis.bg/wp-content/uploads/2018/04/MigrationTrendsBulgaria_10YearEU_EuPI_

Oct_2017_BG.pdf> (видяно на 20.11.2021).

Антонова 2018: Антонова, Весислава. Гражданите в България нямат доверие в медиите. – *Капитал*, 21.11.2018. Достъпно на адрес: <https://www.capital.bg/biznes/media_i_reklama/2018/11/21/3349605_grajdanite_v_bulgariia_niamat_doverie_na_mediite/> (видяно на 13.11.2021).

Аретов 2007: Аретов, Николай. *Убийство по български*. София: Кралица Маб.

Атанасов, Тодорова, Златанова 1995: Атанасов, Атанас, Саша Тодорова, Валентина Златанова. Рисковите групи в процеса на преход към пазарна икономика. – *Социологически проблеми*, № 4, 133–148.

Богданов 2001: Богданов, Богдан. *Европа – разбрана и правена*. София: Планета–3.

Бочева, Златков 1992: Бочева, Люба и Ясен Златков. Индивид и нация: Поведение, идентичност и ценности у нас. – *Социологически проблеми*, № 1, 99–108.

Ваксберг 2019: Ваксберг, Татяна. *Let it be*. Как и кога една песен стана символ на борбата с цензурата. – *Свободна Европа*, 16.09.2019. Достъпно на адрес: <<https://www.svobodnaevropa.bg/a/30163277.html>> (видяно на 10.12.2021).

Василева-Груева 2013: Василева-Груева, Петя. *Демокрация по български. Медийни послания и политическа култура в периода 1990 – 1996*. София: Сдружение „Анамнезис“.

Гергова 2012: Гергова, Лина. *Етнически стереотипи във всекидневната култура*. София: Парадигма.

Грекова 2001: Грекова, Мая. *Малцинство: социално конструиране и преживяване*. София: ИК „Критика и хуманизъм“.

Дандолова, Николаев 1995: Дандолова, Искра и Христо Николаев. Младите и достъпът им до жилище (скритата и явна бездомност за социално изключените в българското общество). – *Социологически проблеми*, № 1, 77–84.

Димов 1995: Димов, Венцислав. Фолкбумът и характеристиките му. (Към социокултурния портрет на съвременната етнопоп музика в България). – *Български фолклор*, № 6, 4–19.

Димов 1998: Димов, Венцислав. „Борецът“ – герой в съвременната медийна култура на България (Към отношението идентичност – съвременна етнопоп музика). – *Български фолклор*, № 1–2, 142–149.

Дойнов 2004: Дойнов, Пламен. *Литература в междувекоевие то. Поглед към българската литература 2000 – 2003*. София: Балкани.

- Драгоева 2017:** Драгоева, Деяна. Принципи и техники за сериализиране на телевизионния разказ. – *Медиаалог*, № 2, 31–49.
- Ефтимов 2004:** Ефтимов, Йордан. Кой писател и кой читател? Волунтаристичната поредица на В. Трендафилов във в-к „Труд“ (19 януари – 16 февруари 2004). – *Liternet*, 19.02.2004. Достъпно на адрес: <<https://liternet.bg/publish/yeftimov/koi.htm>> (видяно на 02.12.2021)
- Иванова 1997:** Иванова, Радост. Юнаци, борци, бодигардове, мутри ... или героят от вестниците. – *Българска етнология*, № 1–2, 32–45.
- Иванова 2006:** Иванова, Радост. *Култура на нашето всекидневие*. Велико Търново: Фабер.
- Камбуров 2003:** Камбуров, Димитър. Поставена натясно, литературата минава без опашка: фиктивното въображаемо или реалното световтърдяване на езика. – В: *Четенето в епохата на медии, компютри и Интернет*. Съст. Огнян Ковачев и Александър Къосев. София: Фигура, 127–150.
- Коцева 2001:** Коцева, Татяна. Едно женско пространство: защо сапунените опери са толкова популярни? – В: Елена Тачева, Илия Недин (ред.). *Тя на Балканите*. Благоевград: МУС за балканистични проучвания и специализации, 375–385.
- Къосев 2013:** Къосев, Александър. *Караниците около четенето*. София: Сиела.
- Къосев (съст.) 1998:** *Българският канон? Кризата на литературното наследство*. Съст. Александър Къосев. София: Нова българистика – НБУ и ИК „Александър Панов“.
- Кюркчиева 2013:** Кюркчиева, Ива. Българският футболист – образ между две столетия. – *Балканистичен форум*, № 3, 164–176.
- Латуш 2004:** Латуш, Серж. Културните последици от глобализацията: канибалски универсализъм или идентификационен тероризъм. – В: Десислава Гаврилова, Ирина Недева (съст.) *Думи срещу думи. Дебати на Червената къща*. София: Сема РШ.
- Минева 2012:** Минева, Мила. Сериалите на българската идентичност. – *Критика и хуманизъм*, № 39, 215–238.
- Митев 2000:** Митев, Петър-Емил. Българската младеж с лице към Европа. – *Социологически проблеми*, № 1–2, 25–40.
- Монова 2014:** Монова, Тотка. *Корпоративен журнализъм. Медийна идеология на прехода*. София: Фондация за българска култура.
- Пейчева 1996:** Пейчева, Лозанка. Медийната смърт – живот

- за българския музикален фолклор. – *Български фолклор*, № 5–6, 29–34.
- Пенчев 2017:** Пенчев, Бойко. *Спорните наследства*. София: Фондация „Литературен вестник“.
- Пункина 2014:** Пункина, Яна. Нина Мария Паскалиду. Турските сериали: модели за подражание. – Портал *Култура*, 14.03.2014. Достъпно на адрес: <<https://kultura.bg/web/%D1%82%D1%83%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B5-%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8-%D0%B7%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8/>> (видяно на 08.12.2021).
- Радева 2011:** Радева, Мирослава. *Общественото мнение в годините на Прехода*. София: МБМД.
- Спасов 2012:** Спасов, Орлин. Между държавата и популярната култура: превъплъщения на национализма в медиите. – *Критика и хуманизъм*, № 39, 163–188.
- Станоев 2000:** Станоев, Станой. „Как се чувства мозъчната клетка на бореца?“ (за един нов вицов персонаж). – *Българска етнология*, № 3, 59–74.
- Стателова 2003:** Стателова, Розмари. *Седемте греха на чалгата*. София: Просвета.
- Тилкиджиев 1998:** Тилкиджиев, Николай. Средната класа като социално-структурен елемент на обществото? – *Социологически проблеми*, № 1–2, 57–72.
- Тренд 2020:** Тренд. *Нагласи на българските граждани по теми, свързани с медиите*. 21.11.2020. Достъпно на адрес: <[https://www.kas.de/documents/281902/281951/Survey+findings+2020+\(presentation\)+BG.pdf/3869f3bd-4757-1dc3-d081-fa574ed4fd26?version=1.0&t=1607938230555](https://www.kas.de/documents/281902/281951/Survey+findings+2020+(presentation)+BG.pdf/3869f3bd-4757-1dc3-d081-fa574ed4fd26?version=1.0&t=1607938230555)> (видяно на 13.11.2021).
- Brunsdon 1995:** Brunsdon, Charlotе. The Role of Soap Opera in the Development of Feminist Television Scholarship. – In: Robert Allen (ed.) *To be Continued... Soap Operas Around the World*. London and New York: Routledge, 49–65.
- Hagedorn 1995:** Hagedorn, Roger. Doubtless to be Continued: A Brief History of Serial Narrative. – In: *To be Continued... Soap Operas Around the World*. Ed. Robert Allen. London and New York: Routledge, 28–48.
- Kennon 2017:** Kennon, R. White Skin, Black Slavery: Bernardo Guimarães's A escrava Isaura and the Global Telenovela. – *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 35, 138–159.

- Roberts, Palermo, Visser 2019:** Roberts, Ashton, Romina Palermo, and Troy, A.W. Visser. Effects of Dominance and Prestige Based Social Status on Competition for Attentional Resources. – *Nature.com*, 21.02.2019. Достъпно на адрес: <<https://www.nature.com/articles/s41598-019-39223-0.pdf>> (видяно на 23.11.2021).
- Vobruba 2000:** Vobruba, George. Actors in the Process of Inclusion and Exclusion: Towards a Dynamic Approach. – *Social Policy and Administration*, vol. 34, №5, 601–613.
- Wilke 2021:** Wilke, Felix. Institutionalized Normality and Individual Living Situations. The Non-Take-Up of Old-Age Basic Income Support in Germany. – *Swiss Journal of Sociology*, vol. 47, № 2, 181–200.
- Yalkin, Veer 2018:** Yalkin, Cagri and Ekant Veer. Taboo on TV: Gender, Religion, and Sexual Taboos in Transnationally Marketed Turkish Soap Operas. – *Journal of Marketing Management*, vol. 34, 1149–1171.

В анализа са използвани цитати от анкети и интервюта, направени от Александър Димитров, Андрея Нанкова, Анна Николова, Борис Борисов, Венелин Ганев, Виктория Георгиева, Виктория Манева, Габриела Къдрева, Ива Колева, Ивана Симонова, Зорница Колева, Кристина Георгиева, Мариан Николаева, Магдалена Динева, Мария Стойчева, Марина Маринова, Габриела Иванова и Димана Пеева, студенти в първи курс от специалностите „Българска филология“ и „Славянска филология“ на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

ЛИТЕРАТУРНИТЕ ПРОСТРАНСТВА НА ВСЕКИДНЕВНИЦИТЕ: КРИТИКА, РЕКЛАМИ, ПАЗАРИ

Текстът представя резултати от първоначални наблюдения върху медийното битие на художествената литература през 90-те години на миналия век. Във фокуса на анализа са две важни години от първото десетилетие на прехода – а именно 1995 и 1996 г. Изборът на двете конкретни годишнини се дължи на това, че именно по това време се поставя началото на притурката „АртТруд“ и на конкурса за литература „Златен ланец“, провеждан от 1995 до 2005 г. В този период се увеличават и напреженията в Съюза на българските писатели, което довежда до засилване на дейността на Сдружението на българските писатели и неговата медийна и социална тежест.

В равностойката си – провокирана от 50-годишнината от излизането на първия брой на вестник „Труд“ през 1946 г. – редакцията отчита мястото на българската литература в течението на вестника за времето след 1989 г. Към споменатите по-горе инициативи се добавят и меценатските прояви на издателите „Медиа Холдинг“, сред които ежесечно отпускане на парична помощ на седем „доайени в литературата“, начело на които е „поетът легенда Александър Геров“ (Родни класици 1996: 12). Наред с това под егидата на медийния тръст минава и „елитното списание „Съвременник“, което започва да излиза на „луксозна офсетова хартия“ и в резултат на това „може да се конкурира с европейските образци в жанра“. На страниците на вестника публикуват Христо Фотев, Дончо Цончев, Любомир Левчев, Павел Матев, Екатерина Йосифова, Георги Кон-

стантинов, Радой Ралин, Любен Дилов, Недялко Йорданов и „пр. елитни пера“. Те са последвани от „по-младите Бойко Ламбовски, Валентина Радинска, Деян Енев, Георги Господинов“, продължава редакционният обзор (Родни класици 1996: 12). Връзката на литературния и интелектуалния елит с изданията на „Медиа Холдинг“ се подчертава неколkokратно в търсенето на легитимност на „Труд“ като водещо издание при популяризирането на българската художествена литература. Като се посочва, че с марката на холдинга се издават около 30 книги годишно (сред тях „Тютюн“ на Димитър Димов и „Под игото“ на Иван Вазов), специално място се отделя и на публикуването на (авто)биографията „Сто на сто Стоичков“, което превръща Христо Стоичков в „класик във футбола и в две literaтури – испанската и българската“. Символичният първи екземпляр на българското издание е продаден за 110 000 лева¹ на благотворителен търг в резиденция „Бояна“, на който присъстват „политици, журналисти, бизнесмени, културни дейци, банкери, настоящи и бивши спортисти“ (Книга 1995).

„Класиката“ принадлежи на две literaтури, защото е всъщност е написана от двамата испански журналисти Франсеск Агилар и Хавиер Торес. Преводът от испански е на Камен Тотев. Наред с рекламите, които подготвят футболните почитатели за предстоящото издание, особен интерес представлява авторският материал на Недялко Недялков, публикуван след появата му на български език. Материалът заслужава специален контент анализ, който да разкрие медийните манипулации и реконструкцията на клишетата на националното в новите политически и културни условия. В него пресичанията между художествена литература, популярна култура, културна история, поли-

¹ Тази цена по курса от периода се равнява на 1600 – 1700 американски долара.

тика, спорт и други са толкова свободни, че изненадват с мащаба и претенциите на автора да въздейства (може би подценявайки ги) върху читателите на вестника. „Кримки, порночетива и булевардни романи залежават по лавиците, докато „Сто на сто Стоичков“ се разграби от културния българин с бясна скорост“ (Недялков 1995а: 15). Стоичков е „културен феномен“ и „митичен герой“; „тотем на българския род“ и „просветител“. Посещението му при главата на Римокатолическата църква е мисия, равна на тази на светите братя Кирил и Методий. Той възражда ренесансовия дух на нацията, като показва, че „европеецът е жалък ритнитопоковец“. Христо Стоичков е едновременно Прометей и Захарий Стоянов, заради когото съвременните български писатели са „счупили перата си“; той дава нов живот и съдържание на „българската мечта“ (според която всеки може да стане футболист) и сътворява легендата за българина като „пишеща личност“². В този период българските писатели не пишат – се внушава от различни материали; това, с което те се занимават, е да водят битки за ръководството на Съюза на българските писатели, за капиталите и недвижимите му собствениности, за материалното и нематериалното му наследство; продължителни битки и скандали, довели до разделянето на гилдията и изграждането на алтернативни представителни структури³. „Пишещата личност Стоичков“ е успяла да прочете автобиографичната си книга за една нощ, казва испанският журналист Франсеск Агилар в интервю със Стойко Дуков (1995: 22). В броя на вестника, излязъл след материала на Недялко Недялков, за книгата се изказват Марко Семов, Георги Калоянчев, Павел Поппандов и Недялко Йорданов,

² Повече по въпроса вж. Недялков 1995а: 15.

³ Проблемът със Съюза на българските писатели е твърде продължително експлоатирана от редакцията на вестника тема, поради което представянето му заслужава по-голямо внимание. Част от въпросите са засегнати по-нататък в тази глава.

които по един или друг начин „прецизират“ и „доизясняват“ мястото на книгата в националната културна съкровищница и на самия Стоичков като един от съвременните герои на нацията⁴.

Посочването на този материал е съществено, тъй като разкрива една важна част от таблоидното журналистическо писане, оформило се още през първото десетилетие след 1989 г., в чийто контекст попада медийното представяне на литературния и културния живот в страната. От гледна точка на самите медии това е част от процесите на тяхната активна и все по-засилваща се таблоидизация през 90-те години на XX в. в България. Те – по думите на Джон Стори – започват да разказват истории. Позовавайки се на проучванията на Питър Далгрин, който настоява, че разказването на истории е единият от двата режима на познаване и придаване на смисъл на света, Джон Стори обръща внимание на тази дискурсивна промяна, случваща се на вестникарския пазар (Storey 2020: 93). Една доста по-стара световна тенденция, започнала преди настъпилите след 1989 г. промени в българското общество, политика и икономика.

Езикът на медиите през 90-те години е дискурсивна цялост, функция от различни стратегии, прилагани в публичното говорене. В опита си за обобщение на критическите теории от периода, занимаващи се с езика на вестникарските публикации, телевизионните и радиопредаванията, Орлин Спасов отбелязва, че „като цяло преобладават скептичните оценки“ от страна на наблюдателите. Езикът „попада в крайностите на оварваряването, порнографичността, мачизма“ (Спасов 2000: 41–42). Извършва се лингвистичен обрат, чиито водещи характеристики са свързани с доминация на разговорността и доминация на постмодерната деструкция на съществуващите стилис-

⁴ Вж. повече Мемоарите 1995: 15.

тични и риторически похвати. Така – накратко – може да се обобщи едната критическа тенденция по отношение на медийния език, отбелязана от Орлин Спасов. Позовавайки се на изследванията на Владимир Жобов (2000), Спасов очертава обаче и друга аналитична гледна точка към случващото се в медиите от времето на социално-политическите трансформации. Според нея „разговорността в медиите е мнима“, а самите медии „произвеждат тези езици сами, за да се институционализират чрез тях“ (Спасов 2000: 45). Според Мая Велева (1995а: 48), отново по систематизацията на Спасов, разговорните структури, попаднали в медийния дискурсивен код „губят някои от основните си смислови компоненти и се натоварват с други“. „Вместо действителна разговорност те произвеждат „алюзии за разговорност“, които позволяват на читателя да бъде по-близо до усещането за непосредствено общуване“ (Велева 1995а: 48). Извършва се специфично префункционализиране, при което – по наблюденията на Андреана Ефтимова – става въпрос за имитация на устната реч в писмения текст и общуване (Ефтимова 2012).

Езикът – това е първото, базовото ниво, на което се случва „размиването на границите между „високото“ и „ниското“ в културата“, откроява като акцент в заключенията си извода на Мая Велева Орлин Спасов (2000: 46). Стилните граници стават пропускливи и изразните средства свободно преминават през тях, за да се образува един нов медиен език, достатъчно съблазнителен за читателя в условията на новата масова и популярна култура. Погледнато от рецептивна гледна точка, „алюзиите за разговорност“, създавани от медиите, са всъщност проблем на медиите, доколкото всъщност се превръщат в реални средства на общуването в интимните пространства на масовата култура. Именно в тях – в разговорите за удоволствие, в обсъждането в битовите пространства – езикът на медиите продуцира теми, в които „високото“ и „ниското“

са достатъчно достъпни, за да присъстват като теми между разговарящи с различна социална и функционална компетентност.

„Да се прави вестник е все едно да се правят обувки. Ако са ти удобни, купуваш ги и си ги носиш. Същото е и с вестника“, заявява – както е определен в заглавието на материала – „баш редакторът“ на вестник „24 часа“ Валери Найденов в интервю пред Росен Янков (1995: 14). Метафори от подобен вид, които прикриват аналитичното говорене за случващото се в медиите, се срещат в цялата притурка на „24 часа“, посветена на езиковите промени в публичното говорене и писане. С претенции за коректен историографски обоснован наратив, проследяващ случващото се в езика след падането на тоталитарния режим, в който присъстват и множество реминисценции за целия период след 1878 г., Росен Янков, Росен Тахов и Константин Ранев (1995: 11–14) създават материал, оправдаващ „демократизирането“. „Демократизиране“, принос за което имат и медиите, и по-специално воденият от Валери Найденов „24 часа“. Самата научнопопулярна публикация също носи белезите на „демократизирането“, в което освен алюзиите за разговорност на стилистично ниво се проявяват недвусмислено и конкретни „заимствания“ от механизмите за формиране на светоглед от страна на жълтата преса. Наред с това цялата притурка е илюстрирана с две снимки (стр. 12). Едната е на Енчо Мутафов, към този момент вече бивш главен редактор на вестник „Демокрация“, под която има надпис: „падна жертва на реструктурирането на политическото пространство и вместо име получи „вместоимение“ – Енчо Му“. Другата е на млад протестиращ с надпис „остана без думи и взе да реве“. Общото и за двамата е, че те са пострадали от езика. В притурката има и снимки на Елин Пелин и Александър Балабанов (стр. 14), първият от които „пострадал финансово“ от правописната реформа на просветния министър

Омарчевски (1921), а вторият – „проспал правописните прения“. Няколкото карикатури също придават колорит и допълват внушенията, направени в посветената на езиковите промени вестникарска притурка.

И като финал на предложения преглед на едновековното развитие на езика се налага мнението, изразено от „баш редактора“, в което реверансът на вестника към читателите не просто намира своите мотивации, а е и своеобразно ласкателство към същия този читател, за да се достигне до неговите 9.98 лева дневно (около 35 – 40 цента по курса на долара). Читателят не трябва да има никакви притеснения по отношение на продукта, който купува – те (в случая вестниците) са „най-масовата стока, те са по-масови и от кока-колата. [...] Университетските алманаси не бива да се бъркат с вестника. Това е мегаломания“ (Янков 1995: 14). Новите български вестници няма да демонстрират пред читателя си мегаломански амбиции, нито ще изправят неговия интелект пред никакви сложни предизвикателства и абстрактни понятия. Журналистическата етика, принципите за поднасяне на информация и аналитичността ще бъдат избирателно прилагани така, както се изисква от един „слуга“. Защото „ние [журналистите – уточнението наше, А. В. и Н. П.] сме негови слуги и не ме интересува как набедените екзистенциалисти тълкуват този факт. Интересува ме за какво плаща читателят“ (Янков 1995: 14). Към списъка на плащащите се добавят и явните и скритите рекламодатели, институционалните реклами, рекламирането на политическите сили по време на предизборните им кампании⁵ и още вероятно редица други спонсори от различен порядък⁶, за които нито един от „баш редакто-

⁵ Вж. например изследването на Георги Манолов (Манолов 2019: 271–283) за финансирането на политическата реклама в медиите.

⁶ В публикация във вестник „Труд“ със заглавие „Трудни дни идват за българската журналистика“ Румяна Братованова недвусмислено заявява, че съществува и друг източник на финансиране

рите“ не споменава публично.

Борбата за публиката, за нейното внимание става определяща за облика на изданията, голяма част от които споделят претенцията да са формиращи общественото мнение. Информационните издания постепенно допускат на страниците си сензационното, отваряйки все по-голямо пространство за присъствието му. „Взаимната бруталност – споделя Пьотр Заремба (журналист в полския вестник *Dziennik*) – е резултат не само от политизацията, която се появи в последните години, но и от липсата на сигурност за бъдещето. [...] Днес трябва да се пишат изразено тезисни текстове, да се избягва нюансираността, съмненията; трябва да доказваш недоказуеми неща – само за да бъдат по-изразителни“. В същата дискусия Павел Лишицки (*Rzeczpospolita*) споделя, че никой не може „да се сърди на пазара“. А този пазар според неговите наблюдения се определя от „хората [които] искат да получават или знание, или удоволствие... И по всякакви причини удоволствието се избира по-често“ (Majewski 2020: 73–74).

Статията на Недялко Недялков за Христо Стоичков е ярък пример за началните етапи от установяването на тези тенденции в медийното пространство през последното десетилетие на XX в. и за тяхното практическо прилагане. Тя определено няма за цел да информира читателите за някакъв факт със значимо социално въздействие, а е специфична манипулативна конструкция, прицелена към

на определени български медии, които не е публичен и известен. За медиите наред с това, че трябва да се еманципират от властта, предстои и още една трудна битка, а именно – „разграничаване от групировките, които наливаха пари в лични и редакционни сметки“ (Братованова 1997: 11). На същата страница в малко каре, озаглавено „Хвърлен камък“, е поместено и изказване на Георги Първанов, който обвинява ръководената от Жан Виденов, Клара Маринова и Красимир Райдовски медийна политика на БСП, че е била фокусирана върху „кадруване в медиите, особено в националните“ и върху „заиграване с определени журналисти“.

превръщането на баналното в значимо, на тривиалното и ежедневно в културен продукт с висока стойност. Този подход на отстраняване от новината и създаване на или на- сищане с определени колективни представи (независимо дали положителни или негативни) в таблоидните издания изследователите наричат „културен дискурс“ (Johansson 2007: 44). Връзките, които правят пишещите, са по-ско- ро „ритуални, символични и вероятно митични, отколкото информационни“, а самите новини се „концептуализи- рат като форми на културния дискурс“ (Langer 1998: 5)⁷, вместо в тях да се поставя акцент върху факта на случи- лото се. По този начин – продължава разсъжденията си София Йохансон – баналното в отношенията се превръща в част от усилията на медиите да формират политики в сферата на културата. Използваните стратегии могат да поставят под съмнение качествата на политици, звезди от шоубизнеса и обществени личности, както и да издигнат авторитета и да повишат социалната тежест на не толко- ва значими личности. Символната репрезентативност на социалната реалност превръща по този начин медиите не в медиатор във веригата *събитие – комуникационен канал / съобщение – реципиент*, а „в институция, която гене- рира специфични дискурси и логики“ (Coman 2005: 46). (За тях стана дума и в предходната глава.) Познавайки се на проучванията на Йън Конъл, София Йохансон отбе- лязва факта, че често пъти ефект от подобен подход – на създаване на фалшиви авторитети, респективно подценя- ване на компетентностите на експерти (с влияние върху общоприетите морални норми и оценки) – е формиране- то на отстраненост и пасивност у читателската аудитория към множество специфични процеси в публичната сфера (Johansson 2007: 44). Процеси, които са пряко свързани с изграждането на важни за социума стратегически визии.

⁷ Цитирано по Johansson 2007: 44.

В препратка към главата за сериала „Дунав мост“ тук може да се добави, че подобен акцент върху емоциите на публиката никак не е случаен. Напротив, това е част от усилията за създаване на усещане за включеност и съпричастност, за принадлежност към определена общност и нейните ценности. Тези чувства са реален ефект от медийните употреби на информацията, като на символно ниво се имитира проявлението на ритуалното в конструирането на общностни връзки въз основа на манипулирането на културните реалности. Наред с това, че телевизията – преди времето на интернет и отложеното гледане на предавания – има силата да постави пред телевизионните екрани в точен час множество зрители в очакването на новинарските емисии или сериали⁸ – тези процеси във вестниците се отчитат доста по-рано.

Нация, литература, масова култура

Вестниците са важна част от инструментите за създаване на общностни представи, но това се отнася за общности, които имат връзка с писмото, с литературността. Казано обобщено, става дума за националните общности в епохата на модерността. „Нищо друго не допринася повече за „синтеза“ на сродни езици от капитализма, който в наложените от граматиката и синтаксиса граници създава механически възпроизводими езици, на които се печата и които позволяват разпространение чрез пазара“

⁸ Йозеф Маевски – наред с посочените примери за медийна ритуализация на човешкото поведение – отбелязва също така и периодично провежданите и излъчваните спортни събития (като летни и зимни олимпиади, европейски и световни футболни първенства), отбелязването на началото и края на учебните години, големите религиозни и светски празници, които актуализират сходни теми за обсъждане и кореспондират с известни в някаква степен от по-рано визуални картини и други подобни (Majewski 2020: 84–85).

– пише Бенедикт Андерсън (1998: 57). Това е първият ефект, който отбелязва изследователят, анализирайки мястото на печата и ролята му за формиране на колективни представи за идентичност от модерен тип. На второ място, „капитализмът в книгопечатането дава нова стабилност на езика“, която подпомага и подсилва представата за древност. Функция от капитализма в книгопечатането е и създаването „на езици-на-властта, различни от старите всекидневни административни езици. Някои диалекти се оказват „по-близо“ до езика, на който се печата, и определят неговата окончателна форма“, заключава Бенедикт Андерсън (1998: 58–59). „Базовата морфология“ на този тип въобразени общности, получени от специфичния синтез на капитализма и технологията на книгопечатането, ги превръща в ключов компонент за общностно „надграждане“ до нивото на нацията. Литературата и вестникът – тясно свързани с технологиите – имат отношение към кодификацията на езиците, те са ключов конструктор за утвърждаване на ролята на писмеността за формирането на общност. Вестникът – пазарна стока също както и книгата – е „крайна форма“ на книгата – книга, продавана в огромен тираж, но с мимолетна популярност“ (Андерсън 1998: 48). Мимолетна и крайна не само заради това, че трае само един ден и на следващия губи своята актуалност, а и заради това, че за разлика от литературата остава встрани от образователните програми на училището.

Наред с това литературата ще поддържа представата за общи ценности и визии за минало, настояще и бъдеще, а вестникът активно ще поддържа усещането у всеки член на тази нова въобразена общност за едновременност и съучастие в нея. Или, казано с думите на британско-американския политолог, „един американец няма никога да срещне, нито дори да узнае имената на повече от шепата от 240-те милиона негови съвременници американци. Той няма никаква представа какви са техните намерения в кой-

то и да е момент. Но той има пълна увереност в тяхната постоянна, анонимна, едновременна дейност“ (Андерсън 1998: 40).

Трябва да се отбележи също така, че онова, което се случва в епохата на модерността, е и специфичната употреба от страна на държавата „на езика на рода, семейството и тялото, за да придаде непосредственост на своите послания“ (Хърцфелд 2007: 16). Този механизъм на извеждане на понятия от културната интимност и употребата им с политически цели изгражда нацията в определен етап от нейното развитие, но в една по-далечна перспектива става предпоставка за пораждање и разкриване на вътрешни противоречия в „поетиката на социалното“, както я определя Майкъл Хърцфелд. Модерната българска преса в периода до 1944 г. – особено изданията, които се определят като информационни – разгръщат концептите на културната интимност предимно в очерковите текстове. Там „родината“, „природата“, „планината“, „родното място“, „селото“ стават основополагащи за културното конструиране на визията за укрепващата нация. Сред основните теми са Добруджа и Македония, Майка България – Родината майка, които полагат усилия за своето съединение и осъществяване на междувоенния национален идеал. За да се съкрати представянето на множество примери и детайли, тук може да се приведе едно направено по-рано обобщение за вестникарския очерк, според което в него акцентът е поставен „върху баланса между колективното и личното. [...] Поради това модерният очерк преоткрива и наследява хуманизма на натуралистичната литература от края на XIX в., но го полага в различна идеологическа и художествена перспектива“ (Вачева 2014: 189). Тази нова перспектива се отразява върху риторическите и стилистичните похвати при изграждането на вестникарския текст, които се откриват в „рационализацията на действителността“ и „вторичното конципиране на митологеми“ от сферите на

интимното, получаващи нов живот в контекстите на изграждащата се национална митология.

Литературността на очерците, публикувани във вестниците до края на Втората световна война, обаче е ясно забележима. Тя се оказва свързващо звено между художествената литература и публицистичния текст в най-широк контекст. Подобна тенденция се забелязва и в очерковите текстове след 1945 г., когато – вече в стилистиката на „социалистическия реализъм“ – отново се актуализират метафорите на културната интимност. В случая това се прави с цел да се популяризират ценности на патриархалния морал, за да се мотивират представите за единството на народа. И двата типа очерци – и предвоенният, и този от тоталитарната епоха – споделят редица общи черти, като наред с подчинената позиция на личността спрямо „големите цели“ (на нацията, на колектива, на държавата) може да се посочат и целенасочените опити за придаване на отчетливо забележима литературност на текстовете. В подкрепа на това е и фактът, че голяма част от тях са писани и публикувани от начинаещи или вече утвърдени автори на художествена литература. Пропагандата (и преди, и след Втората световна война) успява да използва тези текстове, решени на границата между публицистичния и художествените жанрове, за да формира определени читателски нагласи, опиращи са на силата на читателското въображение. То става ключов фактор при изграждането на представите за света, които очерците провокират, и при формирането на чувство за принадлежност и съпричастност към определена общност.

Връзката *литература – публицистика* в масовите читателски представи, особено в периода преди 1944 г., се подсилва и от факта, че вестниците публикуват художествени разкази, части от предимно преводни романи, както и романи с продължение. В това време от историята на пресата, „четивото с продължение – пише Валери Стефанов

– е обикнат похват – с продължение се печатат мемоари и дневници, пътеписи и художествени творби“ (Стефанов 1990: 82).

Тази ясно изразена литературна ориентация на всекидневника обаче, по наблюденията на изследователя, има различни ефекти върху читателската аудитория. Вестникарският подлистник, в който преимуществено се публикуват художествени и документални текстове, прави вестника един от факторите, оказващи силно влияние върху процесите на медиализация на културния контекст. И по парадоксален начин, разширявайки достъпа на различни аудитории до художествени текстове, на практика изгражда основите на масовия вкус и на средната публика. „Именно той [вестникарският подлистник – уточнението наше, А. В. и Н. П.] е, който създава своя възприемател като пасивен консуматор на екзотика, сърцераздирателни описания, любопитни интриги. В края на тези писания стои неизменното „следва“, което провокира интереса, дразни любопитството. [...] Разбира се, „с продължение“ се публикуват и много сериозни творби, някои от тях останали в историята на литературата ни...“⁹ (Стефанов 1990: 82–83). Крайният резултат от всичко това е, че утилизиранияте отношения между читателя и творбата водят до промени в „самата структура“ на културните взаимодействия“ (Стефанов 1990: 83).

Подобни критически рефлексии към създаването на средна публика и масов вкус са неизменна част от развитието на техниката и свързаните с нея тенденции в епохата на модерността. Наред с пресата ключов фактор за това е и появата и масовизацията на киното. Техниката и динамиката на новите медии, сред които и киното, утилизират

⁹ Тук може да се добави, че немалка част от очерците, репортажите, разказите, фейлетоните и др., публикувани в масово тиражираните всекидневници, са издавани от авторите им и в самостоятелни сборници.

литературното, налагайки нов „медиакултурен контекст“, отнасящ се до формирането на „масов вкус“ и „средна публика“ (Господинов 2005: 38–39). Гледането на филм може да се уподоби на празника в културата, когато семейства или група приятели, облечени официално, посещават заедно кинопрожекции, срещат се с познати, обсъждат сюжета, играта и всичко, което са успели да научат за актьорите. Този празник обаче не е свързан с календара (традиционен и институционален), а е динамичен, преходен, без претенции и очаквания от публиката да демонстрира чувство на лоялност към определени верски или исторически остойностени събития. В тази нова – първоначално предимно градска празничност – „отсъства носталгичният привкус на ламентацията (доколкото тя е форма на закотвеност в миналото)“, тя „съвместява *насладата* от настоящето и предвкушването на идното“, пише Надежда Стоянова, проблематизирайки „волята за преходност“, характеризираща определени процеси, които изграждат същността на модерната култура (Стоянова 2022: 29).

Преходността, динамиката, промяната и усещането за подвижност на модерния човек се засилват и от още един важен фактор, който има съществена роля за трансформационните процеси в междувоенния период. Радиото също става част от чувството за включеност в актуалността, в течението на събитията, в голямата общност на слушащите. В своите първоначални години радиото е много по-динамично от вестника. Докато информацията в ежедневника на следващия ден е вече неактуална, но все пак е част от един книжен масив и библиотечен архив, то радиоинформацията е ефирна във всички смисли на тази дума. Липсата на възможности за звукозапис и съхранение, както и предимно живото излъчване на разговори и новини засилват силата на аргумента „по радиото казаха“ в свободните разговори между хората, без да се налага изобщо (което е и трудно осъществимо) допълнителна ве-

рификация. Цитирайки Матвей Вълев, Стилиан Стоянов отбелязва: „Бяха дни и години, в които всеки собственик на приемник посрещаше непрестанно гости, дошли да „слушат радио“ (Стоянов 2018: 92).

Тази „колективна ритуалност“, провокирана и опосредствана от развитието на технологиите за разпространение на информация, се допълва от посещенията на кинопрожекциите. Заедно те изграждат новата официална празничност на масовизиращата се култура, привнасяйки допълнително ускорение във все по-засилващата се втечненост на събитийността. Основанията ѝ се откриват в невъзможността тази събитийност да изгражда устойчиви жалони на колективното помнене. По-късно – вече през деветдесетте години на XX в. – повечето от културните събития ще се превърнат изцяло във временни, както отбелязва Зигмунт Бауман. Технологичното ускоряване ги превръща в много подходящи за съвременния свят, „привикнал към непостоянство, несигурност и преходност на публичната памет“ (Bauman 2011: 113). Продължавайки разсъжденията на З. Бауман, можем да кажем, че съвременната култура все повече „съблазнява“, вместо да „забранява“; пресреща публиката с онова, което тя търси, посредством реализацията на маркетингови стратегии, откликващи на скритите и явните желания на потребителите.

Литературата, създавана от автори, които критиката увърждава, също не остава встрани от тези процеси. Към казаното в бележка по-горе, че често пъти първи публикации на разкази са направени на вестникарските страници, а едва след това в сборници, може да се прибавят и някои наблюдения върху радиобитието на прозата, драмата и поезията. Литературната програма на радиото – пише Андрей Ташев – „включва както класически текстове от големи писатели (като „Елегия“ от Д. Дебелянов, „Конници“ от Н. Фурнаджиев, „Печена тиква“ от Елин Пелин, творби от Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. Яворов, Й. Йов-

ков, А. Каралийчев и мн. др.) и адаптации на драматургични творби от български и световни автори (като „Вампир“ от А. Страшимиров), така и непретенциозни стихчета и диалози със съмнителна художествена стойност“ (Ташев 2017). Разсъждавайки по-нататък върху изискванията на „изливащата се култура“ (сред чиито ключови технически инструменти в този период е радиото) спрямо онова, което принадлежи към „културата на складиране“¹⁰, Андрей Ташев заключава, че в крайна сметка „се получават нови текстове, понякога сериозно различаващи се от оригинала“ (Ташев 2017). Наред с предварителния подбор, който правят, сътрудниците на радиото често пъти извършват и дълбинни операции по „редакция и адаптация на литературната творба, преди да я излъчат“ (Ташев 2017).

Когато след 1935 г. радиоразпръскването става държавна собственост, това води до увеличаване на радиоаудиторията – продължава наблюденията си Андрей Ташев, както и до повишаване на изискванията към неговото културно влияние. Още един извод, направен от автора, е в пряка връзка с настоящия анализ. „Не бива да се пропуска и друг важен аспект от влиянието на радиото върху литературата: то ѝ дава несравнимо по-широка аудитория. Дори неграмотните селяни, които се събират в кръчмата да слушат радио, вече имат достъп до художественото слово“¹¹. Много творби и автори (като Чудомир например) придобиват широка популярност именно благодарение на

¹⁰ Андрей Ташев използва двата термина, класифициращи културата, които френският социолог Жан-Франсоа Барбие-Буве употребява в интервю за списание Esprit през 2001 г. Барбие-Буве посочва като основни инструменти на „изливащата се култура“ радиото и телевизията. Вж. повече у Ташев 2017. Разглеждайки процесите в по-широк културен контекст, Зигмунт Бауман употребява термина „втечнена модерност“, за да определи специфичната динамика в създаването и потреблението на културни продукти и събития.

¹¹ Курсивът наш – А. В. и Н. П.

радиото“ (Ташев 2017). Демократизацията на информационния достъп е очевидна – онова, което е достъпно за градския човек, става достъпно и за живеещите в отдалечените от столицата села. И едните, и другите слушатели се събират „ритуално“ да слушат радио, стават съпричастни на случващото се по света, при това почти в момента на неговото случване. От друга страна, както отбелязва и Андрей Ташев, дори и неграмотният човек има възможност да се запознае с определени литературни произведения, без да е – както се случва в училището и университета – „обременен“ от съпътстващите ги критически интерпретации. Неговата рецепция е дотолкова „натурална и естествена“, че на практика напълно наподобява тази, която отразява разказването в селищната общност. Финалният резултат от всичко това е едно особено рецептивно шумо-образуване, в което излъчената информация се допълва и разширява с множество индивидуални тълкувания, които вероятно често пъти стават определящи за формирането на крайния ефект от разпространението ѝ. Новините за света се допълват от новости за живота в селото или в градския квартал, „високата“ политика, от която зависи животът на стотици хиляди и милиони хора, реферира с битовото и усвоеното и по такъв начин събитията стават по-разбираеми и не толкова абстрактно дистанцирани. Погледнато от етнометодологическа гледна точка, издържаната в публицистичен или художествен стил информация, се препредава на местния диалект. „В този език – напълно приложим в случая е изводът на Михаил Бахтин – се извършва непрекъснато отпадане от литературните норми на епохата, възниква съотношение с други реалности, които взривяват официалната, пряка, „прилична“ повърхност на словото“ (Бахтин 1983: 544).

Това, което се забелязва в крайна сметка е, че междувоенният период – независимо от развитието на техниката, която демократизира достъпа до информация като

цяло – все още удържа присъствието на държавата като ключов фактор от „културната индустрия“. Използвайки нейните механизми за административно влияние, елитите умело продуцират и управляват процесите, свързани с формирането на колективната памет и изграждащата се групова идентичност от модерен тип. В резултат от това се получава специфичен „синтез между националната държава и индустриалния капитализъм“, което по думите на Крис Хан и Кейт Харт може да се определи като *национален капитализъм* (Hann, Hart 2011: 30). При него новите идеологии се налагат посредством пряко регулирани от държавната администрация мерки¹², като се използват механизмите на пазара за достъп до широки аудитории и за

¹² Тук като пример може да се посочи цялостната регулация, която съществува в страната по отношение на разпространението на информация в междувоенния период. „Законът за радиото, обнародван на 6 април 1927 година не допуска недържавно радиоразпръскване“, отбелязва Стилиян Стоянов (2018: 93). С подобна насоченост към сферата на културата са и редица други закони, сред които Законът за народната просвета (1909), Законът за детската литература (1920), Законът за изменение и допълнение на Закона за народното просвещение и Закона за Държавното музикално училище (1921), Законът за поощрение на родната литература и изкуство (1922), както и принадлежащите към тях правилници и множеството „писмени разпореждания“ (т.нар. „окръжни“). Повече по този въпрос вж. у Борислава Стефанова „Проекции на училището в българската литературна периодика между двете световни войни“. Дисертация за присъждане на научната и образователна степен „доктор“, обсъдена в Катедрата по литература на ЮЗУ „Н. Рилски“, 2022 г. Наред с това могат да се посочат и множеството приети закони, отнасящи се до печата, които наред с това, че гарантират свободата на словото в Царство България, постъпателно ограничават едни или други свободи при неговото реално изразяване. В периода 1934 – 1944 г. намесата на контролните органи в сферата на печата и радиоразпръскването е особено силна, а въведената цензура в годините на Първата световна война практически съществува под една или друга форма и различна степен на натиск до 1944 г. (Закон 2018).

тяхното приобщаване към разпространяваните идеи. Тези мерки включват възможности за контрол и върху литературата, функционираща наред с всичко останало и като инструмент за визионерско конструиране на представи в „големите общности“ от нов тип. Освен това тя не само е градивен елемент, а и спомага за удържането на определен идеологически градус, ако бъде „правилно“ интерпретирана и – разбира се – разяснявана. По наблюденията на Стилиан Стоянов държавата „винаги е проявявала амбиции да управлява вкусовете на своите поданици, включително и литературните; литературата е достатъчно идеологизирана област на човешкото битие, та да се оставя без надзор“. Двете големи организирани системи, в които държавата има по-голямо влияние и присъствие, отколкото пазарът, са „училището и казармата“, заключава Стилиан Стоянов, подчертавайки че те са ключови в охраняването и налагането на литературен вкус (Стоянов 1998: 38). Независимо че изводите на автора са отнесени предимно до формирането и поддържането на интерес към популярните библиотеки от исторически четива, те могат да бъдат приложени и спрямо общия културно-исторически, и в частност – литературно-естетически и идеен контекст.

Управлявайки посредством държавната администрация системата на образованието и армията, организирани около определени дисциплиниращи практики, националният елит получава възможност пряко да влияе и върху правилата на пазара. Огромната по своите мащаби потребителска аудитория не може да бъде изоставена като пазарна ниша в условията на капиталистическото стопанство. Поради тази причина издателските стратегии включват съобразяване с водещите идеологически постановки и активното им пропагандиране, което на практика допълва усилията на държавните образователни стратегии, заложили в програмите за обучение на младите хора. Наред с това трябва да се отбележи обаче, че те успяват да се

ориентират и около вкусовете и на друга читателска аудитория, което също отразява финансовите им интереси. Така освен историческите издателствата създават и друг тип поредици, включващи популярни любовни или криминални романи, често пъти разпространявани с абонамент към ежедневниците или специализираните списания за домакинство.

Постепенно се наблюдава постигането на специфична симбиоза, при която постулатите на „високите идеологии“ се съчетават и/или се приспособяват към търсенията на установяващата се масова култура и приемат различни форми в отделните десетилетия, за да успеят да съхранят и разпространяват съдържащия се в тях мощен визионерски заряд. Тази симбиоза е пряко свързана с писмото и на практика е невъзможна без него.

Ежедневникът на краевековието и литературният вкус

Връщайки се отново към резултатите от осъществено-то изследване и казаното за книгата на/за Христо Стоичков, можем да споделим наблюдението, че редакцията на вестник „Труд“ внимателно следи случващото се в полето на литературата и културата и както посочихме по-горе, активно полага усилия да се превърне в един от ключовите негови фактори. В анализирания годишници от краевековното десетилетие се вижда, че вестникът представя литературния живот в страната в една доста широка перспектива – от паралелното публикуване на художествени текстове на широко известни или напълно непознати творци, през редица интервюта с писатели и започналите скандали в Съюза на българските писатели, до фокусирането върху твърде лични преживявания на творците. Характерното за „жълтите“ масови издания се забелязва и в публикациите на разглеждания, претендиращ да бъде информационен, всекидневник. Загрижеността за настояще-

то и бъдещето на художествената литература като правило се експонира през интереса към скандалното и личното и това е издателска стратегия, която намира място при цялостното представяне на културния живот в страната (театър, кино, книги, събития). Така съдбата на художествената литература – определяна като незавидна и драматична – се представя като своеобразно отражение от случващото се в сферата на политическото. Подобна стратегия изглежда разбираема в известна степен, доколкото именно от политическото медиите черпят своя ресурс на доверие от страна на читателите; те държат и постоянно налагат в публичното пространство образа си на емблематични за свободата на словото средства. В този период „пресата сякаш е всемогъща“, заявява Иво Инджов (2021: 134), а „яростната, но плуралистична публичност“ (Инджов 2021: 134), създавана от политическото противопоставяне между вестниците „Демокрация“ и „Дума“, легитимира започналите – и все още незабележими в началните години на десетилетието – процеси на комерсиализация и таблоидизация на частните издания. Манипулативните стратегии за привличане на читателския интерес постепенно се развиват, като се отчита все по-засилваща се демонстрация и овъншностяване на методите, а не толкова стремеж към софистицирането и прецизирането им. Самите писатели също често пъти демонстрират на страниците на вестниците своята политическа ангажираност и гледни точки по определени въпроси.

В този медиен контекст личният живот на част от писателите е представен като не по-малко драматичен, отколкото е съдбата на художественото слово в България в трудното време на прехода. В добавка, за уплътняването на общата картина трудностите, пред които са изправени творческите сдружения и организации, също стават обект на широк журналистически интерес и медийно представяне. В резултат на това информативността на материалите преминава на заден план, а тежест придобива новината.

Базирайки се върху части от информацията, тя основно залага на читателската „емоция – фундаментална и силна – любов, омраза, скръб, радост, похот и отвращение. [...] Сексът и смъртта са двата аспекта на живота, които създават най-завладяващите емоции, така че напълно естествено те са най-централните теми“ (Gripsrud 1992: 84)¹³. Успоредяването на мелодрамата със сензационното и дори скандалното наред с това, че отговаря на определени читателски очаквания, формира и специфични нагласи към случващото се в сферата на културата. Самите писатели, без да са особено познати на широката публика, са представени по начина, по който на страниците на вестниците се говори за „звездите“ в популярната култура. Механизъм, по който те стават лесно разпознаваеми за читателя, формирал вече нов тип компетентност за анализ и декодиране на подобен тип „информационни“ масиви. Читател, чиито читателски активности се отразяват върху постепенното намаляване на търсенето на книги¹⁴ и увеличаване на вестникарските тиражи.

¹³ Цитирано по Johansson 2007: 46.

¹⁴ В Годишника на Народна библиотека „Иван Вазов“ е публикувана информация, според която търсенето и заемането на книги в годините намалява с бързи темпове. Ако през 1988 г. са раздадени 219 685 тома художествена литература, то през 1995 г. те са 95 137, тенденция, регистрирана и анализирана от Славка Шопова (1994: 10–20). „Четенето се превръща в лукс“ – забелязва Красимир Василев на страниците на „Труд“ (Василев 1995: 15). След като книгата не само оцелява, но се наблюдава и ръст в търсенето, когато в началото на 90-те години е изкарана на улицата поради „разпада“ на наличната по времето на социализма книжарска мрежа, от 1995 г. нататък нещата изглеждат по-песимистични. На пазара оперират 830 издателства, но непрекъснато растящите цени на хартията и издателските разходи водят до постепенен спад в търсенето, както показват класациите на книжарниците. Дали българинът, който поглъща всяко четиво през първите пет години от началото на прехода, ще продължи да търси книгата, е основният въпрос, който си задава Красимир Василев (1995: 15).

Литературни контексти и вестникарски презентации (Литература постмортем)

Независимо че са част от елита на нацията – се твърди безвъпросно и напълно категорично във вестникарските материали – българските писатели живеят и умират в несрета. Никой днес не иска да надникне в „пробития джоб“ на „любимите храненици на държавата партия“ от епохата на тоталитаризма (Йолова 1995а: 9). И голяма част от тези „храненици“ са обречени на бавна и мъчителна смърт, което се вмения в дълг на обществото, най-често – като функция от политическите протекции върху процесите на „първоначално натрупване на капитала“ и неравната социална тежест на прехода. Авторката на материала Ива Йолова, както и останалите ѝ колеги, подготвили съботно-неделното приложение „Труд плюс“ (от 7 – 8.10.1995), без изобщо да анализират причините, разгръщат мелодраматични сюжети за отделни писателски съдби. Публикациите, поместени на 3 вестникарски страници, събират в себе си няколко общоизвестни факта за материалното състояние на творците и изтъкват недостатъчните мерки на държавата да ги подпомогне. За сметка на оскъдната фактология преобладава информация, която – от една страна – трябва да предизвика съжаление у публиката, а от друга – като представи пикантни подробности от личния живот на творците, да създаде у читателя привидното чувство на „доближаване до елита на нацията“. Елисавета Багряна, Александър Геров, Христо Фотев и много други творци, които са станали част от литературния канон и масовото учебникарско знание за процесите в литературата, са представени в информация – контрапункт на техните високи позиции в сферата на българската култура. Животът им е „разказан“ през фокусиране върху клюката, битовото, баналното, близкото и разпознаваемото за масовия читател. Пространствените и времевите дистанции се скъся-

ват, специфичното знание и литературната компетентност се свеждат до необходимостта да се знае само името на твореца, за да се постигне ефектът на шоупрограмите, но с потенциала на печатните издания. Масовата публика не е необходимо да е лоялна в плана на когнитивно-познавателното, което изисква специфични интелектуални усилия, достатъчно е да се забавлява, жонглирайки с разноредови факти и откъснати от контекста знакови конструкции.

В материала „Поетеса се застреля в храм“ Любчо Иванов (1995: 1) разказва за безработна филоложка, която се самоубива в Стара Загора. Мимоходом се споменава фактът, че тя не е успяла да спечели конкурс за репортери в местното радио. Това открива възможност пред редакцията още в следващия брой на вестника да представи на цяла страница още седем български поети, решили да отнемат живота си – Димитър Бояджиев, Пейо Яворов, Никола Ракитин, Пеньо Пенев, Андрей Германов, Петя Дубарова, Веселин Андреев. Това е „зла прокоба“, която тегне над „националната ни поезия“, своеобразна „игра на сенки“, мъртвешко „зловещо хоро“ (Поети 1995: 13). Два месеца по-късно Дамян Дамянов разсъждава върху случилото се в Стара Загора и превратностите в българската и световната поезия като цяло и публикува умозрителното стихотворение „На поетите самоубийци“ (Дамянов 1995: 16).

Смъртта на Александър Геров е представена по начин, който преминава границите на добрия вкус и стандарти за журналистическа етика. Със заглавие „Александър Геров умира в самота“ в броя си от 23 декември 1997 г. вестник „Труд“ използва този изключително личен момент в човешкия живот, за да изведе над заглавието на материала, че Вежди Рашидов е събрал „1.5 млн. лева по коктейли за класика на българската литература“¹⁵. Материалът е на-

¹⁵ По курса на лева спрямо долара в деня на публикацията сумата възлиза на 842 долара.

писан от Валерия Велева, а самата тя заедно с Вежди Рашидов на фотография към материала демонстрира енергичност, журналистическа напористост и липса на стил, изправена над леглото на изтощения и отиващ си от този свят Геров (Велева 1997: 16). На фона на две публикувани четиристишия от Геров журналистката отделя специално внимание на грижите на Вежди Рашидов за умиращия писател, като отбелязва, че е предоставил „на редакцията изготвения на ресторантски бележки списък на дарителите“ (Велева 1997: 16). Оптимизмът на Валерия Велева се проявява и във финала на материала, от който става ясно, че „до края на годината Вежди Рашидов се надява да събере още поне 3 млн. лв., с които да се помогне пред Нова година на още десетина бедстващи български писатели“ (Велева 1997: 16). Няма по-късни публикации, информиращи дали това се е осъществило, но може да се допусне (ако се напусне зоната на научна безпристрастност и се направят подобни на таблоидите внушения), че е идеята е намерила своята реализация, тъй като последната седмица на декември по традиция е богата на публични събития, светски балове, коктейли, изпълнени с телевизионен блясък.

В неподписан материал от следващия ден става ясно, че четири часа след посещението на Рашидов и Велева в дома за възрастни хора в Горна баня поетът е напуснал този свят. С изключение на кратката информация за случилото се материалът е изработен на колажен принцип от извадки от отделни изказвания на Геров, от които става ясно, че в момента България е „във властта на Америка“, а трябва да се „погледне към Русия например“, че „Тодор Живков прилича на Чърчил“¹⁶ и подобни, които имат определена манипулативна насоченост. Снимката в близък

¹⁶ В публикувано през 1995 г. интервю на Валерия Велева с Александър Геров (Велева 1995а: 21) се казват и много други неща, които обаче не намират място в постмортен подборката с изказвания на Геров.

план на изпадналия в безсъзнание непосредствено преди смъртта си Геров е тежка визуална провокация към читателския вкус и издръжливост. Тя вероятно трябва да илюстрира тежкото положение на българския творец, чиято единствена радост в неговата самота и бедност е, „когато ми донесат повече пенсия“, както е цитиран Александър Геров в края на информацията за смъртта му (Геров 1997: 7).

Трудно може да се каже, че двете визуализиращи смъртта снимки приближават читателите към съкровения момент на смъртта и индивидуалния човешки опит. Като цяло те са провокация към есхатологичната култура и разбиранията за смъртта на човека, но напълно се вписват и в търсенето на сензация чрез акцент върху морбидността, страданието и пълното изтощение и безпомощност на биологичното тяло. Представянето му в подобен ракурс е в допълнение към нарастващия интерес на публиката към разширяващото се разпространение на екшън филмите, в които насилието – онагледяващо страданието и смъртта в едър план – в повечето случаи е основа за сюжета. Привикващият към визуални картини на насилие читател все по-трудно се изненадва и шокира. Но докато в екшън филмите умират други – във всички измерения на другостта – етнически, национални, религиозни други, превърнали се в еднозначно отрицателни герои, нарушаващи закона, над които тегне възмездие, то коментираната снимка създава у гледащите я съвсем различни усещания.

Връзката между „новинарските практики, трагедията и тяхното графично отразяване“ – независимо от критическите рефлексии на наблюдателите – е важна част от „живото илюстриране на новината“, която отразява трагично събитие, заключава Джесика Фишман (2001: 48). В материала на Валерия Велева събитие на практика липсва – това, че поетите умират самотни и изоставени, е добре позната тема на читателите на вестника. „Събитието“ е

нейното посещение в дома за възрастни хора и събраните на коктейли помощи от Вежди Рашидов. В този контекст снимката сама по себе си не е новина, а е характерно за таблоида емоционализиране на публиката, вероятно направено с цел да се предизвика симпатия към дарителите. В противен случай публикуването на фотография на мъртво тяло е като продажба на билети за погребение, „нещо, което никой не прави“, и това трябва да бъде неизменно правило за фотожурналистите, отбелязва Лесли Уичман в статията си „Да умреш на заглавната страница. Държавният университет Кент и Наградата „Пулицър““. ¹⁷

Трудно е да се прецени защо редакцията на вестника си е позволила публикуването на тези две снимки в близък план на едно страдащо (умиращо, изпаднало в безсъзнание) човешко тяло. Още повече, като се има предвид, че темата за страданието и трудната съдба на поетите, както и тази за смъртта на творците, често се експлоатира във вестника, но е съпътствана от ламентални разкази по правило без фотографии. Или – ако такива придружават публикацията – те са портретни или са представителни за живота на починалия. Без да може окончателно да се определи ефектът върху читателските емоции, с известна степен на сигурност може да се каже, че подобно редакционно решение не допринася за формиране на добър читателски вкус, каквито са претенциите на изданието от този период на неговата история. Анализът дава основание да се допусне, че дори и да са предизвикани известни емоционални преживявания спрямо живота на поета, то паралелно с тях в публикацията са излъчени и определени деструктивни внушения.

Разсъждавайки върху визуалните внушения на посмъртната фотография на Андрей Луканов, публикувана във вестник „Нощен труд“ на 3 октомври 1996 г., Иван

¹⁷ Цитирано по Fishman 2001: 54.

Захариев пише: „В образа няма и следа от онзи партиен комунистически лидер, който е познат от първите страници на пропагандната тоталитарна преса. Това, което може да се дешифрира като внушение, е антиличностно, деградивно, неморално, безнравствено, с разрушително въздействие върху човешката психика. Луканов е убит с тази снимка не само физически, но и исторически като обществен лидер“ (Захариев 2020: 1182)¹⁸. Формално погледнато, снимката на Александров Геров не е посмъртна. Тя обаче – извън внушенията за дарителя – сугерира и представата за страдащата литература, за литературата, изпаднала в състояние на маргиналност, бедност и социална немощ, която обаче вестникът и кръгът от политици и бизнесмени около него се е ангажирал да спасява.

¹⁸ За сметка на това – извън снимките на мъртвото голо тяло на бившия премиер от моргата, фотографиите, отразяващи погребенията на фигури от престъпния свят, са достатъчно помпозни и представителни за тъжната тържественост на свързаната със смъртта ритуалност. На тях е съхранено и представено за пореден (последен) път усещането за ексклузивност, съпътстващо целия им живот. Не всички фотографии са допуснати до събитието, отразява се церемониал, изпълнен с траурна тържественост и уважение. Добре облечени хора, скъпи автомобили, охрана, известни лица от бизнес, политическия и/или културния елит са във фокуса на фотографското изображение. Чрез фотографията зрителят става съпричастен на нещо, до което не всеки има достъп – както не всеки е имал достъп и приживе до покойника. Запечатаното на фотографска лента погребение е финалният шрих в неговата героизация. Тиражирането му в огромните мащаби на таблоида го „вкопава“ в „споделените спомени“ (вж. Мюлер 2017 и цитираната там литература), които ще рамкират и организират, както показва и коментираната в предходната глава анкета, разказите за прехода, разкази за новите герои и примери за подражание, чиито живот обикновеният читател следи „отблизо“ и в актуалността на случването посредством ежедневните вестникарски публикации. Подобна героизация и организиране на носталгично ориентираната и ориентираща се колективна памет се вижда и във фотографиите, свързани с погребението на Тодор Живков през август 1998 г.

Георги Джагаров също умира в мъки, болен, самотен, изоставен и критикуван от свои и чужди – разказва в подробен материал, започващ на първа страница и продължаващ и във вътрешните коли, вестник „24 часа“. Авторите на публикацията Кристина Патрашкова и Иван Матанов използват смъртта на Джагаров, за да „споделят“ свои наблюдения и разсъждения върху случващото се в българското литературно пространство в епохата на прехода. Цитират се записки на „душеприказчика на Тодор Живков“, от които става ясно, че и „предишните и настоящите управници“ сякаш са „вадени от един калъп“. Джагаров обаче остава поет на народа – той страда заедно с него, натъжава се от случващото в страната, срамува се за себе си и за другите, остава верен на поезията и висшите цели на творчеството, презирайки същевременно властта и отказвайки се от партийното си членство след настъпването на промените. Така накратко може да се обобщи онова, което читателят разбира след прочита на вестникарската статия. Както и множество детайли за физическите страдания в последните дни на тежкоболния поет, разказани едва ли не с медицински подробности (Патрашкова, Матанов 1995: 1, 13).

Множество фотографии илюстрират едни или други страни на бедността и тежкото битие на творците. На страницата си, озаглавена „Фатална“, вестник „Труд“ публикува материал със заглавие „Сливенски артисти, художници и поети утоляват глада си в безплатна трапезария“. Материалът е издържан в характерната стилистика, представена и илюстрирана в настоящата част на изследването. За по-голяма убедителност е приложена и фотография на известен сливенски художник, лауреат на награда за литература и изкуство, който е редовен посетител на безплатната трапезария. Следва и сантиментален разказ за сливенска цигуларка и сина ѝ, засрамил се от телевизионен репортаж по местна телевизия, когато видял майка си да посещава

трапезарията. „Синът ми вдигнал кръвното, когато ме видял в безплатната столова по местната телевизия [...] Той се засрашил много пред компанията, с която бил в момента. „Когато има глад, срам няма, сине!“, изтрила сълзите му майката.

В публикацията на Щилияна Василева поименно са изброени голяма част от посещаващите трапезарията творци, сред които е и един от създателите на литературния образ на Трендафил Акациев (Василева 1997: 13).

Усещането за обеднялата и осиротяла откъм държавна и партийна подкрепа литература се подсилва и от типичното за таблоида „надникване“ в частното, от разкриването на реални или мними човешки „тежки грехове“ или по-малки „прегрешения“, от показването на едни или други слабости. Всичко това в крайна сметка формира един дълбок скептицизъм и демаскира активните процеси на ценностна трансформация в съвременната българска култура¹⁹. Вестникът, разказващ истории, за сметка на аналитичното вникване в проблема, променя гледната точка на читателите си. Отчетливо се забелязва как, поставена в конкуренцията на булевардните романи и видеофилмите (изключително достъпни за публиката и заради вихрещото се пиратство на интелектуална собственост в страната), българската художествена литература постепенно започва да отстъпва на заден план в търсенията на публиката. Визуалното и леснодостъпното се допълва и от новите герои и модели на подражание, налагани в масовата култура.

¹⁹ Журналистите от вестник „Труд“ не са сами в спекулациите върху темата за писателската бедност. Във вестник „24 часа“ Росен Тахов публикува на цяла страница материал със заглавие „Мизерни хонорари са мъчели класиците ни“. Подзаглавието е че „Вазов, Алеко и Елин Пелин врънкат издатели за пари“ (Тахов 1995: 46).

Визуалното – статично и подвижно

Прегледът на всекидневниците от периода разкрива влиянието на още един важен фактор, участващ във формирането на читателските вкусове и рецептивни хоризонти. Това е ролята на списанията, изпълнени със светско съдържание и отдалечаващи се с още една стъпка от онава, което се случва във вестниците. Докато в някои от тях – например във вестник „Труд“ – се публикува немалко българска литература (през 1997 и 1998 г. например са помествани средно около 3 разказа месечно от български писатели и голям брой стихотворения), то списанията имат друг профил и са насочени към друга читателска таргет група.

През лятото на 1995 г. Милена Нешкова обръща внимание на един важен факт по отношение на четенето и търсенето на литература. Бумът на списанията от 1990 – 1991 г. е последван от втори пиков период, който се характеризира с една дълбинна структурна особеност. Ако в началните месеци на прехода се издават списания с претенциите да формират определени очаквания към информацията като цяло и литературата в частност („Всяка неделя“, „Български дневник“, „Петък вечер“, както и няколко литературни), то в средата на десетилетието след 1989 г. картината е променена. На вестникарските сергии само през летните месеци на 1995 г. се появяват 7 нови списания, които се конкурират за вниманието на купувачите. „Аудиторията се умори от политическите ежби – пише Милена Нешкова, като в същото време „рекламният бизнес набира сили“, а печатниците са увеличили „полиграфските си възможности“ и качеството на печата (Нешкова 1995: 23). В резултат от всичко това списания с изцяло светско съдържание увеличават своето присъствие и постепенно привличат все повече вниманието на читателите към себе си. Те запълват една – може да се определи като структурна – пазарна

ниша, формирана и задълбочила се още във времето на социализма, и от тази си позиция стават важен компонент в процеса на четенето през 90-те години на отминалото столетие. „Печелившата формула“ е на „жълтото клюкарско списание“, както и на онези, които са насочени към женската аудитория, продължава разсъжденията си Милена Нешкова. „Практиката показва, че основно жените крепят пазара на списания“, като в същото време – отбелязва авторката – „дамската аудитория си пада по-малко по типично женски четива, отколкото по списания от типа „всичко за всеки“ (Нешкова 1995: 23).

Ниската цена на иначе луксозните издания се поддържа не само и не толкова от голямото търсене и тиражи, а предимно от голямото количество рекламни материали, публикувани в тях, продължава наблюденията си журналистката от „24 часа“. По този начин рекламният текст и визуално представеният продукт абсолютно недвусмислено отпращат към онова, което се случва в телевизионния ефир през първото десетилетие на социално-политическите трансформации. По-конкретно казано, става въпрос за „сапунените сериали“ и телевизионните игри, навлизащи в програмните схеми на телевизионните оператори и запълващи все по-голяма част от екранното време. И в тях – наред с факта, че се купуват евтини продукции, има множество рекламни паузи, което ги прави не просто достъпни за масовия зрител, а – може да се каже – направо безплатни. В случая става дума не само за издържаната от държавния бюджет Национална телевизия, но и за новопоявяващите се телевизионни оператори, които също излъчват ефирен сигнал без абонаментни такси. Пълнота на цялата тази картина придават и кабелните телевизионни доставчици, които срещу ниски такси предлагат на абонатите си достъп до сателитни телевизионни канали и филми, заемани от видеоразпространителите и видеотеките.

Тук е необходимо да се отвори малка скоба, за да се

представи една ключова липса в изследванията на зрителските търсения. Тя се отнася до липсата на информация с оглед на въпроса в какви съотношения влизат излъчваните по националните мрежи филми и предавания и какъв е делът на онези, които имат предимно локално или регионално разпространение. Като цяло коментираната в предходната глава анкета дава пример за заглавия, които са известни в национален мащаб, и не регистрира на практика такива, които са имали по-скоро регионален отзвук и значение. А такива със сигурност е имало, ако се съди например по това, че голяма част от хората в райони със смесено в етническо отношение население с достъп до сателитни канали са предпочитали и са гледали турски филми. При това още в средата на 90-те години, почти десетилетие, преди те да бъдат преведени и да заменят латиноамериканските продукции в програмните схеми на българските телевизии с национален обхват²⁰. Анкетата, както и други проучвания по темата не регистрират наличие на данни и по този въпрос, предвид липсата на целенасочено проучване на проблема за рецепцията и масовия вкус – и на зрителите, и на читателите, свързани с етническата и религиозната принадлежност.

Затваряйки скобата и връщайки се отново към списанията, можем да добавим, че със съдържанието си „всичко за всеки“, те се вписват успешно и запълват определена ниша от очаквания на публиката. Множеството рекламни материали, богатството от цветове, качествената хартия и печат плюс ниската цена на крайния продукт е общата формула, която ги прави непреодолим конкурент на таблоидите на вестникарските сергии. Към тях се прибавят – както специално отбелязват респондентите в проведената от студентите анкета – и изданията с еротично и открито

²⁰ На този въпрос отново се връщаме в частта на настоящото изследване, отнасяща се до дискусията, свързана със сериала „Дунав мост“.

вено порнографско съдържание, което дооформя облика на ежедневното търсене и предлагане на различна по тип информация. Независимо че е необходимо специално изследване на въпроса доколко този тип конкуренция оказва влияние за развитието на вестниците в посоката, в която това се случва в края на XX в., може да се допусне, че тя има известни отражения върху езика, стилистиката и оформлението им. Таблоидите – както показва прегледът им, не остават встрани от целия този формиращ се тренд в очакванията и също се вписват доста успешно в неговото налагане. Без да имат възможност да предлагат изданията си (които в определени моменти достигат до стохилиядни тиражи) на луксозна хартия²¹ или с множество снимки, балансирайки между актуалното и светското, те смесват в единна стилистика информационното и жълтото, анализа и псевдоаналитичните разсъждения, дистанцирано критичното с личното и битовото в живота на хората. И заедно с това, както отбелязва Марин Бодаков, „практиките на потребителското поведение обаче показват друго – медиите печелят не от продажби, а от поместването на реклами, което преформулира техните лоялности и ги стимулира да бъдат по-скоро развлекателни, отколкото полезни. В общия случай те продават не подобро зрение на своя читател/зрител, а повишена видимост на рекламодателя – бил той производител на олио или политически донор“ (Бодаков 2019: 113). Може да се добави също така, че медиите печелят и от плътното следване на очакванията на читателя, превърнал се в зрител, участник и – в крайна

²¹ Основания за мислене в подобна посока дава фактът, че издателите на „Труд“ специално отбелязват, че издаваното от тях специализирано литературно списание „Съвременник“ е на „луксозна офсетова хартия“, което не само го доближава до европейските му еквивалентни издания, но вероятно го прави и по-лесно забележимо и по-привлекателно в полиграфическо отношение за българските читатели.

сметка – потребител.

Наред с конкуренцията на телевизията (изразена в пускането на няколко частни български телевизии и десетки сателитни канали) пазарната среда, в която трябва да се справя литературата – и в частност българската – се допълва и от масовото разпространение на видеокултурата. Голяма част от респондентите в проведената анкета споделят за наличието на видеотеки, от които срещу нисък наем могат да се заемат касети за домашно гледане. (Виж още по въпроса в предходната глава, където са анализирани количествените данни по въпроса, представени във Фигура 14, и са приведени извадки от интервюта.) Видеоплеърите също намират място почти във всеки дом и филмите, които сателитните канали излъчват на чужди езици (предимно немски и италиански по това време), бързо стават достъпни и на българските зрители от цялата страна. Независимо от качеството на превода и дори на картината и лентата като цяло те се свързват с удоволственото преживяване от съвместното гледане на видео в по-широк приятелски или роднински кръг.

С голяма степен на сигурност може да се твърди, че за формирането на този тип зрителска памет в условията на новите тенденции в масовата култура влияние са оказали не само списанията, а и ежедневниците. Голяма част от таблоидите през 90-те години в съботните си броеве най-често представят цялата седмична програма на множество телевизионни канали (в това число и сателитни, излъчвани на чужди езици), като преобладават анонсите на филми, които нерядко поставят езикова бариера пред зрителите. Читателите обаче получават информация за онова, което е актуално в западното (основно американското) кино, след което се появява и търсене на видеокасети с представените филми.

Днес е трудно да се аргументира достатъчно задълбочено доколко това е определяло търсенията на публиката

(предвид факта, че самите видеотеки отдавна не съществуват), но за мислене в подобна посока основания дава казаното от Стефан Минчев във връзка с високата реактивност на видеопазара. „Преди да излезе легално, филмът по правило минава няколко пиратски тиража. Първите черни копия идват почти веднага след премиерата на Запад. Харесаната продукция се заснема най-често директно с камера в салона“ – споделя той в интервю с Милена Нешкова и Кристина Патрашкова (1995а: 22). Независимо от ниското качество, което неминуемо влияе на възприемането на филма, остава удовлетворението от факта, че зрителят получава своевременно достъп до най-новите заглавия в киноиндустрията. При това и на изключителна ниска цена. И не на последно място – във време, в което голяма част от киносалоните в страната са стари, амортизирани и некомфортни, а много от тях – не само в малките населени места – са затворени и не функционират. „Обеднелият нашенец не е много придиричлив към качеството, щом му искат малко пари“, продължава собственикът на „Александра Филмс“, който в същото интервю признава, че познава добре „хватките на черния пазар“, защото началата на този бизнес в България по правило са „пиратски“. Мощен застрахователен фактор в индустрията е „Арете холдинг“, която на практика е собственост на застрахователната компания SIC. Самият застраховател не се интересува от факта дали реално притежателят на застрахования продукт притежава права за разпространението му, защото се „предполага, че такива съществуват, до доказване на противното“ (Нешкова, Патрашкова 1995а: 22). „Истината е, че в България връзките на престъпния свят с властта са много по-силни, отколкото думата на закона“, заключава Стефан Минчев (Нешкова, Патрашкова 1995а: 22).

Докато страницата с интервюто на Стефан Минчев е под заглавие „Менте“, в следващия брой на вестника – в рубриката „Културна дискусия“ – същите журналистки от

„24 часа“ публикуват интервю с „шефа на „Арете холдинг“ към застрахователно дружество SIC“ Борислав Димитров. В заглавието на материала е изведено твърдението му, че „всички видеокъщи са малко пиратски“, което обаче не притеснява застраховащата ги институция при работата с тях. В интервюто се уточнява, че то е поискан отговор на казаното от Стефан Минчев. Шефът на „Арете Холдинг“ е достатъчно откровен и директен, без да се притеснява от това какъв ефект може да има казаното от него. Подзаглавието на материала е повече от показателно „Застрахователите от SIC имали пълна информация за черния пазар“. На въпроса дали компанията му може да застрахова видеоклуб, който „разпространява както легални, така и пиратски касети“, отговорът е кратък и категоричен – „Разбира се, че може. Пак ви питам, коя е инстанцията в тази страна, която трябва да каже кое е легално и кое нелегално. [...] Ако в някой от застрахованите при нас видеоклубове открием, например пиратско копие от филм на „Александра“ или на друг разпространител, за когото се знае, че е купил правата, правим препоръка как видеоклубът да се изчисти от тези видеокопия“ (Нешкова, Патрашкова 1995б: 23). Борислав Димитров, на чиято визитка пише, че е завършил право и е работил в „Балкантон“, споделя още един важен стимул големите разпространителски къщи да се застраховат в „Арете холдинг“: „На видеоразпространителските къщи, които са застраховани при нас, гарантираме, в нашите видеоклубове няма да се разпространяват пиратски копия на техни филми“ (Нешкова, Патрашкова 1995б: 23). За продукти извън тези на застрахованите видеокъщи обаче няма гаранции, а такива очевидно не са и необходими.

Като контрапункт на казаното от двамата пазарни играчи, действащи в полето на видеоразпространението, звучи твърдението на Димитър Енчев, директор на дирекция „Авторско право“ в Министерството на културата, „че

пиратите вече не били толкова нагли“. Като продължава цитата от Енчев, „че днес няма мощни фирми, които да тиражират нелегална продукция“, Стефан Минчев споделя, че „90% от видеопазара се държи от пирати“ (Нешкова, Патрашкова 1995а: 22).

От проведената „културна дискусия“ става ясно, че пътят на зрителя до евтиния достъп до най-новите и превърналите се в класика визуални продукти е гарантиран и охраняван. Той спокойно може да консумира тези продукти, защитени от „Арете холдинг“, под фактическата закрила на снизходително мекия държавен контрол. При това може да ги консумира без ограничение и без да се страхува, че цените им ще станат непосилни заради защитата на авторството на видеопродуктите. Освен това кабелната телевизия също услужливо доставя достъпни визуални продукти, удовлетворяващи естетическите потребности на по-голямата част от зрителите. Като цяло единствените оцелели може би остават лицензираните видеоразпространителски къщи и собствениците на авторските права.

Тук, макар и само маркирайки, можем да представим и още един пиратски влог във формирането на вкусове и търсения, а именно некоректното отношение към авторските права от страна на издатели и книгоразпространители. Първото свободно от тоталитарния режим десетилетие се характеризира с „удобна тъмнина“, под чието було „излизаха книжки без да са купени издателските права, без яснота за тиражите, въртяха се някакви пари“, както свидетелства Тошо Тошев (2003: 384). В резултат на това не по-малко достъпни от видеокасетите са за читателя и голям брой книги от „издатели мошеници, които не плащат авторски права за превод“ или в които изобщо не се упоменава „името на преводача“, констатира Амелия Личева (2013: 17) в представянето на дискусия и рубрика в ранния „24 часа“ (от 1992 г.). Не се начисляват и съответните данъци върху точния тираж, което допълнително дава

възможност за занижаване на цените на крайния продукт. Това обуславя и определени тенденции в книжния пазар и макар че не е основен фактор за формирането на читателските търсения, все пак оказва влияние върху четенето.

Като резултат от всичко това през последното десетилетие на отминалия век рецепцията на публиката продължава да се разширява под влияние на популярните издания, телевизията и видеофилмите, което превръща потенциалния читател в потребител с поливалентни очаквания, само част от които може да бъде удовлетворена от литературата. Разломът между чувствата, емоциите и преживяванията на потребителя като фрилансър читател, ако е позволена подобна игра на термини от различни социални сфери, и онова, което е част от систематичното формиране на литературна компетентност, се разширява все повече през разглеждания период. Напуснали сферата на средното образование (или специализираната хуманитарна университетска подготовка), читателите се ориентират към художествените текстове все повече под влияние на онова, което може да се нарече „вътрешно усещане“ – удобно, но трудно за дефиниране понятие, включващо в себе си знания както от специализираната подготовка (при наличие на такава), така и информация за книги, получена от близки и приятели или в резултат на мощни рекламни кампании и подобни, за литература, излязла, след като вече филмът по нея е факт, но също и търсене по асоциации с видеопродукти и други или според новини за наградени книги и имена на получили популярност автори. Не на последно място това *вътрешно усещане* може да е в пряка зависимост от временното емоционално състояние на търсещия художествена литература, от преживяването на определена житейска и социална ситуация, дори и от носталгичното помнене на миналото, асоциирано наред с всичко останало и с определени художествени текстове, четени в детството или младостта.

И всичко това влияе върху търсенията, като в същото време остава встрани от критическите анализи от периода на широко настъпващите промени. Онова, което не се забелязва не само в българското критическо поле от това време, не е само български феномен, а е липса в мащабите на глобалните промени в света, както пише Рекс Гибсън. За да могат да бъдат разбрани последиците от разрастващото се влияние на предпочитанията, мотивирани от вътрешните усещания и „чувства“ на читателите, трябва да се обърне специално внимание на емоциите и емоционалното преживяване като цяло. За целта е необходимо да се разбере онова, което британският изследовател определя като negliжиране на чувствата на читателя. Гибсън обръща внимание не само на тенденциите в глобалния капиталистически пазар, които той разглежда като безспорен фактор за изграждане на естетически вкусове и хоризонти на очаквания. Наред с икономическите предпоставки изследователят се спира и върху онова, което нарича, в съгласие с разсъжденията на Юрген Хабермас, „инструментализирана рационалност“, прилагана като метод и ориентир в образованието. А трябва да се има предвид, че интелектът и емоционалната компетентност са част от човешкото знание и природа, които не са идентични. Превръщането на теорията в инструмент за обяснението на нещата и света, заявява Рекс Гибсън, става доминиращо, а в същото време се пренебрегва „индивидуалният опит“ и самото преживяно от всеки един индивид. Такава изчистеност и филтрираност обаче „не могат да бъдат открити нито в класните стаи, нито в онези сфери на човешкия живот, които наричаме „изкуство“. Разбирането на чувствата в тези полета на нашия живот предполага толерантност към неяснотата, която инструментализираният разум отрича“ (Gibson 2005: 54). А чувството и емоцията често пъти са онези фактори, които предопределят индивидуалния избор, дори и тогава, когато човекът действа като

участник в икономическата сфера – приемана за отчетливо рационализирана и допустима за измерване с количествени показатели.

Тази теоретична ремарка за променящата се масова култура, излязла извън контрола на държавните институции, е необходима, за да се хвърли допълнителна светлина върху фигурата на читателя, разширил своя зрителски хоризонт, както и позицията си на социален актьор в новите условия. Прегледът на печата от периода показва, че възникват – или по-точно казано – увеличават ролята си и се превръщат в ключови културни инструменти телевизията и видеокасетите, списанията и самите таблоиди, които провокират читателската компетентност, целенасочено формирана в училище. Нормативността е силно релативизирана, а предизвикателствата към емоционалния свят на хората и тяхното въображение в определени отношения надхвърля възможностите на самата литература да комуникира с рязко променилия се читател. В други отношения това се отразява върху превода и създаването на художествени текстове, които пряко въздействат върху най-лесно достъпните човешки емоции.

В цялата тази усложнена картина един от малкото действащи на свободния пазар корективи на изграждащия се масов потребителски вкус са специализираните издания за литература, но дебатираните в тях проблеми представляват интерес за сравнително тясно специализирана аудитория, поради което социалният им ефект по отношение на случващите се промени в четенето в краткосрочен и средносрочен план не е много голям. С оглед на дълбинните структурни трансформации във вкусовете може да се очаква отложен в по-дългосрочен план резултат, зависещ от развитието на образователните програми и инвестициите в литературата. Подобен резултат би могъл да се открие върху емоционалното образование, в логиката на разсъжденията на Рекс Гибсън.

Съюз, Сдружение, масова публика

На 22.03.1997 г. вестник „Труд“ публикува материал с провокативното заглавие „Сашка влиза в Съюза на писателите“. В него се казва, че: „Сашка Васева отваря ресторантска верига ала „Планета Холивуд“ на Шварценегер, Сталоун и Брус Уилис. Българският вариант се казва „Планета Фолк“, първата кръчма се открива в София в края на април“. След тези въвеждащи изречения, става ясно, че мястото на новия ресторант е подбрано с „вкус“ – а именно в седалището на Съюза на българските писатели на улица „Ангел Кънчев“ № 5 (Сашка 1997: 17).

Ако става въпрос за журналистическа информация, то тя се съдържа само в първото изречение, което съобщава някакъв факт на читателя. Всичко останало е издържано в стилистиката на „жълтата преса“ и представя по сладникав начин и със съответстващ лексикален набор от изразни средства разказ, който може да бъде мултиплициран в свободното време. При това – като доставя удоволствие на широка публика, при това и на такава, която няма никакво отношение не само институционалния живот на българската литература, но и към самата нея като цяло. „Демократизацията“ на езика и стилистиката на социалната публичност и политическата риторика, така както е разбираана и реализирана от редакционните екипи и собствениците на някои издания от периода, смесва величини с различен статус и културен хоризонт, при което се размиват граници в полза на масовизацията. Елитният клуб на привилегированите – какъвто е бил Съюзът на българските писатели по времето на тоталитарния режим, вече е изцяло достъпен, внушава материалът. При това е достъпен за всички, без ограничения. „В заведението ще може да гостуват всички, които обичат фолка – няма да има куверти и прочее простотии. При нас ще пеят най-големите имена на жанра, както и начинаещи колеги“, отсеке дупнишката

мадона“ – се казва още в публикацията (Сашка 1997: 17)²².

На коментираната страница, подготвена от Недялко Недялков и Мартин Радославов под надслов „Камъните падат“, е поместен и „Поетичен ъгъл“. В него е публикуван текстът на песента на Тони Дачева „Хей, кръчмарю“. Лирическият текст е придружен от анализ, в който наред с другото се казва „Докато Сократ е изпивал отровното бучинишово семе, някъде отвън, само на 10 метра, са се сношавали сатирите и силените. [...] И в това е мъдростта на историята: за един сватба, за друг бравда“. Следва паралел към „Ромео и Жулиета“ на Шекспир, за да се направи финалното заключение, че Тони Дачева, която освен изпълнителка е и авторка на текста, „е вакханка като философ и весталка като жена“. „Ето го печелившия морал по време на демокрация“, завършва аналитичният материал (Дачева 1997: 17).

Текстът за Съюза на българските писатели и ресторанта на емблематичната за периода фолкзвезда Сашка Васе-

²² Две години по-рано „ресторантската“ тема е интересна за вестник „24 часа“. В публикацията „Звезди държат пивници, продават тенджери, внасят борчета“ авторката разказва в детайли кои творци от кой бранш придобиват „втора специалност“ по време на прехода, за да се издържат (Патрашкова 1995: 14). На предната страница на същия вестникарски брой става ясно, че „разглезената каста“ [от режима на Живков – уточнението наше, А. В. и Н. П.] е останала „на сухо“, защото „културните кръчми чезнат сред реституция и мултизъм“ (Георгиева 1995: 13). От публикацията става ясно, че интелигенцията много трудно издържа да комбинира „водка с бульон“ в „културните заведения“, откакто е „дошла демокрацията“, поради което е била принудена да „се омеша с плебеите по кварталните кръчми“. Капка Георгиева специално отбелязва, че на „Ангел Кънчев“ № 5 „най-напред се настанява „Мултигруп“, а „някогашният кабинет на Любомир Левчев става офис на Илия Павлов“. „После клубът на СБП се превърна в трезор на „Кредитбанк“ (Георгиева 1995: 13), докато през 1997 г., както съобщава „Труд“, собствеността се прехвърля за пореден път и притежателка става Сашка Васева.

ва е част от една поредица публикации, чрез които екипът на вестник „Труд“ следи случващото се в писателските среди. В брой от 20.09.1995 г. се казва, че Фондация „Отворено общество“ дарява къщата на Яворов на ул. „Г. С. Раковски“ на Сдружението на българските писатели, чийто председател е Любен Дилов. От материала става ясно, че „именити български творци“ „съчиниха“ възвание до „заможни българи“ за набиране на средства за реконструкция. Посочва се също така, че „нов скандал се запичал около къщата – свидетел на Яворовата трагедия, прогнозиран от Литературния институт при БАН. „Отворено общество“ откупило имота от собственичките реститути за баснословната сума и направило дарението през главата на културното министерство“ (Недялков 1995б: 18).

Десет дни по-късно – в брой от 30.09.1995 г. – вестник „Труд“ отново се връща на темата в материал със заглавие „Културното министерство обяви „Отворено общество“ за незаконна фондация“ (Недялков 1995в: 21). Николай Хайтов, председател на Съюза на българските писатели, е съобщил, че подопечният му Съюз е изпратил декларация срещу „окупаторите“. Окупаторите са членовете на Сдружението на българските писатели, а окупацията на музея е политически акт – цитира Недялко Недялков и племенницата на Яворов Ганка Найденова (Недялков 1995: 21).

Този информационен филтър, през който е прокарана цялата информация за случващото се в писателските среди, предопределя интерпретативния хоризонт на читателското четене. От тези и от други публикувани материали може да се изведе наблюдението, че кризата в писателските среди е породена от котерийни борби за имуществените фондове на организацията, наследени от времето на тоталитарната епоха. „Оправданията с „естетически различия“ са глупости. Кой кому сега държи сметка за естетическите позиции, кой кому и как би могъл да попречи за изявяването на тези позиции“, разсъждава председателят

на Съюза на българските писатели Николай Хайтов в интервю пред Ива Йолова (1995б: 18). Проблемът е изцяло финансов, Съюзът от 1990 г. не е получил „отникъде нито лев под каквато и да е форма“, докато за Сдружението е „известно, че там се втичат много пари“. Цялото интервю на Николай Хайтов се опитва да аргументира една гледна точка, която ще се удържи дълго време в мисленето за времето на прехода, а именно, че външни фондации и институции успяват да „купят“ чрез проектно финансиране и дарения определени политически сили, културни организации и отделни творци, изследователи и критици, което е „пагубно“ за българската култура и в частност за литературата ни. „Само богатите интелектуалци могат да бъдат независими. Бедни ли са, каквито са в по-голямата си част, те могат да бъдат купувани, както и футболистите. Има интелектуалци, които не се поддават на порока, но колко са те? Да не говорим каква сила са обединените ренегати, каква стихия – обединената посредственост“ (Йолова 1995б: 18). „Ренегати“, „посредственост“ (вероятно творческа), след което – в пълно противоречие и без логическа връзка – следва изводът, че разделението на писателите и критиците не се базира на каквито и да било естетически принципи.

За да се изведат тези естетически принципи обаче, е необходим пространен анализ, или по-точно – серия от аналитични проучвания, чрез които да се разгледа внимателно цялостното отношение към миналото (което през 90-те се оказва почти настояще), намесата на Държавна сигурност в процесите на културата и образованието, зависимостта на културните дейци от собствените им обвързаности, както и гледните точки по отношение на национализмите, културните ценности и трудно прокаравщите си път граждански права в новите социални реалности. Всички тези въпроси са важна част от битките за интерпретации в новите културни реалности и те намират свои-

те основания в един нов политически етос. „С байраците пред „Александър Невски“ след 10 ноември на народа му дойдоха няколко важни прозрения, които всъщност дадоха морален ресурс на опозиционните политици да поискат властта“ – пише в анализ на опитите за реставрация в сферата на културата Юрий Велев. Сред най-важните от тях са, „че Тато и номенклатурата са лоши хора. Че трябва да се пазим от Москва и да дружим с Вашингтон. Че частна собственост и милионер не са мръсни думи. Че властта, дори да е слаба, трябва да е разделена. Че възродителният процес е срамен акт, а правата на малцинствата трябва да се тачат“ (Велев 1995: 11). Отчетени са активни трансформации в политическата публичност и социалния живот, които са в основата на формиращия се нов етически кодекс, отразяващ друг тип индивидуални и колективни човешки ценности.

В този контекст, отричайки наличието на „естетически несъгласия“ между членуващите в Съюза на писателите и напусналите го, Николай Хайтов може би има известни основания, доколкото изминалите пет години са все още твърде кратък период, за да се говори за установени и категорични естетически разминавания. Изтъкването на подобен факт и акцентът върху материалните фондове на Съюза обаче може да се разпознае като груба и съзнателно извършена манипулация и маскировка на сериозните идеологически и визионерски разлики, заложили в основанията на конфликта и последиците от него. Разлики, които бележат и началния етап от формирането на естетическите различия, установяващи се в българската литература. И отново с препратка към политическите идеологии и социалния етос – в интервюто си Николай Хайтов не споменава например нищо за дискусията около филма „Гори, гори, огънче“ (разгледана в следваща глава), в която той активно участва и в която новите национализми черпят сериозен символен ресурс от скритите и явни идеологизации на на-

ционализма на комунистическата партия от последните десетилетия на тоталитарния режим. А самият Хайтов, по думите на президента Желев, е в дъното на „добре обмислената и планирана провокация“ срещу филма „Гори, гори, огънче“ (Желев 1995: 14) и е един от активно участващите в дискусиата около филма. Дискусия, в която много често се спекулира със заплахата – външна и вътрешна, за да се акцентира върху предимствата на социалната сигурност на затвореното тоталитарно общество пред динамиката на променяния се социален ред.

В задочен диалог със Стефан Цанев по отношение на това, че Съюзът на българските писатели е организация на хора, немалка част от които са сътрудничели на органите на Държавна сигурност, Хайтов отговаря: „Нелепо е да се говори за поведението на който и да било съюз „анблок“. Възниква въпросът за персоналната отговорност на всеки от членовете му...“. „И – продължава Хайтов – нима той не вижда, че голямата част от писателите – фаворити на Живковата власт, продължават да са фаворити и сега, само че на други власти. Сред тях са бивши председатели, зам.-председатели, секретари и довереници и пр. на СБП, някои от тях доказано побратимени с Държавна сигурност“ (Йолова 1995: 18). Провокация за коментара си Хайтов намира в думите на Цанев, че „днешното Министерство на културата е наследник на предишната власт [...], а СБП беше най-верноподаният съюз и пряк участник в тази власт – 10 или 15 негови членове бяха в ЦК на БКП, имаше министри, вицепрезиденти, съветници и прочие. СБП беше побратимен с Държавна сигурност, а група писатели бяха официално там на заплата. Тъжно, но факт“ (Недялков 1995г: 18).

Тук – както по-късно стана ясно от разсекретени документи на Държавна сигурност – Николай Хайтов има своите основания за подобно твърдение. Архивите ясно показват, че сред напусналите Съюза и преминалите в

Сдружението творци, литературни историци и критици е имало немалък брой сътрудници на тайната полиция на тоталитарната власт. При това и такива, които са успели да се утвърдят като авторитети в литературното поле именно във времето на прехода. За някои от тях се е предполагало, че са зависими от службите, и имената им са били обект на обсъждане в публичното пространство, но други са били дълбоко засекретени и разкрити десетилетия по-късно. Почти всяка една образователна и изследователска институция е била вътрешно следена, в изданията от времето на прехода – в това число и тези за литература и култура, са били инфилтрирани бивши нещатни сътрудници. Лица, приемани за морални авторитети и учители, през годините също бяха осветлени от т.нар. Комисията по досиетата. Тези по-късни действия породиха и съответните реакции, които имаха силен обществен резонанс поради дълго прикриваната истина и приспособенческите стратегии към „новото време“ на авторитетите, оказали се „ченгета“. Жестовите на публично разкаяние и разграничаване бяха съпътствани с актове на подкрепа и омаловажаване на проблема, което допълнително засили определени отношения в новата публичност. Влиянието на всичко това върху литературата все още не е изследвано и вероятно предстои да се превърне в едно голямо поле от бъдещата литературна историография и нейните опити за литературоведски реконструкции.

Това, което обаче показва задочният спор между Стефан Цанев и Николай Хайтов, е, че отказът от осветляването на „милиционерските архиви“ и тези на Българската армия от предходния период е един от най-успешните политически ходове на съхранилите се под една или друга форма структури. По този начин – чрез внушения, заплахи, намеци – се релативизират до краен предел моралните устои на публичността и обществото като цяло, а съмненията в личностните качества на една или друга публич-

на фигура поставят под въпрос наличието на морални авторитети. Така цялата интелигенция е лишена от своята основна функция – да бъде говорител на обществото, да формулира неговите културни приоритети, да бъде създател на новия морал, в който човешките права и достойнство са водещи ценности.

Цялата тази релативизация се отразява във всичко казано от Николай Хайтов. В интервюто му пред Ива Йолова е защитена една ясно и еднозначно прокарвана във времето на политическата реконструкция демаркационна линия по отношение на индивидуалния избор. Тя е използвана както от хората във висшите етажи на тоталитарната власт, така и от обикновени хора, които се опитват да мотивират своя избор да оправдаят под една или друга форма членството си в БКП, а по-късно – членството или подкрепата си за нейния продължител БСП. Това се налага като „честната“ позиция: да не се поддадеш на натиска на новото време и да не се превърнеш в ренегат, а да останеш верен на идейните си възгледи. Възгледи, които да устояваш, независимо от факта, че моралната им мотивация е силно разколебана в периода на промените. Достойнството – в разказите – се проявява в решимостта да се устои на всички трудности – финансови, политически, социални, изразяващи се в това да избереш непрестижната и маргинална позиция в едно „конформистко“ общество, бързащо да се освободи от собствените си вини за миналото. И при това под постоянно налагащото се внушение, че всички публични личности – в това число и тези в сферата на културата, са тежко компрометирани спрямо един идеализиран и непостижим морал.

„Пред нас изправи рамене една озъбена и бездарна паплач“ – заявява в интервю пред Недялко Недялков председателят на Сдружението на българските писатели Любен Дилов (Недялков 1996: 18). На журналистическия коментар, че над „200 писатели гласуваха срещу вас“, Дилов

отговаря: „Доста от тях не могат да се нарекат писатели. С извинение, между новоприетите членове на Съюза има и по-възрастни от мен, а аз съм вече стар човек. Купиха гласовете на тези хора с 300 лева добавка от Фонда върху пенсиите им. А зад всичко, може да се каже, стоят и личните амбиции на Николай Хайтов“ (Недялков 1996: 18). По-нататък Любен Дилов убедено споделя, че в „Сдружението е неопетнената част от българските писатели“, а разделението в писателските среди е резултат – наред с многото други причини – и от „противоборства на течения“. „Естетическите съображения обаче са извън мисловното ползрение на днешната върхушка“, заключава Дилов (Недялков 1996: 18) и дава няколко примера за възвръщане на цензурата в публичното пространство, един от които е спирането на телевизионното предаване „Каналето“.

Сдружението бе „регистрирано съдебно през миналата година от 27 от най-активните ни днешни писатели“ – казва Любен Дилов в материал за „24 часа“ (Дилов 1995: 11). „Състоеше се само от членове на СБП, решили да поизмият лицето на българския писател от налепите, останали по него от тоталитаризма. Сдружението бързо привлече, без да бъдат канени, още стотина членове на Съюза“ (Дилов 1995: 11). Групата („политически малограмотна“, по Думите на Дилов) около Николай Хайтов е тази, която търси реванш през годините, опитвайки се да установи отново тоталитарни практики върху духовния живот в страната, като намира подкрепа и в Министерството на културата по времето на правителството на Жан Виденов.

Кризата е голяма, става ясно от вестникарските материали, но за масовия читател на вестника няма друг критерий за ориентация в ситуацията освен личностния и политическия. Взаимните обвинения, крайните изразни средства, агресивната риторика снижават диалога и – напълно в духа на таблоидното – се полагат в сферата на скандала, където

аргументите са заменени от силно натоварена експресивна лексика и липса на конкретика и мотивация. В подобен случай четящите могат да се ориентират основно според това кой говори, доколко разпознават говорещия като авторитет и дали имат доверие най-напред в него/нея и след това доколко са съгласни с това, което се казва. Етическият релативизъм, наслагващ се в мисленето и оценката за миналото и настоящето, прокрадващата се носталгия, както и внушенията за бедността на културния елит, както и за това, че в по-голямата си част този елит е съставен от „галеници“ на предишния режим, на практика също оказват влияние върху критическата читателска рецепция.

Още в броя си на следващия ден след интервюто на Недялко Недялков с Любен Дилов „Труд“ излиза с материал за сбирка на интелектуалци, организирана от вестник „Литературен форум“. На нея председателят на Сдружението на българските писатели заявява, че „Цензурата е сатанинско дело и днес пак е в обращение – от проектозакона за българския език на Николай Хайтов до груповите уволнения на журналисти“ (Интелектуалци 1996: 5). На срещата главният редактор на „Литературен форум“ казва, че е получил заплашително писмо от Николай Хайтов, че всеки, който до 15.01.1996 г. не напусне Сдружението, ще отпадне от Съюза – според разпореждането на Устава. Какви идеи са разисквани, какви са реалните заплахи пред свободата на словото, техният характер само политически ли е, не става ясно от материала. Става ясно обаче, че Михаил Неделчев се е обидил, защото е сравнен с Клара Маринова „по вредност“, а Стефан Цанев също останал недоволен, защото Николай Кънчев го репликирал, че не иска да слуша „писани изказвания“. Представено така, събитието не е нищо повече от сбирка, в която представата за свобода на словото е опорочена и сведена до правото да можеш да кажеш каквото искаш, без да се налага да се привеждат каквито и да било аргументи. От вестникарско-

то представяне единствено се разбира, че личните нападки доминират по време на срещата, а представителите на интелигенцията не се различават много от всички останали хора, добрали се до публичност.

Внушенията, произтичащи от подобен манипулативен подход, са затвърдени и в още една публикация от рубриката „Малки“, разположена на същата страница на вестника, в която се казва, че на писателя свобода на словото не само не му е необходима, но е и вредна. Защото във времена на най-голяма цензура са създадени произведения като „Под игото“, „Тютюн“ и „Железният светилник“, а „свободно дишащите през последните 7 години 700 български писатели не написаха и седем гениални страници“ (Писател 1996: 5). Това, че материалът не е подписан, засилва внушенията и доверието в казаното, защото може да се възприеме като толкова автентично, колкото са и „наложените и доказалите се с времето“ народни мъдрости.

Проповеди, езотерика, свидетелства – новата литература и моралните авторитети на медийно въобразяващата се нация

„Тази вечер Стефан Цанев не е с нас. Той е шестият член на Клуба на гениите. Затворил се е през лятото в Балчик, където се пишели хубави книги, чука по цял ден на машината, праща ми по нещо за вестника, а на всяка от сбирките, които стават без него, си говорим по телефона“ – пише Тошо Тошев в книгата си „Лъжата. Жан, Иван и другите“ (Тошев 2003: 188). Възникването на „клуба“ е станало случайно, продължава Тошо Тошев, но както се съгласяват всички членуващи в него гении, възникването му е неизбежно. След втората сбирка в него членуват петима – Любомир Левчев, Антон Дончев, Дончо Цончев, Иван Гранитски и Тошо Тошев. „След втората среща на петима ни реших да излъжем и Стефан Цанев, защото, мо-

тивирах се изчерпателно, той е не по-малко гениален от нас“ (Тошев 2003: 191).

Тошо Тошев не дава точни данни кога възниква „Клубът на гениите“, единствената косвена податка е, че това става след излизането на романа му „Страх“. Книга, излязла през 2001 г. в издателството на Иван Гранитски и с писмо до автора от Любомир Левчев. Към тази дата Стефан Цанев вече е „пращал по нещо“ на Тошо Тошев за публикуване във вестника и в резултат на това се е превърнал в един от основните интелектуалци – говорители, разпознавани от читателите на вестник „Труд“. В интервю пред Валерия Велева (1995б: 21) Стефан Цанев заявява, че иска да бъде „неудобната съвест“, коректив на властта. Напуснал Съюза на българските писатели²³ и подкрепил каузата на Сдружението в няколко броя на „Труд“, писателят прави сериозна заявка за критика на левия спектър от политическото пространство. В средата на 90-те години той недвусмислено се определя като част от демократично

²³ Материал във вестника, посветен на кризата в писателските среди, е с акцент върху напускането на Съюза от Стефан Цанев. То е изведено в заглавието, има и факсимиле на негово заявление до председателя на писателския съюз Николай Хайтов: „Моля да зачеркнете името ми от списъка на Съюза на българските писатели – вместо огнище на човечност той се превърна в разсадник на омраза“ (Петров 1995: 15). В броя си от 21.12.1995 г. (стр. 15) „Труд“ съобщава за историческото Общо събрание на СБП, на което са приети поправки в Устава, според които от състава му са изключени всички членуващи в Сдружението. В малко каре е поместено мнението на Стефан Цанев за случващото се: „Никой от досегашните председатели – нито Караславов, нито Джагаров, не са размахвали подобна полицейска сопа в Съюза на българските писатели. Хайтов ще остави името си в литературната история като българския Херострат. Мъчно ми е все пак, че той се увенчава с такъв позор в края на живота си“. В обзорен календар на събитията от изминаващата 1995 г. е изведено, че „оставката на поета“ е последвана от „драматично разцепление в писателската гилдия“ („Труд“, 28.12.1995, с. 16–17).

мислещите десни избиратели, критикувайки Съюза на демократичните сили за вътрешните процеси на разделение, които дават шанс на Българската социалистическа партия да спечели местните и парламентарните избори. „Ние се самоизмамахме, омърсихме всичко. Аз не знам в близките 10 – 20 години кой ще повярва някому, ако той вдигне светло знаме. И тук не действат само политическите измами, а корумпирането на хората, в които си вярвал, че са честни и безкомпромисни. Това безогледно забогатяване, това срастване на престъпния свят с държавата – докъде ще стигне?“ (Велева 1995б: 21). На въпроса защо интелектуалците са се „свили“, Валерия Велева получава в отговор: „Защото са огорчени“. И още: „Към нас се отнасят все едно че ни няма. Дори да се изплюеш върху някого, той ще се избърше и ще премине през нас като през привидение. Ние сме привидение в държавата“ (Велева 1995б: 21).

След разделянето на С(ъюз)БП и С(дружение)БП Стефан Цанев е избран да прочете „Възвание към българския народ“, в което се казва: „Цензурата е нежен пролог към реставрацията на диктатурата. Както винаги, и днес първите жертви са журналистите, след тях – писателите. [...] Обръщаме се към вас. Ако не искате да ви превърнат отново в покорен, безсловесен добитък, изправете се до нас. Помогнете ни. Съпротивлявайте се заедно с нас срещу онези, които посягат върху свободата на словото. Без свобода на словото, няма никаква свобода“ (Възвание 1996: 12). До 4 януари, когато възванието е прочетено по Националната телевизия, то е било подписано от 93 „писатели, журналисти, учени и други интелектуалци“. Подписката остава отворена за подкрепа и след оповестяването на призива и публикуването му в „Труд“.

През следващите няколко години до края на десетилетието Стефан Цанев остава една от най-авторитетните фигури за читателите на вестника в резултат на множеството публикувани интервюта, мнения и текстове. В пространни

публикации той разказва за това, че е видял досието си²⁴ и чрез него си обяснява някои от събитията в професионалния си живот по време на тоталитарния режим, спомня си за връзки с писатели в миналото и обсъжда настоящето, търси мястото на интелектуалците в новите политически условия. Всичко това в резюме може да се види в острата дискусия, в която той влиза с Димитър Стайков, когото представя като официален цензор в ръководения от Людмила Живкова Комитет за култура в НРБ. Трибуна за атаките на Димитър Стайков към Стефан Цанев става вестник „24 часа“, а в статията „Политиката – капан за писатели“ Цанев е определян като „официален дисидент“, „неморален човек“, „творчески изпомпан“ и подобни, като – както е изведено в каре на вестник „Труд“ – статията завършва с намек, че вече е време „да се самоубие“ (Цанев 1998: 7). Фокусът върху биографията на Стайков като един от хората, които успешно се адаптират в различните политически условия, наред с останалото, цели и насочване на критическия патос на Цанев към съвременната политика и мястото на интелектуалците в нея. „В статията си „Политиката – капан за писатели“ Д. С. се напъва

²⁴ Парадоксално е, че на въпроса кои са агентите на ДС, донесали за личния и професионалния му живот, наред с останалите 8 той посочва и „агент Бор“. След което заявява: „Не е трудно да ги разшифровам. Те стриктно пишат мястото, датата и часа, аз пък имам навика да отбелязвам в джобното си тефтерче кога, къде и с кого се срещам“ (Недялков 1998: 15). Може само да се предполага дали Стефан Цанев знае, че всъщност под псевдонима *Бор* се крие близкият му приятел от по-късно създадения „Клуб на гениите“ Тошо Тошев. Ако може да се има доверие на казаното от Цанев, че е лесно да „разшифрова“ зашифрованите от ДС сътрудници, то с голяма степен на сигурност може да се твърди, че той е бил наясно със скритата роля на Тошо Тошев в живота си. Това донякъде хвърля светлина върху зависимостите в интелектуалните среди, определили известни процеси във времето на прехода, когато жертви и доносници установяват отношения на ползотворно сътрудничество.

да докаже как политиката унищожава писателите: като се започне от Блага Димитрова, Валери Петров, Едвин Сугарев, Ал. Томов, Коруджиев и се стигне до горкия чех Хавел. Изводът: е писатели, далеч от политиката!“, пише той и завършва с два ключови за времето въпроса: „Кой има интерес интелигенцията да се отстрани от политиката? За кого е изгодно народът да се превърне в аполитично стадо?“ (Цанев 1998: 7).

Стефан Цанев, а през него и Тошо Тошев, и „Труд“ като цяло заявяват ясно амбициите си да бъдат не просто близко до литературното поле, а да се превърнат – вестникът в негов информационен „официоз“, а писателят и редакторът в негови ментори. Чрез поредица от инициативи, за които ще стане дума също така и по-нататък, „Труд“ претендира да получи ролята на основен комуникационен канал между хората на изкуството и в частност литературата, и огромната читателска аудитория на всекидневника. За целта са необходими разпознаваеми фигури, които да получат доверието на читателите в многопластовата битка за паметта за близкото минало и случващото се в настоящето. Като се съди по множеството публикувани статии, Стефан Цанев с удоволствие поема ангажимента да говори на публиката, да разказва за себе си и за случващото се със съвременната българска литература, да бъде интелектуалецът – наблюдател на настоящето. До момента, когато категорично потвърждава пред Валерия Велева, че „потъва в мълчание“. Причината за подобно решение е фактът, че не може „да споделя компанията на кариеристи, които дискредитират това правителство и демокрацията“²⁵

²⁵ „Кога най-сетне ще стигнем до прозрението, че по-добре е да имаш способни противници, отколкото некадърни съмишленници“, пита риторично Стефан Цанев, визирайки в критиката си правителството на Иван Костов, и по-специално – назначението на Николай Поляков за заместник-министър на културата. В каре е изведено „Наскоро един мой „ближен“ мина през трупа ми, за

(Велева 1998б: 9). Заявката на писателя идва след като през 1998 г. публикува няколко интервюта, в които влиза в дискусия или критикува назначения и тенденции в сферата на културата. Месец преди интервюто си със Стефан Цанев Валерия Велева обобщава „тежкото положение“ на културните дейци в новите условия, поставяйки акцент върху случващото се по време на управлението на СДС в страната. Материалът е озаглавен „Клада за интелектуалците“, а на преден план е изведено, че „Стефан Цанев се загръща в мълчание, Дамян П. Дамянов мисли за евтаназия“ (Велева 1998а: 10). „Поетът театрал“ е обвинен в „меркантилност“, интелектуалецът Недялко Йорданов е анатемосан от властта, в „Литературен форум“ е посегнато на Константин Павлов, министър унижава Чапа (Георги Чапкънов), изоставен край морето гасне Христо Фотев, под комунистическото си проклетие чезне Орлин Орлинов, в смрад е склопил очи Александър Геров – изброява греховете на новата власт Валерия Велева (1998а: 10). В тази апокалиптична картина Стефан Цанев започва да говори на читателите на вестник „Труд“ със своето дълбоко мълчание и отстраненост. Какво казва това мълчание и общата дискурсивна рамка, в която се вписва, може лесно да се декодира през прочита на вестникарските броеве, както и през „спомняното“ от Тошо Тошев.

Вестник „24 часа“ припознава за авторитет професор Тончо Жечев, литературен историк с професионална афилиация в Института за литература към Българската академия на науките. В продължение на няколко години (1995 – 1998) той публикува във вестника свои есета разсъждения за ситуацията в страната, като – подобно на проповедите, всички имат известна морална ангажираност. „Понеделнишките проповеди“ на Тончо Жечев започват след

да запази директорското си място. Не му се сърдя, не го презирам, жал ми е. Но презирам она, който, използвайки властта си, го превърна в мижитурка“ (Велева 1998б: 9).

интервю с литературоведа, съпътстващо юбилейното преиздаване (20 години след първото издание) на книгата му „Българският Великден“.

Ангажираността му с другия водещ таблоид в страната не може да бъде обяснена само с конкуренцията между двата най-популярни вестника за читателска аудитория, отразяваща нередко и личните ежби между двамата главни редактори Тошо Тошев и Петьо Блъсков²⁶. Необходимостта от морален стожер се налага и във връзка с наблюденията, регистрирани от различни изследователски центрове, че българският национализъм е изпаднал в криза след 1989 г. В един от предходните броеве на вестника (малко преди интервюто с Тончо Жечев) Красимир Узунов от Центъра за изследване на етническите конфликти и регионална сигурност категорично заявява, че „съвременният български национализъм“ е умрял. Смъртта му е естествен резултат от злободневните политически борби, пренебрегнали ключови за общественото единство доктрини и идеологически натоварени концепти. „А национализмът не винаги трябва да се свързва с кръчмарските разговори за миналата сила на войската ни и с бълнуванията за граници, опрели се на три морета. Национализмът, при цялата му доскорошна отреченост, означава и защита на родното. Той е свързан с формулиране интересите на държавата“ (Узунов 1995: 8). От изследвания на български социолози, коментирани в предходната глава, става ясно, че младите хора през 90-те години са настроени пазарно – от една страна, и от друга – подкрепят глобализацията, без да изразяват опасения за застрашеността на българската самобитност в тези процеси. Църквата, както ще стане дума в следващата глава,

²⁶ Както свидетелства Тошо Тошев, Тончо Жечев е добър приятел на вестник „Труд“ и на неговия главен редактор, дори го споменава като един от „творците, дали тласък на традиционния ни вече и единствен вестникарски конкурс за разказ и стихотворение „Златен ланец“ (Тошев 2003: 387).

също е ангажирана с вътрешни процеси на разделения и по-скоро се припознава като своего рода институционален авторитет от вярващите през собствената им политическа ангажираност и нагласи.

В контекстите на социално валидните към онзи момент идеи есетата на Тончо Жечев се превръщат в ключов компонент от възраждащия своите основания специфичен екзотизъм с доза националистически заряд. Авторът е заявявал подобни позиции и по-рано, както свидетелства Тошо Тошев по повод създаването на книгоиздателство „Труд“. Описвайки организираната в редакцията на вестника през 1992 г. среща, на която Тончо Жечев, Здравко Петров, Руси Божанов, Дончо Цончев и Андрей Пантев са поканени да дадат съвети какво да се издава, той споделя: „Чухме умни неща, много от тях неприложими, защото тези големи мъже все още не бяха разбрали като нас (ние бяхме в центъра на мелачката, нямаше как да не знаем!), че издаването на книги струва пари. Без значение са емоциите, патриотичните чувства и прехласването пред гениалните страници, които пазарът не ще“ (Тошев 2003: 387). Пазарът е този, който определя нещата (както ще каже и „баш редакторът“ на „24 часа“ Валери Найденов), и създателите на книгоиздателската къща са готови да принесат необходимите жертви пред неговия олтар. В началото на 90-те години на XX в. на пазара (в това число и на пазара на идеите) национализмът търси своите основания за съществуване в новите условия и са необходими усилия за неговото възраждане и масово разпространение.

В подобна контекстуална рамка позицията на Тончо Жечев сякаш е една идея по-отдалечена от политическата ангажираност към настоящето на Стефан Цанев, но пък – от друга страна – тя е с по-далечен хоризонт на визионерство и реализация. Самият Стефан Цанев е значително по-реактивен и нерядко си позволява политически анализи по злободневни теми. Макар че и двамата си запазват

правото да бъдат коментатори на настоящето, и в известна степен – негови етически ментори, в публикациите на Стефан Цанев се забелязва по-силен отзвук от случващото се в социалната публичност. В този смисъл драматургът сякаш е и по-ангажиран, поради което и по-податлив на критика от страна на несъгласните с политическата му позиция, докато професорът по литература е значително по-дистанциран от злободневното, но пък пише в синхрон с дълбинните резонанси в обществото на идеите за родното, своето, националното.

В интервю на Кристина Патрашкова и Иван Матанов, озаглавено „Празноглавци обезсмислят живота ни“, Тончо Жечев залага основните маркери на защитаваната от него в продължение на няколко години гледна точка. На първо място това е религиозният етос, който е основополагащ за мисленето му. Особено категорично това е аргументирано в следното твърдение: „литератор съм, но никоя светска книга не е имала върху мен въздействието на четирите Евангелия. [...] Смятам за връх на религиозната мисъл руската философска мисъл от първата половина на двадесети век, но с родоначалника ѝ от миналия век Владимир Соловьев“ (Патрашкова, Матанов 1995: 51). Секуларизацията на света, рационализираният светски елемент в мисленето за обществото и природата са ключови компоненти за упадъка на човечеството според автора на „Българският Великден“. „Благородният дух ненавижда смешенията, бастардното²⁷ начало“, ненавижда секуларизацията на светското, чиято висша проекция е политиката според възгледите на литературния историк. Празноглавците, за които става дума още в самото заглавие, са всъщност самите политици, които са представени

²⁷ Бастардно – от англ. *bastard* ‘дете, родено от извънбрачна връзка’. В масовата си употреба понятието има пейоративно звучене. В случая може да се тълкува като липса на автентичност, което би било най-малко обидното му значение.

като основния инструмент за осъществяване на самата секуларизация в публичния живот.

В т.нар. „Понеделнишки проповеди“ (публикувани в едноименно самостоятелно издание през 2002 г.²⁸) Тончо Жечев се докосва до проблемите на съвременността, но не търси техните решения в сферата на политическото и социално-икономическото. Той ги споменава в най-широк план, така както те са обговаряни масово от хората, свеждайки ги до готови, общоприемливи разговорни формули. Най-често подобен подход служи за въвеждане на разсъждения в културно-исторически план, където авторът търси различни примери за доблестни и достойни за подражание фигури и постъпки, довели до разцвета на националната култура. Равноапостолите св. св. Кирил и Методий, Христо Ботев, Васил Левски, Пейо Яворов, празници и събития като 3 март, 24 май или Деня на народните будители са онези ключови концепти, превръщани в център на анализационните му наблюдения. Завещаните от миналото идеали трябва да бъдат отстоявани, забелязва Тончо Жечев в „проповедите“ си, задачата на българските политици е да достигнат до онези висини в сферата на духа и политическата прагматика, които да ги направят достойни за голямото идеологическо наследство и неговите проекции в настоящето. За да има европейско бъдеще за България, е необходимо разбирателство между балканските страни, каквото има между западноевропейските държави, настоява литературният историк. Симеон Втори е призван в най-дълбоката депресия на „Виденовата зима“ да даде своя „опит, авторитет, влияние, връзки в дворцовите кръгове на Европа и Северна Африка, в Израел и Арабския свят, в Германия, Русия, Испания, САЩ, в международните организации и сред бизнес елита, за да се помогне на

²⁸ Цитатите тук са по изданието сборното издание от 2002 г. на агенция „Прима“.

България“. Ако бившият монарх се нагърби с тази мисия, авторитети като „Ивайло Петров, Йордан Радичков, Вера Мутафчиева, Светлин Русев, Георги Чапкънов, Рангел Вълчанов, Богдан Богданов²⁹“ няма да имат нищо против да се използва доброто им име, което „имат в страната и сред приятелите на България в чужбина“, за да се „търси съдействие и помощ при решаване на неотложните въпроси на България“ (Жечев 2002: 65–66). Защото – на нашите политици като цяло малко може да се разчита, става ясно от есето „Момчета, момчета...“, посветено на „политическата смърт“ на Александър Лилев и неговите хора „с безспорно големи качества“, изпреварени от „железния Жан заедно с ловкия Преманов“ при управлението на партията и страната (Жечев 2002: 71).

Във връзка с това особен интерес при евентуален анализ на философските възгледи на Тончо Жечев за управлението представлява разбирането му за липсата на достатъчно автентичен консервативен политически модел в България не само след падането на тоталитарния режим в страната, а и в цялата ѝ нова история. Важно е да се посочи, че есето е публикувано на 07.04.1997 г. и е озаглавено „Нашите избори и нашият избор“. Според автора изборите в България основно и предимно „са били състезание на различни родове либерали и либерализъм“. Като се изключи лесно забележимата препратка към доминиращите християндемократически ценности на Съюза на демократичните сили³⁰, заявил се като победител за предстоящите избори, могат да се направят редица наблюдения върху това как Тончо Жечев мисли изобщо политиката и политическото в контекста на времето. Опитът му да запази отстранена позиция от политическите стълкновения, води

²⁹ Изброените имена не са случайни – Тончо Жечев посочва, че чрез него Симеон Втори е поканил на среща през 1996 г. посочените писатели, художници и учени.

³⁰ Повече по този въпрос вж. Малинов 2010.

до идеалистични възгледи като този за ролята на Симеон Втори, до носталгично обръщане към времето, в което поколението на Александър Лилев и на самия Жечев е имало свое „политическо битие“, до призива да се отстранят от църковните борби и патриарх Максим, и претендентът Пимен и други подобни. Като цяло, мислейки съвременната политическа прагматика и идеологическа риторика, Тончо Жечев заключава „Опитът от цялата история и особено през последните две години показва, че за нашите политически мъже е важно да си пуснеш бюлетината за тях, да се хванат за властта, пък след това ще му мислят как ще я карат и какво ще правят. Бай Ганьо е безсмъртен. Но вечно актуален е той в политиката. Нали си спомняте – дай ми ти властчицата, пък сетне ще видиш бай си Ганя...“ (Жечев 2002: 114–115). Това е един постепенно налагащ се рефрен в масовото говорене за политиката във времето на прехода, който формира мислене за управлението и отразява вътрешните основания на апатията в обществото.

Изведената в идеал религиозна чистота и консерватизъм в „проповедите“ се пропуква в разсъжденията на Тончо Жечев в коментираното по-горе интервю, за да пропусне една специфична мисловна перспектива, която на практика е неин категоричен контрапункт. Тя съдържа изключително важната линия, която е ясно забележима и пространно засегната в споделеното пред двамата журналисти. Става дума за придаващата допълнителна привлекателност на идеите за национална екзотика специфична мистика, която преживява една от върховете си точки във времето след 1989 г. В нейния център са превърналите се в знакови фигури на Баба Ванга и Людмила Живкова наред с цяла плеяда от гадатели, екстрасенси, контактьори с отвъдния свят, лечители и други, които трайно формират представите на голяма част от хората за заобикалящия ни свят и непрекъснато ангажират тяхното внимание. В скоби казано, възникват дори самостоятелни издания, които

се занимават и подсилват вярата в близката комуникация между множеството светове, изграждащи различните все-лени на човешкото мислене.

Онова, което се забелязва в интервюто обаче, е как в свободен наратив Тончо Жечев обединява в един общ сюжет две от най-известните лица на „тайното знание“, разказвайки за свое посещение при „леля Ванга“, при това от позицията на научния си статус и авторитет. Пред него тя само „от време на време изпадаше в състояние на вдъхновение, за което бях слушал“ и през което състояние „подухваше някакъв вятрец от отвъдното“ (Патрашкова, Матанов 1995: 51), останал загадка дори за интелектуалеца. За посещението при Ванга причина е самата Людмила Живкова, на която Тончо Жечев „по обичая на онова време“, отива да „се жалва“ за това, че е бил нападан по време на партиен актив за книгата си „Митът за Одисей“. Тогава висшият държавен чиновник Живкова изиграва ролята на пратеник на Ванга и медиатор на среща, която самата пророчица поискала, по думите на Тончо Жечев.

Тук отново се налага да се отвори скоба, за да се направи едно макар и кратко и схематично представяне на вестникарския дискурс, защото разказаното от Тончо Жечев не е единственото свидетелство в тази посока. Както се спомена, вестникарският пазар на 90-те години предлага широка гама от издания, занимаващи се с разположилите се доста извън разпознаваемите от освободения човек религиозни доктрини. Контактъорите между духовния и материалния свят, медиаторите между земното и извънземното, между здравото и болното тяло придобиват статут и авторитет ако не по-висок, то най-малкото равен на духовниците и учените в сферата на хуманитаристиката. Важното обаче е това, че всекидневниците на прехода в голямата си част също започват да отразяват подобни тенденции по един изключително интересен начин. Те отварят страниците си за интервюта с интелектуалци (и не само), които

в този период започват да се обръщат към миналото и да пишат своите мемоари или да издават дневници, водени преди 1989 г. Наред с интервютата във всекидневниците се публикуват големи извадки от самите издания, при това с акцент върху интригуващото и дори пикантното.

В този контекст интересът към скритите механизми на тоталитарната власт, функционираща напълно непредвидимо и не съвсем мотивирано за обикновените хора, се привлича не толкова с аналитични материали, които не отсъстват, а по-скоро с публикациите, отнасящи се до мистичното, до тайното знание, с което е просмукан иначе претендиращият за рационалност режим. Животът на Людмила Живкова става повод за създаването на множество разкази и сюжетни линии, които я свързват не само с мощния авторитет на Ванга, но и с редица други притежаващи тайното знание в световен план фигури. Наративи от подобен род свободно се разпространяват през 90-те години и с оглед на разказващите може да се каже, че самите те се изживяват като избрани, като хора със специална мисия³¹. Всички те или са били част от най-вътрешния твор-

³¹ Наред с усилията на разказващите да изпълнят мисията си и да покажат на хората един друг, алтернативен, път и начин на живот, представен като жалониран в отделни предсказания от Ванга и като осмислян от Людмила Живкова, в опитите им за демонстриране на принадлежност се открива и един прагматичен елемент. В изследването си върху културните политики в различните периоди на тоталитарния режим Иван Еленков отбелязва, че „след крушението на комунизма представата за Живкова като радикално изключение“ се наслаждава и непрекъснато се разширява в обществените представи (Еленков 2008: 421). За това допринася и цялостното заскобяване на „епохата Живкова“ в рамките на режима, регистрирано и на стилистично равнище през промените в езика на документите, отразяващи политиките на Комитета по култура през втората половина на 80-те години на отминалото столетие. Тази епоха, наречена от Вера Мутафчиева „людмилие“, практически трае по-малко от десетилетие, но се превръща във важен фактор при по-късната идентификация на определени

чески и интелектуален кръг около дъщерята на диктатора, или по един или друг начин са имали определени контакти с Живкова и нейните близки сътрудници.

През месец юли 1998 г. на 4 големи страници в няколко броя „Труд“ помества извадки от книгата на Богомил Герасимов „Дипломация в зоната на кактуса“, подготвяна за печат от издателството на холдинга. В тези големи публикации „през погледа на един дипломат“ Людмила Живкова е представена като фигура, която напълно се различава от чиновниците и партийните функционери в страната. Тя е своеобразен „мислител“ с нова визия за света и човека, акцентиращ върху всестраниното развитие на отделната личност, която – наред с всичко останало – трябва да се отвори към сферата на духовното. Поради тази причина тя често пъти ще нарушава общоприетите норми и протокола, ще довежда до инфарктни състояния охраната и дипломатите, но в крайна сметка – както ще покаже близкото бъдеще – всичко това има своя глобален смисъл. Затова – със задна дата – този неин „произвол“ ще бъде разбран от онези, които тя е поставила в трудни ситуации и те ще ѝ простят стореното.

Дипломацията ще бъде в извънредно положение при посещението в Мексико през март 1981 г., когато Живкова не участва в откриването на изложба на най-високо държавно ниво. В официалната част на форума е ангажиран и мексиканският президент. Когато Герасимов разбира, че Живкова не е в състояние да изпълни протоколната си функция, той иска среща с нея. Онова, което вижда, прокрадвайки се в стаята ѝ, е следната картина: „Мила беше

културни дейци. Чрез активното налагане на съществуването на „епохата Живкова“, както и на собствените си активности в нея, те се заявяват като различни от останалите апаратчици и партийни функционери. Уклонът към мистичното се изживява като своеобразна вътрешна опозиция, една от малкото възможни форми на инакомислие във високите етажи на управляващата върхушка.

там, почти гола, седнала върху бял чаршаф на пода, с кръс-тосани крака. Притискаше длани пред гърдите си, както правят в Индия, когато поздравяват или се молят. По ръцете си беше нарисувала някакви цветни линии. Пред нея бяха наредени различни предмети, които вероятно носеше в тайнственото си куфарче. [...] Не смятам, че се молеше или медитираше. Просто не беше в апартамента. Изпадна-ла бе в онова състояние, при което според окултните науки душата напуска тялото и се юрва в други светове или в отвъдното“ (Герасимов 1998а: 15). И както става ясно от следващата публикация – докато дипломатите и политиците са поставени пред изпитание, Людмила Живкова се е „помолила за Мексико и за България там, където е била през последните дни“ (Герасимов 1998б: 24).

В последния си материал в „Труд“, посветен на Людмила Живкова, Богомил Герасимов разказва, че всичко около нейната смърт е „измислица и партийна пропаганда“, като всички „искат да я представят такава, каквато тя не беше“ (Герасимов 1998в: 14). Появяват се различни версии за ранната ѝ смърт, които широко се разпространяват веднага след оповестяването ѝ. Създава се една мистична тайнственост, подхранвана от множество слухове, цитират се „авторитетни“ мнения – най-често на хора от близкото ѝ обкръжение, разказват се истории, които с времето стават все по-устойчиви и все по-загадъчни. Падането на режима не само не хвърля светлина върху случилото се на 20 юли 1981 г., но от различни публикации и писания се вижда, че мистификацията напълно съзнателно се поддържа от тези, които се идентифицират с „епохата Живкова“. Забулената в загадки смърт е естествен завършек на един тайнствен живот, отдаден на светлината и духовното. А самата Людмила Живкова не само че се отдава на езотерични учения с различен произход, но дори ги практикува в изключително възвишени форми, при това с пълно себеотрицание. За читателите на вестника вероятно е било из-

ключително интересно да научат, че отдала се на тайните учения, тя води тежък и аскетичен живот, нещо повече – „тя пропуска много от живота“. Съветниците ѝ като Богомил Райнов е трябвало да ѝ покажат, настоява Богомил Герасимов, „че боговете не са били само аскети като нея, че дори Шива, „шефът“ на Агни, е един от големите любовници, любител на удоволствията“ (Герасимов 1998в: 14). Очевидно е, че „съветниците ѝ“ не са я научили – или пък тя е отказала да се научи – но в своята аскеза тя не само е задминала хиндуистките богове, но и партийните велможи, които са водили живот, близък до този на боговете – в топлина, светлина и в удоволствия от различен вид.

Поредицата от текстове на Богомил Герасимов се вписва в множеството опити за мислене на тоталитарния режим в един специфичен дискурсивен ред, в който се пресичат рационалното и мистичното, спомените за грубия натиск на властта и за меките ѝ форми, създаващи илюзии за право на избор. Този постепенно установяващ се дискурс в мисленето за проваления политически режим се променя с годините, както показват резултатите от направените анкети. Докато падането на диктатора през 1989 г. се възприема като важно не само в политически аспект събитие, постепенно започва да се формират определени носталгични чувства по отношение на предходния исторически етап. Разбира се, трудно е да се аргументира твърдението, че подобни текстове раждат топлите спомени в мисленето за режима у средностатическия читател на вестниците. Те обаче напълно се вписват в целия набор от литература, широко представена на книжния пазар от 90-те години, която се опитва да запълни необходимостта от липсващата до този момент информация за „отвъдното“, тайнствено-то, необяснимото, за духовното във всичките му измерения и индивидуални разбирания. Както и от липсващата информация за властта и нейното битие отвъд показваното по телевизията и на празничните трибуни. Ако самото

мистично е невъзможно за обяснение със съвременния инструментариум на рационалното човечество, то самото се превръща в механизъм за обяснение на света. И след като вече е намерило широко поле в популярната литература през целия двайсети век, таблоидите от края на столетието му предлагат нови форми на съществуване и разпространение. Спомените от рода на тези на Богомил Герасимов са своеобразни наративи, които независимо от претенцията на автора и на издателството трудно могат да бъдат приети с оглед на документалната им стойност. Напротив, това, което може да се види в публикациите на „Труд“, е една наративна структура, която предизвиква в жанрово отношение както мемоаристиката, така и фикционалното, а не на последно място – и публицистичното. Особената смесица от похвати и изразни средства, претенциите за свидетелски разказ, допълван от множество останали неясни сюжети, недоразбрани, разказани от трети лица или допълвани от разсъждения, за които липсва свидетелска информация, пораждаат изключително съблазнително четиво. От друга страна, подобно на всяка литература и тук се регистрира силна провокация към въображението на четящите, предизвикваща ги сами да запълнят липсите в сюжетното развитие. Приближаването до мистичното, до тайнственото и неподвластното на човешкия разум е твърде привлекателно, защото е загадъчно, но и опасно същевременно. Елементът на опасност е вътрешноприсъщ компонент на това приближаване – „този, който се приближи твърде много до боговете или ангелите, може да загуби разсъдъка си или да ослепее“, пише Артър Верслуис в анализа си върху отражението на западния езотеризъм върху литературата, изкуството и човешкото съзнание (Versluis 2004: 26). Подобно на художествената литература и текстовете на Богомил Герасимов създават усещането за дистанция, но и за участие, защото при четенето, продължава изследователят, „нашите обичайни граници между

Аз-а и другите могат да изчезнат. Ние можем да се идентифицираме с художествените или поетическите персонажи; можем да навлезем в нов свят от символи и значения“ (Versluis 2004: 26). Езотеричната литература на свой ред е още по-силна по отношение на привличането на читателите си в друг свят, силно натоварен със знаци, смисли и значения. И потапяйки се в тях, четящите трябва да се превърнат в медиатори между двата свята – езотеричния свят и обикновения свят на тяхното рационално и рутинирано ежедневие. В тази медиаторна позиция те трябва да свържат в единно цяло преживяното и символното, да намерят кода, за да разберат себе си в процеса на търсене на себе си.

Богомил Герасимов представя такова четиво. В него опасността дебне героинята му Людмила Живкова, която се явява медиатор между световите. Тя се намира в опасна близост с отвъдното, но има силата на контактърорите, за да се върне в реалния свят по-силна, отколкото е била преди срещата. За обикновените простосмъртни тя изглежда като човек, който е загубил здравия си разсъдък, но всъщност опасността за нея е именно този „рационален“ свят на тоталитарния режим, който в края на краищата отнема живота ѝ. Тук въображението на четящите е предизвикано не само от цялата тайнственост, но и посредством похвати, характерни за фикционалната литература. Публиката е въвлечена, тя е предизвикана да бъде свидетел на тайнственото и мистичното. Създава се възможност за идентификация с героинята не само заради нейните приключения в света на дипломатията и в полето на отвъдното, но и през собственото търсене на себе си от страна на читателите. С голяма степен на сигурност може да се допусне, че онова, което е преживяла Людмила Живкова, не е чуждо на търсещите такъв тип четива хора. Те – подобно на представителите на творческия елит – имат своите контакти с другия свят, срещали са се с Ванга, в чийто животи тя

се е намесвала, познават екстрасенси и лечители, контакти със света на мъртвите или с извънземни същества. Ако самите те не са преживявали лично такива контакти, то със сигурност техни познати или приятели имат такъв опит, което придава „свидетелска“ тежест и достоверност на разказа. Така подобно на сериалите, които са част от програмните схеми на телевизиите, и този тип четива създават теми за дискусии, стават част от удоволственото споделяне и преживяване на фикционалното. Стават част от мисленето за четенето и за литературата като култура на писмото изобщо.

Този тип текстове обаче – в един по-широк антропологичен контекст – стават и важни конструкти от мисленето за близкото и на практика все още незавършило минало. Те са част от „живата“ връзка с несвършилото и с онези предизвикателства, които миналото отправя към настоящето и към хората, чиито биографии са „пресекли“ историческата 1989 година. Чрез тях се намалява високият градус на политическото, изтласкват се на заден план въпросите от етическо естество, както и онези, които са свързани с осмислянето и отстояването на свободата и формирането на нови ценности, отразяващи демократизиращия се начин на живот на едно отварящо се към другите общество. „Възстановяването на рая“, ако е позволена подобна заемка на заглавието на книгата на Артър Верслуис, не е невъзможен проект, четивата, подобни на публикуваното от Богомил Герасимов, допълват носталгичното помнене на предходната епоха. Освен това тоталитарният режим не е бил толкова всепоглъщащ, след като дори в самата върхушка е имало алтернатива на налаганата и силово удържана модернистична, псевдорационална и материалистична идеология за социален ред. Интелектуално-творческият кръг около Людмила Живкова е съучаствал под една или друга форма в тази алтернатива и поради това като истински изразител на духовно-мистичното, а не

на духовно-рационалното може да заяви претенции за своеобразно духовно лидерство и в новото време.

Когато става въпрос за морални авторитети обаче, таблоидите от периода използват още един важен механизъм за формиране на колективно мнение и представи. Те държат да покажат интелектуалците като авторитети – или поне твърдят, че ги приемат като такива, с важен принос в развитието на националната култура. Това допълва и прави трудни за демаскиране манипулативните похвати на редакциите независимо от лесно доловимата липса на задълбоченост в представянето на проблемите в сферата на културата, както и на тяхната историческа предпоставеност. Онова, което се търси, е бърз ефект и провокиране на силна емоционално мотивирана рецепция, която автоматично отгласква встрани рационалния анализ. Във времето, в което политическите страсти са изключително силни, а тоталитарният период все още не е достатъчно „минало“, за да се създаде научно валиден исторически разказ, в битката на интерпретациите и паметта за времето таблоидните издания изиграват важна роля. Към липсата на подобен разказ могат да се прибавят и личните битки за биографично осмисляне и морално примирение със себе си на огромна част от нацията. Така, възприемани от по-голяма част от хората като отстояващи свободата на словото – при това в една центристка перспектива между десния „Демокрация“ и левия „Дума“, което може да се разбира и като „обективност“ – „Труд“, „24 часа“, „Стандарт“ печелят доверието на голям брой читатели и на практика имат огромно по мащабите си пазарно присъствие. Написаното в тези вестници стига до широка аудитория и влияе върху публичните нагласи.

През същият месец юли на 1998 г., когато излиза поредицата на Богомил Герасимов за Людмила Живкова, вестник „Труд“ помества в голям обем в рамките на три броя части от спомените на Георги Джагаров. Представянето

им пред читателите е направено по следния начин: „Преди година дъщерята на Георги Джагаров – Росица, открила в черна кожена чанта ръкопис в две папки. Зарадвали се с майка ѝ, когато разбрали, че става дума за подготвяната от поета приживе автобиография „Късни разпити“³² (Случай 1998а: 14). В два от броевете – с продължение – е поместен разказ на Георги Джагаров за Втората национална конференция на писателите през 1970 г. Този откъс от „Късни разпити“ е провокиран, както пише самият Джагаров, от „памфлет“, публикуван „неотдавна“ във вестника на Българската комунистическа партия „Работническо дело“³³. Редакторите на „Труд“ уточняват, че автор на памфлета е Марко Ганчев, както и че версията на Георги Джагаров е написана през 1990 г., но излиза за първи път в публич-

³² Необходимо е да се направи уточнението, че книга с такова заглавие не се открива в базите данни на Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, Централната библиотека на СУ „Св. Климент Охридски“ и Централната библиотека на БАН. През 2020 г. е публикувано изданието „Георги Джагаров. Поетът и НЕпоетът“, което е съставено от съпругата на Георги Джагаров Цвета Джагарова. Целият том е достъпен и в Интернет на адрес <https://fliphtml5.com/tbnfy/jdgo/basic/>. Дигиталната обработка е на Георги Джагаров-син, а финансирането на изданието е от Национален фонд „Култура“ към Министерството на културата. В това издание са поместени записки на Джагаров, както и неговите интервюта, което дава основание да се мисли, че семейството му не е осъществило по-ранна публикация. В общия том – над 500 страници – са събрани стихотворения, разговори, интервюта, както и материали, които до този момент не са били публикувани (Джагарова 2020).

³³ Георги Джагаров не фиксира годината и броя на вестника. Справка в базата данни на COBISS показва, че издаването на вестник „Работническо дело“ е подновено през 1992 г. като „журнал на обновената БКП“, а през 1993 г. – като „седмичен вестник на обновената БКП“. През 1994 – 2020 г. излиза „Ново работническо дело“ като „седмичен вестник на Българската единна комунистическа партия“, а от 2021 г. – „Работническо дело“ като „орган на ЦК на Партията на българските комунисти“.

ното пространство. Неясен остава фактът защо цели пет години бившият председател на Съюза на българските писатели не се решава да помести своя отговор, а го задържа в ръкопис, като е рискувал да не бъде намерен.

Публикацията във вестника разкрива един широко прилаган в мемоарните текстове похват на „снемане на отговорност от себе си“ и персонална дистанцираност от събитията. Наред с това щетите от собствените компромиси (ако изобщо става дума за такива) са минимизирани – когато става дума за отражението им върху съдбите на трети лица, и хиперболизирани – когато се разказва за преживяното от разказващия³⁴. Подобен ефект вероятно е резултат от факта, че през първите няколко години след 1989 г. започват да излизат спомени – или мемоарни фрагменти – от жертвите на тоталитарното насилие, които са били политически преследвани, затваряни в концлагери или са излежали тежки присъди заради някаква форма на съпротива срещу режима. Трудно е да се каже доколко тези книги са формирали в обществото някаква цялостна ценностна нагласа на нетърпимост към тоталитарната власт от предходния политически строй. В този смисъл писателите и интелектуалците, разказващи спомените си, не могат да бъдат обвинени в стремеж към политическо приспособенчество. Онова, което те се опитват да направят обаче, е да се освободят от етическите отговорности пред един универсален общочовешки морал. През подобна риторическа перспектива те се опитват да съхранят не само себе си от оценката на следващите поколения, но и творчеството си. Така освен писатели те стават и критици на художественото си наследство, критици, които в мемоарите си акцентират върху определени „творчески“ инвенции и заострят вниманието на читателите и литературните историци и критици. В мемоарите на тясно свър-

³⁴ Повече по този въпрос вж. Вачева 2017: 15–94.

зани с предишната власт лица – сред първите са тези на Любомир Левчев (1998) и записките на Георги Джагаров – се прилага манипулативен похват, който може да се определи като релативизъм на компромиса. Внушението е, че всички интелектуалци – и апаратчиците в това число – са еднакво страдащи от някаква неопределена надчовешка административна сила, но и в същото време – всеки един от тях – особено тези, които новото време и литературната критика извеждат на преден план, също имат своите грехове пред бившия режим. При това – съзнателно избрали компромиса, за да получат определени облаги от страна на властта, в това число и критическо признание и утвърждаване.

В публикуваните в „Труд“ спомени на Георги Джагаров политическата кариера е основният фактор, който „убива“ твореца. Неговото творчество е пожертвано в името на политическите и административните служби, които е принуден да заеме: „А кариерата ми по държавната стълбица, избирането ми за заместник-председател на Държавния съвет, както е известно, не стана по мое желание, нито по моя воля, за това имаше решение на Политбюро и Народното събрание“ (Случай 1998а: 14). Писателят е неприспособим към всяка власт – изповядва Джагаров, той е фигура, която не разбира рационалните механизми на политическото, защото обитава сферата на духа. Една сфера, достатъчно дистанцирана от всекидневното, така че когато са принудени да се срещнат, то неминуемо води до конфликт, крайната жертва на който е самият творец. В мемоарите подобно внушение се вижда изключително ясно – отдаденият на идеята на комунизма творец, пресрещнал се с подмолните пространства на администрацията и с реалността на политическото случване, пада жертва не само на своето време, но и за следващите поколения. „Но моята вина е и по-голяма, отколкото си мисли авторът на памфлета – тя е в моите тогавашни разбирания

за ръководната роля на партията, за значението на демократическия централизъм, за необходимостта от пълно единство на партийните редици и за желязната дисциплина, която трябваше да се спазва от всеки партиен член независимо дали е писател или работник“ (Случай 1998б: 14). Партийната дисциплина е изведена като ценност над хуманността в социалистическата публичност; тя е и над етическите разбирания на твореца. При конфликт между дисциплината и моралните разбирания за човешкото печели дисциплината, а пожертваните етически възгледи са причината за жертвоприношението на поета. Жертвоприношение на олтара на идеологически налаганата вяра, на административния апарат, на тоталитарния ред. Доколкото е могъл, Георги Джагаров се е съпротивлявал независимо от твърдата си вяра в непогрешимостта на партията. В извадките в „Труд“ се твърди, че е имал „лични неприязнени отношения с Людмила Живкова по въпроса за обществено-държавното начало или по-точно – за претенцията ѝ да подчини на волята си писателския съюз“. Резултатът е категорично ясен – докато той е председател, „това не можеше да стане и не стана. Но това беше достатъчно, за да се чувствам притиснат до стената“ (Случай 1998б: 14).

Днес е трудно със статистически данни да се определи колко широка е била социалната рецепция на този тип текстове и каква читателска рефлексия са формирали във времето на първото им публикуване. Не особено системни наблюдения показват, че този тип мемоарна литература, писана от интелектуалци, която започва да излиза в по-голямата си част след 2000 г., се радва на изключително висок интерес от страна на четящите. Независимо от внушенията, които се правят, независимо от това дали споделя възгледите на пишещия, читателят от този период сякаш има потребност да разчете политическото през определени биографични наративи. Да види други гледни точки, да отрече, онова, което му се разказва, или пък

да потърси легитимност на сюжетни линии в собствената си биографична траектория, пресякла двете исторически времена – на тоталитарния режим и на промяната. От разказаното от Георги Джагаров се вижда, че някаква сила – невинаги добре изяснена по генезис и функции – пренаглежда административния ред. Всички са нейни жертви – в това число нерядко и самият Тодор Живков, управляван от Москва. Вина има – признава се директно пред очите на читателя – но тя е някак си размита, с недокрай ясни основания, споделена от множеството. При това не само от множеството на елита, а на целия народ, поради което няма особен смисъл да се отправят взаимни обвинения за станалото в миналото.

В подобна перспектива е решена и мемоарната книга на Любомир Левчев „Ти си следващият“, в която оневиняването на миналото също е водещата нишка на разказа. Поетът е невинен, защото неговият поглед е над реалностите, натискът да заеме служба в редиците на номенклатурата на режима е извън него, той е до стената и без особен избор. Отново творчеството е пожертвано, но пък жертвата е превърната в саможертва, като се разказва за случки и постъпки, смекчавали тежестта на политическите репресии и натиск. В книгата на Любомир Левчев обаче именно Георги Джагаров ще е фигурата, която в качеството си на председател на Съюза на българските писатели наред с решения от политическия връх ще реализира собствените си властови амбиции и дори моментни капризи. Съпротивата му се изразява основно в изпуснати в резултат на алкохола фрази, докато действията му като цяло са мотивирани или от разпорежданията на висшестоящи апаратчици, или от собствената му параноя, която е давала възможност на тесен кръг от приближени да прокарват интересите си. По отношение на опита на Георги Джагаров да минимизира участието си в „Случая Солженицин“, Любомир Левчев пише: „Тогава Джагаров, с когото не се поздравявахме,

организира глупавото събрание против Солженицин. [...] Валери Петров, Христо Ганев, Марко Ганчев, Гочо Гочев, Благой Димитров (пропускам ли някого?...) бяха се въздържали да гласуват резолюцията против Солженицин под предлог, че не са чели неговите произведения. Това беше възприето и като подвиг, и като нагло предизвикателство“ (Левчев 1998: 302). Георги Джагаров според Любомир Левчев е част от номенклатурата, неговите решения не могат да бъдат омаловажавани, когато литературната историография се занимава с проучване на този период от съществуването на Съюза на българските писатели.

В последната част от публикацията в „Труд“ в центъра на сюжета е поставена случка, в която Живков демонстрира началническо поведение спрямо Джагаров. Обвиненията, които той отправя, са насочени към личния живот на спешно извикания в кабинета на „Първия наш“ поет и заместник-председател на Държавния съвет. Засегнати са „отношенията с мои приятели, политическите ми позиции, безотговорни изказвания в различни компании...“. Въпросът, над който остава да мисли Джагаров след внезапно завършилата среща, е дали си дава сметка къде ще завърши с това „политически безотговорно поведение“ (Джагаров 1998: 14). Безотговорните изказвания в различни компании са нещото, за което говори и Любомир Левчев в спомените си, разкривайки обаче случки, в които тези „безотговорни изказвания“ имат реален резултат върху отделни човешки съдби.

Тази случка, разгърната на цяла страница, както и онези ситуации, за които разказва например Любомир Левчев в „романизираните“ си мемоари, при по-задълбочен анализ разкриват единствено механизмите на действие на тоталитарната машина. Реално липсва разпределение на властовите механизми, защото едноличната организация на йерархиите в администрацията и управляващата партия водят до върха на пирамидата – Тодор Живков. Опитът

за постфактум представяне на ситуации, в които спомнящият си (в ролята на жертва или в някаква мека съпротива срещу властта) обрисова своето минало. Аз през саможертвата, всъщност е резултат от вътрешни котерийни борби на лобита, при които има един-единствен съдник и арбитър – Тодор Живков. „Трудностите“, които застигат героите, техният прекършен емоционален свят, пресекването на вдъхновението, което изпитват, болката и горестта са все състояния, върху които те акцентират в спомените си³⁵. Изрично ги насищат с подробности и ги украсяват детайлно, за да смекчат участието си в тоталитарната власт, да снемат отговорността от себе си, доколкото това е постижимо, представяйки поведението си като единствената възможна, реална, рационална форма на съпротива в онези времена³⁶.

Разкази от подобен характер хвърлят светлина върху най-близката, все още неизживяна през 90-те години ис-

³⁵ В „Труд“ е публикувано стихотворението „Угризение“ на Джагаров, родило се в главата му след срещата с Живков. „Нещо стана, какво – не зная. / Тъмен вихър покрай мен спове. / Аз се чувствам като празна стая, / незатоплена от векове. / Вън проплаква, блъскан от трамвая, / моят вечен, моят зимен дъжд. / Паднах. Сгромолих се. Изведнъж. / Уж бях огън, бях звезда към рая, / уж не оскверних ни бог, ни храм... / Нещо стана, а какво – не зная. / И гори челото ми от срам.“

³⁶ Така наречените „мемоари“ на Любомир Левчев са определени от Светлозар Игов като „история на моралното падение на един безскрупулен кариерист“, а авторът им – като „даровит поет, прелъстен от сирените на властта“, който „в името на личното си добруване е сбъркал пътя и се е озовал в тресавище“. Михаил Неделчев определя „Ти си следващият“ като „дяволска“ книга, а Стефан Цанев, с когото Любомир Левчев „членува“ в „Клуба на гениите“ на Тошо Тошев, споделя, че му е „страшно неудобно“ да говори за тази книга и допълва: „Има неща, които от моя гледна точка са били другояче, но няма да ги споделям за вестника“. Цитираните мнения са от кратка анкета на „Труд“, озаглавена „Вярвате ли на Л. Левчев в „Ти си следващият?“ (Вярвате ли 1998: 12).

тория на българската литература и като цяло върху определени процеси в литературното поле. Чрез тях и подобни на тях „Труд“ прави категорична заявка – и я отстоява през цялото десетилетие – да участва във формирането на масови читателски вкусове и нагласи често пъти успоредно с изданията, които професионално са ангажирани с българската литература.

Към това, както показват наблюденията на Александър Кьосев, се добавя и още една тенденция, според която „новата политическа ситуация и неолибералният пазар изсмукваха неочаквано бързо човешкия и ценностен ресурс от литературното занимание“ (Кьосев 2004). Тези маркирани тенденции получават потвърждение в данните от търговците на книги, публикувани ежеседмично през пролетта и лятото на 1995 г. във вестник „Труд“.

Информация за най-търсените заглавия през седмицата, показва, че в периода 01. – 08.03.1995 г. сред 10-те художествени книги няма нито една от съвременен български автор. Читателите предпочитат криминални и булевардни романи, както и трилъри (разказващи за живота на мафията в САЩ или тайни от кухнята на КГБ и ЦРУ). Сред „документалистиката и есеистиката“ са посочени заглавия на Петър Дънов и няколко различни енциклопедични или исторически издания. Както посочва редакцията, класацията е направена върху действително продадени книги от частни търговци в 18 окръга на страната (Заглавия 1995: 15). Данните, обобщени в броя от 16.03.1995 г., показват известни различия. Сред заглавията с художествена литература са стихосбирки на Атанас Далчев и Надежда Захаријева, както и „Смокове в ливадите“ на Йордан Радичков. Раздела „Есеистика и документалистика“ оглавява „Митът за вечното завръщане“ на Мирча Елиаде, на второ място в него е Даниел Бел с „Културните противоречия на капитализма“. Информацията от 22 март е сходна с тази от предишната седмица, но ситуацията драстично се

променя през следващата седмица. Сред най-продаваните заглавия в раздела „Художествена литература“ е „Книга на песните“ (съдържаща български народни песни, подбрани от Пенчо Славейков), а в раздела „Детски книжки, есеистика, справочници“ – книга с рецепти, есеистика от Петя Димитрова и „Теми за кандидатстудентски изпит по математика“. Прегледът и на другите седмици показва, че тази пазарна тенденция се запазва, като (ако не изчезват напълно) заглавията на български художествени произведения се свеждат до един не особено висок процент от търсенията на читателите³⁷.

Причините за това състояние са много и предполагат отделен анализ, но това, което се случва на страниците на вестника, също допринася в известна степен за засилването на споменатите тенденции в масовия читателски вкус. От една страна, в разглеждания период липсва каквато и да било реална критическа рефлексия за случващото се в областта на художествената литература. Макар че критиката не отсъства напълно, наблюденията показват, че постепенно своето място разширява рекламата на определени издания – най-често преводни, писани от непревеждани до този момент „класици“ на криминалния жанр и три-

³⁷ В опита си да обясни тенденциите в книжния пазар Кристиан Василев отбелязва факта, че самата класация на книжарите отразява едно специфично състояние, свързано със засилващата се инфлация в страната. „Читателят – пише Василев – в много случаи предпочита заглавия, чиито цени са поизостанали от жестоката тенденция към поскъпване, която раздрусва в момента малкия свят на книгата у нас с всичките участници в него – издатели, печатари, търговци, автори, преводачи, оформители и пр.“ (Василев 1995: 15). Наблюдението на автора – макар че не изчерпва възможните причини за отразеното в класацията – дава интересен ракурс към случващото се с книгоиздаването и разпространението на книги в периода на прехода, което заслужава допълнително проучване.

лъра³⁸. Тя присъства с кратки резюмета, ударни заглавия³⁹ и снимки на кориците за по-лесното им разпознаване на книжарските щандове. Налични са и талони за директни индивидуални поръчки от страна на читателите на книгите и поредиците на ИК „Труд“. Литературните критици не намират свое място в ролята си на автори на критически текстове, а имената им могат да се срещнат на страниците на изданието само ако съчетават тези си функции с определени политически ангажменти. При това езиковият код, на който пишат и комуникират с читателите, не се различава особено много от общия език, използван във вестника. Той носи енергията на злободневно-политическото, търси вниманието на публиката на нивото на мелодраматичното, кореспондира дори със сензационното и интимното.

³⁸ Може да се каже, че читателският интерес в случая се подсилва и от доста активното представяне на множество видеофилми от подобни жанрове (с добавка екшън и хорър), разпространявани на касети в страната, достъпът до които е изключително улеснен, както стана дума и по-горе в текста. На пръв поглед парадоксален изглежда фактът, че на страниците със седмичните телевизионни програми се представят с кратко описание на сюжета и водещата интрига филми, излъчвани по чуждестранни сателитни канали като Pro 7, ARD, RAI, при това без превод на български език. Обяснението, което може да се открие в анализираните в предходната глава интервюта е, че те бързо стават обект на интерес и пиратски презаписи, след което навлизат на българския пазар. Българските телевизионни канали по това време са „Канал 1“, „Ефир 2“, „Нова телевизия“ и „7 дни“.

³⁹ Част от заглавията дори са определено подвеждащи, за да предизвикат вниманието и на неизкушените от литературата читатели. Криминалните романи на Робърт ван Хюлик, пуснати на пазара от ИК „Труд“, са представени в материал, озаглавен „Китайски съдия задминава Татарчев и Шерлок Холмс“ (Делчев 1995: 21). От материала става ясно, че тогавашният главен прокурор няма нищо общо с героя от средновековните романови сюжети, но това не пречи на автора да направи препратка към актуалното и злободневното.

Предложените дотук заключения върху общата контекстуална рамка, в която се полага представянето на литературата, са направени преимуществено въз основа на медийните акценти, езика и преобладаващото количество материали. Освен конкурса „Златен ланец“ и възобновеното издаване на списание „Съвременник“ (от 10.04.1996) във вестник „Труд“ са публикувани множество кратки разкази и голям брой поетични творби, търсещи своите различни читателски публики през този период. За да могат обаче да се направят по-аргументирани изводи за цялостното присъствие на медията в процесите на културни трансформации, е необходимо да се анализира тематичният обхват на самите художествени текстове, езиковите и жанровите предизвикателства, които носят в себе си. (Нещо, което е направено отчасти в следващата глава с помощта на втора анкета, осъществена през 2022 г.). Последователното налагане на вниманието на четящите на едни или други имена, както и промените в подбора на публикуваните художествени текстове през един по-продължителен период от време, ще хвърли допълнителна светлина върху тенденциите на формиране на читателския хоризонт в условията на новата масова култура.

Използвана литература:

- Андерсън 1998:** Андерсън, Бенедикт. *Въобразените общности*. София: ИК „Критика и хуманизъм“.
- Бахтин 1983:** Бахтин, Михаил. *Въпроси на литературознание-то и естетиката*. София: Наука и изкуство.
- Бодаков 2019:** Бодаков, Марин. *Кой „уби“ критиката? Политики на представяне на българската литература в печатните медии през 90-те години на XX век: проблеми на критическата авторорефлексия*. Велико Търново: Фабер.
- Братованова 1997:** Братованова, Румяна. Трудни дни идват за българската журналистика. – *Труд*, № 120, 05.05.1997, 11.

- Василев 1995:** Василев, Красимир. Четенето се превръща в лукс, детски издания вървят по 600 лв. – *Труд*, № 56, 8.03.1995, 15.
- Василева 1997:** Василева, Щилияна. Сливенски артисти, художници и поети утоляват глада си в безплатна трапезария. – *Труд*, № 52, 22.02.1997, 13.
- Вачева 2014:** Вачева, Албена. *Очеркът в модерната българска литература*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“.
- Вачева 2017:** Вачева, Албена. *Социализмът: памет и разказ. Романът и мемоарната литература за близкото минало*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“.
- Велев 1995:** Велев, Юри. Иде ли рекомунизация? – *24 часа*, № 67, 10.03.1995, 11.
- Велева 1995:** Велева, Мая. За несъщинската разговорност на вестникарските заглавия. – *Съпоставително езикознание*, № 1, 47–55.
- Велева 1995а:** Велева, Валерия. Всяка вечер умирам, всяка сутрин се раждам. – *Труд*, № 230, 30.09.1995, 21.
- Велева 1995б:** Велева, Валерия. Искам да бъда неудобната съвест. Интервю със Стефан Цанев. – *Труд*, № 248, 21.10.1995, 21.
- Велева 1997:** Велева, Валерия. Александър Геров умира в самота. – *Труд*, № 352, 23.12.1997, 16.
- Велева 1998а:** Велева, Валерия. Клада за интелектуалците. – *Труд*, № 317, 24.11.1998, 10.
- Велева 1998б:** Велева, Валерия. Властта отново ражда мижитурки. Интервю със Стефан Цанев. – *Труд*, № 339, 16.12.1998, 9–10.
- Възвание 1996:** Възвание към българския народ. – *Труд*, № 5, 06.01.1996, 12.
- Вярват ли 1998:** Вярват ли на Л. Левчев в „Ти си следващият?“ – *Труд*, № 202, 28.07.1998, 12.
- Георгиева 1995:** Георгиева, Капка. Културните кръчми чезнат сред реституция и мултизъм. – *24 часа*, № 68, 11.03.1995, 13.
- Герасимов 1998а:** Герасимов, Богомил. Людмила изчезва в Мексико. – *Труд*, № 189, 16.07.1998, 15.
- Герасимов 1998б:** Герасимов, Богомил. Людмила Живкова се моли за България. – *Труд*, № 191, 18.07.1998, 24.
- Герасимов 1998в:** Герасимов, Богомил. Мислете за мен като за

- Агни. – *Труд*, № 194, 21.07.1998, 14.
- Геров 1997:** Александър Геров угасна на 78. – *Труд*, № 353, 24.12.1997, 7.
- Господинов 2005:** Господинов, Георги. *Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поетите на 40-те години на XX век*. София: Просвета.
- Дамянов 1995:** Дамянов, Дамян. Не раздухвайте святата прах на мъртвите поети. – *Труд*, № 270, 16.11.1995, 16.
- Дачева 1997:** Тони Дачева като вакханка. Анализ. – *Труд*, № 80, 22.03.1997, 17.
- Делчев 1995:** Делчев, Михаил. Китайски съдия задминава Татарчев и Шерлок Холмс. – *Труд*, № 284, 2.12.1995, 21.
- Джагаров 1998:** Тодор Живков нахокал Джагаров, че е политически безотговорен. – *Труд*, № 204, 30.07.1998, 14.
- Джагарова (съст.) 2020:** Джагарова, Цветана. *Георги Джагаров. Поетът и НЕпоетът*. София: Арс ММ Студио.
- Дилов 1995:** Дилов, Любен. Сдружение на писатели е жертва на кампания. – *24 часа*, № 293, 26.10.1995, 11.
- Дуков 1995:** Дуков, Стойко. Стоичков прочел за една нощ автобиографичната си книга. – *Труд*, № 137, 14.06.1995, 22.
- Еленков 2008:** Еленков, Иван. *Културният фронт*. София: Институт за изследване на близкото минало, Институт „Отворено общество“.
- Ефтимова 2012:** Ефтимова, Андреана. Има ли разговорност в медийния текст. – *Медии и обществени комуникации*, № 13, 2012. Достъпно на адрес: <<https://media-journal.info/?p=item&aid=194>> (видяно на 09.12.2012).
- Желев 1995:** Желю Желев. На дъното на акцията са Хайтов и Саръев. – *24 часа*, № 82, 25.02.1995, 14.
- Жечев 2002:** Жечев, Тончо. *Понеделнишки проповеди*. София: Агенция „Прима“.
- Жобов 2000:** Жобов, Владимир. Граматика на съобщаването. – В: *Медии и митове*. Съст. Георги Лозанов и Орлин Спасов. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 305–315.
- Заглавия 1995:** Най-търсените заглавия през седмицата. – *Труд*, № 56, 08.03.1995, 15.
- Закон 2018:** 135 години от първия Закон за печата. – *National Geographic*, 12.02.2018. Достъпно на адрес: <<https://www.>

- nationalgeographic.bg/a/135-godini-ot-prviya-zakon-za-pecata> (видяно на 06.11.2022).
- Захариев 2020:** Захариев, Иван. Визуални внушения чрез фотография (Посмъртните снимки на Стефан Стамболов и Андрей Луканов и тяхното манипулативно въздействие). – *Knowledge – International Journal*, Vol. 46, № 6, 1177–1188.
- Иванов 1995:** Иванов, Любчо. Поетеса се застреля в храм. – *Труд*, № 213, 11.09.1995, 1–4.
- Инджов 2021:** Инджов, Иво. *Българската журналистика: между медийната демокрация и медийния капитализъм*. Достъпно на адрес: <http://mediacom21.bg/images/analizi/2020_07-08-Novo-vreme-end-Ivo-Indzhov.pdf> (видяно на 19.11.2022).
- Интелектуалци 1996:** Интелектуалци се карат за свободата на словото в НДК. – *Труд*, № 4, 05.01.1996, 5.
- Йолова 1995:** Йолова, Ива. Бедните интелектуалци могат да бъдат купувани като футболистите. – *Труд*, № 282, 30.11.1995, 18.
- Йолова 1995а:** Йолова, Ива. Писателите ни умират в несрета. – *Труд*, № 236, 7/8.10.1995, 9–10.
- Книга 1995:** Книга на Стоичков купена за 110 000 лева. – *Труд*, № 129, 05.06.1995, 1–2.
- Кьосев 2004:** Кьосев, Александър. С помощта на чук. Към критика на гилдийната идеология. – В: *Култура и критика. Ч. IV: Идеологията – начин на употреба*. Съст. Албена Вачева, Йордан Ефтимов, Георги Чобанов. Варна: LiterNet, 2004–2006. Достъпно на адрес: <<https://litenet.bg/publish4/akiossev/chuk.htm>> (видяно на 21.05.2022).
- Левчев 1998:** Левчев, Любомир. *Ти си следващият. Роман от спомени*. София: КК „Труд“.
- Личева 2013:** Личева, Амелия. *Литература. Бинокъл. Микроскоп*. София: Сиела.
- Малинов 2010:** Малинов, Светослав. *Българската центристка десница – Победи, поражения, трансформации*. Достъпно на адрес: <<https://library.fes.de/pdf-files/bueros/sofia/07844.pdf>> (видяно на 08.01.2023).
- Манолов 2019:** Манолов, Георги. Финансирането на българската политическа реклама в медиите (2003 – 2018). – *Научни трудове на УНСС*, т. 1/2019, 271–283. Достъпно и на адрес:

- <http://unwe-research-papers.org/uploads/ResearchPapers/RP_voll_2019_No12_G%20Manolov.pdf> (видяно на 09.12.2022).
- Мемоари 1995:** Мемоарите на Стоичков любимо четиво на артиста. – *Труд*, № 127, 02.06.1995, 15.
- Мюлер 2017:** Мюлер, Ян. Преразглеждане на европейските политики на паметта. – *Либерален преглед*, 2017. Достъпно на адрес: <<https://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/culture/3337-prerazglezhdane-na-evropeiskite-politiki-na-pametta>> (видяно на 30.11.2022).
- Недялков 1995а:** Недялков, Недялко. Христо Стоичков като културен феномен и митичен герой. – *Труд*, № 126, 1.06.1995, 15.
- Недялков 1995б:** Недялков, Недялко. Елитни творци събират пари за ремонт на Яворовия дом. – *Труд*, № 221, 20.09.1995, 18.
- Недялков 1995в:** Недялков, Недялко. Културното министерство обяви „Отворено общество“ за незаконна фондация. – *Труд*, № 230, 30.09.1995, 21.
- Недялков 1995г:** Недялков, Недялко. Стефан Цанев: Ще напусна Съюза на писателите. – *Труд*, № 270, 16.11.1995, 18.
- Недялков 1996:** Недялков, Недялко. Любен Дилов: Бездарната паплач гласува срещу нас. – *Труд*, № 3, 04.01.1996, 18.
- Недялков 1998:** Недялков, Недялко. Видях досието си. Интервю със Стефан Цанев. – *Труд*, № 180, 07.07.1998, 15.
- Нешкова 1995:** Нешкова, Милена. Нов бум на списанията. – *24 часа*, № 214, 08.08.1995, 23.
- Нешкова, Патрашкова 1995а:** Нешкова, Милена и Кристина Патрашкова. Борци командват видеопазара. Интервю със Стефан Минчев. – *24 часа*, № 215, 09.08.1995, 22.
- Нешкова, Патрашкова 1995б:** Нешкова, Милена и Кристина Патрашкова. Всички видеокъщи са малко пиратски. Интервю с Борислав Димитров. – *24 часа*, № 216, 09.08.1995, 23.
- Патрашкова 1995:** Патрашкова, Кристина. Звезди държат пивници, продават тенджери, внасят борчета. – *24 часа*, № 68, 11.03.1995, 14.
- Патрашкова, Матанов 1995:** Патрашкова, Кристина и Иван Матанов. Тончо Жечев: Празноглавци обезсмислят живота ни. – *24 часа*, № 309, 11.11.1995, 47, 51.

- Петров 1995:** Петров, Милен. Стефан Цанев напуска Съюза на българските писатели. – *Труд*, № 299, 20.12.1995, 15.
- Писател 1996:** Що му трябва на писател свобода на словото? – *Труд*, № 4, 05.01.1996, 5.
- Поети 1995:** Мъртви и живи поети крачат заедно върху белия лист. – *Труд*, № 214, 12.09.1995, 13.
- Родни класици 1996:** Родни класици пълнят литературните ни страници. – *Труд*, № 250, 12.09.1996, 12.
- Сашка 1997:** Сашка влиза в Съюза на писателите. Ресторантска верига пунтира „Планета Холивуд“ на Арни, Брус и Слай. – *Труд*, № 80, 22.03.1997, 17.
- Случай 1998а:** Пак за българския случай „Солженицин“. – *Труд*, № 202, 28.07.1998, 14.
- Случай 1998б:** Пак за българския случай „Солженицин“. – *Труд*, № 203, 29.07.1998, 14.
- Спасов 2000:** Спасов, Орлин. *Преходът и медиите. Политики на репрезентация (България 1989–2000)*. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
- Стефанов 1990:** Стефанов, Валери. *Разказвачът на „модерните времена“*. София: Български писател.
- Стоянов 1998:** Стоянов, Стилиан. *Литературата на двора*. София: ЛИК.
- Стоянов 2018:** Стоянов, Стилиан. Радиото в социокултурните контексти на времето между двете световни войни. – В: *Литература и техника. Сборник с доклади от научна конференция*. Съст. Н. Стоянова, С. Данова, В. Игнатов, М. Русева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 91–97.
- Стоянова 2022:** Стоянова, Надежда. *Украси и гримаси. Мода и модерност в българската литература от 20-те и 30-те години на XX век*. София: Парадигма.
- Тахов 1995:** Тахов, Росен. Мизерни хонорари са мъчели класиците ни. – *24 часа*, № 288, 21.10.1995, 46.
- Ташев 2017:** Ташев, Андрей. *Радио и литература: пресичания и взаимодействия в български контекст*. Достъпно на адрес: <<https://bglitertech.com/radio-i-literatura/>> (видяно на 12.11.2022).
- Тошев 2003:** Тошев, Тошо. *Лъжата. Жан, Иван и другите*. София: КИК „Труд“.

- Узунов 1995:** Узунов, Красимир. Съвременният български национализъм умря. Патриотичната идея се свърза с окарикатурени типове и аутсайдери. – *24 часа*, № 211, 05.08.1995, 8.
- Хърцфелд 2007:** Хърцфелд, Майкъл. *Културната интимност. Социална поетика в националната държава*. София: Промисвета.
- Цанев 1998:** Цанев, Стефан. Внимание с наемниците! – *Труд*, № 168, 24.06.1998, 7.
- Шопова 1994:** Шопова, Славка. Динамика на библиотечното обслужване в Народна библиотека „Иван Вазов“ през 1989–1993. – В: *Годишник (1989–1993)*. Пловдив: Народна библиотека „Иван Вазов“, 10–20.
- Янков 1995:** Янков, Росен. Баш редакторът: Прескочихме 10 века. Интервю с Валери Найденов. – *24 часа*, № 135, 20.05.1995, 11–14.
- Янков, Тахов, Ранев 1995:** Янков, Росен, Росен Тахов и Константин Ранев. Българският се изплези. Езикът ни се развесели извън идеологическите окови. – *24 часа*, № 135, 20.05.1995, 11–14.
- Bauman 2011:** Bauman, Zygmunt. *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press.
- Coman 2005:** Coman, M. *Cultural Anthropology and Mass Media. A Processual Approach*. 15.02.2005. Достъпно на адрес: <https://us.sagepub.com/sites/default/files/upm-assets/5415_book_item_5415.pdf> (видяно на 21.05.2022).
- Fishman 2001:** Fishman, Jessica. *Documenting Death: Photojournalism and Spectacles of the Morbid in the Tabloid and Elite Press*. Достъпно на адрес: <https://repository.upenn.edu/dissertations_asc/36> (видяно на 26.11.2022).
- Gibson 2005:** Gibson, Rex. The Education of Feeling. – In: Abbs, Peter (ed.). *The Symbolic Order. A Contemporary Reader on the Arts Debate*. London: The Falmer Press, 50–58.
- Gripsrud 1992:** Gripsrud, J. The Aesthetics and Politics of Melodrama. In: Peter Dahlgren and Colin Sparks (eds.) *Journalism and Popular Culture*, London: Routledge, 84–95.
- Hann, Hart 2011:** Hann, Chris and Keith Hart. *Economic Anthropology. History, Ethnography, Critique*. Cambridge:

Polity Press.

- Johansson 2007:** Johansson, S. *Reading Tabloids. Tabloid Newspapers and Their Readers*. Stockholm: Södertörns högskola.
- Langer 1998:** Langer, J. *Tabloid Television: Popular Journalism and the 'Other News'*. London: Routledge.
- Majewski 2020:** Majewski, Józef. *Religia, media, mitologia*. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Storey 2020:** Storey, John. *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Versluis 2004:** Versluis, Arthur. *Restoring Paradise: Western Esotericism, Literature, Art, and Consciousness*. New York: State University of New York Press.

ЛИТЕРАТУРАТА В ПРЕСАТА И ИЗПИТАНИЯТА ПРЕД ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИОГРАФИЯ

В предходните две глави се обсъдиха въпросите за това как съвременниците помнят десетилетието след падането на тоталитарния режим, като се направи опит да се съпоставят автобиографичните спомени с наслоените общи представи за тази декада. Анализът показва, че медиите от периода имат изключително силно влияние за формирането на това колективно помнене, а от гледна точка на литературата и четенето – че се изграждат литературно ориентирани контексти, които полагат сюжетите от художествената литература в по-широк дискурсивен порядък. Водещ е принципът на удоволствието, при което на читателя се поднася информация, представяща писателите подобно на телевизионните, кино- и попзвездите. Техният личен живот, емоции, страдания и неволи стават достояние на широката публика, а едрите канонични наративи, формирани от образователната система, се преразказват като любопитни факти. Дори и смъртта им се вписва успешно в поредицата факти, събуждащи любопитство.

Необходимо е да се посочи обаче, че в този период от медийната история на масовата преса съществува тенденция за публикуване на поезия и кратки разкази, като това основно се случва във вестник „Труд“. Бърз сондаж върху изданията от 1997 и 1998 г. показва, че годишно във вестника са публикувани средно около 30 – 36 разказа, а също и голям брой поетически текстове. Не липсват и интервюта с писатели и културни дейци, в които по-често става дума за оценката им за политическата и социалната ситуация в страната, отколкото за литература. И това е другата особеност на масовата преса – в нея като правило липсва литературна критика, която по същество е заменена от реклама на книги. Ако се появява текст, наподобяващ литературна критика, неговата стилистика е издържана в параметрите на рекламното промотиране на изданията, при това на език, оп-

итващ се съблазни читателя в удоволствено-сензационното.

Анкетата, която беше проведена през 2020 г., даде важни резултати за това какво е определяло четенето на художествена литература през анализирания период. Тя обаче не показва каква е рецепцията на художествената литература в масовите печатни издания и какво е влиянието ѝ върху читателите на вестника. Поради тази причина в началото на 2023 г. беше направено допълнително проучване сред студенти от специалностите „Българска филология“ и „Славянска филология“ от СУ „Св. Климент Охридски“ с цел да се установи как и доколко публикуваните художествени текстове създават представа за времето. При това не само и не толкова за неговите политически, икономически и социални особености, а по-скоро за това какви са търсенията на авторите, какво е онова, което е определяло естетическите хоризонти и рецептивните очаквания. За да се проучи това, бяха сканирани 70 вестникарски страници, в които има публикувани литературни текстове. Те бяха предоставени на студентите, които можеха да избират кои три разказа да прочетат. След това трябваше да отговорят на следните въпроси: Кои произведения прочетохте?; Четохте ли и други материали, публикувани на страницата с разказ и/или стихотворение?; Ако сте прочели и други материали, кое ви направи по-силно впечатление – художественият текст или другите публикации на вестникарската страница?; Кои от разказите бихте определили като „най-типични“ за 90-те години на XX в.?; Какво ви направи впечатление в изграждането на сюжета им?; Кои са петте ключови думи, които можете да обособите като характерни за разказите?; Направихте ли асоциации с други произведения от българската литература?; В резултат на прочита на разказите какво научихте за времето, в което са писани?; Досега интересували ли сте се от случващото се през 90-те години на XX в. и ако да – какви бяха вашите източници на информация?.

В анкетата, проведена онлайн през системата за обучение „Мудъл“, взеха участие 40 студенти, които имаха достатъчно време да се запознаят с материалите и да отговорят в удобен за тях интервал. Най-голям интерес е фокусирала Здравка Евтимова (прочетена от 15 души), която през 1997/98 г. е публикувала 4 разказа в „Труд“. Деян Енев, Боян Биолчев, Любен Станев,

Атанас Наковски, Димитър Мантов, Палми Ранчев също са сред посочените белетристи. На въпроса дали са чели и други материали, публикувани на същата страница, само двама от респондентите са отговорили отрицателно. Всички останали са чели стихотворения, интервюта с писатели, както и материали „с грабващи вниманието заглавия“ (1 отговор). Особено интересни, макар че не могат да се определят като изненадващи, са отговорите на въпроса кое е предизвикало по-голям интерес – художественият текст или съпътстващите го материали. Тук отговорите се разпределят в съотношение 3:1 в полза на художествените текстове. Двама от анкетираните не са отговорили на въпроса, а в два от отговорите се посочва, че цялата страница е била с художествена литература.

Като любопитен факт и начален материал за бъдещо проучване могат да се посочат отговорите на въпроса кои текстове са привлекли вниманието на участниците в анкетата – художествените или другите. Един от отговорите е: „Публикациите, които прочетох бяха по-провокиращи, отколкото художествените текстове, но с по-плоски послания“ (разказите, публикувани на тези вестникарски страници, са „На светофара“ от Дончо Цончев, „Бялата лястовица“ от Деян Енев, „Целувка в глутницата“ от Боян Биолчев и „Лилиите“ от Здравка Евтимова). Друг респондент отбелязва: „Направиха ми впечатление другите статии, които са почти същите като сегашните – заглавия, които да привлекат вниманието, но четейки осъзнавам, че не е толкова интересно. Същото явление се наблюдава и днес, повече от 20 години по-късно“. И още: „Зачетох интервюто на [Тодор] Живков, заради заглавието, което беше нещо от сорта „Имало ли е хомосексуална любов в Партията“, както и „Публикациите на вестникарската страница. Допълнени със снимки и илюстративен материал, смятам, че са по-привлекателни за читателите“.

Предпочитание към кратките разкази и публикуваните стихотворения са заявили по-голямата част от участниците в проучването. Сред отговорите се срещат такива, в които се съпоставят двата типа текстове: „Другите публикации във вестника съдържаха интересни факти, но художествените текстове привличаха повече вниманието и интереса ми. Затова на тях отделих време и към тях насочих фокуса си“; „Запознах се със стихотворени-

ята на Мирела Иванова и Петър Караангов. Прочетох и други материали, като например „Полиграм се сдружавал с пирати“, статията „Категоричен пробив на поет в прозата“, „Заповед на министерство на културата“, „Телефонни номера в пристанище Бургас“. По-силно впечатление ми направиха художествените текстове, които внасят разнообразие в ежедневието на четящата аудитория, действат разтоварващо“; „Другите публикации биха били по-интересни при първи прочит най-вероятно, тъй като отново, както и сега, заглавията са провокативни, изписани с големи букви, в началото на страниците -> по-лесно видими“. [Използваният знак „->“ замества „следователно“, но е запазен според оригинала – уточнението наше, А. В. и Н. П.] Един от отговорите е по-изчерпателен, но заслужава да бъде цитиран в пълнота, защото регистрира проблеми, анализирани и в останалите части на настоящото издание: „Силно впечатление ми направиха заглавията и съдържанието от 10 стр. от март 1998 – учуди ме фактът, че във вестниците присъстват текстове на поп-фолк песни и теми за попфолк изпълнители, при това толкова провокативни, многозначни. Заглавието „Зловещ питон броди из Токио“ във вестника от юли 1998 на 14 стр. със сигурност привлече вниманието ми. Беше ми интересно дали заглавието е използвано в някакво преносно значение или буквално, и именно затова реших да прочета статията. Определено ми се стори странно подобно нещо да бъде написано във вестник и то по такъв начин, че да имаш чувството, че гледаш криминален филм. От август 1997 ми привлече вниманието заглавието „Христо Фотев пише автобиография“, което смятам, че се дължи на факта, че съм поне малко запозната с тази личност и творчеството ѝ. От декември 1997 заглавието „Геров угасна на 78“ ме „прикани“ да прочета и съдържанието. Освен заглавието интерес у мен събуди и прикачената снимка на поета. От това става ясно, че очевидно по-голямо впечатление са ми направили другите публикации във вестниците, а не художествените, макар дори да не си бях дала сметка, че е така“.

Съществува и още една група отговори, според която художествените текстове и другите материали във вестника имат сходни послания и информативен потенциал. „Всички са свързани с общи теми, идеи и проблеми от края на 20 в.“ (Разка-

зите, които дават основание за подобен извод са „Посещение при любимия“ от Здравка Евтимова, „Един плаж златен и пуст“ от Нина Пантелеева, и „Замъкът“ от Атанас Наковски.) И още: „Художествения текст, понеже обхваща по-силно проблемите на даденото съвремие“ (Разказите са „Портрет на Р.“ от Борислав Бойчев; „Мухоморка“ от Димитър Начев; „Инфаркт“ от Никола Статков, всички публикувани в различни броеве на „Труд“ през февруари 1997). И още едно отличаващо се с категоричността си мнение: „Лично аз трудно бих разграничил двата вида текст, тъй като и двата представени жанра са интересно четиво за мен. Откъм време и разбиране стихотворните текстове бяха по-лесни и по-разбираеми“ (Разказът е „Свлачище“ от Лиляна Михайлова, заглавия на поетически творби не са посочени.)

Отговорите на следващите няколко въпроса дават допълнителна информация за мотивацията на споделените и цитирани дотук мнения. Те също могат да бъдат групирани за удобство при представянето им, като с оглед на направения от респондентите анализ, основните групи са две. В едната са отговорите, в които се търсят вътрешнотекстуални връзки и се акцентира върху естетиката и/или структурата на текста, а в другата са онези, които акцентират върху конкретни исторически и социологически паралели с реалностите от последното десетилетие на XX в. Заради насочеността на въпроса, по-голямата група отговори е втората. Има и такива, които коригират самия въпрос: „Не мога да разделя разказ на „типичен“ и „нетипичен“. Да, през някои от тях е предадено историческото мислене на хората, които живеят в тежки години, но разказите и стихотворенията са авторски и представят вълненията на техните автори“, както и такива, които коментират медията като цяло: „Открай време „най-типични“ са клюкарските статии или жълтите статии“, както и „Трудни дни идват за българската журналистика“.

Отговорите, които са функция от прочита на конкретни произведения, звучат по следния начин: „Човекът осъзнава своите ценности“ в разказа „На светофара“ и поради тази причина може да се определи като „типичен“ за времето“. „Смятам, че разказите имат много общо помежду си, което е нормално, защото са писани в едно и също време. И двата разказа, които прочетох, говорят за взаимоотношенията между хората като

едно много сложно уравнение. Имайки предвид сложното време, в което се е намирало обществото тогава, възникват доста неразбирателства.“ В тази група отговори се вписва и мнението, „Не съм прочела достатъчно литература от периода, за да мога адекватно да определя най-типичните за 90-те сред прочетените от мен“, както и „Нямам база за сравнение“ – като се отчита фактът, че се имат предвид по-скоро художествените характеристики на текста, а не толкова неговите контекстуални, хронологично-социални положености.

Обвързването на ценностната система на обществото и отделната личност с цялостния контекст на времето намира широко място в отговорите на анкетираните. Те в голяма степен кореспондират с отговорите в анкетата, проведена през 2020 г., и с ключовите думи за прехода, чрез които респондентите го определят: „И в двете произведения имаше персонаж, свързан със силовите групировки, или голям здрав и груб балканец или еволюиралата му версия, нагъл тъп бизнесмен“; „Посещение при любимия“ бих определил като „най-типичен“ за 90-те години на XX в. Определям го като такъв, защото присъства моментът, в който мъжът заминава да се труди в чужда държава“; „Може би по-типичен от двата разказа е „Седем дни без гравитация“, защото той засяга теми като промяна, нещо ново, абсурдно, сляпата вяра и подчинение без разсъждение, което най-вероятно диалогизира с времето, когато е писан разказът“; „И трите разказа, които прочетох, мога да категоризирам като „типични“ разкази от 90-те години“; „Като „най-типичен“ за 90-те години на XX в. бих определила разказа „Дядо Йоцо слуша“, защото в него наблюдаваме заснемане на филм, както би изглеждало през 90-те години. В „Лилиите“ наблюдаваме сюжет, който може да се наблюдава дори и в днешно време“.

Както може да се заключи от отговорите на следващия въпрос, респондентите, които още не са били родени в периода, който коментират, получават значителна информация за историческите събития и се опитват да правят изводи за емоционалния свят на хората от прочетените разкази. Без да се абсолютизира, с оглед на по-голямата част от разглежданите произведения може да се каже, че те в сюжетно отношение успешно се вписват в либералните стратегии на свободния вестникарски пазар и може

да се допусне, че в някаква степен отговарят на очакванията на публиката (вж. Сапиро 2023: 58). Всъщност как и доколко кореспондират със самите очаквания е трудно да се измери, но с категоричност може да се твърди, че се вписват в общите представи, които печатната медия се опитва да формира сред четящата аудитория. Да се твърди, че това е съзнателна манипулация с дългосрочни културни цели, може би ще бъде не съвсем коректно. Доколкото обаче вестникът е ориентиран към днешното и като цяло е положен в сегашното, то подбраните от редакторите разкази успешно реализират подобна перспектива. Те разказват настоящето, при това с директни препратки към неговата конкретика.

Ключовите думи, които младите хора изведоха в резултат на прочитите си на художествените текстове, в много голяма степен съвпадат с онези, които бяха установени с методите за количествен анализ в социологията, приложени в анкетата от 2020 г. Налагането на антропологичен прочит върху литературата разширява границите на тълкуванията и дава възможност да се видят връзките между публикувания художествен текст, текстовете, изграждащи общия информационен фон, и автобиографичните наративи, чрез които респондентите реконструират своето и колективното минало. „Литературата – пише Жизел Сапиро – се колебае между репрезентация и симболизация. При репрезентацията е налице стремеж за постулиране прозрачността на езика, първенството на означаемото, прибегва се по-скоро до метонимия, докато при функцията на симболизация езикът е непрозрачен, той означава, това е царството на метафората и на вниманието към формата“ (Сапиро 2023: 94). Приложено към четенето на разкази, публикувани във вестниците, подобно разбиране за литературата разширява възможностите за анализ на рецепцията и читателските очаквания. Може да се допусне, че твърде малко от читателите на вестника, живели през 90-те години, биха си спомнили конкретно заглавие на разказ или биха направили връзка с автора. Заглавията на книги са онези, които са запазени в паметта, но със сигурност не са единствените, които определят мащабите на онова, което може да се нарече „читателска компетентност“ или – още по-широко – „културна компетентност“. Образова се общо цяло, в което културни-

те продукти – в това число и екранизираните – стават част от функцията на литературата да символизира и да придава допълнителни стойности на мисленето за реалността. А чрез него – и на автобиографичното себепологане на респондентите в онова отминало десетилетие.

Наблюдавайки процесите в австралийската всекидневна преса и мястото на художествената литература в нея, Катрин Боуд отбелязва, че за читателите на вестниците през XIX в. проблемът за авторството не е релевантен. Като изхожда от това свое наблюдение, тя заключава, че за съвременната литературна историография въпросите за рецепцията също биха довели литературоведите до интересни заключения. Създаването на огромен дигитален масив ще освободи четенето от съзнателното обвързване на текста със съобщения, отнасящи се до националността, пола, класовия и семейния произход на автора. Това наблюдение на изследователката може да се допълни също така и с особеностите на информационния носител. В случая – таблоидизиращите се всекидневници. Полагането на художествения текст в рамките на канала, пренасящ съобщението, дава възможност да се разшири интерпретацията на самия текст, като се отбележи целият информационен масив, който се предоставя на читателите. По този начин се създава възможност да се избегнат „ключови критически безизходици на литературната история, включващи, но не свеждащи се само до непропорционалната власт на съвременния авторитет, създаден от литературните канони, на моменти овластяващото, но често гетоизиращо приравняване на пола с женското писане и продължаващата сила на нацията да организира и ограничава разбирането за рамките на литературната, издателската и читателската култура“ (Bode 2018: 93).

Подобен прочит – независимо през каква перспектива се подхожда към него, изисква изработването на нови инструменти за анализ, чрез които да се постигне по-задълбочено аргументиране, но и дотук посоченото е достатъчно, за да се мисли литературната историография в един по-широк рецептивен хоризонт. Ясно се вижда, че влиянието на медиите – в случая конкретно на печатните издания – не е изолирано при формирането на вкуса на читателите, разширявайки го извън границите на мислената в естетически категории литература, определящи нейните въ-

трешни развойни процеси. Днешните млади хора са изненадани от публикуването във вестниците текстове на попфолк песни, но за вестникарската аудитория от последното десетилетие на XX в. това не е нещо, което да провокира масово негодувание. Напротив, в претендиращите да бъдат информационни всекидневници това е допълвано с информация за изпълнителите, с анализи на самите текстове, пародирани не само възпяваните в тях фигури от света на спорта и „охранителния бизнес“, но и конвенциите на специализираните литературнокритически прочити. Така създаваната обща фикционална картина дори се възприема по-скоро като репрезентативна за реалността, нещо повече – тя се мисли в категориите на самата реалност, поради което трайно се наслаждава във формираните масови представи за историческия период. В случаите, когато се появяват опити (в определени литературни произведения например) по посока демонтирането на „фикциите, произведения от медиите, политиката, рекламата“ (Сапиро 2023: 93–94), тяхното влияние не може да преформатира този тип масово мислене за връзките реално – художествено. Като неуспешно реализиран опит именно в тази посока може да се посочи филмът „Дунав мост“, анализиран в следващата глава на изложението.

Тук в дискусия с френската изследователка обаче може да се посочи фактът, че посредством прочита на художествените произведения младите хора придобиват представи, доближаващи се повече или по-малко до онези, които регистрира напревената през 2020 г. анкета. На практика за родените след 2000 г. публикуваните разкази прокарат информационен мост към представите на хората, живели в последното десетилетие на XX в. И докато „Дунав мост“ е пример за това, че възприемането на фикционалното като репрезентативно за реалността е опростителско (Сапиро 2023: 91), то регистрираното информационно преминаване измества аналитичната перспектива. Изградената близост в нагласите провокира казаното от Жизел Сапиро, давайки възможност фикционалното да се мисли като репрезентативна проекция. При младите хора за това допринася цялостният вестникарски контекст, част от който са и художествените творби. За по-възрастните още един фактор добавя значение – собствените им биографични опитности. По този начин „самата

литература играе роля в „рамкирането“ (framing) на реалността, според една концепция, вдъхновена от изследването на Ървин Гофман за социалните рамки на опита и анализа на начините, по които разказите (narratives), рамкират възприятието и паметта за едно историческо събитие“ (Сапиро 2023: 91).

Анкетата от 2023 г. регистрира този процес, полагайки литературното във всекидневното, което вестникът съдържа в себе като информация и коментари. По този начин мисленето за репрезентативния потенциал на фикционалното спрямо реалността не само не е „опростено“, а напротив – усложнява се, като при това предизвиква и самата методология на литературната историография, за което става дума и по-нататък. При това, в съгласие с наблюденията на Боуд, освободено от атрибутивните характеристики на авторството.

Без да обсъждат кой автор какво е писал, каква е неговата биография – житейска и творческа, възгледи и социални ангажираности, младите читатели прилагат съвсем различно четене на публикациите. Основните ключови думи, които изразяват най-точно сюжетните конструкции на публикуваните разкази според респондентите са: пари, страх, несигурност, мечти, живот, самота, предателство, обрат, лъжа, прозрение, изневяра, алкохол, пороци, семейство, нов закон, гравитация, промяна, объркване, абсурд, ТКЗС, лагер в Белене, милиция, преследване, наказание, английски, сам, промени, мутра, родоотстъпник, любовница, алкохол, бандюги. Така изброени, в по-голямата си част те фиксират общочовешки проблеми, с които литературата по принцип се занимава, без значение от историческата и социалната им обвързаност и конкретизация. Битието на тези разкази като вестникарски публикации обаче прави изключително видими – и по този начин – лесно разпознаваеми за читателите – предполагаемите им връзки с реалността, при което публиката може да ги чете като наративи – свидетелства от първо лице. Днешните студенти с категоричност заявяват, че не правят никакви връзки с други произведения от българската литература – класическа и съвременна. Изключенията са малко на брой: разказът на Деян Енев „Бялата лястовица“ и препратката, която предизвиква към Йордан-Йовковия „По жицата“. (За коректното представяне на данните могат да се цитират и отговори като:

„Някои образи от „Мухоморка“ свързвам с творчеството на Яворов, защото и при двамата писатели личи някакво лутане между смисъл и безсмислие. Образът на камъка, който в „Мухоморка“ е символ на устоячивото, вечното, а в „Две души“ на Яворов дори и камъкът е раздвоен между двата полюса“; „В „Другоселец“ на Йордан Йовков дори на коня се оказва помощ, когато се разбира, че е на път да загине. В „Инфаркт“ на Никола Статков дядото просто е „отместен“ настрани, за да не пречи на хората да мерят картофите си, което подсказва за колосална морална разруха“.

Извън тези няколко опита за литературни паралели обаче, като цяло публикуваните художествени произведения се мислят в перспективата на историческата им положеност. Вероятно към това насочва както самият въпрос (В резултат на прочита на разказите какво научихте за времето, в което са писани?), така и самата литературна компетентност на току-що завършилите средно образование млади хора. Едно от мненията се отличава със своята категоричност: „Не бих живял в това време“. Подобна реакция е споделена и в отговор на въпроса откъде се черпи информация за времето: „Източниците ми са основно от YouTube, ужасът на 90-те трябва да бъде представен и визуално, за да бъде възприет“. Респондентите виждат различия в отношението между половете („От разказите, които прочетох, може би най-силно впечатление ми направи отношението на мъжете към жените. Жените на това време не са били оценявани, както са в днешно време.“), към себеподобните си като цяло и към животните („От разказите, които прочетох и ми направи впечатление, научих, че хората не са били много добронамерени както към останалите хора, така и към животните („В задния двор на хотела“, „Инфаркт“), завиждали са си („Близнаци“) и някои са работили в чужбина („Носачът“).“) Ясно се регистрира фактът, че чувствителността на участващите в анкетата е различна от тази на живелите през 90-те години; младите хора назовават конкретно проблемите на техните родители и поколението на бабите и дядовците си, независимо от историческата дистанция. Онова, което отличава тяхната чувствителност и като цяло поколенческата нагласа към времето, е липсата на травматично преживяване, което много често присъства в отговорите от

анкетата, проведена през 2020 г. с хора от различни възрастови групи. Прочетените разкази предизвикват определени емоции, създават нагласи и дори очаквания, но на тях се гледа аналитично и като цяло критично. Те носят езика, стилистиката, сюжетите на краевековното време, но губят социално-креативния си потенциал в културните пространства на настоящето. Казано по друг начин, те не могат да изградят визионерски концепции – според отговорите – които да се превърнат в част от нови идеологически конструкции, защото респондентите се оразличават и в ценностно отношение от етическите ориентири в анализирания период.

За това допринасят както социално-историческата динамика, така и онези сюжетни цялости, които всъщност разказват за преконфигурирането на социалните отношения в първото десетилетие след падането на режима. Опитът да се предвиди каква част от тези разкази биха се превърнали в елемент от една бъдеща литературноисторическа конструкция (доколкото изобщо подобен тип съчинения имат бъдеще), би бил изцяло спекулативен. Както се вижда от анкетата обаче, те със сигурност имат креативния потенциал да създават представи за времето, макар и това да е свързано с голяма степен на редукция на художествените им характеристики.

На въпроса дали са се интересували от случващото се в десетилетието преди тяхното раждане, 30% от участниците в анкетата отговарят, че нямат интерес към периода. Най-достоверният и най-често използваният източник на информация за останалите респонденти са разказите на родителите и близките. Средство за информация, разбира се, е и интернет, в зависимост от това дали се търси нещо конкретно – като например повече данни за „ню уейв движенията през 90-те години в София“. Отговорите показват, че младите хора използват за информационен вход към миналото личните разкази. Това неминуемо влияе върху оценката за времето, в което са живели техните по-възрастни родственици и близки, което на свой ред формира и определени очаквания. Разказите на близките в оценъчно отношение се разполагат на двата полюса, както е отразено в някои отговори, но времевата дистанция също рефлектира върху гледната точка на респондентите. Там, където в разказите се рефлектират „исто-

рически събития“, те неминуемо са успоредени с автобиографични наративни сюжети от страна на разказващите. В редки случаи са посочени книги като източници на информация – на автори като „Георги Стоев и Надя Чолакова“, „Истории от 90-те“ (издадена през 2019)“, „статии и интервюта“. В нито един от отговорите периодичните издания от 90-те години не са визирани като източник на сведения за случващото се. В един от отговорите специално е отразено: „Не съм се интересувала от периодичните издания и досега не съм ги ползвала като източник на информация за 90-те“.

Подобен отговор е напълно разбираем с оглед нагласите към източниците на информация на младите хора. Достъпът до всекидневниците е ограничен. Дори късата в хронологично отношение дистанция е повлияла върху съхраняването им. Те се намират основно в библиотеките, при това не във всички, макар и авторитетни библиотечни фондове. Освен това, работата с тях показва, че дори там, където архивът е относително пълен, също липсват отделни броеве или повече екземпляри. Отделни страници са публикувани в интернет, при това от ентузиастични, които са харесали определени публикации. Справката показва, че вестник „Труд“ например поддържа архив от 2013 г. насам, на интернет страницата на „24 часа“ не успяхме да намерим рубрика, в която се съхраняват стари броеве, „Стандарт“ също не предлага достъп до свое архивирано течение. Всичко това дава основание да се твърди, че тази литература (кратките разкази във всекидневниците) остарява много по-бързо от останалата, която например е публикувана в специализираните издания за литература и култура. Една от причините е, че там разказите влизат в различна вътрешноконтекстуална комуникация и критически фокус. Остаряване е термин на Пиер Бурдийо, който го определя по следния начин: „остаряването засяга начинанията на авторите, когато те остават свързани (активно или пасивно) с начини на производство, които, особено ако вече са отбелязали събитие, са неминуемо отминали; когато те се затварят в схеми на възприемане и оценяване, които, превърнати в трансцендентни и вечни норми, забраняват да се приеме или дори да се забележи новото“ (Бурдийо 2004: 254–255).

Първата част на казаното от френския социолог дава ключ

към един от механизмите, отразен и в отговорите на студентите. Още на пръв поглед се забелязва, че предпоставка за техните отговори е самата специфика на изданията. Фактът, че са ежедневници, представящи актуална и злободневна информация, води до бързото остаряване и на публикуваните художествени текстове. Поради тази причина се налага задълбочена архивна работа по проследяване на определени сюжети, за да се постигне относителна пълнота при четенето и разбирането. Отделните броеве сами по себе си дават откъслечна и непълна информация, която трябва да бъде сверявана и/или допълвана от други източници. (В случая с анкетата – от разказите на по-възрастни близки и познати, както и от отделни, по-лесно достъпни средства за информация.) Всичко това изисква специфична нагласа, при това и от самите специалисти, за да може да се фиксират вътрешните зависимости между художествените текстове и рецепцията им във времевия отрязък, в който те са били публикувани. Като цяло те остават встрани от фокуса на внимание на водещи критици и историци поради медийната платформа, на която са публикувани. Не са съпътствани от литературнокритически анализи, с малки изключения, за които ще стане дума по-долу. За самите разкази обаче не би било достатъчно, ако бъдат определени като странични за развитието на литературата или като такива, които не притежават в достатъчна степен нужните естетически достойнства, за да влязат в полезрението на литературните историографи. Не е достатъчно да бъдат изпреварващо определени и като остарели (разбирано като евфемизъм за незначителни от гледна точка на литературата). Тяхната значимост за едно съвременно историографско литературно-критическо съчинение е именно в остаряването им. Защото те не могат да бъдат анализирани само като литературни текстове, а следва да бъдат разглеждани и като компоненти от една по-голяма референтна на културните реалности картина, пряко свързана с медийното влияние върху формирането на рецептивни представи и дори умения.

Анкетата разкрива цялата комплексност в рамките на междутекстовата комуникация, осъществявана поради общия контекст и вътрешни взаимовръзки. Изнасянето на художествените текстове като самостоятелни единици и анализирането им

вероятно би дало определена информация за тясно литературните процеси, а разкриването на естетическия им потенциал, изразни средства, структура, сюжет, поетика и подобни би обогатило в някаква степен представите за случващото се в литературата през 90-те години. Анализът на литературното поле, натискът, който се получава от масово тиражираните издания, силата, която се генерира от страна на публиката в условията на популярната култура, неминуемо преминава през прочита на всекидневниците, за да представи една по-комплексна, макар и доста разнородна и дори противоречива картина. Именно във връзка с това обаче се появява един особено значим риск, който Миглена Николчина, позовавайки се на Галин Тиханов, отнася към литературната теория. Фактът обаче, че наблюденията са провокирани от самото битие на художествената литература, им придава обяснителен потенциал, който позволява прилагането им и в настоящия контекст.

„Релевантността на литературната теория е извикана от релевантността на обекта, който тя изследва. С мутацията на тази релевантност в забавление и трансформацията на обекта в стока като всички останали литературната теория се превръща в призрак в машината“, пише Николчина (2022: 396). Забавлението и терапията са елементи от понятийния апарат на Галин Тиханов, чрез които се маркират ключови трансформации във функционалното битие на литературата. Нейната релевантност – или приложимост по смисъла, който влага в превода на термина Миглена Николчина – получава различни измерения, поради което литературата повече не може да бъде мислена през „усещането за автономност и самодостатъчност“, както и през „илюзията за извънвременност“ (Tihanov 2021: 126–149). И още няколко изречения от анализа на Миглена Николчина върху наблюденията на Галин Тиханов, които биха могли да се отнесат и към литературата, публикувана във всекидневниците: „Днес, когато литературата е станала част от развлекателната индустрия и в най-добрия случай се равнява на психотерапия; когато тя „все повече е разпознавана не заради социалната и политическата си значимост, нито заради предполагаемата си дискурсивна уникалност, а в съвсем скромнен ключ заради (до голяма степен индивидуалните) терапия и забавление, които може да

предложи, литературната теория е изгубила своята релевантност“ (Николчина 2022: 396).

Художествените текстове, публикувани във всекидневниците от 90-те години на XX в., са в особен режим на освободеност от разпознаваемите форми на критически контрол. Самата онтологична същност на всекидневниците е предпоставката за тази свобода на авторите на художествена литература, както и на възможните интерпретативни техники по анализирането на текстовете като такива. Веднага трябва да се отбележи обаче, че тази свобода е в много голяма степен условна, защото именно тази освободеност (реална или илюзорна) е факторът, който лишава по-голямата част от текстовете от дългото им траене като част от литературата. От една страна е предпоставката за бързото остаряване на текста. Остаряване, случващо се заедно с остаряването на информацията от самия вестник. (Възможно още на следващия ден.) От друга страна, това е проблемът за липсата достъп до специализиран (литературен) архив, ако самите разкази не бъдат препубликувани и в някакво самостоятелно авторско или антологично издание. Разпръснати в цели годишни течения, те трудно се вписват в разбирането за траеща дълго литературна комуникация заради усложнения поради това достъп до тях, а не само заради критическата им отстраненост. В този смисъл, независимо че се съхраняват в библиотеки, където се пази и художествената литература, те по-скоро попадат в друг тип архивирана и каталогизирана информация – политическа, икономическа, спортна – и в много малка степен литературна.

Сред другите фактори, които предполагат подобно битие на публикуваните разкази, е самото отношение към литературното, отразено във всекидневниците. Независимо от множеството интервюта и полемични материали, или пък точно поради тях, по-голямата част от художествените разкази попадат в маргиналните полета на читателското внимание. Акцентът е насочен върху определени залози в литературното поле, което разкрива по-скоро социално-икономически и политически стратегии, отколкото тенденции в самото литературно развитие. Което – както се каза – има ефект да маргинализира текстовете за читатели и критика, но има и ясно изразен вторичен ефект. И този ефект може да се търси именно в сферата на политическото. Индиви-

дуалните и колективните сблъсъци между писатели и различни по тип организации, напреженията между печатните органи на отделните структури, гравитирането около определени политически сили (управляващи и опозиционни) неминуемо се отразява и върху формирането на определена читателска нагласа. Очакванията са свързани по-скоро с името на автора и неговата позиция, отколкото с опита за проява на критическа рефлексия спрямо поетическите или прозаическите образци.

Подобно наблюдение също е трудно да се установи със средствата на литературната социология, след като е отминало толкова дълго време. В подкрепа на този извод обаче може да послужи фактът, че по отношение на филми като „Дунав мост“ и особено „Гори, гори, огънче“ рецепцията е предположена в по-голяма степен от разделението по политически признак (тогава все още ляво и дясно) на самата публика, отколкото от реалното критическо оценяване на силните и слабите страни в сценариите, кастинга, режисурата и останалите фактори, предопределили достойнствата и слабите им страни.

Тук, наред с актуалната за времето идеологическа ориентация, от публикуваните и в „Труд“, и в „24 часа“ материали – свързани по един или друг начин с полето на литературата – се отразява – по-прикрито или по-явно – определена носталгия по близкото минало. В предходните две глави вече стана дума, че във всекидневниците се публикуват цели страници с извадки от „дневници“, „записки“, „мемоари“ или „мемоарни романи“, които разказват тоталитарния период в ключ на своеобразна нормалност. Независимо че „страдат тежко от режима“, автори като Любомир Левчев и Георги Джагаров са успявали да „смекчат“ репресиите върху свои колеги и имат „реален принос“ ако не като дисиденти, то поне като хора, които са оказвали вътрешна съпротива. В множество интервюта Стефан Цанев разказва за своята „вътрешна отстраненост“ до 1989 г., съпоставяйки я с отвращението си от съвременността и политическата вакханалия в полето на литературата през последното десетилетие на отминалия век. Литературата е идеологизирана в своята цялост, но писателите са били на известна почит, ползвали са се с известни привилегии, недостъпни за останалите, но така или иначе са били „духовните водачи“ на нацията. Съвременността ги

лишава от тези функции, превръща ги в част от един своеобразен пазарен механизъм, което в крайна сметка води до тяхното обедняване, социална изолация и дори определен тип литературна маргинализация, ако не се съобразяват с търсенията на пазара. Истинският губещ обаче е нацията, българската нация, защото вече се ръководи от политици със съмнителни интереси, които нямат нужда от духовност и просвета, за да не бъдат критикувани. Този носталгично манипулативен ключ е определящ за риториката на голяма част от интервютата и авторските портрети, правени от журналистите във вестниците, което неминуемо се отразява и върху цялостната нагласа от страна на публиката към случващото се. Читателят е едновременно обвиняван, макар и косвено, че като част от цялото общество е допуснал подобна ситуация в полето на литературата. „Духовните водачи“ са низвергнати, те са принудени да влязат в оправдателен режим за „дребни“ биографични прегрешения в собствените си животи, докато всъщност онова – голямото, битката за духа, която са водили, сякаш остава на заден план, остава встрани, заплашена от политическите оценки. Доколко „възвишеният дух на нацията“ и идеологията съвпадат, не се обсъжда. Важно е обаче това, че през 60-те години на XX в. се осъществява един консервативен обрат в културния живот, при който тенденциите на модерния национализъм просмукват изтърканите и нищо незначещи клишета на комунистическия интернационализъм. И този модерен национализъм ще се подготви за ново връщане в социалното визионерство през 90-те години на XX в. Пазителите на духа и ценностите на нацията ще акцентират на това и отново ще намерят аргументи, за да бъдат отново модератори на колективни представи. Николай Хайтов е може би най-емблематичната фигура от този период, без в никакъв случай да е единственият. Цялото това противопоставяне на действителност и носталгично помнене се приплъзва към проблема за „колективните ценности“, които са явно застрашени от унищожаване посредством формирането на либерален морален кодекс, явяващ се заплаха за нацията и нейната самобитност. Тази внимателно и бавно извършвана подмяна не започва, а само става особено видима през втората половина на 90-те години, когато първоначалната еуфория от събитията през 1989 г. преминава и започват да се

очертават водещите тенденции в политико-икономическите и социалните процеси.

От друга страна, риториката на историческите репрезентации, която се регистрира в мемоарните откъси и интервюта, предлага определени индулгенции, оневиняващи едни или други поведенчески практики от страна на обикновения човек. Близкото минало е времето, в което всички са градили независимо от цензурата и идеологията (за които рядко става дума), държавата се е грижила за духа и всеки един от читателите е бил обект на тази грижа. И не само това, под една или друга форма той е допринасял за този градеж. Непрекъснато се изтъква високото ниво на грамотност, достъпът до евтина литература, филми и театрални постановки, засиленият интерес към четенето. Онова, което се случва във времето на демокрацията, е подмяна на възвишеното с пошлото и масовото, поява на пиратски копия на всякакви продукти в културната сфера, високи цени и недостъпна литература, масов достъп до видеопродукти, които унищожават интереса към четенето, трудно финансиране на образователната система и повишаване нивото на неграмотност. В цялата тази обобщена картина безкритичният читател на всекидневниците лесно може да открие проблема, довел до унищожаването на „традиционната, възпитавана много десетилетия любов на българина към четенето“ (Василев 1995: 15). В стремежа си да се отстранят от едни или други автобиографични вини ключови публични фигури разкриват съблазняващото поле на едно убежище (основано на старите модели на модерния национализъм), при което отново идеологиите на колективното се оказват напълно пригодни, за да приютят за пореден път индивидуално-биографичното. По този начин те създават и възможности да се освободи отделният социален актьор от чувството за отговорност и реализирани в миналото поведенчески избори.

Демократичната пропускливост на границите (няколко примера)

Освен пред въпроса за остаряването и трайността на литературата, публикувана във всекидневниците, за не/присъствието ѝ в специализирани архиви (в това число сборници, антологии и хрестоматии) литературната историография е изправена и пред още един значим проблем – този на разширяването на жанровите граници. Тенденцията в никакъв случай не е нова – тя се регистрира още в епохата на ранната българска модерност, когато очерците, фейлетоните, кратките разкази, откъсите от романи и романите с продължение активно присъстват във всекидневниците, издавани до 1944 година. В епохата на тоталитарния период дори някои от тях – като очерците – се превръщат в поръчков журналистически жанр, еднозначно пропагандиращ „достиженията“ на режима в сферата на икономиката, политиката, културата .

Деветдесетте години на XX в. се превръщат във време на активни експерименти и в сферата на литературата. Удържаният в определени граници дотогава език се разроява в търсене на различна изразност, разпадналите се клишета на идеологията позволяват появата на разнопосочни авторски дирения в полето на естетиката. Жанровете също разширяват своите граници и стават доста пропускливи за влияния и интерференции. Естетиката на смесването – за която пише Розмари Стателова в контекста на етнопоп песните и музиката в разглеждания период – може да се илюстрира отново със заглавие от вестник „24 часа“. Статията „Пловдивски бардове бичат стихове по поръчка“ (с подзаглавие „Местният културен елит беснее, подронвал се авторитетът на изящната словесност“) въвежда с характерния за вестника „ударен“ стил в проблема за поетическото смесване. От материала на Цветан Симеонов става ясно, че през 1995 г. халтурата е взела връх над „стойностната поезия“, в резултат на което двама пловдивски автори на литература започнали да пишат стихове по поръчка. Измислили име на „тандема“ си – „Сирано и ко“, поставили една пишеща машина на маса от кафене в централната част на града и започнали да публикуват със следните тарифи „експресна поезия – до 15 минути, 200 лева ,

съчинение за 1 час – 150 лева, а за 1 ден – 100 лева“. Към зами-
сѣла на поета Константин Каменов и белетриста Николай Ватов
се присѣдинили и още „пишещи и художници, въодушевени
от интелектуалната провокация“ (Симеонов 1995: 8). Пишат се
стихове за любов, развод и изобщо – за нещата от живота, което
въсъщност изразява същността на естетическото смесване, функ-
ция от възможностите за многократни пресичания на границите
или за системни опити за тяхното разширяване. Онова, което е
било достъпно за партийните величия от близкото минало – да
се създава поезия за техните дела, подвизи, страдания, интелект,
прозорливост – вече би могло да бъде достояние на всеки един
човек, който си плати. При това цената не е висока за разлика от
времето на тоталитаризма, когато такъв тип поезия е осигурява-
ла не само литературен престиж, но и значителни материални
привилегии. Има и още една особеност – наред с творбите си,
двамата поети продават и авторството си на купувачите. Специ-
фика, която също не е чужда практика от близкото минало. Два-
мата ghostwriters споделят пред Цветан Симеонов, че са имали
случай, при който местен търговец е „заръчал 32 страници фи-
лософска поезия“, оставил „2 бона капаро и обещал да даде още
5000 лева за готовото произведение“. В скоро време сборникът
„С раздвоено лице“ бил готов, но бизнесменът се отказал, съ-
крушен, че „няма да е честно, ако представи като свое писаното
от друг“. Каменов решава да публикува стихосбирката от свое
име (Симеонов 1995: 8).

От същия материал става ясно обаче, че местният творчески
елит е проявил пълно неразбиране към този експеримент и са
започнали критики в местния печат към дръзналите да снизят
„високата“ поезия до халтурата и всекидневното. Слуховете
(препращащи към намесата на „мастит културтрегер“), които
започнали да се разпространяват, са преразказани накратко,
за да се придаде допълнителна пикантност на вестникарската
публикация. Финалът също изразява драматизма на ситуацията:
„Започнахме наистина като във виц, но сега всички се обърнаха
срещу нас“, разказват двамата бардове. Те вече мислели да раз-
турят фирмата“ (Симеонов 1995: 8).

Публикацията за двамата пловдивчани няма продължение
и не е ясно дали са приключили с експеримента / халтурата /

кича. Така или иначе обаче, вестникарските материали продължават да предизвикват бъдещата литературна историография с пресичанията на жанровите граници и бунта на езика и естетиката в литературата. От друга страна, познанията по литература за масовия читател на всекидневната преса от 90-те години, се формират в най-голяма степен (или поне се провокират доста успешно) от журналистите в културните редакции на вестниците като Капка Георгиева, Кристина Патрашкова, Недялко Недялков и донякъде от Валерия Велева. В прегледаните материали липсват податки те да са поддържали връзки с експерти в областта на литературата, но това сигурно не е било и необходимо за информираността на читателите. В общия контекст на популярната култура „културните материали“ на вестниците се вписват изключително плътно, разказвайки на публиката сюжети, които тя вече може би познава от телевизиите, видеокасетите, lifestyle изданията. Достатъчни са кратки мнения на творци по злободневни въпроси или мненията на утвърдени авторитети, които изданията афишират съобразно собствените си редакционни политики. В предходната глава стана дума за „проповедите“ на проф. Тончо Жечев и обширните интервюта Стефан Цанев, които публиката разпознава като възможни коментатори на случващото се.

Наред с тях обаче с амбиция за влияние върху литературните вкусове се изиявява и Недялко Йорданов, който често гостува на страниците на всекидневниците. По-горе стана дума за сливенски автор, който е сред създателите на образа на Трендафил Акациев. Този образ, възникнал като събирателен за студентско творчество през 50-те години на XX в., за публиката от 90-те се свързва основно именно с Недялко Йорданов. Процес, при който се отчита своеобразно приписване на колективни представи за творчество върху определено лице, напълно различен от този, който се наблюдава при гоустройството. За развитието и на двете тенденции допринасят и бързо развиващите се телевизионни шоупрограми, формиращи ценностите и облика на популярната култура.

През 2017 г. във вестник „24 часа“ Росен Тахов публикува статия със заглавие: „Първият дисидент е Трендафил Акациев, казва Радой Ралин“. „Под този псевдоним пишеха десетки авто-

ри от различни краища на отечеството. Александър Миланов е от Ямболско, Петър Караангов е гражданин на Сандански, Янко Димов е с кръщелно от Хасково, Тодор Климентов е син на Търновския край. Наложил се впечатлението обаче, че Акациев е от Бургас“. „Защото бургазлията Недялко Йорданов някак си обсебел това име – издаде няколко стихосбирки, създаде спектакли на сцената и на малкия екран“, констатира поетът Фирко Иванов-Замфир“, пише Тахов (2017).

През 2020 г. в „Труд“ Росен Тахов е категоричен: „Недялко Йорданов присвои Трендафил Акациев“. От публикацията става ясно, че „Овощната градина на социализма не отгледа много индивидуални свободомислия. Ето защо след промяната на Десети ноември 1989 г. обитателите на Парнас се хванаха за общото. През 1992 г. излязоха две книги с творчеството на Трендафил Акациев. В „Една паница свобода“ Александър Миланов, Йордан Янков и Кирил Гончев коректно се подписаха като съставители. В „Поет на социализма и демокрацията“ обаче Недялко Йорданов сложи името си като автор. Бургаският талант е известен със своя литературен апетит. Като захапел нещо калорично, не го пуска, докато не изстиска и последния витамин. През 1996 и 1998 г. Йорданов тиражира още два Акациеви сборника. Пак с името си над псевдонима. Такова чудо няма. Все едно „Герациите“ да са подписани едновременно с Димитър Иванов и Елин Пелин. Акациевото творчество отдавна се е фолклоризирало. Днес шетат варианти, в които мъчно може да се отсее личното от колективното“ (Тахов 2020).

В направената през 2020 г. анкета за живелите през 90-те години на XX в. спомените за телевизията упорито се свързват с някои шоупрограми, които са се превърнали в знакови за времето на прехода. Сред тях са „Ку-ку“, „Каналето“, „Хъшове“ и „НЛО“. Подобно на масово тиражираните филми на видеокасети и публикуваните текстове на етнопоп песни този тип телевизионни предавания стават конструктивни елементи, около които се оформят определени сюжети. Изпълненото от екрана бързо се превръща в част от „общото“ знание и оценка за политическата и икономическата ситуация в страната, при това в хода на самото случване на събитията. Шоупрограмите изпълняват същата роля като седмичните издания на вестниците, съдържащи

коментари за най-важното от изминалите седем дни, но с повече прилагани ефекти за съблазняване на зрителите. Наред с текстовете в този тип предавания се разиграват кратки скетчове, изпълняват се песни, участват известни актьори, които публиката познава от филми или театрални постановки. Хуморът е ударен, а осмиването на политици и лица от стопанската и културната сфера е водещо; акцент най-често е върху злободневното и делничното, което зрителите повече или по-малко познават от различни информационни източници. Всичко това се превръща в определящ фактор за високата им популярност. Визуалното успешно допълва словесното, предполага своеобразно ритуално събиране на близки при гледането на популярните предавания, съдържа в себе си възможност за бързи коментари и контекстуални връзки, което е предпоставка за бързия успех на шоупрограмите – и по-важното от днешна гледна точка – за техния генеративен потенциал при мисленето на прехода през продуктите на популярната култура.

През 1995 година – повече от 20 години преди статиите на Росен Тахов – Кристина Патрашкова и Иван Матанов публикуват във вестник „24 часа“ статия със заглавие: „Трендафил Акациев: Направихме клизма на капитализма“ (Патрашкова, Матанов 1995: 11). Представяйки обзор върху развитието на образа, наред със снимка на един от създателите – Георги Ведроденски, е поместена и фотография на актьора Павел Поппандов в железничарска униформа, така както е познат на зрителите като Трендафил Акациев от появяванията му в телевизионни програми. В брой от 2 април 1996 г. „24 часа“ обявява, че времето на „кукуестетиката“ вече отминава, прекаляването със злободневните закачки „втръсва и трудно буди повече от една крива усмивка“ (Тошева 1996: 14). За сметка на това „Как ще ги стигнем... с Тодор Колев“ и „Улицата“ „доказват, че не е нужно да се изпада в крайности – зрителите не искат нито простотии, нито прекалена изтънченост“ (Тошева 1996: 14). Във връзка с това усилията на Българската национална телевизия са да пусне на екран нова шоу програма, която да утвърждава добрия смях и финия хумор. Надеждите са върху създаващото се „НЛО“ с актьорите Павел Поппандов, Георги Мамалев и Велко Кънев. „Смешките за бъдещото шоу на трио „НЛО“ ще съчиняват Недялко Йорданов и

Станислав Стратиев. Косто значи да си припомним поетиката на Трендафил Акациев“, завършва материала си Станислава Топшева (1996: 14) .

Посредством свързването с „НЛЮ“, както и с множеството вестникарски интервюта и телевизионни прояви, името на Недялко Йорданов се превръща в лесно разпознаваемо за масовата публика, а постепенно образът на Трендафил Акациев започва да се припокрива със самия Йорданов. При положение че „само 9 на сто посягат към родната литература“ (Неделчев 1996: 24), напълно закономерни са данните от изследване на Gallup, че в челните класации на читателското мнение са именно автори като Стефан Цанев, Дамян Дамянов, Николай Хайтов и Недялко Йорданов . Всички изброени български писатели са по един или друг начин известни на публиката не само като творци, а и поради по-широкото или по-скромното си медийно присъствие с интервюта, коментари, политическа ангажираност и подобни. Сред направените изводи върху събраните количествени данни от Gallup е, че „името на автора и препоръките на приятели са най-важни за избора на нашия купувач. Рекламата в пресата и електронните медии и мнението на литературната критика влияят незначително върху интереса към дадена книга“. И още нещо, което е интересно като факт: „Всеки четвърти от активните купувачи на литература признава, че е заинтригуван от заглавията, които имат популярна тв или киноекранизация“ (Неделчев 1996: 24).

Този механизъм на попкултурата задоволява читателското любопитство за авторска автобиография. Популярността на практика измества въпроса за авторството по начина, по който го разбира литературната критика и история, каквато е логиката на Катрин Боуд. Авторската персонализация за читателите на вестника се извършва посредством популярността на писателя. Образът, който сам си изгражда или му се изгражда от вестниците или имиджмейкърите (ако разполага с такива), е достатъчен, за да бъде разпознаван като част от светския елит – по-точно, от неговата културна прослойка. Писателят е знаменитост (celebrity), неговият авторитет се допълва и от факта, че присъства в медиите . „Задълбочаването“ на процеса на авторската персонализация се осъществява с прилагане на риторически

похвати, характерни за новата медийна публичност. Интересът е насочен към интимното, към личното, дори и към скандалното, така както се прави със звездите от киното, театъра, музиката и подобни. Любопитството на читателите се ангажира чрез интервюта „по пантофи“, посредством публикуването на снимки, разказването на пикантни или забавни истории от неговата биография. Той е презентиран едновременно като близък до читателя с човешките си слабости и като значима фигура от националната култура. Това „познание“ за биографията му е достатъчно за читателите – на първо място, то привлича любопитството, и на следващо – то е лесно за споделяне, защото чрез медията бързо става общоизвестно. Така удоволствеността от досега с литературата изцяло запълва празнотите от възможните липси на не толкова специализирано, колкото на насочено, на ориентирано литературно познание .

Тази тенденция в развиващата се популярна култура е ясно уловима в изявите на Недялко Йорданов. Постепенно хумористичното утвърждаване на образа на графомана през фигурата на Трендафил Акациев (което е било характерно за множеството млади студенти, пишещи под този псевдоним през тоталитарната епоха) се променя. В публикуваното през 1992 г. сборно издание „Една паница свобода“ са поместени творби на Трендафил Акациев, излизали през тоталитарната епоха. Кратките в по-голямата си част стихове са посветени на малки неща, далеч от онези, които се възпяват в поезията, изучавана в училищата и обсъждана на различни официални форуми, четения, конференции, конгреси. Срещат се и стихове, които иронизират идеологизираните клишета, подкопавайки тяхната пропагандна монолитност. В определени образци са използвани стилистиката и строежът на фолклорните песни: „Да бе виновна майка ти, щях да я с дари залъжа. / Да бе виновен татко ти, / щях да го с вино залъжа. / Но сега, мило либе ле, / нищо не мога да сторя, / защото нас ни раздели / общественото мнение“ („Безизходност“). В „Една паница свобода“ се поместени и редица стихове, в които се проявява особено отношение към тоталитарната власт и механизмите на нейното съществуване. Трудно може да се говори за някаква насочена сатира към режима, а по-скоро за банализация на идеологическите му послания и втвърдени митологеми:

„Напук на всеки мой критик / заякнах като селски бик. / И казвам ви: / чрез утринна гимнастика / ще скъсам аз, / ще скъсам ластика / на буржоазната схоластика“ („Стихотворение в полза на утринната гимнастика“); „На полето / под небето / си паса овцето / с бати / и държа кривак. / Комсомолът ме изпрати! / Няма как.“ („Поръчение“).

Поезията на Трендафил Акациев заявява претенции да изразява социалните противоречия в новите социално-икономически условия и да се превърне в протест срещу установяващото се статукво. В „Моите въпроси“ във вестник „Труд“ той пита: „Защо 100-годишната партия на пролетариата го изправи срещу себе си? И главният, страшният въпрос „Кой ще ни даде хляб?“ (Йорданов 1997: 11). В редица свои вестникарски изяви Недялко Йорданов се извява като лав интелектуалец, като човек, имащ мисията да защитава бедните и слабите, при това и от посегателствата на партията, определяща се като изразяваща интересите на онеправданите. Подобно на Стефан Цанев и той застава срещу институциите в борбата за „равенство и братство“, в защита на културата, в стремежите към солидарност. Това укрепва неговия публичен образ, налага го в съзнанието на широката публика, което рефлектира и върху една бърза пазарна ликвидност, отнасяща се до творчеството му. Отделни песни по стихове на Недялко Йорданов се изпълняват в телевизионни програми и предавани по телевизиите концерти, част от стихотворенията му се публикуват във вестниците, а по други е направена дори изложба. Част от текстовете са от сценарии на негови постановки, играни в театър „Възраждане“, но чрез средствата на популярната култура бързо се превръщат в малки откъси, разпространявани сред широка аудитория.

По тези показатели социално ангажираната поезия на автора се вписва активно в цялостния контекст на популярната култура и както показват резултатите от анкетата през 2020 г., са сред генераторите на колективни представи за времето. Те са активен компонент в същото аудиовизуално пространство, в което се изграждат в засрещане и противоречие образите на мутрите, футболистите и мутресите (най-често положителни герои в чалга песните). Неизменните персонажи от етнопоп песните (или част от тях), натоварени негативно, присъстват и в някои от песните

по текстове на Недялко Йорданов. Общата картина на новия капитализъм и неравенствата, които поражда, са представени на различни сцени и с различна публика. Създават се устойчиви образи на жертвите и техните похитители, авторската претенция е за изразяване на горчив смях към днешното време през фактическо разказване в рими на видяното през вестника и другите информационни източници ежедневие. Поетическото в тях е изграждано върху основата на установяващи се социални клишета, отнасящи се до политическото устройство, до фигури от публичното пространство, както и чрез намекване или по-директно експлоатиране на темата за секса и други подобни. Вестникарско-злободневното също присъства в подписваното с името „Трендафил Акациев“ творчество на Недялко Йорданов. То обаче – за разлика от текстовете в етнопоп песните – носи друго послание към публиката от маргинализираните полета на социалния живот. Докато героите в изпълняваните от фолк-изпълнителите песни се разпознават от по-младото поколение като образци за подражание и модел, по който може да се постигне житейски успех и социален престиж, то по-възрастните, отказали да емигрират, виждат в текстовете на Акациев основанията на социалната несправедливост.

Към мотивите за застрашената нация и нарушената сигурност (изведени на преден план още в публичните пространства на ранния преход) се прибавят и започват да се мислят в обща тълкувателна перспектива и тези за социалния срив и бедността. За разлика от първите, които се мислят в едрите щрихи на политически експлоатираните идеологически разкази, при вторите акцентът е поставен върху индивидуалната застрашеност на отделния човек, върху неговата безпомощност да се справи сам в условията на разрастващо се неравенство. Силните на деня са тези, които застрашават лишените от социална закрила – възрастните хора, болните, жените, в някаква степен и интелектуалците, или поне демонстрират пренебрежение към техните нужди и реални проблеми. Пропастите в новата социалност са толкова дълбоки, че на практика се оказват невъзможни за преодоляване.

Историческата събитийност е „възпята“ в разпознаваеми категории, а в съдбите на лирическите герои много хора могат

да „видят“ елементи от собствената си биография. Посредством сдвояването на социално и биографично в представите на отделния човек за себеполагането му в съвременността тази поезия излъчва определен тип послания. Дали и доколко те имат някакъв реален действителен резултат, е трудно да се прецени, но може да се каже, че – предвид масовото си разпространение – те имат определен потенциал при изграждането на художествени компетенции у читателите и зрителите. Това е още едно ново по мащабите си разпластяване на литературното поле отвъд възможностите на критическото експертно четене. Възприемателите са едновременно и критици, а често пъти за оценките им повлияват не толкова литературните познания, текстуалните и контекстуалните връзки, биографията на автора и предписанията на каноничното литературнознание, колкото възприемането на репрезентативната сила на текста. Бардът изразява онова, което за четящите/слушащите/гледащите реално се е случило. Текстът е достоверен, той може да бъде потвърден дори (или особено) през техни свидетелски разкази от първо лице. И това е действителната съвременна поезия, онази, която говори на езика на делничното, сглобява визии от клиширащи се представи, дава на читателите си по-скоро модели, през които да се разпознават, отколкото такива, които да предизвикват възприеманото като саморазбиращо се.

Мислен в този ключ, рецептивният читателски хоризонт добавя още едно предизвикателство пред бъдещата литературна историография, отстранявайки я от възможното канонизиране на литературата, обвързвайки я само с определени имена и произведения, значими за вътрешнолитературни процеси и естетически тенденции. Още повече, като се има предвид предположението, че този тип текстове и песни евентуално ще останат емблематични за конкретен период от време и заради „социалната си репрезентативност“ – и за определено поколение читатели.

Литература в диалог

„Компетентно жури начело с белетриста Генчо Стоев отся най-добрите. Константин Павлов и Станислав Стратиев станаха първите лауреати на „Златен ланец“, към който получиха в добавка и 50 000 лева. С отличия по 10 000 лева бяха удостоени за белетристика Деян Енев и откритието на конкурса – Валерия Чичева, редактор от „Българско видео“, както и призьорите за поезия Николай Кънчев и Георги Господинов“, се споделя в обзорен редакторски материал на вестник „Труд“ (Родни класици 1996: 12). Като сътрудници на вестника са участвали над 3066 автори, от които 231 „неколкократно изпращаха нови произведения“. „От жп стрелочници до военни лекари, отвратени от казармените порядки. От 9-годишни, прохождащи в жанра, до ветерани с поетичен дебют в началото на века писаха за „Ателие“ (Родни класици 1996: 12). За конкурса „Златен ланец“ са изпратили свои произведения 527 автори, като 35 от тях са се състезавали едновременно в разделите поезия и проза. Поетите са 4 пъти повече от прозаичите. Учители по литература, чиновници, счетоводители, юристи, лекари, офицер от тайните служби и други хора с различна професионална реализация изпращат свои творби за конкурса в търсене на оценка за таланта си като творци. „Нощният пазач Теньо Тенев разкри тайната на своята лирика: „не съм образован, но когато се алкохолизирам, пиша стихове върху салфетки, които хвърлям при отрезвяването. Но най-хубавите помня наизуст“ (Равносетка 1996: 10).

Подобна е статистиката и при следващите издания на конкурса – свои произведения са изпратили 577 автори с различни професии и в различни възрастови групи. На третия „Златен ланец“ се отличени Калина Ковачева (поезия) и Янко Станоев (проза). Подгласници са Валентина Радинска, Боян Биолчев и Атанас Наковски. Журито е в състав: „белетристът Генчо Стоев, критикът Михаил Неделчев и поетът Иван Цанев“ (Лауреати 1997: 5).

В разговор на Ива Йолова с членовете на журито Генчо Стоев категорично заявява, че литературното събитие на годината е „обявяването на резултатите от „Златният ланец“ (Йолова 1997: 9). На въпроса „Кой ще бъде прозаичният герой на 1998-а?“,

писателят отговаря: „Ще бъде онзи, който живее в най-гъстата проза на нашето всекидневие. Онзи, който с труд оцелява и очертáva така бъдещето на България“ (Йолова 1997: 9) .

„Нашият стремеж и с трите поетични награди е да насочим вниманието чрез конкурса на в. „Труд“ към автори, които невинаги са най-шумните“, заявява Михаил Неделчев в разговора с Ива Йолова (1997: 9). Равнището на литературата – наблюдавана от Михаил Неделчев през трите години на съществуването на конкурса – расте. „Мисля, че тази година нивото е по-високо, и очевидно конкурсът печели престиж. Защото все повече от най-утвърдените автори дават – и то не баберки, не някакви периферни за своето творчество произведения, а творби, които ги изразяват в много голяма степен“ (Йолова 1997: 9).

Изразените тези на Михаил Неделчев и Генчо Стоев влизат в диалог помежду си, разкриващ известни различия между двамата за същината на конкурса и изобщо на литературата през периода. На въпроса дали се е родило „сензационно произведение след Десети“, Неделчев отговаря, че „има изключително интересни явления в българската литература“, като отбелязва мястото на „Литературен вестник“ при асистирането на появата на някои от тях. Иван Цанев посочва новите книги на Йордан Радичков и Ивайло Петров, балканската награда за Генчо Стоев, спомените на Вера Мутафчиева за баща ѝ и кратката литературна история на Светлозар Игов. За Генчо Стоев обаче растящият интерес на авторите към мемоаристиката е бягство от „проблемите на съвремението“ и освен това има комерсиални основания, защото провокира любопитството на читателите. За да е успешно едно произведение – не толкова като пазарен продукт, а по-скоро като художествени стойности, то трябва да носи в себе си прозаичността на всекидневието . Да представя проблемите на съвременника, да превръща автора в активна фигура на своето време. На въпроса на журналистката дали един всекидневник може да се намеси активно в литературния живот на страната, писателят отговаря: „Дневен Труд“ прави именно това – с огромни усилия и често с по-добри попадения към авторите, отколкото литературните вестници“ (Йолова 1997: 9).

Дали частичните „добри попадения“ на автори и произведения са достатъчни, за да може всекидневникът да се превърне

в активен участник в разговорите за българската литература, е трудно да се отговори убедено положително. Може би по-лесен за мотивиране е отрицателният отговор, най-малкото защото в самите издания отсъства реалната експертна оценка на критиците, ключов фактор при разговорите за литература. Тя не е и необходима на редколегиите, защото принципите на представяне на случващото се в литературното поле са различни от тези, въз основа на които съществуват специализираните литературни издания. Освен това в редките случаи, когато се представят резултати от проведени литературни конкурси, информацията е кратка и не отразява в дълбочина литературните постижения на класираните произведения, мотивациите на журитата и др. На по-голям журналистически интерес се радват напреженията и ако се уловят такива, с лекота се разширяват до скандали с широк обществен отзвук.

Наред с това, продължавайки дискусията с казаното от Генчо Стоев, много е трудно да установим статистически дали и доколко самите писатели добиват популярност и стават разпознаваеми за широката читателска аудитория през публикациите си във всекидневника. Виждаме обаче, че вестник „Труд“ се превръща в поле на литературни изяви и на немалък брой автори, чиито имена по един или друг начин са станали част от литературната история на десетилетието. Те са продължили професионално да се занимават с писане и през следващите години и творчеството им освен на читателски интерес се радва както на критически оценки, така и на литературни награди от експертни журита.

По отношение на литературата „Труд“ е на практика единственият всекидневник, който се ангажира с публикуване на голям брой литературни произведения през 90-години на XX в. и особено във втората половина на десетилетието. За разлика от него останалите, ползващи се с доверието на читателите издания като „24 часа“ и „Стандарт“, не дават такова широко поле на художественото творчество на български поети и писатели. Вестник „24 часа“, който също достига тиражи от стотици хиляди броя дневно, поддържа седмична страница на „Обединена българска книгопоща“, предлагаща широк набор от заглавия, изпращани по пощата до читателите. В информационното каре

е отбелязано, че книгите са на корична цена, а получателят заплаща само част от пощенските разходи. Основните рубрики, в които се подреждат книжните заглавия, варират в зависимост от това, което се предлага от издателите. Сред най-честите и сравнително постоянните са „Литература“, „Речници и справочници“, „Енциклопедии“, „Периодични издания“. Присъстват също и „Общество“, „Обучение“, „История“, „Хоби“, „Метафизика“ и др. Предлагат се книги от различни издателства и на множество автори, изданията са както преводни, така и български.

Тази инициатива на „Обединена българска книгопоща“ и вестника, предхождаща времето на електронната търговия, има своето място на книжния пазар като една от големите рекламни платформи с широк достъп до читателите. В добавка към това редакцията на всекидневника поддържа още две страници – с различна ритмичност в отделните години – на които публикува основно преводна литература. Най-често това са откъси от романи, които заемат по 2/3 или цяла вестникарска страница. Публикувани са автори като Чарлс Буковски („Гореща музика“), Греъм Грийн („Тайният агент“), Ан Райс („Интервю с вампир“), Владимир Арсениевич („Анджела“), Александър Дюма („Моите мемоари“), Джаки Колинс („Родени в Холивуд“), откъс от мемоарите на Опра Уинфри и от „Български дневници“ на граф Робер дьо Бурбулон и други.

Вестникът поддържа и още една страница за книги, която излиза веднъж седмично (в определени периоди) или с различна честота. На нея се представят новоизлезли книги, поместват се любопитни факти за световноизвестни писатели, разказват се истории, свързани по един или друг начин с полето на литературата. Наред с това на тази страница може да се забележат и редица обяви, посредством които читателите се запознават с издания, насочени към специализирана аудитория – студенти, учени, изследователи. „Ветрилото“ на предлагането е широко разтворено в усилията на издателите да съблазнят читателските вкусове – при това не само по отношение на художествената литература.

В този тип представяния е трудно да се открият никакви съзнателно организирани и насочвани процеси извън тези на пазара и механизмите на търсене и предлагане, които го определят.

Част от публикациите целят бърза информираност посредством широкодостъпна реклама, други вероятно са резултат от избора на редакторите и литературните наблюдатели на вестника. Вестникарските публикации не следват никакъв определен модел, чрез който да кореспондират с налични (ако са налични) читателски групи – обединени на тематичен или жанров принцип, не предоставят и поле за дискусии по въпросите на факторите, формиращи определен тип читателска идентичност. От публикациите в анализирания период е трудно да се каже дали съществуват групи от почитатели на криминалната литература например или на хорър-жанра; дали се организират колективни четения и обсъждания на книги или дали въз основа на чувството за принадлежност към дадена група се организират посещения на места, кореспондиращи с литературни сюжети или със значими топоси от биографията на автора.

Тези страници (под рубриката „Книги“) не носят особена информация за читателската рецепция и е трудно да се каже кои книги как се обсъждат и реално в какъв формат се случва това. Въз основа на силния развой на мемоаристиката през втората половина на десетилетието може да се твърди, че съществува широк кръг от читатели, търсещи тази литература. Макар и незавършени, наблюденията по въпроса дават основание да се предполага, че тези читатели вероятно са имали механизми да общуват помежду си в опитите си да разберат близкото минало и неговото наративизиране. Това обаче не става ясно от днешния преглед на тогавашния печат. А че читателите/зрителите имат интерес към „придаването на смисъл на света“ чрез разказване, става ясно от дискусиието около двата филма, анализирани в следващите глави на настоящата книга. Липсват – както вече многократно се посочи – и специализирани експертни мнения, които биха могли да предизвикат и да модерират подобна колективна дискусия върху мемоарните издания и литературата на факта например. Като подобни места на срещи могат да се мислят представянията на книги и евентуално обществените библиотеки, но самите масмедии, взети в тяхната цялост, не дават поле за такъв тип интелектуални срещи, както например това може да се види днес в интернет пространството.

Съдейки по заглавията на страниците им, можем да кажем,

че на читателите се предлага всичко – заглавия като „Открити 200 неизвестни писма на Захарий Стоянов“ и „Неизвестно от и за Мара Белчева“ са в съседство с „В Странджа се раждат с опашки“ (представяне на етнографското издание „Странджа“) и „Германски жрици на Сафо луди по Пенчо Славейков“. Класациите на продажбите дават възможност на наблюдателя на „24 часа“ (06.01.1996, с. 48) да заключи, че „общото свиване на пазара поизмести литературните боклуци [...] а българската класика е на път да заеме полагащото ѝ се място“. Наред с това издателят е готов да рискува и със съвременни творби, но „уви, днешният писател е изгубил форма и е длъжник на народа си“. Само няколко месеца по-рано (18.11.1995) – отново при посочването на трите най-търсени заглавия – се съобщава, че „равнището над средното на книжния пазар“ е сред най-устойчивите (по отношение на читателските вкусове), а „белетристичната конфекция окончателно се наложи върху масовото четиво по нашенските сергии“.

Без да уточнява какво точно се има предвид под „литературни боклуци“ и преповтаряйки известния рефрен за съвременния писател, който не отговаря на очакванията на времето и интересите на читателите, вестникът продължава да удържа страницата си за книги по-близо до интересите на издателите и правилата на рекламата, отколкото да дава поле за създаването на реален читателски форум. По този начин под „литературни боклуци“ едни читатели могат да разбират едно, други – друго, което изцяло зависи от собствените им художествени вкусове, без да се получава диалог между тях. И към това може да се добави още, че реално липсват и никакви конвенционални критерии, свързани с четенето, които пресата да се опитва – макар и в най-едни щрихи – да форматира. Поради тази причина за днешния анализатор е по-лесно да разсъждава върху стилистичните и риторичните похвати на вестникарските публикации за литература, отколкото върху реалното въздействие върху пазара и четенето, което имат конкретните представени заглавия. За това допринасят и противоречивите изводи, съпътстващи класациите на книжари и издатели и отразяващи краткосрочни тенденции или дори единични феномени в търсенията на купувачите.

И „Труд“, и „24 часа“ през последното десетилетие на XX в.

представят книги, които от днешна гледна точка могат да се определят като важни за формирането на специализирано и насочено познание за обществото, културата, историята, политиката и не на последно място – за литературата. Ключови издания в сферата на културологията, антропологията и историята, които не са били достъпни в България в епохата на тоталитаризма, са предизвикали издателския интерес и така попадат в каретата за представяне на книги на всекидневниците. Голяма част от тях изграждат историята на идеите в съответните хуманитарни и социални изследвания, представят наложени тенденции или нови търсения в науката. Сред представените са книгите на Владимир Проп за приказките, тези Арнолд Тойнби, Кенет Кларк, издания от важната за времето поредица „Идеи“ на издателството на Софийския университет. Изнесена е информация за това, че е преиздадена „История на българския народ“ на Петър Мутафчиев, допълнена от изследвания и на дъщеря му Вера Мутафчиева. „24 часа“ информира и за публикуването на немалък брой поетически книги от времето преди 1944 г., представят се издания на забравени, negliжирани или забранени творци (или забранени издания) от епохата на близкото минало. Опитите за преодоляването на цензурата от този период също намира място на страниците за книги на вестника. За масовия читател, а вероятно и за немалка част от специализираната аудитория, става ясно, че издателство „Слово“ (Велико Търново), подготвя за печат нова поредица „Литературни кръгове и издания“ с амбицията да се представят колкото е възможно по-пълно литературни тенденции – естетически и критически – от годините до Втората световна война.

Тези усилия на редактори и издатели имат своя принос – макар и трудно уловим в количествено измерение – върху разпространението на важна библиографска информация. В условията на разоряващо се литературно поле, на формиране на нов тип – пазарно моделирани – издателски и разпространителски политики, както и на все по-свиваща се и все по-лошо финансирана библиотечна мрежа в страната, представянето на тези заглавия разширява своето значение и роля за търсенията на читателите. Масовият вестник се явява един от най-достъпните източници на сведения за това какво се случва в областта на книгоизда-

ването и на художествената литература в частност. Остава обаче открит въпросът кое от това познание се превръща в реално формиран траен интерес и организирано знание и кое остава като градиво от една наистина широка, но неструктурирана компетентност.

Докато вестник „24 часа“ приема за водеща ролята на издателствата при представянето на публикувани книги, то „Труд“ сякаш предоставя по-широко поле за комуникация между пишещите. Основание за подобно твърдение дава по-скоро конкурсът „Златен ланец“, отколкото останалите публикации във вестника, свързани с литературата и книгоиздаването. Масовото участие в този конкурс – както беше вече отбелязано – представя на публиката не само утвърдени имена, но и такива на автори с регионална и местна популярност. Или на такива, които правят първите си стъпки в полето на литературата. При това всички те имат възможността да бъдат четени и оценявани от компетентно жури, от критици и творци, които са част от полето на българската литература и са известни лица не само за специализираната публика, но и за по-широката аудитория. До края на десетилетието – преди да се появят, да изградят своя профил и да потърсят своето място сайтове като „Литернет“, „Словото“, „Литклуб“ и др. (някои от които с редакторски екипи, други само с администратори със или без сътрудници, трети като платформи за самопубликуване и т.н.) – вестникът може да се разглежда като единствената демократична платформа, допускаща срещи на писатели с различни гледни точки и отношение към писането. Поради тази причина – независимо от първоначалната селекция на проза и поетически творби – на страниците на „Труд“ се появяват произведения с различна художествена и естетическа стойност, творби, които трудно биха намерили място при определяне на достойнствата и приносите им в цялостното литературно развитие от разглеждания период.

Тук също може да се разпознае оперативният характер на всекидневника. Поради бързината и кратките срокове за публикация, както и поради силното ограничение в обема и формата, редакционната селекция при избора на художествен текст за поредния брой се извършва в „хода“ на провеждането на конкурса, което предполага и избирането и целесъобразно прилагане на

определени критически критерии. Влияние вероятно оказва и онова, което редакторите знаят или предполагат за читателските очаквания. Като се имат предвид дори и тези особености обаче (които лесно могат да събудят възражения за стойността на творбите от страна на експертите в полето на литературата), може да се каже, че посредством множеството осъществени публикации се създава поле на междутекстово общуване. Доколкото то преминава в други форми извън вестникарските страници (формиране на нови авторски организации и клубове, контакти между писатели и читатели или между самите читатели, изграждане на по-големи или по-малки читателски общности), е трудно да се каже, без да се проведе специализирано проучване по въпроса. Все пак може да се предполага, че 90-те години носят в себе си силен заряд за подобна (само)изява и потенциал за самоорганизиране в клубове по интереси, ако се съди, от една страна, по впечатляващия брой участници в конкурса „Златен ланец“ и от друга страна – по множеството читателски писма и всевъзможен тип реакции, на които вестниците осигуряват пространство по отношение на филми като „Гори, гори, огънче“ и „Дунав мост“, за които става дума в следващите глави.

За читателите на вестниците публикуването на художествени произведения е форма на общуване с художествената литература в хода на нейното създаване, в динамиката на изграждане на съвременните ѝ сюжети. Като се има предвид новосъздаващата се структура на популярната култура в страната през последното десетилетие на XX в. и активната роля на медиите, може да се предполага, че за голямата читателска аудитория представата за съвременната българска литература вероятно се свързва именно с публикациите във всекидневните вестникарски издания. Резултатите от анкетата, проведена през 2020 г., дават основание за подобно твърдение. В отговорите на въпроса „Кои книги от 90-те години си спомняте?“ конкретно посочените заглавия са малко, но за сметка на това са изброени имена на автори като Стефан Цанев, Радой Ралин, Блага Димитрова, Вера Мутафчиева, Георги Господинов, Станислав Стратиев, Недялко Йорданов, Любомир Левчев, Антон Дончев, по-голямата част от които активно присъстващи в публичното пространство на десетилетието и в частност – на страниците на двата най-попу-

лярни всекидневника в страната.

В тази логическа тенденция на анализа крайните финалисти и наградените автори в конкурса „Златен ланец“, имат не много по-голяма тежест от всички останали, чиито произведения са публикувани във вестника. Те влизат във фокуса на вниманието на журито, чиято специализирана оценка има значение за самите писатели, вероятно и за по-голям кръг пишещи, които приемат легитимността на оценката като знак за определени литературни достойнства. Допълнителна стойност за публиката могат да придадат провежданите впоследствие разговори с членовете на самото жури, интервюта с писателите, появата на техни коментари по актуални въпроси. Така или иначе обаче, самите наградени произведения са част от една дълга поредица от текстове, излизащи с известна периодичност, което на практика ги поставя в режим на конкуренция с всички останали за вниманието на публиката. Вниманието, което се разпределя неравномерно и в резултат на това формира множество единични автономни литературни оценки.

Художествена литература:

Разкази, публикувани във вестник „Труд“ през 1997 г.

Февруари: Борислав Бойчев „Портрет на Р.“, Димитър Начев „Мухоморка“, Никола Статков „Инфаркт“; март: Димитър Киров „Лисицата на баба“, Дончо Цончев „На светофара“, Любен Дилов „Проклети клонинги“; април: Деян Енев „Бялата лястовица“, Димитър Мантов „Печатът“, Николай Траянов „Великден“; май: Палми Ранчев „Лудите“, Дончо Цончев „Носачът“, Александър Томов „Новобогаташи“, Петър Ведрин „Извънземната прелъстителка“ (откъс от роман); юни: Лиляна Михайлова „Свлачище“; юли: Янко Станоев „Измислени сънища“, Атанас Наковски „В задния двор на хотела“, Венцеслав Начев „Уравнението на Яхве“, Станко Нацев „Хляб и ракия“; август: Здравка Евтимова „Посещение при любимия“, Нина Пантелеева „Един плаж златен и пуст“, Атанас Наковски „Замъкът“; септември: Радослав Игнатов „Близнаци“, Палми Ранчев „Изстрели“, Янко Станоев „Окото на простака“; октомври: Боян Биолчев „Целувка в глутницата“, Атанас Наковски „Наследство“, Димитър

Мантов „Четвъртият етаж“; ноември: Здравка Евтимова „Никола и Николета“, Любен Станев „Мутра учи английски“, Джеки Стоев „Дядо Йоцо слуша“, Вели Чаушев „Ябълков оцет“; декември: Георги Чаталбашев „Аквариум“.

Разкази, публикувани във вестник „Труд“ през 1998 г.

Януари: Боян Биолчев „Персонабил“, Станко Нацев „Маркизата“, Росен Босев „Много зеленоок човек“; февруари: Никола Статков „Полтъргайст“, Петър Кърджилев „Седем дни без гравитация“; март: Дончо Цончев „Братовчедът на писателя“, Здравка Евтимова „Тридесет и пет дни“, Атанас Наковски „Снежният човек“; май: Атанас Мандаджиев „Трънчо“, Росен Босев „Свободата и Тиранията според „Прикованият Прометей““; юни: Анастас Стоянов „В чуждо ловно поле“, Янко Станоев „Окоето на крадеца“; август: Васил Сотиров „В свои води“; септември: Здравка Евтимова „Лилиите“, Атанас Наковски „Кучешки живот“, Васко Жеков „Листникова въшка“, Дончо Цончев „Заеко, не мърдай“; октомври: Ивайло Петров „Златният медал“, Янко Станоев „Силата на внушението“, Георги Мишев „Не питай за първия милион“, Боян Биолчев „Въжета за кръчмар“; ноември: Никола Статков „Поми“, Николай Никифоров „Как да отглеждаш забрала“, Георги Величков „В нежния снежен свят“; декември: Паскал Андонов „Колко много приятели, а автобусът изгря“, Ивайло Петров „Посмъртна снимка“.

Използвана литература:

Акациев 1992: Акациев, Трендафил. Една паница свобода. Александър Миланов, Йордан Янков, Кирил Гончев (съст.). София, ИК „Ванеса“.

Бурдийо 2004: Бурдийо, Пиер. Правилата на изкуството. Генезис и структура на литературното поле. София: Дом на науките за човека и обществото.

Василев 1995: Василев, Красимир. Четенето се превръща в лукс, детските издания вървят по 600 лв. – Труд, № 56, 8.03.1995, 15.

Вачева 2014: Вачева, Албена. Очеркът в модерната българска литература. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“.

Игнатов 1997: Не въдехме гейове в ЦК. С Тодор Живков разго-

- варя Георги Игнатов от „Радио 99“. – Труд, № 307, 8.11.1997, 7.
- Йолова 1997:** Поезията не се е феминизирала, нито разказът е само мъжествен. С Генчо Стоев, Иван Цанев и Михаил Неделчев разговаря Ива Йолова. – Труд, № 350, 19.12.1997, 9.
- Йорданов 1997:** Йорданов, Недялко. Моите въпроси. – Труд, № 35, 05.02.1997, 11.
- Лауреати 1997:** Калина Ковачева и Янко Станоев са лауреатите на „Златният ланец“. – Труд, № 350, 19.12.1997, 5.
- Личева 2019:** Световен ли е Нобел? Дисертация за присъждане на научната степен „Доктор на науките“. Достъпно на адрес: <[https://ras.nacid.bg/api/reg/FilesStorage?key=b9a3f646-0385-4dc0-a9b6-210e976a96bb&mimeType=application/pdf&fileName=NOBEL%20\(6\).pdf&dbId=1](https://ras.nacid.bg/api/reg/FilesStorage?key=b9a3f646-0385-4dc0-a9b6-210e976a96bb&mimeType=application/pdf&fileName=NOBEL%20(6).pdf&dbId=1)> (видяно на 20.07.2023).
- Неделчев 1996:** Неделчев, Георги. Българинът чете все по-малко, най си пада по криминалета. – 24 часа, № 181, 05.07.1996, 24.
- Нешева 1997:** Нешева, Неда. Стихове на Недялко Йорданов наредени в галерия „Драка“ – Труд, № 179, 03.07.1997, 17.
- Николова 1997:** Николова, Моника. Любовта към книгите се превърна в „порок“ за обеднелия нашенец. – Труд, № 53, 23.02.1997, 6.
- Николчина 2022:** Николчина, Миглена. Бог с машина. Изваждане на човека (от романтизма до трансхуманизма). София: „ВС Пъблишинг“ ООД.
- Патрашкова, Матанов 1995: Патрашкова, Кристина и Иван Матанов. Трендафил Акациев: Направихме клизма на капитализма. – 24 часа, № 290, 23.10.1995, 11.
- Поппандов 1997:** Поппандов, Павел. Чакайте ме на екрана пак! – Труд, № 300, 01.11.1997, 8.
- Равносметка 1996:** Кой ни писаха. – Труд, № 348, 19.12.1996, 11.
- Родни класици 1996:** Родни класици пълнят литературните ни страници. – Труд, № 250, 12.09.1996, с. 12.
- Сапиро 2023:** Сапиро, Жизел. Социология на литературата. София: Сонм.
- Станоев 1997:** Станоев, Янко. Окото на простака. – Труд, №

265, 27.09.1997, 27.

Симеонов 1995: Симеонов, Цветан. Пловдивски бардове бичат стихове по поръчка. – 24 часа, № 191, 16.07.1995, 8.

Тахов 2017: Тахов, Росен. Първият дисидент е Трендафил Акациев, казва Радой Ралин. – 24 часа, 10.11.2017. Достъпно на адрес: <<https://www.24chasa.bg/bulgaria/article/6541543>> (видяно на 01.08.2023).

Тахов 2020: Тахов, Росен. Недялко Йорданов присвои Трендафил Акациев. – Труд, 16.02.2020. Достъпно на адрес: <<https://trud.bg/%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D1%8F%D0%BB%D0%BA%D0%BE-%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B2%D0%BE%D0%B8-%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BB-%D0%B0/>> (видяно на 01.08.2023).

Тошева 1996: Тошева, Станислава. Кукувщина владее екрана. – 24 часа, № 91, 02.04.1996, 14.

Bode 2018: Bode, Katherine. A World of Fiction: Digital Collections and the Future of Literary History. Michigan: University of Michigan Press.

Tihanov 2021: Tihanov, Galin. Exilic Inscriptions: Migration and the Resistance to (World) Theory. – Differences, 32 (1), 126–149. (Цитирано по Николчина 2022: 392).

ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ И СОЦИАЛНИТЕ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА НА ЕДИН СЕРИАЛ (Медийната дискусия върху филма „Дунав мост“)

– Защо румънците бавят отговора си за втори мост
на Дунав?

– За да не се появил сериал „Дунав мост“ – 2
(Джамбазов 1999б: 3)

През 1999 г. излиза от печат романът на Георги Мишев „Дунав мост“. Още същата година сюжетът е екранизиран от Българската национална телевизия и във втората половина на годината седемсерийният филмов проект започва да се излъчва по „Канал 1“. Режисьор на филма е Иван Андонов, сценарият е на Георги Мишев.

Започването на снимките през зимата на 1999 г. е отразено в няколко вестника, които разкриват подробности от замисъла на екипа. Името на познатият като автор на добри художествени интерпретации на актуални сюжети Георги Мишев е гаранция за качествен сценарий според материал, публикуван в „Земя“ (Андонов 1999: 5). Режисьорът на филма също е добре познато име в кинематографията, а тандемът между двамата е създал няколко филмови продукции, които българската публика познава и харесва. Във вестникарския материал са представени накратко изпълнителите на главните роли, части от техните професионални портфолиа, композиторът на музиката Кирил Маричков и художничката на костюмите Евгения Раева (Андонов 1999: 5). Вестниците „Континент“, „Сега“, „24 часа“, „Труд“, „Стандарт“ и други също отбелязват началото на филмовия проект, като очакванията на журналистите от тези издания са сходни с представените

във вестник „Земя“. „Континент“ пише, че първата снимачна площадка е стара софийска къща на улица „Чаталджа“, че сцени ще бъдат заснемани във Велико Търново и Русе. Авторката на публикацията Виолета Цветкова цитира редакторката от телевизията Мария Пеева, като обръща специално внимание на факта, че това е първото продуцирано от БНТ серийно произведение след „Дом за нашите деца“¹ (Цветкова 1999: 11). Вестникарският материал е илюстриран с две чернобели снимки от Йордан Симеонов, а „24 часа“ помества две много подобни на публикуваните в „Континент“ фотографии (автор Нина Николова) – на режисьора и на две от най-популярните имена в театъра и киното – Невена Коканова и Мария Статулова (Стайков 1999: 24).

Когато снимките вече са завършени и предстои монтажът на лентата, Стефан Джамбазов отбелязва един интересен факт, който изглежда очевиден, но много рядко се

¹ „Дом за нашите деца“ е петсериен филм на Българската телевизия, чиято премиера се състои на 25.06.1986 г. Режисьор на филма е Неделчо Чернев, сценарист е Лиляна Михайлова, оператор Емил Вагенщайн. Музиката е на композитора Петър Ступел. Повече за филма – вж. на страницата на Българската национална телевизия – <https://bnt.bg/bg/a/dom-za-nashite-detsa> (видяно на 03.06.2022). Според справка на страницата на БНТ освен „Дунав мост“ сериалите, произведени от телевизията през 1999 г., са „Големите игри“ (10-сериен, режисьор Иванка Гръбчева, сценарий Георги Данаилов, музика Стефан Димитров), „Сламено сираче“ (детски 5-сериен, режисьор Станислава Калчева, сценарий Георги Мишев, музика Стефан Вълдобрев) и „Клиника на третия етаж“ (35 серии, режисьор Николай Акимов, сценарий Николай Акимов, Мила Георгиева, Александър Косев, Мила Петкова, Богдан Рангелов и Людмил Станев, музика Асен Аврамов и Васил Пармаков). Пълният списък е на адрес <https://bnt.bg/proizvedeni-filmi-109pages.html> (видяно на 03.06.2022). Вероятно тези филми се имат предвид в публикацията на Моника Николова, която по повод филма и романа „Дунав мост“, пише: „още три родни сериала ще покаже до края на годината БНТ, съобщи пък пресаташето ѝ Атанас Илков“ (Николова 1999: 3).

споменава, а именно, че работата върху филма върви паралелно с писането на романа „Дунав мост“. Връзката между двете събития се посочва в публикации в печата през октомври, когато работата по кинопродукцията и романа е вече на финала и се очаква тяхната среща с публиката. Съвпадението в творческата работа, както ще стане дума по-долу, оказва няколко ефекта върху крайния резултат, като най-лесно забележимият е увеличаването на самия сценарий, което се отразява и върху броя на филмовите серии. „Ако сценарият първоначално е бил 120 страници, по време на работата са били дописани още около 50 заради драматургичното развитие на романа. Това е наложило и сериите да станат от шест на седем“, пише Стефан Джамбазов (1999а: 4). Няколко месеца по-късно Величко Хинов във вестник „Земя“ ще отбележи, че Георги Мишев си „подарява“ романа „Дунав мост“ чрез издателска къща „Хемус“ и 7 серии по същия роман на телевизионния екран“. Премиерата на филма е планирана да бъде на 9 ноември 1999, в навечерието на десетгодишнината от знаковата дата 10 ноември 1989 г. С въпроса „десет години по-късно от ноември '89 каква ли е рекапитулацията на Георги Мишев – писателя сценарист, в този отрязък от историческо време“, завършва материала си Величко Хинов (1999: 5).

Тези публикации в ежедневници и партийни официози показват общото настроение, което се създава при очакването на филма. Като цяло до премиерата медиите са настроени предимно положително към усилията на целия екип, а водещите фигури – сценаристът, режисьорът и главните действащи лица – са представени като хора, посветили се на задачата да създадат един видеоразказ за случилото се през десетте години български политическо-социален, икономически и културен преход. За подобен ефект допринасят и две големи липси. Първата е свързана с това, че през 1999 г. в България са произведени само 2 пълнометражни филма, а за целия период от 1994

до 1999 те са общо 25. Нещата с телевизионните сериали са още по-трудни и поради това, че БНТ дълго време е монополист на пазара на телевизионните електронни медии. Седемсериийният филмов проект фактически се оказва един от първите (наред с по-горе посочените три), продуцирани от Българската национална телевизия след дългогодишна пауза, предположена от промените и кризите на 90-те години на XX в. Поради тази причина сериалът, рекламиран в предварително излъчваните трейлъри като отразяващ действителността в страната, активно провокира любопитството на телевизионната аудитория. Зрителският интерес е висок, по данни на ръководството на филмопроизводството в БНТ „Дунав мост“ е бил гледан от „над 5 милиона зрители“ (Сериала 2013). Второто голямо отсъствие може да се открие в това, че на фона на масово купуваните и излъчвани сапунени сериали публиката – ако съдим по реакциите за филма – има нагласи за разговор и оценка на събитията, случили се в десетилетието на прехода, независимо че става дума за форма на тяхното художествено визуално пресътворяване.

След излъчването на първа серия обаче представената вече медийна атмосфера се променя драстично. Наред със сапунените сериали, които стават неразделна част от телевизионните програми и пораждат огромен зрителски интерес и обсъждане в различни кръгове – частни и публични, още първите серии на „Дунав мост“ предизвикват бурна зрителска дискусия. Телевизионната публика, която след 1989 г. е доста активна и има сериозен опит в различни полемики, свързани с мястото на медиите в социалния живот, бързо се разделя в мнението си за случващото се на екрана и в обществото. Самата дискусия засяга всички аспекти на показаното в сериала – от неговите естетически и художествени качества, през кастинга и актьорското присъствие и игра, до моралните достойнства на сценария и обществено-възпитателната роля на финансираната от

правителството телевизия².

Началото на обсъжданията започва с материал, чието заглавие звучи призивно-провокативно. „Спрете „Дунав мост“ е кратката критична бележка, публикувана във вестник „24 часа“ (Лазаров 1999: 10). „В цял час екранно време не се случва нищо – продължава журналистът критик. – Освен че някой някого..., а друг пие петльова кръв. Трети пък е обзет от идея фикс да дялка пистолети на огромен струг. Всяка мутра ще се скъса от смях, като види такъв мимесис“ (Лазаров 1999: 10).

Вестникарската публикация заостря вниманието на зрителската аудитория към сериала, който и без това е очакван с голям интерес от медиите и публиката. На фона на случващото се в популярната култура, в която масовият вкус от почти десетилетие се формира и под влияние на поредицата от сапунени сериали, излъчвани в ефир, както и от широко навлязлата етнопопфолк музика, българското филмово изкуство сякаш е останало встрани от процесите в обществото. След 13-годишна липса на български телевизионни сериали екипът, създал лентата, се оказва в напълно нова ситуация, в която зрителските нагласи са претърпели значителни промени, а политизацията в обществения живот е достигнала една от пиковите си фази. Дискусията около филма разкрива голямата роля, която медиите придобиват и започват да играят, като се забелязва отчетливото отсъствие на експерти в дебатите на телевизионния екран и вестникарските страници. Или – когато например създателите на филма се опитват да вземат думата по определени въпроси, става ясно, че експертната гледна точка има сравнително ниска относителна тежест за формирането на мнения, визии и художествени вкусове.

² Подобна дискусия провокира и няколко години по-рано създаденият филм „Гори, гори, огънче“ (1994), по сценарий на Малина Томова и с режисьор Румяна Петкова. Повече по този въпрос вж. Папучиев 2020: 27–65. и цитираната библиография.

По този начин се освобождава достатъчно широко поле за разгръщане на различни стратегии – в това число пазарни и политически, които се прилагат спрямо филма в медийното пространство. Това, което се забелязва още при пръв прочит на медийните архиви, е че, обобщено казано, едните са свързани с вписването му в по-едрите сюжети на масовата култура посредством „разказване“ на пикантни истории от личния живот на актьорите, придружени с провокативни снимки от сцени във филма. Другите са свързани пък с позоваването на филма като илюстрация на политизирани във висока степен дебати, случващи се в българското публично пространство. В този контекст експертното мнение лесно може да бъде компрометирано посредством атаки, насочени към личния живот.

Сериалът в контекстите на масовата култура

„Дългото мълчание на българските кинаджии обаче доведе до компенсаторното свръхусилие в един сценарий да бъдат разказани стотици истински истории, да бъдат разбъркани в едно всички житейски драми, появили се по страниците на българските вестници – екстрасенси и удушени бабички, далавери с оръжие и прегръдки на артистични хомосексуалисти. И мозайката се разпиля по пода на домовете ни – всъщност тя си беше там и ние вече бяхме гледали този филм не в десет серии, а в десет години“ – пише също в „24 часа“ Юрий Проданов в статия със заглавие „Не спирайте „Дунав мост““ (Проданов 1999: 5). Материалът завършва със заключението, че като цяло това са възможностите на българската кинематография, а самият сериал е „несъзнателна агресия“ спрямо зрителите (Проданов 1999: 5).

В голямата си част телевизионната публика също възприема „Дунав мост“ като филм, отразяващ реалностите в страната през първото десетилетие след 1989 г. Това

ясно се вижда от проведената през 2020 г. анкета, в която респондентите категорично определят филма като един от продуктите на прехода, еднозначно разкриващ действителни картини от българската действителност. Нещо повече, може да се каже, че сериалът „Дунав мост“ се превръща в емблема на прехода, че е регистрирал и запечатал някои от най-важните фигури в мисленето за миналото. И точно поради факта, че става дума за изкуство, а не за реалистично отражение на социалните реалности – независимо от опитите на критиците да го тълкуват и по този начин – тези възприемани като реални картини изграждат емоционална памет за десетилетието, с които преживели те това време с лекота се самоидентифицират. Важно е да се отбележи и фактът, че зрителите, които посочват филма като визуален разказ за случващото се, като своеобразен документ за времето и неговите ключови характеристики, не го свързват с романа на Георги Мишев. Казано по друг начин, самият роман – отново според резултатите от проведената анкета – отсъства като наратив, конструиращ масови представи за прехода. Може да се предположи, че той или остава в сянката на филма, или е непознат за по-голямата част от българската публика.

Доминиращият остро критичен тон в журналистическата и зрителската рецепция предизвиква намесата на ръководството на телевизията и на членовете на Националния съвет за радио и телевизия (НСРТ). Националната телевизия организира обществен разговор, в който участват хора от екипа и сценаристът и автор на романа Георги Мишев. В откритото студио по „Канал 1“ на Българската национална телевизия социологът Антоний Гълъбов отчита 67.8% неодобрение, 22% одобрение, 6.7% от участвалите в допитването започват с нещо добро и завършват с негативна оценка и 5.5% от мненията започват отрицателно и в крайна сметка оценяват филма положително (Дискусията 1999, 15). Албена Драганова във вестник „Новинар“

отбелязва, че откритите телефонни линии, на които се е гласувало „за“ и „против“ непрекъснато са давали заето. „Двубоят завърши с резултат 193 : 184 в полза на сериала, което зарадва създателите му“, заключава авторката (Драганова 1999: 6).

Членовете на контролиращата институция – независимо от сравнително мекия критичен тон, изразен в публичното пространство – също оценяват филма като слаб и без особени художествени и естетически качества. „Съжаляваме за художественото равнище на „Дунав мост“, пише НСРТ за сериала на БНТ“ – отразява мнението на Съвета за радио и телевизия Паола Хюсеин (1999: 3). „Проблемът във филма „Дунав мост“ не е любовта, а това, че тя е немотивирана, заяви вчера пред „Труд“ шефът на НСРТ Александър Томов, помолен да коментира скандалния сериал на БНТ“ – пишат Моника Николова и Мила Аврамова (Николова, Аврамова 1999: 3). Все пак, решението на контролния орган е, че Националната телевизия няма да бъде наказана „заради скандалните секс сцени в сериала, който се излъчва в най-гледаното време“ (пак там).

Светият синод също е провокиран да се намеси със свое мнение за филма. „Къде между впрочем спи Българската православна църква, докато на екрана се вихри първият образ на поп хомосексуалист в родното ни кино? – драматично пита Стела Иванова във вестник „Стандарт“ (Иванова 1999: 3). Авторката на материала не отбелязва факта, че за изграждането на образа на „попа хомосексуалист“ в публичното пространство роля има не толкова все още неизлъченият докрай сериал, а таблоидната преса, която непрекъснато „доизгражда“ тази представа с периодични публикации по темата. Синодът обаче не използва повода да реагира на тези публикации, но санкционира хомосексуалните сцени между един от главните герои Ники / Николай Колев (в ролята Мариан Бозуков) и манастирския послушник Евстати (Георги Михалков). „Гневът на влади-

ците бил предизвикан най-вече от сцените, в които монах е представен като бисексуален. На заседание преди два дни синодалите дълго коментирали филма. Повечето от тях го били гледали и знаели съдържанието му. Накрая решили да пратят протест до БНТ. „Чрез него ще призовем да не се показват филми, които създават невярна представа за българското духовенство“, казаха от Синода“, завършва материалът на Ана Михова във вестник „Труд“ (Михова 1999: 3).

„И тук точно е голямото пропадане на филма. Той иска в рамките на едни пределно ограничени седем часа да вмъкне безбройните си кахъри, недоволства, разочарования от десетте години български „изход“ към демокрация. „Дунав мост“ страда от липсата на спестовност, на икономичност на казването, той е прекалено бърлив, прекалено логореен, за да не бъде схематичен и плакатен. Набутването на много неща в едно, препълването със съдържание няма как да не доведе до статичност на кинематографския образ, до застиналост, афишност и етикетност на действието. Няма как да предпази авторите от плъзването по трафаретни развръзки на сюжетната линия, към наивна, понякога дори инфантилна употреба на митовите на публичното пространство“ – обобщава Митко Новков наблюденията си върху филма, провокиран от разгорелите се зрителски дебати (Новков 1999).

Митовите – отново в логиката на разсъжденията на цитирания автор – са онези елементи във визуалната реализация на сценарния проект, които не позволяват на практика да се говори за реалистичност, а по-скоро за един визуализиран вулгарен език, наложен от медиите. „Българската преса откри в „Дунав мост“ съперник, който на нейна земя си позволява безгрижно да си разиграва коня. В него тя намери оня друг изказ за българските случки, който е в състояние не само да ги каже, но и да ги каже по-добре. И това ѝ създаде безпокойство, създаде ѝ тревога,

защото усети възможността, предзнаменованието на своето изместване. [...] След преврата журналистиката отвя като ураган езоповия език на художественото слово, днес то отвърща с нейните камъни по нейната глава. Директността, прямотта, безсрамността дори на разказа са взети не от другаде, а от вестникарските страници; и ако приемем, че „Дунав мост“ е някаква хроника, то той е именно вестникарска хроника“ (Новков 1999).

Една седмица преди Митко Новков да публикува своя коментар в „Култура“, Стела Иванова пише буквално същото във вестник „Стандарт“, като обръща внимание на проблема за подмяната на естетиката на художествения филмов продукт с езика и риториката на всекидневниците. „Филмът сякаш се е наел да изझेми функциите на чалгата в най-лошия ѝ смисъл в областта на киното – действайки върху най-ниските и първосигнални емоции на зрителите, чието проникновение за действителността не стига по-нататък от кримихрониките на пресата. [...] Иван Андонов и Георги Мишев, кажи-речи, ще изядат хляба на вестникарите, след като само в три серии омешаха кръвосмешение, хомовръзки, убийството на бабичка на битова основа и приватизационни далавери – колкото поема и един нормален ежедневник“ (Иванова 1999: 3).

Акцентът и стилистиката в материала на Стела Иванова са издържани в характерните за ежедневника езикови норми и таргетиране на читателската аудитория и тук той може да послужи предимно като илюстрация на случващото се в медийната среда. Публикуваният в „Култура“ материал е насочен към друга читателска аудитория, с различни от масовите критически нагласи. Поради тази причина заключенията на Митко Новков за „отговора“ на литературата на провокацията на медиите подлежи на допълнителна верификация, преди да бъдат приети като възможно обяснение на случващото се във филма на Иван Андонов и Георги Мишев. На първо място трябва да се

има предвид, че телевизията е медия с не по-малко влияние върху публиката от пресата. И макар че се конкурират, те по-скоро се допълват в насаждането на масови представи, отколкото да си пречат и застрашават. Нещо, което литературата не може да постигне или го постига в дългосрочен план, при това с помощта на училищните и университетските образователни механизми при съграждането на каноничното знание. Освен това трябва да се има предвид и също толкова важният факт, че романът „Дунав мост“ и едноименният сериал значително се различават в начините, по които вплитат сюжетните линии в цялостния наративен контекст, както и по отношение на езика, който използват.

Както вече се спомена и по-горе във връзка с резултатите от проведената анкета, в целия този медиен дискурсивен контекст почти никъде не става дума за едноименния роман на Георги Мишев, чийто риторически и критически фокус е доста уплътнен и всъщност прави част от немотивираните кинематографично сцени разбираеми. По този начин изглежда странен фактът – поне на пръв поглед – че не само зрители и журналисти, но дори и литературни критици, включили се с мнения, не обръщат внимание на връзката *роман – сценарий*, считайки я за нерелевантна за публичната рецепция. Подобна гледна точка вероятно има своите основания, още повече, че създателите на филма е трябвало да намерят подходящите за този тип изкуство изразни средства, за да експлицират ясно онова, което са искали да предадат на зрителите. Фактът, че не са успели да го направят убедително, вече е предпоставка за скандал, успешно разгърнат от медиите в публичното пространство и върнат отново на вестникарските страници в подкрепа на мениджърските усилия за търсене на читателски публики.

Възможен отговор за това отчетливо забележимо отсъствие може да се открие в самото поле на дебата – а

именно масмедиите, положени в контекста на популярната култура от 90-те години на XX в. Широка реактивност, публична рецепция, първосигнални аналогии, провокация към „добрия“ (и всъщност отдавна разкрепостен) колективен морал и вкус са фактори, които биха направили задълбочените семиотични анализи да звучат анахронично и бутиково. Още повече, че четенето (когато става дума за романа) е индивидуално и самотно занимание, а липсата на читателски групи в обществото намалява удоволствието от него, лишавайки го от споделяне. Филмът е различен – бърз, динамичен, масов, провокативен, разтеглен във времето сериал, който предполага обсъждане в свободно време. Така литературните критици и част от литературно подготвените журналисти не се заемат с проблема за художествените провокации към действителността, тъй като и средствата на дискусията – масовите медии – не предполагат и нямат потребност от подобен тип анализи.

Внимание на връзката *роман – филм* в медиите обръща единствено Стефан Джамбазов, който познава и текста на романа, и сюжетите във филма. Критическият патос на публикацията му е именно по отношение на безсилието на филма да „мотивира“ вътре в себе си сюжетните линии и вътрешни връзки, без да очаква това да се контекстуализира за зрителя чрез текста на романа. Още повече, че в края на 90-те години на XX в. читателските и зрителските аудитории в България са достатъчно разпластени и се припокриват в твърде малка част, за да може екипът да разчита на осъществяването на паралелни връзки. Във вестник „Демокрация“ Джамбазов пише: „Поне в романа се разбират някои причинно-следствени мотиви и връзки, които във филма изобщо липсват. Но има един странен момент, който се представя като експеримент – обикновено първо се създава роман и на негова основа се прави филм, ако няма оригинален сценарий. А тук имаме първо сценария на Георги Мишев, след което паралелно на снимането на

сериите вървеше и писането на книгата. Може би причината, която е докарала писателя до това решение, е собственото му недоволство и усещане за недостатъчност на материала. Така обаче романът изпълнява ролята на пълнежа и плътта на филмов скелет“ (Джамбазов 1999б: 3).

Втори възможен отговор за отсъстващите публични паралели между романа и филма, може да се открие в самия характер на конструиране на двата типа наративи. Тук отново полагането на лентата като част от един по-широк знаков контекст би отворило нови посоки на аналитично четене, в които – по Юрий Лотман – кинолентата може да се разгледа като „нарация, изградена не от думи, а от последователности от иконични знаци“. По този начин в нея „най-изразително се проявяват някои дълбинни закономерности на всеки наративен текст“ (Łotman 1983: 141). Тези специфични отношения между словесния и иконичния наратив се отразяват както върху механизмите, по които създателите на сериала отправят послания към публиката, така и върху рецепцията на самите зрители. И още, според наблюденията и заключенията на Лотман и художественият текст, и филмът не съществуват сами по себе си, а в някаква по-широка рамка от взаимосвързаности с множество други текстуални и визуални продукти. В такава логическа перспектива въпросът за естетиката – без да отпада – сякаш минава на второ място, доколкото на преден план излиза проблемът за компетентностите на възприемателите. „Активното въображение, от една страна, и естетическото възприятие, от друга, стават част от обичайното познание“, пише Джордж Блустон (Bluestone 1961: 13)³. Контекстите, към които реферира филмът, са различни от тези на романа, ако се съди по реакциите на публиката – от една страна, и ако се потърси мястото на

³ Изказваме благодарност на доц. Огнян Ковачев за насоките към този въпрос и за достъпа до някои от цитираните тук издания.

самия филм в средата на цялостната масова култура, към която той безспорно принадлежи, от друга. Тук обаче компетентността се пресреща с принципа на удоволствието, за което стана дума преди малко, демонстрирано и в споделянето, и в масовото обсъждане, в което сериалът има преимущество пред романа.

Като възможен херменевтичен ключ към анализа на побойата и разминаванията между романа и сериала, може да послужи казаното от Юрий Лотман в „Семиотика на киното и проблемите на киноестетиката“, че фабулният текст е своеобразна „взаимна борба с определен ред, класификация, модел на света и техните нарушения“ (Lotman 1983: 137). По този начин сериалът на БНТ може да се разгледа в плана на комплексната знаковост, която го изгражда, без да се търси „реализмът“ в кинематографичното изображение. В тази логика на анализ филмът е по-скоро генератор на образи у публиката и маркери на споделена памет за колективното минало (без непременно то да е рефлектирало върху индивидуалната автобиография), освободен от претенциите за документалност.

В търсене на механизмите, по които това се случва, на първо място може да се анализира изразният код на филмовата продукция. Езикът както на романа, така и на филма нямат много общо с вулгарния език на медиите. Нещо повече, в една от сериите, героят на Георги Русев – Петър Диамандиев, чете заглавие и статия във вестник, като прави дори опит за анализ и на ситуацията в страната, и на начина, по който това е отразено в медиите. Отношението му, както и това на сина му – Влади Диамандиев (в ролята Иван Ласкин), на когото чете материала, е подчертано критично. Освен това, речта на героите във филма е решена в една специфична висока стилистика. Като цяло те говорят правилен книжовен език, нарушаван частично в определени ситуации от не особено вулгарни улични фрази, което не е характерно за печатната преса от времето на

прехода. С много малки изключения основните действащи лица са високообразовани – инженери, историци, филолози, финансисти, журналисти, които в нито един момент не се разколебават в изказа си и в избора на изразни средства. Именно този език, както и добрите познания в областта на поезията, политиката, философията, историята⁴ например, дистанцира героите от средата, в която са поставени. Една от главните героини – Стела / Параскева (в ролята Йоана Буковска), казва, че след като емигрира на Запад (или изобщо където и да е извън България) най-много ще ѝ липсва „нашият език – „Ту арфа звънлива, ту меч“ („Родна реч“, Иван Вазов). Убеден, че „пропадането на една държава почва от езика ѝ“, както заявява бащата на двамата братя Диамандиеви, за Георги Мишев това всъщност е резервоарът на целия натрупан опит⁵ (Мишев 2019: 51).

Този опит е представен повече като историческо-национален, отколкото като индивидуално-биографичен. Не само Стела, която има хуманитарно образование, е със задълбочени познания и е стриктна в речта си, а както се каза вече – и по-голямата част от останалите герои имат висок в стилистично отношение изказ. И това е една от причините, поради която е заплашен от пълна деструкция. Както например от пошлите или безсмислени текстове на етнопопфолк песните, части от които се запяват от време

⁴ Нерядко се цитират мисли на Хенри Кисинджър и Збигнев Бжежински, правят се позовавания на произведения на Волтер, споменава се Симеон Радев, цитират се стихове на Иван Вазов. Режисьорската стилистика на Тарантино, която прави филмите му разпознаваеми, също е добре позната на героите в „Дунав мост“.

⁵ Интересен пример в тази посока са отразяващите мнения за филми таблоиди, в които до материали за сериала присъстват и такива, чиито заглавия ясно показват този езиков разлом. В рубриката *Шемет* на русенския вестник „Утро“ заедно с публикация, че Кирил Маричков пуска на пазара саундтрака на „Дунав мост“, е поместена и неголяма бележка, озаглавена „100 тона пуйки ще нахлуят в България през Русе“ (Утро 1999: 7).

на време, не толкова, за да изразят героите (или някакво тяхно моментно вътрешно състояние), колкото за да провокират зрителя. Така не само в романа, но и в сценария на филма, насочен към значително по-голяма и разнородна аудитория, именно езикът напълно съзнателно и последователно е съхранен като ключов компонент от статусния идентитет на героите. По този начин обаче – при реализацията по-скоро на филмовата версия на сюжета, отколкото на романа – езикът е една от главните спирачки за разплатяването на характерите, още повече за тяхното развитие в хода на филма и разгръщането на фабулата. Влезли веднъж в сериала, те остават непроменени (поне по отношения на изразността) до самия му край. Наред с всичко друго това в известна степен лишава филма и от претенциите на създателите му за реалистичност и автентичност. За това допринася и обстоятелството, че отчетливо личи гледната точка на сценариста интелектуалец. Чрез нея през цялото време се отстоява критичността на външния наблюдател към ситуацияите, в които са поставени действащите лица. Езикът капсулира героите, дистанцира ги спрямо собствените им действия и мотивации. Поради тази причина той е по-скоро контрапункт на стилистичните и риторичните похвати, налагани постепенно от медиите като код за масово социално общуване.

„[Журналистиката – уточнението наше, А. В. и Н. П.] възприе езика на улицата, а чрез него легализира и манталитета на улицата, който не се беше докосвал до провъзгласяваната нова политическа култура. В тези първи години масата и пресата се утвърждаваха взаимно. Масата предлагаше публична власт на пресата, а пресата легитимираше плебейската публичност, настанявайки я в освободеното от социалистическата публичност място“, обобщава Ивайло Знеполски наблюденията си върху медиите от първите няколко години на прехода (Знеполски 1997: 54–55).

Чрез този език, който не иска да се „разпада“ по подобие на разпадащите се държава и общество, сценаристът сякаш упорито се съпротивлява на симбиозата, възникнала между медиите и отделните социални групи. Експертите не са се оттеглили в свои собствени полета, където говорят на свой език и по този начин се дистанцират от всичко останало – сякаш демонстративно заявява сериалът. Този – събрал целия културен опит на българите език (по Мишев) – има свое място в новите културни условия, той отново може да върне статута си на код за национално общуване. Съдейки обаче по получения краен продукт и реакциите на зрителите, това е една утопична идея, която в крайна сметка е в ущърб на самата продукция. И медиите – изтегляйки сериала в полето на своето говорене и риторически похвати – успяват да го превърнат в част от общото забавление на едно продължително токшоу, поддържащо интереса към самите тях. И колкото по-голяма е вътрешната съпротива на визуалния проект – защитаван от създателите си Георги Мишев и Иван Андонов – толкова повече възможности се очертават за разгръщане на различни публично-медийни псевдодискуссионни сюжети.

Връщайки се отново към случващото се в сериала, можем да отбележим, че интелектуално-критичният подход на сценариста се разпознава и в още няколко похвата, използвани при създаването му. Георги Мишев – независимо от това че планираните шест серии са се увеличили с още една при крайната реализация на проекта – сякаш само скицира персонажите, при това не само през езика, на който говорят. Във филма – за разлика от романа, където тези образи отсъстват – са представени две готвачки в пицарията на едно от главните действащи лица, чиито роли се изпълняват от Надя Тодорова и Пепа Николова. И докато майсторката в кухнята (Пепа Николова) е някак по-статична в изпълнението си, някои от действията и репликите на готвачката (Надя Тодорова) директно провоки-

рат препратки към филми като „Дами канят“ (1980 г., по сценарий на Георги Мишев и под режисурата на Иван Андонов), „Опасен чар“ (1984 г., режисьор Иван Андонов) и „Вчера“ (1988 г., също режисиран от Иван Андонов). Епизодично, буквално за по-малко от минута, се появява и Невена Коканова, без това да има особено място в развитието на действието. Нейното присъствие е изведено в заглавие на вестник „24 часа“, което гласно заявява, че „Невена Коканова [е] за кадем на „Дунав мост“. По-надолу в материала се изяснява, че Иван Андонов е поканил известната българска актриса „За благословия!“ Звездата ще се снима само първия ден. Тя ще е актриса, дошла при гледачката“ (Стайков 1999: 24).

Може да се допусне, че въвеждането на подобни сценарни и режисьорски решения – от една страна – нееднозначно разкриват стремежа филмът да се дистанцира от случващото се в изключително популярните за периода съзливо-романтични латиноамерикански сапунени сериали и от техните превърнали се в икони на популярната култура и в България актьори⁶. От друга страна, използ-

⁶ Пристигането на пуерториканската звезда Освалдо Риос (звезда в нашумелите „Касандра“ и „Вдовицата в бяло“) в България през март 1998 г. предизвиква истински фурор. Пресата непрекъснато запознава читателите си с детайли от пребиваването му, както и с подробности от личния му живот, телевизиите също отразяват присъствието му, а концертът в НДК се превръща в култово събитие за почитателите му. По този въпрос вж. Димитрова 1998. В момента във Фейсбук има страница на българските фенове на Освалдо Риос, където са публикувани множество ранни и съвременни снимки на актьора, както и фотоси на вестникарски материали от 90-те години на XX век до днес. Страницата е с адрес <<https://www.facebook.com/OsvaldoRiosBulgarianFans>> (12.03.2022). Като любопитна подробност може да се отбележи и фактът, че в романа „Дунав мост“ новороденото бебе на Павлина и Луко носи името Касандра (в сериала името на детето е променено). Пример за засиления интерес е материал от в-к „Труд“. През април 1997 г. е публикуван материал, озаглавен

ването на подобен похват сякаш се опитва да направи препратки към един по-широк рецептивен хоризонт на гледащия българско кино зрител. Самият Георги Мишев в интервю за вестник „Труд“ отбелязва, че поне той е очаквал от българската телевизионна публика да направи връзка с някои от най-добрите образци на киното от предходния период. „Като стар автор, който помни как бяха посрещани навремето „Момчето си отива“, „Преброяване на дивите зайци“, „Дами канят“ и всички останали, очаквах същото и сега: наясно съм със степента на промени в съзнанието, минали са само десет години, откакто нагизхем в пустинята на път към обетованата земя“ (Йолова 1999: 9). Екипът е убеден в кинокултурата на зрителя, вярва, че рецепцията ще е резултат от съхранен в някаква колективна и индивидуална зрителска памет рефлекс към българските филмови продукции. Поради тази причина по-скоро въз основа на един отминал собствен опит ще се опитва да провокира запазени предполагаеми чувства у зрителя посредством припомняне на силните години на българските комедийни филми, радващи се на много голям интерес в периода на тоталитарния режим в България. Както отбелязва Ингеборг Братоева-Даракчиева за времето преди 1989 г., „със сигурност може да се каже, че сатиричната комедия е един от най-любимите жанрове на нашата публика – той ѝ дава възможност да се посмее на воля над българския си живот, който я притеснява, но който няма сили или воля да промени“ (Братоева-Дарак-

„Николай Стоянов: Аз написах и продадох романа „Касандра“. От интервюто под това провокативно заглавие (предходник на съвременния clickbait) обаче става ясно, че Стоянов не е автор на романа, а с разрешение авторката на сценария Делия Фиальо е направил литературната му обработка. При това само за 14 дни, защото изпълнителката на главна роля пристига в България. Печатница във Велико Търново издава романа в 20 000 екземпляра за един ден. Вж. повече по този въпрос в интервюто на Надежда Захариева с Николай Стоянов (Захариева 1997: 19).

чиева 2013: 331). Реакциите – в това число и зрителските – обаче показват, че ситуацията е силно променена, което определя и възприемането на сериала. И докато „Дами канят“ („посрещнат със същия вой“ (Йолова 1999: 9), както и „Дунав мост“) е останал в паметта на зрителите като един от добрите образци за кинокомедия, то първоначалният отклик на зрителите не предвещава подобна съдба на сериала.

Смехът в „Дунав мост“ е важен компонент от режисьорските решения за предизвикване на асоциации с предходни кинопродукции. Реакциите на публиката обаче показват, че във времето след 1999 г. фокусът към смешното и забавното се е променил. И онова, което представя сериалът, не се възприема като забавно и дистанцирано отношение към социалната реалност, а по-скоро като грубо банализиране на битието в сферата на изкуството.

Не може да се подмине обаче фактът, че сериалът, подобно на романа, преподрежда разпознаваемите кодове на популярната култура, налагани чрез малкия екран, а на места доста сполучливо играе и дори се забавлява с тях.. И като елемент от смеха и хумора, и като деликатна критика на масовия зрителски интерес към многосериийните външни продукции могат да се разгледат препратките към актуалните за времето си сапунени сериали. Иронията е част от цялостното отношение на Георги Мишев към случващото се в България, и по-специално към възторга от посрещането от страна на публиката на сериали като „Касандра“, „Дързост и красота“, „Богатите също плачат“. Безкритичното отношение към случващото се на екрана в съзливите мелодрами, онова, с което българската публика масово се опитва да се отстрани от реалността в страната, оставайки въпреки това плътно потопена в нея, е обект на ирония в „Дунав мост“.

В един от напрегнатите моменти в романа, когато Павлина започва да ражда на строежа в полицейското

управление, превъзбуденият Ачо вика на полицейския инспектор: „Бате, човек се ражда! Да викаме „Спешно отделение“. Тази грешка, която може да се възприеме и като неволна, и като нарочна, получава напълно нелогичен – ако е изваден от контекста – отговор от страна на полиция: „Доктор Куин, искаш да кажеш“. И следва уточнението – „Сержантът също обичаше да гледа сериали през свободното си време“. Сцената завършва с: „По-късно щеше да се сети, че доктор Куин бе героиня от друг сериал, не беше от спешните лечители“ (Мишев 2019: 183). Нещо, което сменя рязко гледната точка на читателя – тъй като репликата е от романа, доколкото сцената с раждането в сериала е решена в различен контекст. И независимо че и самото развитие на тази сюжетна нишка е лишено от драматизъм, самата смяна рязко откъсва погледа от случващото се в романа и се превръща в директна препратка към общия културен фон. Подобни препратки могат да се открият на няколко места както във филма, така и в романа.

Тази ирония се открива и в леките провокации към масовия зрител, частично и в детайли, при които сериалът препраща към наложили се в десетилетието на прехода образи от българската телевизионна и шоу култура. Пепа Николова (циганката от „На всеки километър“), която допълва своето публично присъствие на филмова и театрална актриса с популярните за времето след 1989 г. телевизионни предавания като по „По пижама с Пепа Николова“ и „Часът на Пепа Николова“) също намира своето епизодично присъствие в сериала. Излъчваната по БНТ седемсерийна продукция „преоткрива“ за себе си образа на „жената с характер“, последователно изграждан от самата актриса в популярните представи с целенасоченото използване на специфичен цветист и провокативен език и директен изказ. Този изказ обаче е строго индивидуален, той е част от идеоектната разпознаваемост на Пепа Николова за българските зрители. Самата Пепа Николова,

както и Надя Тодорова са от онези „жени с характер“ и собствено екранно присъствие, което може да се разчете и като провокация към стереотипизираните представи за жената и междуполовите отношения, налагани от популярните латиноамерикански сериали. Те трудно влизат в модела на подчинената мелодраматично страдаща по изгубената любов романова или филмова героиня. Готвачки в пицария, те не могат да запомнят все още нищо незначещи за българския потребител чужди имена на пици и храни и изразяват свое мнение за рецептите и поръчките. Тези кратки епизодични роли целят да предизвикат смях у зрителя. Иронията се открива и в множество други каламбури, които смесват разноредови социални и културни факти. Реплика, директно отправяща към комедийното шоу „Клуб „НЛЮ“⁷ и един от нейните популярни герои – редник Първолет Каракочев (Петър Попйорданов – Чочо), също съдържа в себе си потенциала да събуди ирония у зрителя. Радичковата фраза „Ние пак сме тук“ – казана от Стела – е еднозначно иронизиране на една от емблематичните за времето на прехода рубрика на партийния официоз на БСП, вестник „Дума“.

Дистанцията от трагизма на ситуациите се постига както чрез спецификата на шрихирането на характерите, така и чрез музиката във филма. В сцени, в които напрежението очаквано се покачва и реално съществува риск от драматична развръзка, музикалният фон в противовес на ситуацията се изгражда от лека и приятна музика, коя-

⁷ Телевизионното шоу на „Канал 1“ на БНТ се появява на екран през 1996 г. и от самото си начало се радва на изключително висок интерес от страна на зрителите. Както показват резултатите от проведената през 2020 г. анкета, представена в първа глава, независимо че е далеч зад „Ку-ку“ и „Каналето“, „Клуб „НЛЮ“ е сред седемте най-популярни шоупрограми, които зрителите помнят и свързват с публичния образ на обществената телевизия във времето на прехода.

то придава и известна битовост. Изневярата на Павлина с Ачо в момента, в който партньорът ѝ, агресивният и дори садистичен Луко (Николай Урумов), се прибира от лов въкъщи и предстои прострелването на Ачо, се акомпанира от ритмична музика, лишаваща сцената от драматизма, който би могла да изрази. Самият Георги Мишев споделя, че на места „композиторът леко се кикоти“ и този кикот е лесно забележим за зрителите (Интервю 1999: 10).

Разгледан по този начин, филмът много трудно може да се определи като „директен“ или „безсрамен“, използващ езика на таблоидите от 90-те години на XX в. Напротив, наред с високия книжовен език, на който говорят героите, той непрекъснато се опитва да изгради един културен метаезик, в който иронията към настоящето се успоредява с опити за връзка с популярната култура от времето преди 1989 г. Образците за правене на добро кино се намират там – в онова отминало „златно време“ за българската кинематография. Филмите, за които се предполага, че зрителите в по-голямата си част познават, обичат и помнят, могат да служат като критерий за сравнение със случващото се в настоящето. Телевизионният сериал, един от четирите, продуцирани от БНТ и създадени през 1999 г., се самонатовазва с мисията да посочи критичните тенденции в културното пространство, като същевременно представи и един възможен техен художествен коректив. И на това всъщност се дължи неговото пропадане – екипът не успява да се справи със задачата си така, както е правил това преди 1989 г.

Медийна „критика“ на „пошлостта“ и „лошия вкус“ и измеренията на сексизма

Решенията на създателите на сериала да организират визуалния проект по такъв начин, могат да се разгледат като част от кинематографичния език, чрез който сцена-

прият да някаква степен отразява романа. Точно на тази плоскост – близостта между сценарий и роман – могат да се открият най-съществените разлики, които водят до сюжетните и идейните пропадания на филма. На първи план в зрителската рецепция и критика, както вече стана дума, е изведена „порнографията“, която сериалът излъчва и на която акцентират нагърбилите се с ролята на критици журналисти от различни медии. „Някой се беше опитал да подготви публиката за изобилието от еротика, нетипична за масов телевизионен сериал. Но никой не беше намекнал, че ще гледаме толкова долнопробни актови сцени, стигащи до невъобразимото изнасилване на бременна жена. А какво да мислим за задължителното във всеки епизод дивашко убиване на животни в кадър, увенчано от пиенето на кръвта им“⁸, заявява в критиката си за филма и изобщо за баланса „на ръба на кича“ във филмовото творчество на Иван Андонов Александър Донев (1999: 30). В характерния за цялата ѝ по-нататъшна кариера езиков изказ и богат на риторични манипулации стил Ива Николова пише във вестник „Сега“: „БНТ обаче върти вече 2 поредни вечери филм, в който няма нищо по-естествено от безразборното онождане между всеки две човешки същества от различен пол, които остават за 5 минути насаме някъде. [...] На този фон един от героите внася етнокултурни нюанси, като посича петела, погълнал зарчето му за табла. След туй му изпива жадно кръвта, наточена в кофичка от кисело мляко“ (Николова 1999: 12).

⁸ В интервю пред Кирил Вълчев за Дарик радио (публикувано и във вестник „Сега“) в защита на този тип сцени Георги Мишев заявява: „Или ето прост детайл, в който ме обвиняват [...] Защо пиел кръв на петли не знам кой си? Ами вие, по-възрастните зрители, на помните ли как един член на Политбюро, който правеше своите ловни сафарита в Африка, пиеше кръвта на убитите зебри с кратунка? Това нещо не го ли помните? Не помните ли как той се изкачи по един убит слон? Това нещо го има заснето с камера“ (Вълчев 1999: 5).

Ако насилието над животни под една или друга форма наистина присъства доста широко в сериала, то въпросът с „порнографията“ е наистина дискуссионен. Немалко сцени наистина могат да бъдат определени като еротични, но те са твърде далеч от директния език на порнографията, който не е непознат на българската публика от този период⁹. Наблюдението на Румяна Стоилова (2010: 17) върху масовата култура, че се отчита „нарастване на сексуалността“, се потвърждава категорично и от прегледа на масмедийните, отразяващи дебатите около „Дунав мост“. „Препратките към сексуалността в масовата култура нарастват, наблюдава се тенденция към изчистването на порнографията (clean-up tendency) и утвърждаването ѝ като приемлива в рамките на предавания с масова аудитория. Порнографията навлиза в масовата култура и изследователите алармират за „порнофикация“ и „сексуализация“ на публичната сфера“ (Стоилова 2010: 17).

В този контекст представеното в „Дунав мост“ е всъщност набор от битовизирани сцени, които са доста далеч от порнографията, и дори в по-голямата си част нямат много общо и с еротиката. В сериала всички герои са близки помежду си и показаният промискуитет в отношенията

⁹ Както показват резултатите от анкетата, за която се спомена по-горе в изложението, респондентите добре си спомнят навлизането в България под различни форми на продуктите на порноиндустрията. Първоначално това започва с вноса на видеокасетите, със списанията и вестниците. Хората еднозначно свързват последното десетилетие на XX в. с появата на този тип филми и преса, които са сравнително нови за българската публичност. Касетите широко се разпространяват в множеството нароили се видеотеки, а вестникарските издания са на преден план в павилионите и на сергиите за вестници. Интересен факт, заслужаващ отбелязване, е връзката между порнографията и текстовете на попфолк песните, поради което участващите в анкетата определят „чалгата“ като част от порнографията в българската масова култура от епохата на прехода.

е лишен от драматизма на сексуалната злоупотреба и насилието над свободната воля. Той е представен така, че публиката остава с впечатление, че е част от установената близост между всички герои; липсва драмата и мелодрамата, с която зрителите са свикнали в няколкото многосерийни продукции, излъчвани по телевизиите. Всъщност, ако се сравни българският „Дунав мост“ с популярните по това време латиноамерикански сериали, няма да бъде пресилено да се каже, че продукцията на Иван Андонов и Георги Мишев сякаш „разголва“ и иронизира всички онези любовни завръзки, характерни за внесените от телевизиите продукции. Сложните и дълбоко прикрити в сюжетите на тези продукции отношения умело или не съвсем маскират как са разпределени роднинските връзки между персонажите до самия финал. Съспенсът, с който се характеризират отделните сюжетни линии в общата интрига и който на практика се разкрива периодично, за да задържа зрителския интерес, често е основан именно на скрити сексуални връзки и изневери между едни или други герои. Една прикрита сексуалност, която често пъти се оказва в основата на връзки между родители и деца или в по-широк родствен контекст. Разкриването им осуetyава бракове или обратно – става предпоставка за тези бракове. Любителите на този тип филми са провокирани по някакъв начин във всеки един от отделните епизоди, предизвикани са техните морални критерии и те – както показва проведената анкета – често пъти прекарват свободното си време в обсъждане на това как според тях ще се развие по-нататък действието и до какво ще доведе това в крайна сметка.

„Безразборното онождане“ в „Дунав мост“, за което пишат Ива Николова и други нейни колеги, е още един начин – макар и огрубен – да се иронизира всичко онова, което е скрито в човешките отношения, презентирани в мелодраматичните сериали. В българския сериал тези връзки не са дълбоко прикрити, за да се разкрият някъде на финала,

а се случват пред очите на зрителя. Поради това липсва и мелодраматичният елемент, предизвикващ сълзи у телевизионната публика. Нещо повече, чрез представените сцени се слиза до телесното, което – показано директно – е своеобразна сатира на социалния живот и установения в предходната епоха фасаден морал. Морал, който се основава на героизиране на тялото, и от друга страна – насажда отношения на срам и вина към интимното възприемане на човешкото тяло и голотата му¹⁰. В този смисъл употребата на тялото не води до морални угризения или дълбоки психологически страдания у самите герои¹¹, а напротив – в повечето случаи е неразделна част от живота или – както е в случая със Стела – превръща се и в разменна монета по пътя ѝ към реализация на личните ѝ цели.

В медийните дискусии това сякаш изглежда напълно допустимо, доколкото медиите не се фокусират критически върху специфичните филмови употреби на джандър стереотипите, характерни за зрителските представи, а умело манипулират дискусията, като я удържат само в темата за безразборния секс. И това, както показва анализът на материалите, не се прави с цел защита на филма, а чрез представянето на еротичните сцени като порнографски се

¹⁰ По този въпрос Кристина Йорданова отбелязва: „Представата за тялото и сексуалното общуване излиза от сферите на частното и се превръща в задача на обществото. [...] Негласно текстовете (в списание „Семейство и училище“ – уточнението наше, А. В. и Н. П.) вменияват на тялото, инстинктите и естествената сексуалност същност на заплаха, травма, подозрение, нечистота“ (Йорданова 2016: 77, 78). По въпроса за спорта и дисциплината при формирането на визия за телесното вж. и Попова 2016: 57–73.

¹¹ Ако се търси подобно нещо в киното, най-яркият пример сякаш е сцената с изнасилването на Маргарита от партийния велможа във филма „Маргарит и Маргарита“ (1989, режисьор Николай Волев), което е предпоставка и за трагичната развръзка на финала. Тук могат да се посочат и други филмови проекти, в които сцените, показващи сексуална близост, са не по-малко открити от тези в „Дунав мост“.

предизвиква първосигнална негативна реакция от страна на средностатистическата телевизионна аудитория. Тук в съгласие с критиците, които търсят връзка между сериала и вулгарния език на медиите, може да се каже, че посредством част от картините, разкриващи голотата на героините, екипът плаща данък на масовия вкус. Може дори да се твърди, че с някои от сцените сякаш се доближава до разбирането, че сексът и еротиката продават. Или поне се очаква да предизвикват и задържат вниманието на определена зрителска аудитория. Или поне е така на пръв поглед. За пример може да се посочи стриптийз сцената в бара, явяваща се директна препратка към това, което задължително присъства във всеки брой на таблоидите, както и на представящите се за сериозни всекидневници от това време, а именно – снимка на разсъблечена млада жена. Самата филмова сцена – подобно на излишната за новинарските всекидневници снимка – е лишена от каквато и да е драматургична мотивация, тя на практика няма връзка със сюжета и по-нататъшното развитие на действието.

Въпреки тази относителна отстраненост от цялостната сюжетна композиция обаче „Дунав мост“ и в този си аспект предлага възможност за анализ, който се дистанцира от доминиращите медийни внушения. Тук отново се регистрира характерното за филма пародиране – в случая на тайните или явни сексуални желания на зрителите. Удържайки се и в тези сцени в стилистиката на черната комедия (а не в тази на синята комедия, фокусирана върху сексуалността, голотата и в известна степен – върху вулгарното експониране на телесното), сериалът показва действащи и активни жени. Те са представени като непрекъснато пресичащи граничната линия между това да флиртуват със сексуалните желания на аудиторията и в същото време да показват образа на една бързо еманципираща се жена, която не е пасивен обект на тези желания. Напротив, както показва самият сериал, мъжете по-често са жертва на

обстоятелствата, отколкото жените, при това без да са в позицията на приспособяващи се към тях. Без да натоварваме сериала с трудни за откриване кинематографични и идейни достойнства, може да отбележим обаче факта, че героините действат открито, открито до пълното си разголване пред очите на зрителите. За разлика от героините в сапунените сериали, които също често пъти не са пасивни фигури, но утвърждават установените мъжко-женски стереотипи, действайки подмолно и с „женски“ средства, женските персонажи в „Дунав мост“ използват „мъжки“ арсенал при справяне с трудните ситуации в преходното българско общество. Точно в стриптийз бара собственикът, изживяващ себе си като културен мениджър и арт-директор на програмата на момичета, в същото време е лицето, което се опитва да манипулира с меки и лошо маскирани подходи, нетипични за сексистките представи. На него не са му чужди интригите, заплахите, кокетниченето, страхът от открито изразяване на мнение, с което много плътно се доближава до женските образи в латиноамериканските сериали. Подобна размяна на ролите на мъжете и жените посредством провокиране, води до объркване на „конвенционалната сексуализация“ (по Ана Фазекаш) на героите и героините, наслагвана по различни пътища в популярната култура след 1989 г. Позовавайки се на Лаура Мълвей, Ана Фазекаш – по повод филма „I love Dick“ – споделя наблюдение, което може да се приложи в голяма степен и към „Дунав мост“. Възбудата, тръпката, се „получава от оставянето на миналото зад себе си, без то да бъде отречено“, от преодоляването на „изтърканите или потискащите [му] форми, и от стремежа да се скъса с нормалните удоволствени очаквания, за да породи нов език на желание“ (Fazekas 2018: 98).

Филмът няма претенцията да налага нов език на различни сексуални желания в масовата публичност. Той остава на нивото на иронията, резултат от провокацията към

установеното и общоприетото, при това без то да бъде от-
речено или отхвърлено¹².

Споровете около сериала във вестниците допълват медийния контекст с редица материали, отразяващи личния живот на участниците във филма. По този начин таблоидите „присвояват“ „слабия филм“ за собствените си цели, като фокусират читателски интерес към собствените си издания. Използваният механизъм е добре познат на публиката от времето на прехода – разказите (действителни или фино манипулирани в детайлите) – се превръщат в част от един псевдобιοграфичен публичен дискурс, последователно създаван от масово тиражираните печатни медии. В него попадат както известни политици, така и героите на деня – мутрите, футболистите, изпълнителите (по-специално изпълнителките) на етнопопфолк музика. Форматирането на масовия вкус посредством вестникарската риторика се допълва и от множество материали за звезди от популярната култура, сред които особено място заемат героите от придобилите огромна популярност сапунени сериали. Драматичните картини от българската социална реалност, които разпознава във филма Юрий Проданов като заети „от българските вестници“, отново се превръщат в конструкти на медийната среда. Но те вече могат да бъдат разчитани през един мощен критически ключ. Усилията на двата водещи таблоида в страната да изградят един специфичен метаезик към действителността, пречупен през филмовото опосредстване, в действителност се провалят. Повечето журналисти, критикуващи филма,

¹² Може би не е случаен фактът, че игралният филм „Граница“ (1994) е посочван като втория запомнен и представителен за десетилетието след сериала „Дунав мост“ в представената в първа глава анкета. В този филм протестът срещу скрития зад героичното и възвишеното фалш на комунистическото минало е провокиран чрез сексуални сцени с глухонямо момиче от малцинствата и с животно.

разпознават голите сцени и тези, в които е показано сексуалното общуване между героите, като пошли, развратни, заплашващи сексуалната култура на подрастващите и предизвикващи добрите нрави и установения морален кодекс на съвременното българско общество.

При внимателен прочит на цялостната контекстуална рамка обаче се забелязва наличието на една парадоксалната на пръв поглед ситуация. В по-голямата част от представените по-горе материали се отбелязва, че вестниците разказват за ужасната действителност в страната; според тях сериалът поема тези истории като сюжетоконструирани, след което получава доминираща в отрицанието си оценка в същите тези медии за предизвикателство към етичните социални норми. Прилагането на този двоен по същността си стандарт и неговите манипулативни стратегии се разкодира изключително лесно днес, но както показват дискусиите около филма – читателската и зрителската аудитория не се фокусира върху този проблем. Това може да се разтълкува като елемент от привикването на по-голямата част от публиката към езика на медиите от този период. Един език, който е разбираем, нерядко вулгарен и изпълнен с етнически, религиозни и сексистки стереотипи. По отношение на последните Тотка Монова отбелязва: „Масовата преса и комерсиалните телевизии тиражират образи, герои и сюжети, които ни представят една отчайваща картина на прехода. Положено в контекста на джендър ролята, се съзира една вулгарна деформация на класически патриархални отношения. Сумарно погледнато мъжествеността е синоним на власт и капитал и се асоциира с бронирани джипове, черни очила и костюми, златни ланци. [...] Той [мъжът – уточнението наше, А. В. и Н. П.] е в центъра на бляскави светски прояви, където честването на един рожден ден задължително предполага похарчването на някой и друг милион. Задължителен е и антуражът му от красавици“ (Монова 2014: 428). Редом с

този като цяло социално активен медиен образ на „силния пол“ се изграждат и новите представи за жената, чието тяло ще се откъсне от нормативното асексуално представяне, за да се формира в другата крайност. Според тези езикови и риторически конструкции жената (основно младата жена) ще се презентира през телесното и сексуалността. „Женствеността – продължава наблюденията си върху медиите Монова – се асоциира с перфектни външни данни, перманентна грижа за красотата, евентуални силиконови и други подобрения, задължително марково облекло“ (пак там). Един модел, който не само ще срещне мълчалива подкрепа, но ще се превърне в ключов елемент от мисленето на младите и в обект на идеализации и подражание.

В част от материалите, представящи филма, се разказват истории, които дават на читателите информация за всичко онова, което „уплътнява“ наличните сексуални сцени. Вера Чалъкова и Ива Йолова представят дебюта на младата Йоана Буковска като отбелязват, че тя била избрана за ролята сред повече от 80 момичета „след жесток кастинг“. „Първоначално за ролята била харесана стриптийзърката от „Шератон“ Димана. Скоро обаче станало ясно, че тя няма да се справи с ролята, поради което ѝ е отказано участието във филма“ (Чалъкова, Йолова: 1999: 21). Внушението, че Йоана Буковска се справя добре както като актриса, така и в сцените, в които на преден план се извежда женската голата и сексуалност, често пъти се подсилва с полуголи снимки на актрисата или с кадри от филма, в които тя е застанала предизвикателно. В статия под заглавие „Не спирайте „Дунав мост“, вестник „Труд“ дори помества схема на сексуалните връзки между героите със заглавие „Кой кого в „Дунав мост“, а авторът (университетският преподавател) Юрий Проданов без никакви притеснения манифестира своята сексуалност, заявявайки: „Е, не че пишещият тези редове не би искал да грабне

Йоана Буковска, но тук става дума за друго“ (Проданов 1999: 5). Всъщност за каквото и да става дума, изразеното отношение и изобщо възможността авторът да си го позволи в масов тираж, показва ясно провала на медиите да изградят критическия метаезик, каквито претенции заявяват. Докато в същото време преподновяват и утвърждават популярни предубеждения.

Контент анализът на езика на публикациите би дал възможност да се реконструира към днешна дата целият арсенал от изразни средства, които силно сближават вестникарския език с този на разговорно-битовия изказ на улицата. Изрази като „дупе да ни е яко“, „благородни девици“ (по отношение на зрителите), „и най-лиричните ни творци скимтят“, а изгубилите търпение поети пишат „за гъзове и пръдни“, „ментенце“ се срещат често и разкриват особеностите на формиращата се с активното участие на пресата публична стилистика през 90-те години на XX в. Телесно-сексуалното е визуализирано не само чрез снимки във вестниците, то навлиза масово в езика, за да препотвърди сексизма в обществените представи, създавайки реминисценции към едни установени в патриархалната колективна култура половоролеви отношения. Именно тази култура, широко манифестирана като генератор на ценности от комунистическата идеология, непрекъснато актуализира – скрито или явно – ценностите на национализма и се явява фактор при формирането на групови принадлежности в условията на прехода. Полът – като компонент от индивидуалната човешка идентичност – се пресреща с идеологическото разбиране за колективните цялости и не намира широко разбиране. „Устойчивостта и скептицизма срещу всеки модел на индивидуална идентичност“ са сред характеристиките на масовите представи в източноевропейските страни във времето след премахването на „желязната завеса“, отбелязва Елжбета Островска (Ostrowska 2020: 4). Неолибералните течения се пресре-

щат с трайно установени представи, което се забелязва както в киното на източноевропейските творци (пак там), така и в медиите. Снизходителното или подигравателното отношение към всичко онова, което е встрани или „излиза“ от усреднените и установени норми за човешки отношения, е част от същата тази стратегия за формиране на специфични масови нагласи или е компонент от стремежа на изданията да се приспособят към тях. Като отчетлив пример може да се посочи обсъждането на манастирския послушник Евстати и неговата сексуалност¹³. Именно тя е в основата на възмущението и критичната реакция на Светия синод на Българската православна църква, за която стана дума и по-горе¹⁴ (Михова 1999: 1, 3) и която е отразена във вестник „Труд“.

Таблоидите продължават да разширяват отворената ниша за сексуалната „греховност“ на превъплътилилите са в ролите актьори, като успяват да свържат това със специфичния удоволствен принцип, търсен като ефект от публиката.

За да „уплътнят“ започнатите, но недоразказани във филма истории, масовите вестници прибегват до познати и вече отработени похвати, проверени при широкото отра-

¹³ Като пример за езиково медийно приспособяване към различни масово разпространени стереотипи може да се посочи и случката с Мариан Бозуков (в ролята на инженера Ники, съпруг на героинята на Йоана Буковска), който участва в сексуална сцена с послушника Евстати. Както разказва Петър Попйорданов – Чочо, Мариан е получил заплахи, че ще бъде обран, а мъж и жена, които го разпознали на улицата, казали „А, това е инженерчето“ и отнесъл доста сочна псувня“ (Дискусията 1999: 15) – вж. по-специално карето с мнения „Експертите“.

¹⁴ Първата реакция всъщност идва от страна на публиката. На откритата от БНТ телефонна линия за мнения на зрителите пикът на обажданията „е бил в петък между 22 и 23 часа – след хомосексуалната сцена. „Тогава се обадиха най-много – 100 души“, разказват телефонистките. Линиите буквално пушели“ (Радославов 1999: 12).

звяване на сапунените сериали. На цели страници се „разказва“ за личния и професионалния живот на актьорите, за тяхното семейно положение, житейски избори и предпочитания. Материалите са придружени с редица фотографии, които изграждат противоречиви представи, предвид факта, че често пъти се смесват филмовите образи с тези на актьорите. Скандалът с еротичните сцени се довършва от вестникарски публикации за любовта в реалния живот между двамата актьори в главните роли (Буковска и Попйорданов), което поставя допълнителен акцент върху пикантното и атрактивното за публиката. По този начин на личните избори отново се противопоставят нормите на един идеализиран колективен морал, което допълва „аргументите“ при публичното оценяване на сериала. Най-често негативно, както показва анализираното в първа глава демоскопско проучване. Зрителският и читателският вкус се „засреща“ с „базови“ за пазара правила на информационно манипулиране. Те са маскирани като „право на мнение“ и свободното му изразяване, като се обяснява, че известността крие известни рискове. Един от тях е – както правят директни внушения част от материалите – че личният живот на актьорите всъщност принадлежи на публиката. Материалите – без значение доколко отговорят на истината или са аргументирани с „говори се“, „близки до... споделиха“ – навлизат безпрепятствено в интимните пространства, за да задоволят очакванията за сензация.

Както е регистрирано в бележка на вестник „Труд“: „А основание да харесват филма имат само българските управници. Народецът, отплеснат по редуващите се сексценки, забрави да споменава роднините им на опашка в магазина или като си получи сметката за парното. И изборите тутакси се изпариха от главата му“ (Политиците 1999: 3). „Народецът“ – оказва се – забравя не само политиците, но и всички онези фигури, които определят икономическия и социалния характер на преходното време.

И това е ефект, който се постига с активното участие на медиите – печатни и електронни – от цялото десетилетие след 1989 г.

В медийната теория и критика подобен тип рецептивно въздействие се вписва в постлитературните тенденции на съвременността, които изследователите определят като „вторична оралност“ в плана на културното общуване. Това не е възстановяване в съвременни условия на фолклорната нарация и нейните механизми, а е нещо ново, нещо, което „се нуждае от медиите, несъществуващо и невъзможно без писмеността и печатарството“, пише американският философ и литератор Уолтър Онг (Ong 1987) (Цитирано по Mersch 2010: 104). „С помощта на телефона, радиото, телевизията и различните апарати, записващи звук, електронната технология ни създаде епохата на „вторичната оралност“. Тази нова устност е изненадващо подобна на старата, в това число и когато става дума за мистичността на включеността, както и за чувството за общност, нейното фокусиране върху сегашното и любов към формулите. [...] Днешните телевизионни дебати с важни политици нямат нищо общо с този [стария – уточнението наше, А. В. и Н. П.] устен свят. Публиката не присъства, тя не се вижда и не се чува. [...] Кандидатите се съобразяват с психологията на медиите“, завършва наблюденията си Уолтър Онг (Mersch 2010: 105).

Анализирайки казаното от Уолтър Онг, Дитер Мерш го съпоставя с разсъжденията на Джек Гуди, че в случая става въпрос не толкова за влияние на техниката, а на практиката. Както отбелязва Джек Гуди, препращайки в разсъжденията си към фигурите на възприемателите, подобно разширяване на гледната точка дава възможност да се говори за „обща културна компетентност“. „От тази компетентност произлизат изкуствата, литературата, науката, а също така и формите на организация на живота и политическият ред. С други думи, медиите моделират

действителността с *помощта* на практиките, а не с *помощта* на техниката“ (Mersch 2010: 106).

В случая техниката опосредства и масовизира онова, което се случва в дълбинните пластове на културната комуникация. Функцията на писмото да прекодифицира водещите принципи и определящите знаци на оралността, в епохата на електронизация и цифровизация е изправена пред нови предизвикателства. Чувството за принадлежност към определена общност – най-често виртуална и трудна за еднозначно определяне, създава сложни и дисперсни мрежи, които провокират идентичностите, организирани около писмеността и съществуването ѝ в домодерната и модерната епоха. Разширяват се – и дори може да се каже, че се нарушават – и представите за рационалност, доколкото се попада в едно непрекъснато преформулиране на вече установени смислови цялости, закодирани в разпознаваеми и конвенционално установени знаци. Самите конвенции непрекъснато се поставят под съмнение, въз основа на което се формират по-трайни или по-малко издръжливи общности от хора, които принадлежат към различни етнически, национални, религиозни, социални и професионални групи. Познаването на техните стремежи, желания, представи за себе си и близките, както и общите картини за света и провокирането на разговор, съобразен с това, е един от пътищата, по които медиите и манипулаторите на общественото мнение могат да провокират дискурсивното развитие в контекста на вторичната устност. Дискурсивност, която реално и видимо рефлектира върху човешките отношения, създавайки близост или дистанция между участниците в комуникацията. „Взаимодействието между риторическия говорител, слушателя и риторическия дискурс е много по-сложно, отколкото се смяташе досега според популярния комуникационен модел, който произтича от принципите на електрическите вериги и съответно включва следните елементи: *изпращач – канал*

– *получател – обратна връзка*. Този, който говори, риторически избира да започне и да поддържа до постигане на целите си поредица от събития в човешките отношения. Той прави това с помощта на символични действия, които осигуряват как и какви могат да бъдат слушателите в последователни моменти“, заявява в анализа си Карол Арнолд (Arnold 1992: 57). Избраните средства и риторически похвати – продължава авторът – като цяло са такива, че водят слушателите към заключения, за които те са напълно убедени, че са техни, независимо от факта, че на практика са формирани извън тях и дори извън тяхната най-близка общност. В този смисъл дискурсът на вторичната устност деконструира културата на писмения текст, предвид това, че е много „по-гъвкав“ и предполага значително по-голяма свобода при избора на средства и дори пресемантизиране на знаците.

В опита си да установи характера на тези риторически средства, Гюнтер Томас отбелязва, че подобно на употребяваните в предписменото общуване формули и клишета в плана на вторичната устност също се използват похвати като *рефлексивност* и *дистанцирана ирония*, което се прилага и спрямо печатната писмена култура (Thomas 2000: 390). И продължавайки наблюденията си върху теоретичния модел на Уолтър Онг, Гюнтер Томас заявява още, че новата устност означава *планетарна общност*: „Радиото и телевизията създават „глобална общност в много по-голяма степен, отколкото пресата“. В противовес на индивидуалния акт на четенето, телевизията предлага *споделен опит* с другите зрители и с фигурите в телевизията. Не само скоростта на информацията, но също така и звукът повишава „настоящето“ в дълбинния смисъл на „екзистенциалните отношения“ на човек към човек (Thomas 2000: 390).

Конкретният пример, разглеждан тук – седемсерийният „Дунав мост“, ясно показва механизмите, по които пе-

чатните медии също активно се включват в провокираната от аудиовизуалните медии култура на вторична устност. Печатните издания много успешно се приспособяват към общите очаквания от страна на публиката и правят всичко възможно, за да се впишат в цялостния процес на постоянен и бърз преход между „реалното и фикционалното“, между „медиума и външната реалност“, между „актуалността и образа“ (тук използваме отново наблюденията на Гюнтер Томас). Прилагайки подобна теоретична перспектива към анализа на медийното отразяване на „Дунав мост“, можем да кажем, че един от ключовите риторически похвати – наред с моралните провокации и придаването на излишна тежест на сексуалните сцени – е съзнателното провокиране на чувството за удоволственост у публиката. Разширявайки дискурсивните рамки на общуването, създавайки възможност за комуникация в рамките на широки човешки групи, препотвърждавайки споделеността на техните „общи“ етически възгледи, то повишава индивидуалния и груповия интерес. По този начин се засилва и усещането за удовлетвореност от споделеното общуване, както и фалшивото усещане за откривателство от страна на коментиращите в свободното си време сериала и всичко около него. Зрителите, приели картината за реалност, с лекота намират аналози в заобикалящата ги действителност и очакват още информация, за да се постигне наред с това и така необходимата протяжност, която също е част от удоволствието в плана на устната култура и общуването, което тя предполага.

В резултат на провокираните медийни скандали около сериала „Дунав мост“ публиката сякаш започва да изпитва своеобразен информационен глад. Националната телевизия не е достатъчен източник, който може да запълни създалата се и все по-бързо разширяваща се ниша сред зрителите. Тя, както може да се съди от медийните реакции на ръководството на БНТ и НСРТ, се опитва да запази

определен етос в цялостното общуване, като не се отказва от ролята си на „стожер“ на публичния вкус и обществени възприятия. Така електронните медии остават встрани от все по-ускоряващия се информационен обмен около сериала. Частните таблоиди – които нямат подобни задръжки и залагат на комерсиалното – се включват доста активно в търсенето и набавянето на информация, която читателите им очакват. Самите те фактор за увеличаващия се зрителски интерес към сериала, продължават да захранват дискурсивността на вторичната устност, характеризираща масовата култура на прехода. Създава се механизъм, в който всяка допълнителна информация засилва глада за още и още новини около „проблемите“, които „всички обсъждат“ и „са важни за всички“.

Извеждането на скандални моменти от сюжета на сериала обаче се оказва ограничено и недостатъчно за поддържане на по-висок градус на температурата в обществените дискусии. Поради това медийният фокус постепенно започва да се премества и върху личния живот на актьорите, обсъждането на „морала“ на творците, разказите за случващото се снимачната площадка и изобщо обхваща всичко, което може да има пряка или опосредствана до неузнаваемост връзка със сериала. Подобен процес се наблюдава не само при таблоидите, но и при политически ангажираните ежедневни издания. (Както може да се види по-долу в текста, вестниците „Дума“ и „Земя“ ангажират вниманието на читателите си с личностните особености на характера и поведението на създателите на филма.) Всичко това засилва у зрителя не само информационните му „потребности“, но и усещането му за оправомощеност да оценява и изказва публично направените оценки. При това напълно убедено, че това е всъщност неговата гледна точка към нещата, която е валидна и важна. Припокриването, което се получава, между подателите на съобщенията (електронни и печатни медии) и получателите, всъщност

е част от най-работещите механизми на масовата култура за налагане на определени културни продукти и ценности, за предлагане на потребителите на онова, което те търсят и очакват. В този твърде широк комуникативен канал нишата, която електронните медии освобождават, бързо се запълва от печатните издания. Те активно се включват в обсъждането на случващото се на екрана и успяват да засилят чувството за връзка между художествения продукт и реалността, именно с цел да се впишат колкото е възможно по-плътнo в създадената възможност за достъп до по-широка публика. Подчертавайки документалността на филма, медийните наблюдатели успяват да изградят представа за сериала, която ясно се вписва в стратегиите на популярната култура за търговия с културни продукти. Зрителският интерес към филма е неимоверно висок – и дълго време се поддържа такъв, което би могло да се разглежда като доста успешно реализирана маркетингова стратегия и съобразяване с търсенията на пазара. Нещо, което обаче създателите на сериала не са целели, имайки предвид автентичността на реакциите им, както и желанието им да иронизират определени тенденции в българската масова култура от епохата на прехода.

Всъщност крайният бенефициент на цялата тази пазарно ориентирана стратегия са преди всичко печатните медии. Подчертавайки връзката на художествения продукт със социалните реалности, те откриват своето място на активно опериращи в тези реалности информационни средства. Така те се легитимират, настоявайки на правото си да формират представи и гледни точки у възприемателите. По този начин художественият продукт – независимо от естетическите му достойнства, качества и визуални характеристики – лесно се вписва в масовия вкус и хоризонт на очакване, той става обект на различни, често пъти самодостатъчни и настояващи на своята валидност коментари и обсъждания. На зрителя се внушава, че той е и данъко-

платец, неговите средства са разпределени от оправомощените да правят това и след като той няма възможност да контролира пряко този процес (като например когато си купува по свой избор билет за концерт или филм), то поне има правото на собствени коментари. В този процес културата на писмото и литературната компетентност отстъпват на заден план за сметка на широкото поле, което се освобождава за коментарите в устното свободно и гъвкаво общуване. Вестниците разгръщат това общуване, преместват го от частното към националното, запазвайки неговите специфични социални особености. Така сериалът се превръща в обединител – при това обединител в национален мащаб – на принципите на устното общуване и масовия вкус, насочвайки цялата критика към себе си. В този дискурсивен разнобой литературното произведение се оказва с доста стеснено поле на социален отглас и възможен художествен ефект.

Популярните лица и техният частен живот стават любима тема и се превръщат в продукт, който разпалва любопитството на публиката и тя с удоволствие купува същия този продукт. Експлоатирането на тези сюжети допълнително скъсява дистанцията между популярните лица и зрителите/читателите. Създават се нови възможности за поддържане на общуването в неформалните общности, съзнателно се изграждат алюзии към случващото се във филма. Героите от „Дунав мост“ и актьорите, които изпълняват ролите, се превръщат в еднакво интересни и трайно допълващи се сюжетни линии в обсъжданията, провокирани от лентата. Това е част от механизмите, по които се изграждат паралелните възприятия на сериала като част от действителността. За зрителите не само сюжетът е „реалистичен“ и документира изживяването преходно време, но и препратките към частните пространства на актьорите и начините им на живот също засилват чувството за фак-

тичност и документалност¹⁵.

„Сладко бреме е да си известен“, заявява в едноименната си статия Виктор Радулов и няма защо актьорите да се сърдят, че са попаднали във фокуса на зрителския интерес (Радулов 1999: 10). А той, интересът, е водещ за усилията на масмедиите и те са длъжни да правят всичко възможно, за да го удовлетворят. „На хората им е любопитно как, къде, кога и с кого тя [публичната личност – уточнението наше, А. В. и Н. П.] прекарва времето си. Хората просто обичат да четат за други хора, особено ако са знаменитости. А работата на вестниците е да осигуряват тази информация“ (Радулов 1999: 10). Репортери, фоторепортери, сътрудници и журналисти в изданията ще положат поредица от неимоверни усилия, за да информират *правилно* публиката какво точно става в частния живот на актьорите. Те са героите, които отстояват демократичното право за достъп до информация. А в случая ясно се вижда, че подобни *новини* не само че нямат никаква роля за формиране на социална критична мисъл към случващото се в обществото, а дори напротив – те успяват да отместят вниманието от именно такива проблеми. Спекулацията е осъществена чрез създаване на големи информационни масиви, които

¹⁵ Наред с ролята си във филма и публикациите за личния ѝ живот Йоана Буковска е и допълнително „разпознаваема“ за публиката и през „гардероба“ на продукцията. От една страна, „информационните лидери“ на българския вестникарски пазар се стремят да намерят снимки на актрисата (нерядко и полуголи), както и такива на останалите герои, с които да визуализират информацията и да опредметят зрителската представа. От друга страна, облеклото, с което Йоана Буковска изпълнява ролята, е част от нейния личен гардероб. „Аз играх с мои дрехи във филма, което е другата свинщина. На мен ми се наложи да изиграя тази Стела, която е толкова различна от мен, с моите дрехи. Това са много лични неща, дрехите носят информация за мен. Играе и половината гардероб на майка ми“, заявява актрисата в интервю за „Труд“ (Емигрирам 1999: 9).

отместват критическата дистанцираност и поддържат висок градус на интерес в неформалното общуване между близки, съседи, колеги. А зрителите не трябва да изпитват каквито и да било угризения заради интереса си към приватните сфери на живота, защото е присъщо на всяка публика да се интересува от живота на знаменитостите. Поради тази причина цял свят търси да научи нещо повече за случващото се в британското кралско семейство и новините около принцеса Даяна, а информацията за холивудските звезди постоянно се оказва недостатъчна за жадната за сензации публика.

Особен интерес за медиите предизвикват отношенията между Петър Попйорданов, Йоана Буковска и Хилда Казасян. Редакциите на различни издания – в това число и претендиращите да са флагманите на информативната и безпристрастна нова българска журналистика – запознават читателите си надълго и нашироко със случващото се в отношенията между тримата. По правило, материалите са изпълнени със спекулации в една или друга посока, преразказват се слухове, актуализират се общоизвестни клишета. На вестникарската риторика не са чужди намеците, подмятанията и внушенията; цитират се „анонимни източници“ и „защитени от журналистическата тайна“ сътрудници на вестниците. В резултат се получава наративен продукт с труден за изясняване жанр, който – независимо дали съдържа и ако да, в каква степен някаква реална информация – има за цел да засили битовизацията в неформалното общуване. За да се постигне тази цел, е необходимо да се разпали въображението на зрителите, за да се подсили интересът към търсене на още и още информация, която вестниците с видима охота предоставят. „На човек му е много по-интересно да научи с коя ходи в момента Чочо Попйорданов, отколкото какви са творческите му планове“, завършва разсъжденията си Виктор Радулов (1999: 10).

Прикриваните дефицити в медийната критика

По отношение на общата си философска рамка сериалът „Дунав мост“ отчетливо демонстрира пропаданията в цялостния стремеж на екипа сценарият да кореспондира с текста на романа, от една страна, и същевременно да се еманципира от него, от друга. В сериала основният драматичен конфликт е дотолкова снет до битовото и частното, изнесено на преден план, че на практика се губи политическата и социалната визия на автора за настоящето, заложена в романовия текст. На този фон сблъсъкът между героя на Петър Попйорданов – Джими, и Станоев (Кръстю Лафазанов), независимо че е двигател на действието и мотивира всичко, което се случва, избледнява в значителна степен пред очите на зрителите. Поради тази причина много от сцените които изглеждат без връзка помежду си, остават свързани в зрителската рецепция основно през близостта – роднинска, селищна и интимна – между героите, но се отстранява мироведната позиция на автора, осигуряваща кохезията в романовия текст. Желанието на сценария да се направи една цялостна оценка на времето на прехода, като в същото време цялата събитийност се свежда до битовите мащаби на малкото добруджанско градче Стари хан, води до резултат, който трудно може да се определи като успешен, ако се приложат естетическите критерии на критиката. (За публиката, както нееднократно се подчерта, филмът има своето важно място като част от иконичното изграждане на колективен „спомен“ за времето.) Освен това и поради спецификата на кинематографичния език филмът няма възможност да представи онези пространни романови пасажии, в които са заложили разсъжденията на автора за ситуацията в страната. В романа те „спояват“ и аргументират случващото се, „обясняват“ на читателя контекста и дори имат претенцията да формират оценка към социалните измерения на десетилетието,

както посочва и Стефан Джамбазов (1996б).

Тази специфична дидактика във филма е отразена в два или три кратки монолога на героите, сред които се открояват тези на героя на Георги Русев, познат на зрителите и с майсторското си изпълнение на подобен тип наративи в други образци на българското кино. От тези романови пасажии става ясно, че процесите в сферата на социалните и икономическите отношения са предположени от връзката на настоящето (90-те години на XX в.) с времето преди 1989 г. Периодът на тоталитаризма в България и смяната на политическия капитал с икономически след 1989 г. е времето, в което са възникнали всички онези политически и стопански обстоятелства, предпоставящи и определящи отношенията в демократизиращото се българско общество. Лишен от тези есета – конструктори на романа, сериалът ги изобразява през фигурата на крайния печеливш от случващото се, манастирския послушник Евстати, кадър на комунистическата Държавна сигурност. Всъщност той не просто е крайният печеливш от всичко случващо се, а е и фигурата, през която бившите тайни служби на режима манипулират действието и определят трагичния финален акорд в съдбите на героите. На свой ред онова, което съдържа в себе си политическия заряд на романа, а именно – обществените зависимости, остава недокрай разгърнато и мотивирано представено в седемсерийния телевизионен проект на екипа Мишев – Андонов. Така например Джими, героят на Петър (Чочо) Попйорданов, не е особено ясно представен като зет във фамилията на висш кадър от Държавна сигурност и конфликтът му със Станоев (Кръстьо Лафазанов), който е протеже на управляващата през 1995 г. бивша комунистическа партия, сякаш смалява значението на този „биографичен“ факт.

Независимо от липсата на съответните романови пасажии може да се допусне, че очакванията на създателите на сериала са, че зрителите, потопени в същата обществена

атмосфера, с лекота ще могат да направят препратки към живота в реалността. В същото време те ще разпознават и персонифицират прототипи, обобщени в събирателните образи на филмовите персонажи, като по този начин ще формират крайната си оценка и разбирането си за филма. Последващият прочит на цитираните вече резултати от проведената през 2020 г. анкета показва, че подобни контекстуални допълнения в масовата публична рецепция вероятно са се случвали, след като филмът и днес се определя като обясняващ периода. При това се нарежда сред малкото художествени продукции, които постигат подобен масов ефект. Публичната дискусия, разгърнала се в най-четените таблоиди след излизането на филма, е затвърдила това убеждение на зрителите, възприемащи сериала като образец за отминалото десетилетие. За това вече многократно стана дума по-горе в текста, но връщането отново към тази дискусия дава възможност да се хвърли светлина върху големите липси и пропадания в нея. Като обобщение на този допълнителен прочит може да се каже, че в нея успешно се маскира проблемът за мястото и ролята на Държавна сигурност както в обществото, така и в политическите структури и църковните институции. Вестникарските материали – в таблоидите и в партийните издания, използват различни стилистични похвати. Едните, прикривайки го зад излишно фокусиране върху „порнографията“ във филма или върху внушенията за онтологичната слабост и липса на социална сигурност в многопартийната политическа демократична система. Другите – извеждайки на преден план схематичността на сцени и образи като резултат от идеологическата обремененост на авторите на филма.

Така един от големи отсъстващи (или прикривани) в дискусията всъщност се явява Държавна сигурност и нейните активни креатури, които остават в сянката на общественото внимание. Журналисти и анализатори иронизират

или оставят без внимание това макар и слабо проблематизирано от филма поле. Фактът, че духовно лице е кадър на бившите тайни служби на комунистическия режим, при това школьник под ръководството на тъста на Джими, не поражда задълбочени дебати за същността на това всъщност псевдодуховно лице. Прикрит под монашеското расо в манастира, то през цялото време – без това да се вижда от зрителите почти до края на сериала – работи за реализацията на скрити от обществото финансови и икономически сделки.

Тук се налага отварянето на една скоба, която хвърля светлина върху сюжетното полагане на живеещите в близкия манастир в светските дела на малкия град след 1989 г. Анализът на Момчил Методиев за случващото се в Българската православна църква след 1944 г. показва, че монашеското и свещеническото расо се превръщат в удобно прикритие за действията на комунистическите тайни служби в епохата на тоталитаризма. Сътрудничеството е „взаимноизгодно“ – йерарсите напредват в кариерното си развитие, а службите получават информация не само за властовите разпределения в лоното на Църквата, а и за настроенията на вярващите в страната и извън нея¹⁶. Тези

¹⁶ В статия във вестник „24 часа“ изпълнителният директор на православния Център за църковно-държавни и междуцърковни отношения Никола Петков разсъждава над нашумелия през втората половина на 90-те години въпрос за българското дисидентство, като споделя, че именно Църквата е един от факторите за липса на реална съпротива срещу режима на Живков. Католическата църква – пише Петков – има за център Ватикана, който при нужда винаги е можел да „концентрира погледа на европейската и световната общественост върху нарушените човешки права“ (Николов 1998: 9). За разлика от католическите страни България е в различна ситуация: „Българската православна църква нямаше тогава своя Ватикан. Изолирана и смазана като всички нас, тя не можеше да бъде основата, върху която да се развие родното дисидентско движение. Резултатите са налице...“ (Петков 1998: 9).

обвързаности на духовници от всички нива на йерархията дават възможност за своеобразна „феодализация“ на епархиите през 70-те и 80-те години на XX в. Присъствието на „държавни „фаворити“ сред митрополитите“, както отбелязва Момчил Методиев (2010: 299), подкопава авторитета на патриарха и неговата власт е сравнително мека, особено над висшите духовни йереи¹⁷. Тези процеси се забелязват отчетливо както през втората половина от периода на тоталитаризма, така и във времето след 1989 г., когато игуменът на Роженския манастир „Рождество Богородично“ Йоан, известен и като брат Джон, се превръща в емблематична за самоуправството в църквата фигура¹⁸.

¹⁷ Поради тази причина митрополити като Неврокопския владика Пимен например владеят епархиите си практически безконтролно. Както посочва в проучването си Момчил Методиев, срещу него са изпращани множество сигнали от вярващи, които са засвидетелствали изпратената от тях информация с имената си, но на които Църквата не отдава практически никакво внимание. Един от тях (от 1973 г.) гласи: „Невр. митрополит Пимен в последните 3 – 4 години направи в епархията и в престолния му град много поразии и продължава да вилнее... Недоумяваме защо още не се чувства Вашата авторитетна десница [...] Верен на своя садизъм и ексцентричност той стана причина да хвърлят расата си 11 души цензовани свещеници, верующи духовници, които го презират и проклинат“ (Методиев 2010: 300).

¹⁸ Медиите през 90-те години изобилстват с материали, разкриващи една или друга „странност“ на монаха, радващ се на добри контакти с главния прокурор Иван Татарчев и други фигури от сферата на политиката и държавното управление. Разкази за страстта му към оръжията, за конфликти с местното население, за участието му в светски събития и организирани от самия него трапези изпълват вестникарските страници както на регионални, така и на национални издания. В типичния си стил вестник „Труд“ в разширен наратив, смесващ информативното с „жълтото“, разказва, че „зорките очи на селяните следяха всичко, което ставаше зад манастирските стени и по коктейлите с присъствието на брат Джон. Така се родиха слухове за голи нимфи, разхождащи се по чардака или играещи самодивски танци“. От материала става ясно, че ВМРО е „поело защитата над местното население“,

От обнародването през 2012 г. решение на Комисията за разкриване на документите и за обявяване на принадлежност на български граждани към Държавна сигурност и разузнавателните служби на Българската народна армия (Комисия по досиетата) става ясна дълбочината на зависимостите на църковните лица. Става ясно също така, че дори и подкрепяните от десните демократични и антикомунистически сили владици също са свързани с Държавна сигурност, при това и в по-голяма степен, отколкото останалите в официалния (т.нар. каноничен) Синод висши духовници. В анализа си на отношенията между Църквата и държавата в епохата на тоталитаризма Момчил Методиев стига до извода, че „участието в т.нар. Алтернативен синод на най-приближените до комунистическата власт митрополити (включително и като сътрудници на Държавна сигурност) напълно лишава разкола от автентичен антикомунистически заряд“ (Методиев 2010: 608). В цялостната неяснота около вътрешните процеси в Българската православната църква и борбите за власт в нея през 1992 г. се оказва партийна и политическа подкрепа на митрополит Пимен, за когото може да се подозира, че има повече лични, отколкото принципни мотиви да постави под съмнение легитимността на избора на патриарх Максим (Методиев 2010: 275). В резултат на това заключението, което прави изследователят е, че: „трудно може да се твърди, че най-известните представители на т.нар. Алтернативен синод могат да претендират за моралния кредит да бъдат обновители на Църквата. Като се имат предвид биографиите на разколническите митрополити, може само да се допуска, че разколът е бил подпомогнат и от външни на Църквата институции, което обаче трудно може да бъде доказано по документален път“ (Методиев 2010: 333). Трудно може

като защитата ще е с всички възможни средства, в това число и с изнасяне „на пиперливи подробности за живота в Роженската обител“ (Василева, Лалева 1998: 14).

да се докажат и действията на митрополит Калиник, на когото вестник „24 часа“ посвещава цяла страница. „Криминалните деяния на Калиник не са доказани. Доказано е, че той е неподражаем в преobraженията и ролите си“ (Здравков 1996: 35).

В случая може би ще бъде пресилено да се търсят прототипи на образа на духовното лице Евстати сред реални църковни лица, но може да се направи извод, че той е събирателен образ на черти на духовници, които са далеч от християнското разбиране за добродетели. „Критическият“ фокус върху сцената с двама мъже в леглото дава достатъчно материал за коментари, които прикриват както хетеросексуалните сцени с участието на Евстати, така и неговата „подготвеност“ в сферата на икономиката. А именно тези му умения и „експертиза“ са един от ключовете за разбиране на част от „бандитската“ приватизация на прехода (както е определяна тогава и запомнена и до днес от българите). В края на сериала той е героят, който еднозначно печели от всичко случващо се, докато останалите герои стават жертва на жестоките икономически и социални отношения в десетилетието след 1989 г. По този начин авторите на сериала правят безапелационен опит да представят реално овластените и контролиращите всичко случващо се в страната – лицата, свързани пряко или косвено с бившите партийни структури и техните тайни служби¹⁹. Независимо от това, че съответните сцени са твърде кратки, не са докрай мотивирани и изискват специално внимание, за да бъдат еднозначно разбрани от зрителите, те би трябвало да имат своето място в едно общест-

¹⁹ Героят на Георги Русев – Петър Диамандиев (учител по професия, но награден с отличие за работата си и ползващ се с доверието на местните партийни величия по време на тоталитарния режим), разказва пред сина си, че веднага след 10.11.1989 г. е получил огромна сума пари от партийния секретар, която обаче след дълга нощ на мъчителни размисли върнал.

вено обсъждане от подобен мащаб. Все пак, те са ключов компонент от онова, което екипът се опитва да представи като своя гледна точка към процесите. И подобно на други също схематично представени, но широко дискутирани сцени са част от вътрешната философска кохезия на действието.

По този начин и с помощта на медийната дискусия, не само героят Евстати натрупва дивиденди в преходното време. Фактът, че послушникът е представен като кадър на тайните служби, не буди безпокойство у духовните и църковните водачи на българската нация, не представлява проблем и за медиите, които не обръщат особено внимание на този тип зависимости в критиката си върху сериала. Прегледът на пресата, макар и да не претендира за изчерпателност, показва пълна липса на подобен тип проблематизиране на въпроса. Един от възможните отговори защо това е така, се съдържа в резултатите от проверката на Комисията по досиетата, отразени в Решение № 298/17.01.2012 г. От него става ясно, че 11 митрополити от общо 15-те членове на Светия синод на Българската православна църква са сътрудничили под една или друга форма на органите на Държавна сигурност²⁰. По времето на реализирането на сериала обаче за тези зависимости в обществото се говори и се разпространяват различни слухове, но няма никакви сигурни данни, тъй като приетите нормативни документи не позволяват по-широк достъп до архивите на бившите служби. В годината на излизането на филма (1999 г.) Църквата постепенно е започнала да преодолява големия синодален разкол, довел до „избирането“ на алтернативен патриарх Пимен и създаването на паралелен Свети синод от отцепили се митрополити. През 1998 г. – шест години от началото на разкола и две години от

²⁰ Самото Решение № 298 е със свободен достъп на следния адрес: https://desebg.com/images/stories/Komdos/New-pdf/298-Sv._sinod.pdf

провъзгласяването му за патриарх (1996 г.) – той се покаява и се приобщава към органите на официалната Църква. Възстановяването на институционалната цялост на самата Българска православна църква продължава и в следващите няколко години.

Като цяло въпросът за „отварянето“ на досиетата на комунистическите тайни служби има доста противоречива история в българския политически и обществен живот. В продължение на повече от 12 години след 1989 г. Парламентът и политическите сили не успяват да разрешат този въпрос, което дава възможност за унищожаване на множество документи и досиета (144 235) и за прикриване имената на редица секретни сътрудници. Както се отбелязва в документ на Комисията по досиетата, първият закон е приет през 1997 г., без да има особен ефект върху обществените процеси. Данните на Комисията показват, че до 2001 г., когато законът е допълнен и променен, са огласени имената само на 55 от секретните сътрудници (Равносметка 2017: 26–29).

Медийната презентация на „отварянето на досиетата“ също е достатъчно противоречива и отново се осъществява като своеобразна смесица от информация и натрупване на несъществуващи детайли, които в повечето случаи омаловажават въпроса. Нещо, което е в синхрон със случващото се в политиката и като цяло формира водещите нагласи в обществото. От публикация във вестник „24 часа“ става ясно, че приетият и влязъл в сила на 6 август 1997 г. Закон за достъп до документите на бившата Държавна сигурност разпорежда, че най-напред ще бъдат проверени висшите служители в държавата. „Тези, за които има документи и дела в архивите на МВР и разузнаването, ще могат да възразят официално до 1 седмица“ (Редакционен 1997а: 4). Ако няма възражения или апелацията на посочените не се сметне за основателна, тогава новосъставената комисия ще изпраща справка към Парламента. „Справката

няма да съдържа подробности и описание кой, кога, какво е правил – обясни Серафим Стойков²¹. – Тя ще бъде само за кого в архивите има документи от миналото“ (Редакционен 1997а: 4). Компроматите нямало да изтичат, като това се гарантира от „джентълменската дума“ на министъра на вътрешните работи. Поради тази причина не се предвижда и никаква форма на граждански контрол върху работата на самата Комисия.

В следваща публикация на вестника се казва, че 600 софийци искат да видят досиетата си, 24 пловдивчани също са изразили желание за това, а „никой в Русе не желае да види дали е разработван“. В някои от районните полицейски управления в страната все още липсват приетите образци на документи, други нямат инструкции къде и как да се приемат молбите на гражданите (Редакционен 1997б: 2).

В интервю пред Георги Тошев писателят Цветан Марангозов, емигрирал от страната по времето на тоталитарния режим, споделя, че „отварянето на досиетата е необходим катарзис“. На въпроса дали това решение на Парламента е морален акт и дали ще се отрази на съдбите на хората, отговорът е: „Това е неизбежно. Мисля, че това е необходим катарзис. Аз говоря от седем години, откакто се върнах в България, че досиетата трябва да се отворят. За това съм разговарял още с ген. Семерджиев“ (Тошев 1997а: 10).

На 22 септември 1997 г., когато трябва да се гледа делото „за досиетата“ в Конституционния съд, вестник „24 часа“ излиза с материал, чието заглавие е „Конституционният съд разцепен за досиетата“ (Рагина 1997: 4). Очакванията са резултатът да бъде 6 гласа „за“ и 6 „против“, в резултат на което „архивите на ДС ще бъдат отворени заради

²¹ По това време Серафим Стойков е секретар на Комисията за качеството му на началник на служба „Архив – МВР“. Председателят на комисията е Богомил Бонев, министър на вътрешните работи.

формалната неотмяна на закона“ (Рагина 1997: 4). Според твърдения на магистрати, обявили се против, приемането на този закон ще доведе до „война между институциите“.

На 23 септември 1997 г. водещият материал на „24 часа“ е „Скриват досиетата на 13 + Стоянов“. От материала става ясно, че президентът, вицепрезидентът и 12 конституционни съдии са изключени от проверката. И докато Петър Стоянов и Тодор Кавалджиев апелират да бъдат отворени техните досиета, „конституционните съдии скриват своите досиета, тъй като тежките престъпления се обследвали от самия КС и нямало основания спецкомисията на Бонев да ги проверява за нещо по-невинно – връзката с бившата ДС“ (Димитрова, Шолев 1997: 1).

Четири месеца след обнародването на Закона, вестник „24 часа“ публикува материала на Виолета Симеонова със заглавие „Досиетата – синият гаф № 2“, в който авторката пише: „СДС изчака да слегне пушилката от медийния провал и дискретно си призна втори гаф със закон“ (Симеонова 1997: 8).

Неяснотите в Закона са достатъчно големи, за да направят обществения дебат по това време невъзможен. Приетата от законодателя норма е половинчата, обхваща малък кръг от хора, дава неограничени права на специализирана комисия, която е под контрола на изпълнителната власт и освен това съдържа разпореждане, според което Народното събрание има правото да засекрети доклада на Комисията и имената на сътрудниците да не бъдат публично огласени. На този фон през цялото време се нагнетява напрежение чрез разпространяване на „информацията“, че ще се засегне сигурността на страната посредством компрометирането на службите на разузнаването и контраразузнаването. Размиват се границите между отделните служби и служители, в оборот е и тезата, че трудно ще се мотивират нови хора да работят в тези органи, тъй като ще са изправени пред заплахата всяка нова власт в бъдеще

да огласи имената им и да ги изложи на обществен остракизъм. В такава обстановка и предвид слабостите (умишлени или не) на Закона интересът от страна на гражданите към него не е особено голям и само в рамките на няколко месеца от приемането му той вече не е сред най-засяганите теми на обществения дневен ред²².

В този смисъл написаното от Иван Кръстев, че „отварянето на досиетата е много по-малък фактор за дестабилизация и подриване на държавността, отколкото тяхното неотваряне“, е напълно резонно, предвид факта, че се фокусира върху възможностите за манипулация на зависими от бившите служби лица. Ако е вярно, че не политиките – и в частност СДС, „а зимата на Виденов взе решение за отваряне на архивите“ (Кръстев 1997: 10). Всеобщата воля на протеста е тази, която е атестат за категоричността на това желание от страна на хората, и поради тази причина не се е състоял и някакъв реален обществен дебат, продължава разсъжденията си политологът. Ако това негово заключение е вярно и именно принудата е факторът за приемане на Закона, от днешна дата може да се зададе въпросът защо именно оглавилата протеста политическа сила е приела подобен закон, който на практика не решава проблема с публичността на засекретените документи. Решението, което предлага Иван Кръстев, е „да се създаде обществена атмосфера, която няма да позволи на „прегрешилите“ да останат във властта“ (Кръстев 1997: 10).

По повод досиетата Иван Кръстев обръща и специално внимание на ролята на медиите като обществен коректив и средство за създаване на критична маса в публичното пространство. „Никога досега управляващите не са били така зависими от медиите и общественото мнение, както

²² Вицепремиерът в този период Веселин Методиев споделя, че въпреки усилията на политическата сила, която представлява, „винаги съществува моралният проблем, че може да се получи някакво изкривяване при даден случай“ (Тошев 1997: 14).

в случая с досиетата. [...] Ако медиите не подкрепят правителството, отварянето на досиетата не може да успее, защото фактът, че са отворени, поставя въпроса „И какво после?“ (Кръстев 1997: 10). В интервю на Георги Тошев с Веселин Методиев, политикът споделя подобна гледна точка. Тя засяга, от една страна, факта, че както показва практиката в източноевропейските страни, интересът на обществото е „твърде мимолетен“ (Тошев 1997б: 14). Поради тази причина проблемът с най-голямата си тежест остава в ръцете на обществото, което трябва да формира нетърпимост на определено ниво, за да има реален социален ефект от разкриването на архивите. Представителят на правителството не вижда ресурс във властта, за да реализира това. На въпроса на журналиста дали правителството ще създаде екип, който да анализира част от досиетата, министър Методиев отговаря: „Аз не зная държавата да се е ангажирала с това, но би трябвало да стане. [...] Може би с това трябва да се ангажира неправителствена организация, защото подобен проект е свързан с много пари“ (Тошев 1997б: 14). Проблемът за медиите отново е поставен на дневен ред, като инструмент за въздействие върху обществените нагласи. „Разбира се, всеки един текст може да бъде използван, може да бъде публикуван, но това вече е въпрос, който решава индивидуално издателят, човекът, който готви публикацията. Този проблем не стои само пред държавните институции, но и пред пресата“, завършва Веселин Методиев (Тошев 1997: 14).

Тези пространни цитати от вестникарски публикации са с цел да се илюстрира характерът на разговорите за отварянето на досиетата. Както се вижда и от тях, и от последващите резултати, медиите не се ангажират да създадат определени обществени настроения, независимо че през цялото десетилетие изграждат новите публични фигури на времето като модели за подражание. Както ще стане дума и по-долу, те нееднократно разместват и тиражи-

рат едни или други ценности на колективния (и в известна степен патриархален) морален кодекс, но напълно манипулативно работят за формирането на представи, свързани с ценностните норми на либерализиращото се общество.

На фона на своеобразната политическа протекция, изразена в законодателно безсилие, и на наличните медийни контексти, екипът на „Дунав мост“ година и половина по-късно сякаш се опитва да обърне внимание върху проблема, но въпросът остава в сянката на „сексскандалите“. На зрителите на сериала подобен тип прочит на социалните реалности се спестява. На тях им се внушава, че най-страшният грях е хомосексуализмът, докато връзката *комунистическа идеология – християнска догма*, реализирана през множеството вътрешни взаимни кадрови инфилтрирания, не предизвиква негодувание у медийните анализатори. Още по-малко пък у висшите църковни дейци, които в този период не само се чувстват защитени, но на практика са и законово предпазени от разкриване като сътрудници на тайните служби на тоталитарната държава. Медиите по времето на прехода поддържат със завидно постоянство проблема за хомосексуализма в общественото внимание. Като цяло, оценките са изключително негативни и по такъв начин се активизира чувството за застрашеност и опасност у всички „нормални“ хетеросексуални читатели. В рубриката „Гръм и мълния“ през 1998 г. – само година преди създаването на „Дунав мост“ – вестник „Труд“ публикува статия на Капка Георгиева (1998: 14) със заглавие „Светът е пълен с гейове, но това не значи, че е техен“. Като мотивация за хомофобския език и внушения са използвани цитати от Библията, които – поради незадълбочения поглед на авторката – се свеждат до превратно тълкуване на една от десетте Божии заповеди, отнасяща се до прелюбодейството. От материала става ясно, че Хитлер е мразел гейовете, че в епохата на тоталитаризма „да си гей е равнозначно да си прока-

жен“, но „днес да си гей е нещо като привилегия“, както и че демокрацията освен артистична „даде на България и политическа „гей дружинка“. Изреждат се имена на политици от кабинета на Съюза на демократичните сили през 1992 г., правят се препратки назад към управлението на цар Фердинанд, разказват се пикантни истории за изтъкнати творци от миналото и настоящето в България и чужбина. Езикът е перфидно манипулативен – неутралната в емоционално отношение лексика е успоредена с „цитати“, пропити с хомофобски изразни средства и внушения. Тази риторика не е нова, напротив, както показват изследвания на Стефан Дечев и Николай Атанасов, тя много бързо е разпозната като инструмент за създаване на обществени представи с помощта на средствата за масово осведомяване и изгражда езика на напълно „освободените“ и изцяло „демократични“ медии²³.

Риторически конструкции с подобен характер имат за цел да отговорят на масовите консервативни очаквания за хомосексуалността като определен тип личностна и социална непълноценност. Наред с всичко друго тя се изразява и в невъзможността на хомосексуалните мъже да се справят с ръководни позиции с ясно изразени „мъжки“ типологични характеристики. Особено, когато става дума за държавното управление, както внушава прегледът на Капка Георгиева, обхващащ периода от управлението на Фердинанд до правителството с премиер Филип Димитров през първите години на прехода²⁴. По-консервативно настрое-

²³ Повече по този въпрос вж. Атанасов 2009, Дечев 2009: 197–293. Докато Стефан Дечев акцентира на механизмите (в историческа перспектива), по които хомосексуалността се разглежда като отклонение или различие от всичко онова, което се опитва да конструира като основание на съществуването си националната държава, Николай Атанасов споделя наблюденията си от езика на медиите в началото на 90-те години.

²⁴ Провеждани в различни години социологически изследвания показват, че в световен мащаб дори в общества, които се

ната част от обществото все още споделя формирани знания по отношение на хомосексуализма, разпределящи се между това, че става дума за сексуална перверзия, психосоматично заболяване или форма на морално извращение, които трябва да бъдат лекувани или наказателно преследвани²⁵. Като коректив на съвременността е представено времето на близкото тоталитарно минало. „Развратът“ и традиционните ценности са изведени на преден план като заплаха за днешното българско общество, а само 8 години преди това общественят морал е солидно защитен и постоянно охраняван. Заплаха за природния биологичен и „естествен“ ред не съществува в изминалите 45 години, защото режимът се грижи с всички средства за психическото здраве и добрите нрави на българската нация. В интервю, публикувано във вестник „Труд“ под заглавие „Не въдехме гейове в ЦК“, бившият ръководител на държавата споделя: „Не ги отглеждахме тогава. Сега има условия – те ги отглеждат. Пари получават. Та некой²⁶,

характеризират с относително висок праг на толерантност към човешките различия, хомосексуализмът се възприема като фактор за лидерска неефективност. Особено ако тези качества се отнасят до мъже; при жените това не е изразено в толкова висока степен. Повече по въпроса вж. Wang and coll. 2022: 557–580. Съгласявайки се с наблюденията на Роналд Ингълхарт, Филип Айоб и Джереми Гаретсон отбелязват факта, че в страните, в които хората са в затруднено материално положение, политиките, отнасящи се до (ре) дистрибуцията на материалните блага, се подменят от политики на конфликти, свързани с индивидуалните ценности, морала и себerealизацията (Ayoub, Garretson 2015: 10).

²⁵ Повече по въпроса за това как се третира хората със сексуална ориентация към същия пол, за законодателните и медицинските промени, които се налагат, както и за формирането на специфична субкултура, чиито представители са под непрекъснатото наблюдение от страна на Държавна сигурност, вж. Груев 2006: 88–101.

²⁶ Този тип изразни средства, типични за идиолекта на бившия „Първи“, са запазени в публикацията за допълнителна „автентичност“ на казаното.

ако земеше да организира такива работи [става въпрос за „гейзаведения“ – уточнението наше, А. В. и Н. П.], трябва да си сложи главата в торбата. Хванат ли го, щеше да отиде в затвора. А сега е създадена такава система, която тя не може без проституция, без разврат, без кражби. Няма такава държава на Запад без проституция, кражби и изнудване“ (Игнатов 1997: 7). Онова, което може да се направи, е да се укрепи мястото на семейството, „което е все още голем фактор за развитието на обществото“. Независимо че е „разклатено сега“, „хората са се барикадирали в него и живеят от ден за ден“ (Игнатов 1997: 7)²⁷.

Препратката, макар и индиректна, е лесно разпознаваема за широката читателска аудитория. Тя се основава на идеологическа конструкция, трайно установена още от първите десетилетия на XX в., изградила „господстващи обществени представи, които свързват стабилно и неразривно нормалната сексуалност, семейния живот и националните идеали“, както заключава Стефан Дечев (2009: 277). Добавката на новото време към темата се отнася до това, че негативните нагласи започват да се мотивират и с „видимостта“ на хомосексуалните хора в публичното пространство, което е „провокация“ към иначе „толерантните нормални“ в сексуално отношение. Както и до отхвърлянето на перспективата за участието им в дистрибутивните властови механизми на демократичното общество.

²⁷ Семейството и „традиционните ценности“ обаче са се „разклатили“ още по времето на социализма, както става ясно от публикация на „24 часа“ през 1995 г. Там гледната точка обаче е друга – мачизмът е категория, която носи одобрение на проявяващия го, а от друга страна, той е привилегия само на овластените. „У нас по тоталитарно време сексуалните набези на поетите бяха обществена тайна. Колкото по-голям ранг имаше в йерархията лирикът, толкова по-смело размахваше мъжките си достойнства“, пишат авторите, скрити под псевдонимите Калинка Цветаева и Ричард Ахматов (1995: 49).

Интервюто на Георги Игнатов с Тодор Живков обаче завършва „оптимистично“ за българския мъж, медийно моделиран по мачистките образи на съвременните мутри и фолк изпълнители. Вероятно не е случаен фактът, че образът на мутрата от началото на 90-те години по-късно се заменя от фигурата на футболиста и че точно сред ултра-сите и крайните футболни фенове хомофобията е най-ясно изразена. Дотолкова, че може да се каже, че служи за изразяване на собствените сексуални преимущества. „Въпреки унисексмодата, напук на сексуалната революция, мъжът пак ще си остане мъж, пък било и с... пура в ръка“, заключава размишленията си върху мястото на хомосексуализма в историята и съвременността г-жа Георгиева (1998: 14). За да бъдат „спокойни“ читателите на вестника, в друг октомврийски брой на „Труд“ излиза интервю с директора на Втора акушеро-гинекологична болница „Шейново“ с красноречивото и еднозначно заглавие „Няма акушер-гинеколог педераст“. Интервюто, поместено на цяла страница, е взето от все по-категорично заявяващата амбиции-те си на водеща журналистка по това време (а и дълго след това) Валерия Велева (1998: 9).

Защо журналистите и редакционните екипи на вестниците избират да поставят точно такива заглавия – при положение че в разговорите и с Живков, и с директора на „Шейново“ се обсъждат множество въпроси, които биха били не по-малко атрактивни за читателите – може да се обясни единствено с опитите за провокация и манипулация на обществените представи. Манипулации, които продължават да се базират на езика и стилистиката от началото на 90-те години, като „доразвиват“ проблема далеч отвъд претенциите за информативност и рефлексивно проблематизиране на важен социален въпрос. Вестниците не предизвикват дискусия по него, а дооформят масовите представи според един предзададен модел на мислене за различието по същия начин, по който се мисли етнична-

та и религиозната другост. Нещо, което се открива и при публикациите за филма „Гори, гори, огънче“ например няколко години по-рано²⁸. Липсата на критично отношение към подобен вид социални стереотипи вероятно се дължи и на факта, че голяма част от младото поколение, което се самоопределя като ориентирано към либералните ценности и отвореното общество в световен план (Митев 2000: 25–40), емигрира, за да търси другаде личностна и професионална реализация²⁹.

Освен обект на целенасочена критика по отношение опитите на екипа на „Дунав мост“ да урони благопристойното поведение на българското духовенство, хомосексуалната сцена между Евстати и Николай става обект и на по-дълбоки манипулативните стратегии. Самата сцена е само част от проблемите и недостатъците на филма, настояват част от анализаторите. Заради липсата на „идейни и нравствени добродетели“, както отбелязва Станислав Друмешки (1999: 5), „сериалът е анатемосан и от слугите божии в лицето на богоугодния отец Николай“³⁰. В табло-

²⁸ За стереотипната връзка *етническа – сексуална другост* вж. Гергова 2012: 80–138.

²⁹ Каква част от тези хора са напуснали страната именно поради ценностни различия, както и кои от тези различия са свързани със сексуалната ориентация, е трудно да бъде установено.

³⁰ Научната безпристрастност изисква да се посочи, че при работата с архивните материали и публикации по темата, не попаднахме на повече информация по този въпрос. Възможно е реакцията на „богоугодния отец“ да е била отразена в някои от електронните медии или в печатно издание, останало извън обхвата на проучването. Така или иначе, през 1995 г. в медиите се публикуват материали за „разюздани монаси и за хомосексуални оргии в манастирските покои, които разбуниха духовете сред православното духовенство“ (Здравков 1995: 11). Материалът „снижодително обобщава“: „Публична тайна е, че във висшия клир, дори в обкръжението на патриарха, има йерарси с обратни наклонности. Това не е от днес и вчера. И преди векове е имало, и в бъдеще ще има“ (Здравков 1995: 11).

идите проблемът за „греха“ и моралното падение се афишира така, че да остане като дълго траещ, активирайки отдавна установени стереотипни представи за половите властови диспозиции в обществото. Наред с целенасочената игра с шаблонизирани публични разбирания медиите успяват да иронизират и либералните ценности на Европа, които започват да се установяват в страната след падането на тоталитарния режим. По-късно, през 2013 г., когато електронното издание Vesti.bg представя второто излъчване на сериала по БНТ³¹, на този въпрос се обръща внимание: „Филмът се опитваше да изследва първите десетина години на т.нар. български преход – как и защо забогатяват едни, главно бивши ченгета от Държавна сигурност, как и защо повечето хора едва свързват двата края“ (Сериала 2013). В един от коментарите към материала зрител изтъква, че „големият рев“ след излъчването на сериала през 1999 г. е от страна на „престъпниците, които са се припознали“. Друг зрител го подкрепя, като определя реакциите като „лицемерни“ (Сериала 2013). Все пак, изданието не пропуска да спомене и гневната реакция на Светия синод, че „монастирите в България не са сборища на хомосексуални“ (Сериала 2013). За сметка на това, тонът на Пенчо Ковачев (2010) е напълно в атмосферата от края на 90-те години на XX в., като авторът поддържа линията на вестник „24 часа“ в статията си „След табутата – в „Дунав мост“ падат и гащите“ (Ковачев 2010). В нея отново се разказва кой с кого спи във филма, дават се подробности за личния живот на някои от героите. В едно изречение е споменато, че филмът се опитва да покаже, как „ченгетата от ДС дърпат конците и при демокрацията“. Материалът е придружен със снимка на Евстати и Николай в леглото. (Вж. статията на Пенчо Ковачев (2010)

³¹ Това не е първото излъчване на филма след 1999 г., по-рано той е предаван по сателитния канал на БНТ.

в „24 часа“.)

Както вече се отбеляза, такъв тип зрителски реакции, изразени десетилетие по-късно в интернетбазирани форуми и в студентската анкета, не намират своето място във вестникарските публикации от периода на създаването и излъчването на филма. Плътският грях доминира, няма смисъл да се търси каквото и да е друго зад него, внушават изданията. Политическото е некоректно представено, поради тази причина не заслужава специален анализ. Такъв е допустим само мимоходом – когато трябва да се посочат слабостите на новия социално-икономически ред и разбира се, моралните и политическите компромиси, правени през годините от създателите на филма.

Може да се допусне обаче, че наред с останалите социални, икономически и културни въпроси, които по един или друг начин са показани във филма, проблемът за зависимостите от миналото предопределя и политическия характер на част от публикациите за филма. Не се въздържат от гласно изразяване на мнение както коментатори и дори политически ангажирани лица от левия полюс на партийния спектър, така и коментатори, споделящи десни ценности за социална организация на трансформиращото се българско общество. Наред с въпроса за тайните служби на НРБ самият сериал повдига и въпроса за вътрешните обвързаности между героите, при което институционалната организация на издиганото като идеал за постигане в епохата на прехода демократично гражданско общество се размива в родовите, селищните и интимните връзки между героите. Те са част от една специфична организация, която интимизира социалните отношения, лишава политическото от идеи и визии, като компрометира и корумпира. Поради това в сериала липсва положителен герой, отчетливо отсъства проекция на всичко онова, което в първите години след 1989 г. изважда стотици хиляди хора по площадите на цялата страна. Лявото и дясното са условни

и са част от маскирането в обществен план на реални икономически обвързаности между лица, които имат достъп до властта. И в крайна сметка победителят е послушникът Евстати и всичко, което този филмов герой отразява като връзки, нагласи и манталитет.

Стефан Джамбазов в „Демокрация“ (вж. по-горе) разкрива естетическите пропадания на филма, нещо, което прави и Михаил Неделчев във вестник „Труд“. „Стана очевидно, че никой не говори за художественото произведение като за „творба“, като за „изкуство“ – пише той в опита си да обобщи случващото се около дискусиите. „Самият дебат показва, че то и не е „произведение“, заключава Неделчев (1999: 23). Две са хипотезите защо филмът не е изкуство, като и двете имат обща „логическа основа“. Едната се дължи на това, че „подлата, цинична, грубиянска, нецивилизована“ реалност не „може да бъде обхваната в „художествено произведение“. Другата е с обратна на първата насоченост – тази „зоологическа градина“ от типаж и герои е дотолкова „мрачно обаятелна“, че творците се поддават, поради което не могат да се разграничат и да създадат визуален продукт с високи естетически достоинства (Неделчев 1999: 23). Авторът на критическия отзив не дава повече аргументация за оценката си, удържайки изказването си в стилистиката на таблоидните издания и водената от тях дискусия. Продуцентът – Българската национална телевизия, както и нейното ръководство нямат вина за това, което се показва във филма; напротив – те проявяват доблест и гражданска смелост да отстояват своята позиция, да организират дебат за филма, както и да излъчат самия сериал, без да се уплашат от реакциите още след показването на първите серии (Неделчев 1999: 23). Натоваарвайки с отговорност за слабия телевизионен продукт екипа на сериала, Михаил Неделчев влиза в диалог (без открито да заявява това обаче) с два дни по-рано публикувания във вестник „Земя“ материал на Калин Първа-

нов (1999: 12), в който се критикуват държавните институции. (Обширният анализ на Калин Първанов е анализиран по-долу в текста.)

Реакцията на Борис Данков във вестник „Дума“ е показателна за типа „експертни“ реакции с ясно изразен политически профил. Според Данков и други сътрудничащи на леви медии наблюдатели и коментатори филмът е слаб, „защото Георги Мишев не е могъл да надскочи себе си и да изневери на своите идеологеми и „демократични“ пристрастия с неговите познати до болка типизации и... булевардни познания за тъмните страни на нашето посткомунистическо битие. Затова се е получил този тюрлюгювеч“. И още: „Не трябва да си непременно жертва на рециклирани тоталитарни маниери, за да напишеш сценарий и да направиш филм като „Дунав мост“ (Данков 1999: 18). В същия вестник и с не по-малък патос Станислав Друмешки полага категорично сериала в сферата на политическото, еднозначно заявявайки, че десетилетието след 1989 г. е време на „разруха, на осиромашаване на цял един народ, на съдбовна опасност да се стопи българското племе, което морят всевъзможни болести и не иска да ражда, време на самоизяждаща се 1300-годишна държава“ (Друмешки 1999: 5). Разбира се, виновни за това са онези, „които до пресипване крещяха по улици, булеварди и площади: „Времето е наше!“ Спор няма – продължава авторът – тясно си е още, само че викачите май вече хич не го искат...“ (Друмешки 1999: 5). Пропагандната агитация продължава с посочване на още две големи групи виновници – „лаиците политици“, които са дошли на власт в резултат на подкрепата на площадните викачи и „чуждоземните зложелатели“, дърпащи конците на „дървената кукла България“.

В типичния за пресата от периода стил критиката от визуалния продукт преминава и към личните качества на членовете на екипа. Снежана Кънева във вестник „Земя“ специално обръща внимание на „морала едnodневка“ на

Иван Андонов: „Иначе провалът на Иван Андонов има много просто обяснение. Ами това е режисьорът, който направи „Вампири, таласъми“ – първия след 10 ноември филм с явна антикомунистическа насоченост. Преди това обаче беше записал в творческата си биография „Мечтатели“ – за основоположника на социализма Благоев и други. Морал за един ден. Нищо повече“ (Кънева 1999: 11). И за да не останат читателите на вестника неинформирани докрай каква може да бъде пагубната роля на творци като режисьора на „Дунав мост“, авторката завършва категорично: „Но ако досега филмите на г-н Андонов бяха просто анти- или прокомунистически или продемократични, то „Дунав мост“ е антибългарски“ (Кънева 1999: 11). Националистическото клише „антибългарски“ е напълно достатъчно, за да задейства дълго насаждани и втвърдявани колективни представи, и не изисква допълнителна аргументация по какъв точно начин сериалът може да бъде натоварен с толкова големи пропадания по отношения на националната идентичност.

Вестник „Земя“ публикува още един интересен материал, от който редакцията се разграничава, като уточнява, че става дума за лична авторска позиция, „която по никакъв начин не ангажира мнението на редакцията“ на вестника. Става въпрос за публикацията „Кой позна себе си в „Дунав мост“?“ с автор Калин Първанов. Тя сякаш влиза в разрез с характерната за „критиката от ляво“ стилистика, същевременно обаче използва сходни риторически похвати. Използвайки сюжета и дискусията около сериала, Калин Първанов насочва критическия си патос към институционалните инструменти за влияние в сферата на културата – в частност НСРТ и ръководството на Българската национална телевизия, като взема за повод критичната позиция на НСРТ. Филмът не е порнографски, безвкусен или кичозен, той просто провокира „страх у новите цензори от появата на мнения и гледни точки, различ-

ни от официалните“ (Първанов 1999: 12). Националният съвет за медии е средство за политически натиск и контрол, санкциониращ всякакъв вид критика по отношение на действащото правителство (по това време излъчено от Съюза на демократичните сили с министър-председател Иван Костов), категорично настоява авторът на публикацията. НСРТ се възмущава тогава, когато „Хъшове“ (предаване на Слави Трифонов) е свалено от национален ефир (заради скетчове за управляващи политици) и когато радио „7 дни“ дава трибуна на слушатели, неподкрепящи военните действия на НАТО срещу Сърбия – отбелязва Първанов. Други „светли личности“ като Лиляна Попова, Иван Гарелов, Светла Петрова и сие“ също е нелепо да изказват своето възмущение от продукцията, след като в праймтайма на ръководената от тях Национална телевизия се тиражират политически лъжи, а обзорното предаване „Панорама“ не е нищо друго, освен „Порнодрама“ (Първанов 1999: 12). Заключение е в типичния за наблюдателите на вестниците „Дума“ и „Земя“ стил – България отива на кино, нацията се обезбългарява.

„Който плаща, той поръчва музиката“ е водещият пазарен принцип на времето след 1989 г., обобщава икономическата логика на прехода Бурян Енчев в статията си „Творческата свобода – начин на употреба“ (Енчев 1999: 18). Доминантният рефрен в тази музика е „задължителният антикомунизъм“, а останалото е схематизъм и/или „окарикуриране на големия социален конфликт, който изживява нашата страна, пък и половин Европа със смяната на строя“ (Енчев 1999: 18). Схематизмът е идеологически, той доминира над всякакви опити за естетика, философия и психологизъм при изграждането на образите. Там, където действието пропада, се вмъкват сексцени, за да се удържа зрителският интерес. В резултат от всичко това и от демонстрираната от екипа невъзможност творчески да се преосмисли и овладее конфликтността на

времето, се е получил „разказ в картинки, комикс с герои, в чиито уста авторът вписва само най-елементарното си обяснение“ (Енчев 1999: 18). Ролята на политическия репресивен апарат, представена във филма, е иронизирана от автора на статията, посредством насочване на читателското и зрителското внимание към образа на одиозния и садистичен Луко. „Или да вземем един друг оживял тезис – сина на някогашния полковник от ДС. Той пък за по-голям потрес, освен че е крадец на прасета с чорап на главата, ами има навик и да пие топла кръв и за още по-голяма убедителност за комунистическия му ген трябва да яде и жива риба. Смешно, нали? И жалко като средство за обогатяване на образа...“, заключава Бурян Енчев (1999: 18), обобщавайки с тези изречения целия проблем за агентите на Държавна сигурност.

„Оживелият тезис“ за агентурното минало на лица, определящи културния, икономическия и политическия живот в страната във времето на прехода, всъщност не дава особени резултати в края на 90-те години. И отново въпросът за ролята на тайните служби на НРБ остава встрани от дискусията за съдбата на българската икономика, политика и култура. Както се посочи по-горе, през 1997 г. доминираното от Съюза на демократичните сили Народно събрание приема, а правителството на Иван Костов прилага първия в страната „закон за досиетата“. Резултатът е, че в продължение на 4 години са обявени имената само на 55 обвързани със службите лица. Независимо от тези резултати с нищожен социален ефект, лявата преса и партиите от лявата част на политическия спектър водят активна кампания против опитите за осветляване на този тип зависимости. Използваните средствата и изразната риторика имат широк обхват и приложение – материалът на Бурян Енчев разкрива част от тях. Образът на полковника от Държавна сигурност отсъства в анализа, а неговият ученик Евстати изобщо не се споменава в статията.

Премълчаването им дава възможност на автора чрез иронизирането на Луко да маскира и маргинализира проблема, който намира широк обществен отзвук в страната, но реално не се разрешава чрез действащи и ефективни законови норми. Вероятно за левия читател подобен прочит е донякъде удовлетворителен като рецептивен ключ към образите, но в по-голяма степен той разкрива всичко онова, което вестниците „Земя“ и „Дума“ (и политическите сили, които представляват медийно) охраняват.

В общите дебати около сериала Георги Мишев е сякаш единичен глас в настояването си, че сценарият му и сериалът се опитват да разкрият връзката *Държавна сигурност – стопанско-политическо трансформиране* на страната след епохата на тоталитаризма. Във времето, в което това се случва обаче сякаш липсва достатъчно критическа маса в обществото, за да се разпознае филм в жанра *черна комедия* като достатъчно авторитетен наратив за тези дълбоки и добре прикрити/прикривани зависимости. Скандалите около двата паралелни синода – Каноничен и Алтернативен, сведени до битовото, дребното и комерсиалното, са успели да отблъснат голяма част от обществото (в това число и вярващи хора) от реалните проблеми на Църквата и паството. В този установен дискурсивен порядък се създава изключително благоприятна обстановка да се въдвори пълно мълчание около зависимостите и да се изведе като проблем във вестникарските материали показаната във филма сексуална сцена между двама мъже.

Анатемите срещу сериала – религиозни, политически и социални – дават основание на автора на сценария Георги Мишев да сподели, че се чувства атакуван както от ляво, така и от дясно. Мотивите на критикуващите може да са различни, но крайният ефект се свежда до отрицание на сериала, а привежданите аргументи са както социални и политически, така и естетически. В материал, избирателно обобщаващ интервю на автора за вестник „Труд“

(„Животът е по-драстичен“), „24 часа“ резюмира мнението му за дебатите около филма³²: „Очаквах да реагират негативно мозъците с остатъчно комунистическо мислене. Изненадата дойде от другаде. В един и същи ден „Дума“ и „Демокрация“ реагираха по един и същи начин. (А уж сме в режим на двуполусен модел!) Към тях се присъедини за жалост и либералното американско радио: в събота г-жа Червенкова („Свободна Европа“) ме разби с целия арсенал от соцреализма, включително и думата „фашизоид“. Остана само да препоръча, както стана с „Тютюн“ по Червено време, второ издание на „Дунав мост“ с дописване на положителен герой от някой критик, примерно мадам Кулезич“ (Интервю 1999: 10).

При „резюмирането“ на интервюто от „Труд“ журналистите от „24 часа“ също преценяват, че направеният от Мишев паралел между критики от миналото, свързани с Държавна сигурност, и критикуващите филма при неговото излъчване, няма място в техния обзор. По този начин отпада следното разсъждение на сценариста: „Преди 20 години Тодор Живков сваля най-силния си съперник с помощта на тв сериала „Завръщане от Рим“. Активната разработка на поръчковите критики към Държавна сигурност вдигна шум по вестниците и „общественото мнение“ бе подготвено за нула време. Днес нещата се повтарят в рециклиран вид и на ниско равнище: група телечиновници искат да заемат местата на колегите си в отдела за производство на филми – ето ти сгоден случай – „Дунав мост“, и като нетърпеливи заговорници недочакват края на сериала, откриват атаките“ (Йолова 1999: 9). Редакцията на „24

³² Резюмирането на материал от друг вестник се налага, по думите на редакцията, защото на покана от тяхна страна „Георги Мишев отказа с думите „Този вестник за 10 години не е написал и 10 реда за мен. Той не обича българските книги и писатели. Чувствам се морално задължен да не му давам интервю“ (Интервю 1999: 10).

часа“ вероятно има своите мотиви да пропусне този абзац от разговора на Ива Йолова със сценариста на сериала Георги Мишев.

Реакциите на Георги Мишев показват пълното му огорчение от отрицателните мнения за филма и от активната медийна атака. Като цяло обаче той не успява да артикулира и адресира големите социални проблеми към публиката, а е въвлечен в непрекъснат диалог с наблюдатели и коментатори. Сценаристът привежда както политически аргументи, така и собствени наблюдения върху случващото се в страната, за да аргументира гледната си точка и онова, което се е опитал да отрази чрез сценария и визуалния продукт, реализиран заедно с Иван Андонов. Тази идеологическа натовареност на сериала и на всичко, което изгражда метакритическия дискурс – в това число и натовареността откъм зрителски очаквания за отговори на социални въпроси – снижава неговите художествени достоинства. Тези очаквания издигат един филмов проект, решен в жанра черна комедия с множество препратки към популярната култура на времето и нейните продукти за масова употреба, в художествена творба. Едно поле, в което филмът се проваля, но се превръща в удобна мишена за критики от различен ред.

Големите дискусии около сериала на БНТ „Дунав мост“ не успяват да разколебят публиката в нейното убеждение, че това е реалистичен филм независимо от слабостите му. Самите те обаче са специфичен лакмус за сблъсъка на различни идеологически пластове, характеризиращи времето на прехода, разкриват мястото на таблоидите при изграждането на колективни представи и езиците на артикулиране им, дават достатъчно материал за анализ на ролята им при формиране на зрителски и читателски хоризонт на естетически очаквания.

Използвана литература:

- Андонов 1999:** Иван Андонов снима „Дунав мост“ на Георги Мишев. – *Земя*, № 13, 20.01.1999, 5.
- Атанасов 2009:** Атанасов, Николай. Медийната видимост на хомосексуалността като парадокс. – *Либерален преглед*, ноември 2009. Достъпно на адрес: <<https://www.librev.com/index.php/discussion/bulgaria/753-2009-11-30-10-42-54>> (видяно на 23.03.2023).
- Братоева- Даракчиева 2013:** Братоева-Даракчиева, Ингеборг. *Българско игрално кино: От „Калин Орелът“ до „Мисия „Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата, 2013.
- Василева, Лалева 1998:** Василева, Светлана и Иванка Лалева. Игумен ротарианец воюва с миряни от село Рожен. – *Труд*, № 176, 02.07.1998, 14.
- Велева 1998:** Александър Конакчиев: Няма акушер-гинеколог педераст. Интервю на Валерия Велева. – *Труд*, № 286, 24.10.1998, 9.
- Вълчев 1999:** Вълчев, Кирил. Георги Мишев: И Пенчо Кубадински пиеше кръв от кратунка. – *Сега*, № 266, 15.11.1999, 5.
- Георгиева 1998:** Георгиева, Капка. Светът е пълен с гейове, но това не значи, че е техен. – *Труд*, № 284, 22.10.1998, 14.
- Гергова 2012:** Гергова, Лина. *Етнически стереотипи във всекидневната култура*. София: Парадигма.
- Груев 2006:** Груев, Михаил. Комунизъм и хомосексуализъм в България (1944 – 1989). – *Анамнеза*, № 1, 2006, 88–101. Статията е достъпна и на адрес: <<http://anamnesis.info/broi1/scenes.htm>> (видяно на 23.03.2023).
- Данков 1999:** Данков, Борис. До следващия сериал, моля... (Или какво се крие зад цирка, наречен „Дунав мост“?). – *Дума*, № 239, 20.11.1999, 18.
- Дечев 2009:** Дечев, Стефан. „Нежности много непонятни...“ Национална идентичност и (хомо)сексуалност в България през 80-те и 90-те години на XX век. – *Анамнеза*, № 2, 2009, 197–293. Достъпно на адрес: <http://anamnesis.info/fonts/versiq.1.3/journal/flash_journal/broi10-Dechev/Dechev.pdf> (видяно на 23.03.2023).

- Джамбазов 1999а:** Джамбазов, Стефан. Филм и роман „Дунав мост“ излизат едновременно. – *Демокрация*, №98, 27.05.1999, 4.
- Джамбазов 1999б:** Джамбазов, Стефан. Изключете телевизора, „Дунав мост“ е менше. – *Демокрация*, № 300, 13.11.1999, 3.
- Димитрова 1998:** Димитрова, Геновева. Освалдомания. – *Култура*, № 11 (2285), 20.03.1998. Достъпно на адрес: <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/579>> (видяно на 12.03.2022).
- Димитрова, Шолев 1997:** Димитрова, Йовка и Тихомир Шолев. Скриват досиетата на 13 + Стоянов. – *24 часа*, № 261, 23.09.1997, 1–3.
- Дискусията 1999:** Дискусията „Дунав мост“ по-интересна от сериала: Вестниците виновни за провала, смятат авторите, Данаилов и БНТ. – *24 часа*, № 318, 20.11.1999, 15.
- Донев 1999:** Донев, Александър 1999. Няма мост над вулгарността. – *Труд*, № 310, 12.11.1999, 30.
- Драганова 1999:** Драганова, Албена. „Дунав мост“ доизкривен в огледалото на БНТ. – *Новинар*, 20.11.1999, № 268, 6.
- Друмешки 1999:** Друмешки, Станислав. „Дунав мост“ не е импотентен. – *Дума*, № 240, 22.11.1999, 5.
- Емигрирам 1999:** Какво искате – да емигрирам ли? Интервю на Йоана Буковска. – *Труд*, № 317, 19.11.1999, 9.
- Енчев 1999:** Енчев, Бурян. Творческата свобода – начин на употреба (Къде отвежда „Дунав мост“?). – *Дума*, № 239, 20.11.1999, 18.
- Захариева 1997:** Захариева, Надежда. Николай Стоянов: Аз написах и продадох романа „Касандра“. – *Труд*, № 106, 17.04.1997, 19
- Здравков 1995:** Здравков, Иван. За духовниците и мъжеложството. – *24 часа*, № 162, 17.06.1995, 11.
- Здравков 1996:** Здравков, Иван. Житие без страдание грешнаго Калиника. – *24 часа*, № 203, 27.07.1996, 35.
- Знеполски 1997:** Знеполски, Ивайло. *Новата преса и преходът*. София: Дружество „Гражданин“.
- Иванова 1999:** Иванова, Стела. „Дунав мост“ – чалгата на БНТ. – *Стандарт*, № 2529, 18.11.1999, 3.
- Игнатов 1997:** Не вдехме гейове в ЦК. С Тодор Живков разго-

- варя Георги Игнатов от „Радио 99“. – *Труд*, № 307, 8.11.1997, 7.
- Интервю 1999:** Няма интервю за вас! – *24 часа*, № 316, 18.11.1999, 10.
- Йолова 1999:** Йолова, Ива. Животът е по-драстичен. С Георги Мишев, сценарист на „Дунав мост“, разговаря Ива Йолова. – *Труд*, № 315, 17.11.1999, 9.
- Йорданова 2016:** Йорданова, Кристина. Може ли да се възпита младежката сексуалност? Педагогика, дидактика и роля на страниците на списание „Семейство и училище“ през 80-те години на XX в. – В: Колева, Даниела (съст.). *Тялото при социализма. Режи́ми и репрезентации*. София: Център за академични изследвания, 74–89.
- Ковачев 2010:** Ковачев, Пенчо. След табутата – в „Дунав мост“ падат и гащите. – *24 часа*, 03.07.2010. Достъпно на адрес: <<https://www.24chasa.bg/Article/532538>> (26.03.2022).
- Кръстев 1997:** Кръстев, Иван. Преходът свършва с отварянето на досиетата. – *24 часа*, № 262, 24.09.1997, 10.
- Кънева 1999:** Кънева, Снежана. „Дунав мост“ – морал за един ден. – *Земля*, № 221, 17.11.1999, 11.
- Лазаров 1999:** Лазаров, Юри. Спрете „Дунав мост“. – *24 часа*, № 309, 11.11.1999, 10.
- Методиев 2010:** Методиев, Момчил. *Между вярата и компромиса. Българската православна църква и комунистическата държава (1944 – 1989 г.)*. София: Сиела и Институт за изследване на близкото минало.
- Митев 2000:** Митев, Петър-Емил. Българската младеж с лице към Европа. – *Социологически проблеми*, № 1–2, 2000, 25–40.
- Михова 1999:** Михова, Ана. Светият синод вбесен от филма „Дунав мост“. – *Труд*, № 36, 18.11.1999, 1, 3.
- Мишев 2019:** Мишев, Георги. *Дунав мост*. София: Хермес.
- Монова 2014:** Монова, Тотка. *Корпоративен журнализъм. Медийна идеология на прехода*. София: Фондация за българска литература.
- Неделчев 1999:** Неделчев, Михаил. Забравихме ли как се прави изкуство? – *Труд*, № 318, 20.11.1999, 23
- Николова 1999:** Николова, Ива. Националната телевизия – на Дунав мост. – *Сега*, № 264, 12.11.1999, 12.

- Николова 1999:** Николова, Моника. Наш сериал тръгва по БНТ от 9 ноември. – *Труд*, № 279, 22.10.1999, 3.
- Николова, Аврамова 1999:** Николова, Моника и Мила Аврамова. Любовта в „Дунав мост“ е немотивирана, смята НСРТ. – *Труд*, № 312, 14.11.1999, 3.
- Новков 1999:** Новков, Митко. Осанна!, Разпни го! и др. В този филм хубави са само музиката и порното. Мнение на 12-годишния ми син. – *Култура*, № 47 (2372), 26.11.1999. Достъпно на адрес: <<https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/3297>> (видяно на 11.03.2022).
- Папучиев 2020:** Папучиев, Николай. Смяната на имената като сюжет в киното от периода на прехода и след него. – *Литературна мисъл*, № 3, 27–65.
- Петков 1998:** Петков, Никола. Дисидентството ни е слабо заради църквата. – *24 часа*, № 236, 01.09.1998, 9.
- Политиците 1999:** Само политиците харесват „Дунав мост“. – *Труд*, № 36, 18.11.1999, 3.
- Попова 2016:** Попова, Гургана. Физкултурата и масовият спорт в комунистическата машина за производство на дисциплинирани тела. – В: Колева, Даниела (съст.). *Тялото при социализма. Режи́ми и репрезентации*. София: Център за академични изследвания, 57–73.
- Проданов 1999:** Проданов, Юрий. Не спирайте „Дунав мост“: Сериалът иска да разкаже всички истории наведнъж, но ни една докрай. – *24 часа*, № 314, 16.11.1999, 5.
- Първанов 1999:** Първанов, Калин. Кой позна себе си в „Дунав мост“? – *Земя*, № 222, 18.11.1999, 12.
- Равносметка 2017:** Равносметка по пътя. Мандат 2012 – 2017. Комисията за разкриване на документите и за обявяване на принадлежност на български граждани към ДС и разузнавателните служби на Българската народна армия. Достъпно на адрес: <<https://comdos.bg/media/BROSHURA-2015.pdf>> (видяно на 26.03.2022).
- Рагина 1997:** Рагина, Калина. Конституционният съд разцепен за досиетата. – *24 часа*, № 260, 22.09.1997, 4.
- Радославов 1999:** Радославов, Мартин. „Дунав мост“ оплът на телефона на зрителя. – *Труд*, № 314, 16.11.1999, 12.
- Радулов 1999:** Радулов, Виктор. Сладко бреме е да си известен.

- Когато си звезда, личният ти живот е обществено достояние. – *24 часа*, № 322, 24.11.1999, 10.
- Редакционен 1997а:** Досиетата прозрачни от днес. – *24 часа*, № 239, 01.09.1997, 4.
- Редакционен 1997б:** 600 софиянци си поискаха досието – *24 часа*, № 240, 02.09.1997, 2.
- Сериала 2013:** БНТ отново показва сериала „Дунав мост“. – *Вести*, 22.05.2013. Достъпно на адрес: <<https://www.vesti.bg/razvlechenia/shoubiznes/bnt-otnovo-pokazva-seriala-dunav-most-5790231>> (видяно на 26.03.2022).
- Симеонова 1997:** Симеонова, Виолета. Досиетата – синият гаф № 2. – *24 часа*, № 335, 06.12.1997, 8.
- Стайков 1999:** Стайков, Димитър. Невена Коканова за кадем на „Дунав мост“. – *24 часа*, № 24, 27.01.1999, 24.
- Стоилова 2010:** Стоилова, Румяна. Неравенството на половете в масовата култура. Социологически прочит. – В: Кирова, Милена и Корнелия Славова (съст.). *Идентичности в преход: род, медии и популярна култура в България след 1989 г.* София: Полис, 11–26.
- Томова, Андреева 2017:** Томова, Биляна и Диана Андреева. Българската филмова индустрия в условията на пазарна трансформация. – В: *Изследвания. Национален фонд „Култура“*. София: Обсерватория по икономика на културата (26.07.2017). Достъпно на адрес: <https://ncf.bg/web/files/documents/47/file/film_industry_observatory.pdf> (видяно на 26.03.2022).
- Тошев 1997а:** Цветан Марангозов: Отварянето на досиетата – необходим катарзис. Интервю на Георги Тошев. – *24 часа*, № 245, 7.09.1997, 10.
- Тошев 1997б:** Веселин Методиев: С отворените досиета късаме с ДС. Интервю на Георги Тошев. – *24 часа*, № 263, 25.09.1997, 14.
- Упражнението 1999:** Упражнението „Дунав мост“. – *Капитал*, 1999. Достъпно на адрес: <https://www.capital.bg/biznes/media_i_reklama/1999/11/20/253117_uprajnenieto_dunav_most/> (видяно на 26.03.2022).
- Утро 1999:** Кирил Маричков вади на пазара саундтрака на „Дунав мост“. – *Утро*, № 276, 25.11.1999, 7.

- Хинов 1999:** Хинов, Величко. „Дунав мост“ – сегашно историческо... – *Земля*, № 206, 27.10.1999, 5.
- Хюсеин 1999:** Хюсеин, Паола. НСРТ оцени скандалния тв сериал: Съжаляваме за „Дунав мост“. Не можем да се месим в програмната схема на БНТ, каза шефът на съвета Томов. – *24 часа*, № 314, 16.11.1999, 3.
- Цветаева, Ахматов 1995:** Цветаева, Калинка и Ричард Ахматов. Ерос изкушава нежни лирици – *24 часа*, № 141, 27.05.1995, 49.
- Цветкова 1999:** Цветкова, Виолета. Иван Андонов завъртя камерата на сериала „Дунав мост“. – *Континент*, № 20, 26.01.1999, 11.
- Чалъкова, Йолова 1999:** Чалъкова, Вера и Ива Йолова. „Дунав мост“ е за Лукови, не за Форсайтови. – *Артруд*, № 46, прил. в. *Труд*, № 311, 13.11.1999, 21.
- Arnold 1992:** Arnold, Carroll. Oral Rhetoric, and Literature. – *Philosophy & Rhetoric*, 1992, Vol. 25, Selections from Volume 1 (1992), pp. 48–67.
- Ayoub, Garretson 2015:** Ayoub, Phillip and Jeremiah Garretson. *Getting the Message Out: Media Context and Global Changes in Attitudes toward Homosexuality*. Presented at the Western Political Science Association Annual Meeting Las Vegas, April 3, 2015.
- Bluestone 1961:** Bluestone, George. *Novels into film*. Berkeley and Los Angeles: University of California press.
- Fazekaš 2018:** Fazekaš, Ana. I Love Dick: A Pop-Cultural Investigation of Desire and the Female Gaze. – *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, № 17, 2018, 89–102.
- Łotman 1983:** Łotman, Jurij. *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza powszechna.
- Mersch 2010:** Mersch, Dieter. *Teorie mediów*. Warszawa: Sic!
- Ong 1987:** Ong, Walter. *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. Цитирано по Mersch 2010.
- Ostrowska, Elżbieta (2020)** Reluctant Feminists, Powerless Patriarchs, and Estranged Spectators: Gender in Post-1989 Eastern European Cinema. – *Feminist Encounters: A Journal of*

Critical Studies in Culture and Politics, № 4(2), p. 32–46.

Thomas 2000: Thomas, Günter. Secondary Ritualization in a Postliterate Culture: Reconsidering and Expanding Walter Ong's Contribution on "Secondary Orality". – *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 2000, №2, 385–409.

Wang and coll. 2022: Wang, Gang and David S. Steffensen Jr, Pamela L. Perrewé, Gerald R. Ferris, Samantha L. Jordan. Does Leader Same-sex Sexual Orientation Matter to Leadership Effectiveness? A Four-study Model-testing Investigation. – *Journal of Business and Psychology*, № 37, 557–580.

СМЯНАТА НА ИМЕНАТА КАТО ПРОБЛЕМ НА ИСТОРИОГРАФИЯТА И КОЛЕКТИВНАТА ПАМЕТ (Върху два филма от периода след 1989 г.)

В тази глава на проучването изследователският интерес е насочен върху начина, по който българското кино от 90-те години на XX в. интерпретира смяната на мюсюлманските имена на българите мюсюлмани, извършена от властта около 30 години по-рано. В центъра на изследователския интерес е 4-сериенният игрален филм „Гори, гори, огънче“ (1994), режисьор Румяна Петкова, сценарист Малина Томова, и предизвиканата от него обществена дискусия. За аналитичната интерпретация, която е насочена към основанията на ценностната смяна през десетилетието след 1989 г., се използват и наблюдения върху създадения 23 години по-късно филм „Радиограмофон“ (2017) със сценарист и режисьор Рузие Хасанова. Освен идентичните исторически събития двата филма имат и сходен географски ареал – те запечатват на лента отделни епизоди от политическата кампания, осъществила се в Смолянски окръг. Първият филм разказва за събития, случили се в село Мугла, а вторият – в село Вълчан дол. И още две немаловажни прилики – и двата филма имат един и същ консултант – проф. Антонина Желязкова, както и сходство в стремежа да разказват основната история на героите си през очите на съпричастен наблюдател, свързан по един или друг начин със събитията. При „Гори, гори, огънче“ – от името на разпределената да работи в село Мугла като учителка по руски език Малина Томова (героинята във филма е Марина); в „Радиограмофон“ част от семейната

история на една фамилия е разказана от внучката на главния герой, емоционално свързана с него. Сред основните разлики, за които ще стане дума по-подробно по-долу, е фактът, че „Гори, гори, огънче“ е своеобразна художествена метафора на епохата на социализма, докато „Радиограмофон“ в по-голямата си част е базиран на частни събития и киновремето и събитийността в него кореспондират с биографични елементи, определящи наратива.

С оглед на методологията изследователската работа се осъществяваше посредством извършване на наблюдения на терен (на места, ключови за сюжетите на филмите), както и чрез провеждане на антропологични полуструктурирани интервюта и анкети. Проучването включваше както творците, които са в основата на идеята за филмите и тяхната реализация, така и местни хора, които са участвали в масовите сцени. Освен това бяха проведени разговори и направени записи и с неучастващи във филмите, но чувстващи се съпричастни жители от селата Вълчан дол, Рибново и Мугла, които коментираха достойнствата и пропуските на филмите, изказвайки собствено мнение за работата на екипите. В разговорите се споделяха частни и общи оценки, обсъждаше се рецепцията на филмите преди и сега¹. В процеса на полеовото изследване бяха извършени и поредица аудиозаписи и беше натрупан и архивиран богат фотоматериал, отразяващ важни топоси от сюжетите на анализирания филми. Крайната цел на всичко това беше да се установи силата на киното при създаването – или провокирането на вече налични – групови представи за един толкова важен въпрос, какъвто е смяната на имената в Родопите през 70-те години на XX в. Въпрос, който предизвиква противоречиви мнения и оценки

¹ Филмът „Гори, гори, огънче“ беше излъчен по един от каналите на Българската национална телевизия през октомври 2020 г., което съвпадна по време с теренната ни работа в село Рибново. „Радиограмофон“ имаше поне две излъчвания през 2020.

в различни социални кръгове и зрителски публики. Във връзка с това от методологическа важност за проучването е и съпоставката между създадения в ранните години на политическия, икономическия и социалния преход „Гори, гори, огънче“ и значително по-късно реализирания „Радиограмофон“. Сравнителният анализ дава възможност да се направи прочит на спецификите при начините на изграждане на киноисторията, както и на ценностните промени, отнасящи се до проблема със смяната на имената на помачите. Освен това, подобен конфронтативен ракурс би спомогнал за изучаването на културните трансформации във времето на прехода, както и на част от механизмите на културната памет, формиращи масови представи в обществото.

„Гори, гори, огънче“ – голямата история от лична гледна точка

Българското кино от началото на 90-те години на XX в. се обръща към травматичните моменти от близкото минало. Едновременно с това, обществото е изпълнено с надежди за промяна, а творците – с новата енергия от възможността да творят, без да са подлагани на непрекъснати наблюдения и репресии от страна на различните отговорници по цензурата, пише Лиляна Деянова (Deyanova 2016: 101). „След ефектната тоталитарна манипулация „Време разделно“ (1988) тази тема [проблемът за взаимоотношенията между различните конфесионални и етнически общности в България – уточнението наше, А.В. и Н. П.] за пръв път се върна на българския екран с телевизионния сериал „Гори, гори, огънче“ (1994) – анализира ситуацията Ингеборг Братоева-Даракчиева. – Киновариантът му излезе на голям екран в края на октомври 1994 г.“ (Братоева-Даракчиева 2013: 277). И това – продължава авторката на филмовия анализ – е един филм, който е доста успешен,

защото „сценарият на Малина Томова навлиза дълбоко в различни аспекти на тоталитарното насилие“ (пак там).

За вникването в по-голяма дълбочина в сюжета на филма е необходимо привеждането на още един цитат, който полага лентата хронологически и може да послужи за обяснение на голяма част от създадените от сценаристката Малина Томова образи. Антонина Желязкова, консултант на филма, споделя в спомена си за сюжета и за самата сценаристка: „Не можех да повярвам, когато през средата на 80-те прочетох сценария на Малина „Гори, гори, огънче“. В атмосферата на всеобщ страх и опити на обществото да не забелязва случващото се с българските турци, пред мен беше изумителен по своята смелост и хуманност текст. Малина безкомпромисно ни връщаше в началото на 70-те, за да разкаже за драмата на една малка, изолирана културно-религиозна общност“ (Желязкова 2011: 9). В интервю за сайта „Маргиналия.бг“, Антонина Желязкова уточнява: „... когато се захех да подпомогна Малина Томова, сценарист на „Гори, гори, огънче“, както и режисьора Румяна Петкова, за да преодолеят спънките в художествените съвети на игралното кино от 1982 г. нататък, съвсем педантично с всичките знания, които имах, без академично писане и напълно популярно, разказах на 2 – 3 страници какво се е случвало с българите мюсюлмани, с помаците от 1968 до 1974/8 г., а и много преди това“ (Манипулацията 2015). Самата Малина Томова изрично фиксира времето на написването на сценария. В рубриката „Наш гост“ на вестник „Поглед“ тя споделя, че сценарият е готов още през 1979 г. (Костова, Славов, Сагаев 1995: 7).

Сюжетът на филма е свързан с пристигането на младата учителка Марина Димова (в ролята – Елисавета Шопова) в село Мугла, Смолянско, разположено в дебрите на величествените Родопи. Назначението ѝ в селското училище става в навечерието на подготвяния и пазен в тайна процес по смяна на имената на помаците в Родопите. Този

контекст полага действието във филма в специфичен план, в който могат да се разпознаят няколко хронологични маркера, свързани с определени исторически епизоди от този период. Учителката пристига през есента на 1968 г., тогава се връща в селото и участва в военния контингент в Чехословакия Йоско. Представа се филмов разказ за събития, които изпреварват или следват сюжетно указаната историческа есен. Още тук филмът – за преживелите този исторически период – дава недвусмислени предпоставки, че ще работи с кино време, а не с историческо такова. Смяната на имената се случва почти паралелно с потушаването на Пражката пролет от войските на Варшавския договор, а единственият, който има някаква информация за предстоящите събития, е Добрев (Антон Радичев), агентът на Държавна сигурност в планинското село. Случилото се по-рано т. нар. „разфереджаване“, както битува в различни дискурсивни полета насилствената промяна в облеклото, съпътстваща в определени периоди смяната на имената („кръстилката“, друго понятие, съществуващо още от 1912 – 1913 г.), сякаш е забравено от местните жители и за него никой в селото не говори, когато пристига учителката². (Това е изключително важен момент, защото именно той

² Използвайки данни от Държавен архив – Смолян, Михаил Груев и Алексей Калъонски отбелязват, че към 15.09.1962 (6 години преди събитията във филма) в село Мугла има 200 жени, които „са се освободили от старата си носия“ и 75 души, които са „възстановили българските си имена“ (Груев, Калъонски 2008: 46). Основно това е резултат от доброволно прилагани мерки, които са обхванали предимно „т.нар. „актив“ – функционерите на БКП, ръководителите на ТКЗС, кооперациите, казионните организации и учителите“, споделят наблюденията си двамата изследователи (пак там: 47). Трудно е да се установи какво се има предвид в архивните документи под „освобождаване от старите носии“, защото в разговорите с хора от Мугла, проведени в рамките на проучването, изрично се подчертава, че дори най-възрастните не си спомнят някога шалварите да са били част от женското облекло в селото.

става ключов елемент от разгорялата се дискусия, последвала излъчването на филма по Българската национална телевизия. Във филмовия разказ по-ранното преименуване е загатнато чрез „българските“ имена на някои от живеещите в Мугла.) Това също допълва хронологичната неуточненост и умишлено заличава събитийната последователност и детерминираност; селото Мугла на свой ред – независимо от конкретното му назоваване – също се превръща в метафора, при това не само топонимична, а във връзка с цялостното развитие на събитията – и хронотопна. Могла, както според филма е названието на селището в местния говор, събира в едно представи и история, места и човешки състояния, морални норми и предизвикателства. Метафора, която ще придобие множество разночетения през 90-те години, излизащи далеч извън критическата интерпретация на художествените достойнства на филма.

„Гори, гори, огънче“ представя живота в селото като бавен и монотонен, комуникациите са относително затруднени, осъществявани с остарели (от днешна гледна точка) технически средства. Мугла е високо в планината, но не е напълно откъснато от света селище: до него е изградена пътна инфраструктура и достига автобус (макар и веднъж дневно). Селото е електрифицирано, има и радиовръзка, а телефонен пост – при това наскоро открит – съществува единствено в кабинета на кмета. Откъснатостта на селището от света е демонстрирана основно в метафоричен план – то е в гранична зона и достъпът до него е възможен единствено с открити листове, издавани от МВР. Всичко това изгражда представата за затворената и оградена тоталитарна държава, в която единствено социално активни и ангажирани с „големите идеологии“ на времето са комсомолският секретар Ферхан Ферхадов (Мариан Бозуков) и кметът бай Васил (Филип Трифонов). Като контрапункт на тези местни активисти, чиято отдаденост и опити за налагане на партийните решения изглеждат бутафорни на

фона на живота и реалните проблеми на местните хора, са Докторът (Иван Иванов), Сашкин (Венцислав Янков) и Йоско „Вагнера“ (Камен Донеv). Докторът е един от малкото специалисти в селото, който заради професията си е попаднал на голям здравословен проблем сред мъжете в Мугла, предизвикан от работата им в разположената в съседство уранова мина. Животът на хората е реално застрашен, но това е информация, дълбоко засекретена от властта. При опита си да представи доклад, базиран на няколкогодишните му изследвания за рисковете, които крие продължаването на експлоатацията на мината, той попада под ударите на функционерите на Държавна сигурност. Задържан е в близкия град, подложен е на мъчения и е освободен със застъпничеството на местния сътрудник на тайните служби Добрев.

Другият герой – Сашкин – е младо момче, живяло в детски домове на различни места в страната. Неговата съпротива е съпротивата на младия човек, за когото обществените порядки са твърде стагниращи. Той няма ясна политическа ориентация, а несъгласието му с властта е сякаш провокирано от престараването на селският комсомолски секретар да следи за неговото „правилно“ възпитание. В резултат – по време на приемането на новия набор комсомолци на церемония в граничната застава той отказва да изрече клишираните реплики, удостоверяващи готовността му да „служи“ на Партията и нейната младежка организация, Димитровския комсомол. Възникналата ситуация се разрешава с помощта на младите учителки, които, използвайки знанията си за външния, формален и декларативен характер на властта и ритуалната ѝ церемониалност, успяват да направят нещата да изглеждат като почти случаен инцидент. В крайна сметка, той получава комсомолска книжка. Третият образ е този на Йоско „Вагнера“. Той е син на кмета, но двамата отдавна не са в добри отношения. Йоско току-що се е върнал от Чехословакия,

където е бил част от българския военен контингент, участващ в потушаването на Пражката пролет. Там той сякаш е разбрал насилническата същност на режима и е загубил вяра във възможността му да се промени или да бъде променен. Поради тази причина той е избрал да мине във „вътрешна емиграция“, да се отстрани в старото село, където са живели предците на хората от Мугла и да се занимава с отглеждане на цветя. Именно любовта му към зюмбюлите, които се намират от другата страна на граничната бразда, става повод да бъде убит от един от граничарите.

Филмът пренася зрителя в конкретиката на живота на малкото село, но не се фокусира само върху психологическите и индивидуалните характеристики на героите. Напротив, зад всяко събитие или действие се крие властта във всичките ѝ измерения и в непрекъснатите ѝ опити да навлезе в частния живот на обикновените хора. Партийната политика и усилията да се ангажира вниманието с „големите“ проблеми (дори международните) на деня по време на безкрайните събрания, инструктажи и подобни, са сред инструментите за уплътняване на свободното време на селяните, а също и за контрол. В интимния свят на малкото и откъснато селище обаче всичко това се персонализира през местните функционери, които имат не толкова реална връзка със света, колкото са реципиенти на отзвук от случващото се извън Мугла – в Каварна (откъдето е един от граничарите, влюбен в морето и в местна девойка), в София и в Прага (откъдето се е завърнал Йоско „Вагнера“). Героите „разказват“ за различни места и събития и чрез тези наративи свеждат маркерите на голямото външно пространство в малките лични светове на хората от Мугла. Маркерите на външното обаче през цялото време остават лесно разпознаваеми, те не се имплантират органично в живота на местната общност. Разказаното придобива специфичен символен характер, то става част от изграждането на представи, в който се пресрещат сюжети

от частните сфери на установения живот и идеологическите опити за „революционизиране“ на битието. Затворени в дебрите на планината и обградени от пространства за осъществяване на строг контрол върху достъпа на външни хора до граничната зона, жителите на Мугла се опитват да си представят как изглежда външният свят, какво се случва в него и какви са хората, които го населяват.

В този контекст клишетата на пропагандата за постиженията на Партията в сферата на бита и в световната политика в началните серии на филма изглеждат като необходимата екзотична добавка към установеното общуване между местните хора. Те имат своите реални битови проблеми и като цяло се опитват да си ги решават самостоятелно. За да не провокират властта, по-голямата част от тях участват по задължение във всичките „инициативи“ от идеологическия календар на кметството и комсомолската организация, гледат проектираните преди очаквания филм задължителни кинопрегледи и с това сякаш изчерпват политическата си активност в мероприятията за повишаване на идеологическата си грамотност. Това, което е важно да се подчертае обаче, е фактът, че „Гори, гори, огънче“ представя едни напълно лоялни към държавата граждани, които предпочитат да мълчат (като форма на пасивна съпротива), отколкото да се съпротивляват целенасочено на различните партийни „мероприятия“. Те „приемат“ идеологическите постулати, без да ги допускат до най-вътрешните пространства на живота си. Средата е такава, че напълно несъобразените с реалността инициативи се „пречупват“ в разбиранията на местните и се одомашняват или просто се отразяват, без да оставят трайни следи в живота. Това е общностен механизъм, прилаган и от самите партийни функционери, които са отдадени на Партията, но не разбират докрай всичко, което се изисква от тях. Извън бюрокрацията техният частен живот също е подчинен на критериите на селищната общност. И това се

отнася не само до визията им за външния свят, а и изобщо за убежденията им за принципите на живота и неговите базови ценности. Освен това, истинският контрол в самата общност се осъществява от невидимите социални мрежи, създадени между хората, за които, както е показано във филма, се грижат стожерите на морала – възрастните жени³. Те са тези, чието мнение реално формира приемането или отхвърлянето на едно или друго поведение на героите, те са „съвестта“ на селищната общност, утвърждаваща какво и колко е приемливо спрямо наличния ценностен универсум.

Всичко това е представено във филма с определена критична дистанция, но в същото време и с обобщаване на редица индивидуални и исторически характеристики. При това не толкова на самата Мугла, а по-скоро на Мугла като събирателно за множество подобни на нея родопски села и хората, които ги населяват. Образите на дошлите отвън учителки в селото са тези, чрез които се разкрива различието на местните културни реалности. Те са тези, които за разлика от Доктора например, още с пристигането си сякаш спомагат експонирането на елементите на неравенството между хората и по един или друг начин изразяват своето несъгласие спрямо установените междуполови отношения. Те са убедени привърженици на еманципацията, отстояват представите си за независимост и не са съгласни със затвореността на жената и нейната подчиненост на мъжа. Нещо, което е показано чрез фокусиране на лентата върху традиционния живот в селото и свързаните с исляма ценности. Младите учи-

³ Мустафа Авдиков един от събеседниците ни по време на теренното проучване, споделя спомени на баща си, от които става ясно, че възрастните мъже например, които упражняват неформалната власт в селото, оказват съпротива на усилията на партийните комитети и местна администрация да бъде електрифицирано село Рибново, Гоцеделчевско.

телки (дошли отвън и местни) на моменти си позволяват да реагират на някои мерки от страна на властта и да се противопоставят на някои от инициативите на местните функционери. Момичетата, с поведението си и разбиранията, които имат, служат преди всичко като контрапункт на социалните норми в общността. Самата съпротива, която се разпознава в поведението им, реално не е разгърната като някакъв целенасочен и осмислен бунт срещу властта, а по-скоро изразява критичността на младите към живота на предходното поколение. (И този маркер напълно отразява времето на създаването на сценария – края на 70-те и началото на 80-те години, когато традицията е подложена на ревизия в редица политики и художествени произведения). Сблъсъкът между старото и новото, прогресивното и изостаналото е в същността си онази съпротива, която годината 1968 като цяло носи в европейското политическо и социално пространство, онази съпротива срещу разбиранията на предишното – изнесло на плещите си военното време – поколение, която трябва да обнови света и да отвори живота за нови ценности. „Гори, гори, огънче“ не отрича постигнатото в процеса на модернизацията. Филмът не е самоцелна критика на всичко, случило се в епохата на комунизма. Напротив, знаците на модернизацията в бита и промените в качеството на живота са лесно забележими, което всъщност е отношение към цялата сложност и многопластовост на живота⁴. Всичко това обаче е по-скоро

⁴ Анализирайки ситуацията в Благоевградски, Кърджалийски и Смолянски окръг, Михаил Груев и Алексей Калъонски специално обръщат внимание на факта, че в Родопите още от 50-те години се полагат усилия от страна на властта за модернизация на живота. „Откриват се огромен брой работни места, в района се настаняват много специалисти от вътрешността на страната. Всичко това се превръща в силен катализатор на модернизационните процеси в българо-мюсюлманската общност“ (Груев, Калъонски 2008: 59). Тези целенасочени икономически мерки получават реални резултати и отново по наблюденията на двамата изследовате-

символно пресъздадено във филма; то изгражда втория пласт на представената пространствена и политическа затвореност на хората в Мугла. Музиката на „Бийтълс“ и откъслечните разкази на Йоско „Вагнера“ за участието му в Чехословакия са само знакова проекция на онова, което се случва отсам и отвъд „желязната завеса“ в края на 60-те години на XX в. Онова, което образите на учителките загатват или по-плътено на моменти представят, но го изпълват с трагизма на невъзможността да бъде осъществено. Още по-малко с административно насилие.

Напрежението се очертава като все по-видимо, когато знакови маркери на културната идентичност стават обект на съзнателна, целенасочена и насилствена промяна от страна на властта. Във филма този натиск е показан първоначално с опитите за забрана на носенето на шалвари от жените, а впоследствие и с налагането на предварително разработените от управляващите мерки за смяна на турските и арабските имена на местните жители. Именно в този момент учителката разбира същността на затвора, в който властта е превърнала малкото село, което е и метафора на цялата затворена планина. Красив, но не по-малко жесток от реалните, затвор. Идеологическите послания, които до този момент мирният живот в селото и житейските стратегии на хората са пречупвали и свеждали в по-голямата част от случаите до лишени от реално приложение клишета, в този момент се инструментализират и се превръщат в осезаеми симптоми на терора. Те разкриват цялата мощ на репресивната машина, която е в състояние да изпълни постулатите на идеологията си със съдържание, без да се интересува как това ще се отрази на хората. За да се получи необходимият резултат, насилието става

ли – властта си осигурява подкрепата на местното население. Нещо, което е съвсем осезаемо в граничните райони, където в съпоставка с Турция и Гърция животът отсам граничната бразда „е по-напреднал и относително по-добър“ (пак там: 60).

ключов компонент от усилията за налагане на промяна в социалното пространство. Така сложният семиотичен език на символите на различията между градския човек и мугленските жители получава нов ключ за декодиране в светлината на засилващия се натиск. С развитието на сюжета зрителят постепенно започва да разбира, че всичко онова, което е било привнесено в културните реалности на селото и е изглеждало гротескно, всъщност бързо може да се превърне в един от репресивните инструменти на властта. Силови оръдия, които навлизат в дълбинните пространства на бита и разбиват дотогавашните стратегии на хората да се справят с натиска в ежедневието си. Нещо, което се случва и с живота на самите функционери, илюстриращи трансформирането на този знаков език в ясни и недвусмислени по своята цел и резултати действия. Насилието инструментализира идеологията в различните ѝ проекции, в това число и модернизационните проекти на властите.

Филмът: социални рамки

Цитираната по-горе информация от Малина Томова и Антонина Желязкова полага създаването на сценария на филма в края на 70-те години на XX в., което е важен хронологически маркер, осъществяващ мост между фактологията на случилото се преди и интерпретациите им след 1989 г. Това уточнение съдържа в себе си ключа към тълкуването на символния език на филма, тъй като го разполага в общите контекстуални рамки, в които например е създаден „Време разделно“ (1988), както и други филми на историческа тематика, третиращи събития от миналото на българите, заснети по повод 1300-годишнината от основаването на България. Хронологично съвпадение се откроява и във факта, че Малина Томова е наблюдател на събития в края на 60-те години на XX в. в България, а

романът „Време разделно“ на Антон Дончев излиза през 1964 г.⁵

Средствата за пропаганда, които властта използва в периода 1944 – 1989 г., са в широк диапазон. По един или друг начин и в различна степен те засягат всички изкуства, отразяват се на същността и характера на комуникацията в публичните пространства. Натискът на тоталитарната държава е изключително силен и върху киното, превърнато в инструмент за налагане на лесно достъпни визуални пропагандни образи. Особено в сферата на историческия филм. В епохата на НРБ той плътно се вписва в изграждането на специфичните риторически похвати, формиращи „знание“ за миналото, създава експресивни и наситени образи на партизани или партийни герои (по Братоева-Даракчиева), чиято цел е да възвеличат историческата мисия на Партията да промени живота на хората в страната. Подобен подход обаче е също толкова характерен не само за филмите, насочени към близкото за социалистическата епоха минало, т.е. за първата половина на XX в. Анализирайки водещи заглавия в българската историческа филмография, Неделчо Милев прави извода, че като цяло историческият филм гради тенденциозни образи и в немалка степен манипулира събитийността и гледната точка към миналото. Авторът отбелязва: „Въпреки благоприятните предпоставки обаче, никой от гореизброените филми [„Калоян“, „Сватбите на Йоан Асен“, „Свобода или смърт“, „Демонът на империята“ – уточнението наше, А. В. и Н. П.] не се превърна в значително художествено събитие. Повечето от тях бяха белязани със знака на посредствеността и безличието. И доколкото художествените и

⁵ Съпоставката между филма и романа на Антон Дончев също би довела до интересни наблюдения за близостта и разминаванията между тях, но те не са обект на настоящото изследване, поради което навлизането в този въпрос може да остане като тема за последваща работа.

идейните достойнства в изкуството са в крайна сметка неделимо свързани, творческите неуспехи независимо от искрените намерения на своите създатели доведоха и до идейни неблагоприятия, до опорочаване на представите ни за образи, които са заветна ценност и светая светих в народностното самосъзнание...“ (Милев 1982: 47).

Тези тенденции, по наблюденията на кинокритиците, като цяло се подлагат на нов прочит и ревизия, но част от тях се запазват и след 1989 г., когато държавният и партийният контрол в сферата на изкуствата се редуцира и/или прекратява. Както отбелязва Шахини Чаудъри, „желязната завеса“, която разделя Европа, оказва влияние и върху търсенията на киноиндустрията в отделните страни, като запазва обаче немалка близост с установените в предходния период тенденции. Европейското кино, продължава изследователката, като цяло е базирано на реализма още след Втората световна война. Това е особено характерно за филмите, създавани отсам „желязната завеса“ след 1989 г., докато в предходния период (макар и с редица изключения)⁶ по-голямата част от тях се реализират в стилистиката и изобразителните похвати на наложения и удържан с различни средства социалистически реализъм. За страните от бившия комунистически лагер, които споделят близко в определени отношения пространство и след края на Студената война, съществуват „няколко сходни теми“, интерпретирани от създателите на филми. Тези теми, продължава Шахини Чаудъри, „включват национализма и националната идентичност, границите и пограничните пространства, миграцията, исторически въпроси, политиката и етиката“ (Chaudhuri 2005: 14). И всъщност гледната точка формира нови социални цялости, за които политическата

⁶ Повече по въпроса за филмите, които не се вписват в стилистиката на социалистическия реализъм независимо от трудностите при достигането им до зрителите (или за свалянето им от екран) вж. Братоева-Даракчиева 2013.

риторика на тоталитарната власт се подменя с характеристиките за новите условия изразни средства. В големия зев, получен при деконструирането на тоталитарния, основаващ се на етнопопулизма, политически режим след 1989 г., се разгръща цяла вълна от националистически възгледи, които характеризират част от езика на публичността на 90-те. Един език, очертаващ се като контрапункт на онази експресивност – лексикална, стилистична и риторическа, която се опитва да внесе промяна в публичното говорене, като разруши стагниращия речник и клиширан изказ от близкото минало.

Деветдесетте години на отминалото столетие са изпитание не само в политически и икономически план, те са време на бурни промени в областта на културата, засягащи наследствата на близкото и все още незавършило минало. От киното в този период „очаквахме катарзисно разчистване на сметките с миналото, признаване на вина, покаяние, прошка и просветление за нататък. Но дистанцията беше нищожна и погледът не можеше да надскочи невидимите заграждения, затова и нямаше как да бъде бистър и мъдър“, започва спомена си за сценаристката Малина Томова Боряна Матеева (2011: 13). Проблемът обаче не е само в свръхочакванията на творците и обществото, нито в късата отдалеченост от периода. В новите условия – без подкрепата на държавни институции (и респективно цензура), в условията на големи съкращения в индустрията и при напълно нови финансови отношения – българското кино търси своята художествена, тематична и образна идентичност. Онова, което се случва, се отразява в опитите да се преосмисли „естетическото наследство на *социалистическия реализъм*“, пише Ингеборг Братоева-Даракчиева. Резултатът е, че киното през 90-те сякаш се движи по стандартите на отричания соцреализъм, само че с обратен знак. „Политическите промени от началото на 90-те години предизвикват декларирано отрицание на

соцреализма във всички сфери на изкуството и отключват на екрана процес на дискредитиране на образа на Героя комунист“ (Братоева-Даракчиева 2013: 256). Наред с естетиката обаче не по-малък проблем се оказват и голяма част от обществените нагласи, които регистрират масовост в очакванията за осъществяване на промени, но в дълбинната си структура са белязани от същностни различия, свързани с идентификацията на големи групи хора. Това постепенно става ясно, когато започват да се променят ценностните нагласи и се установява крехкият характер на изразявания социален консенсус. Освен всичко това трябва да се разшири – при това в немалка степен – твърде стеснената представа за национално изкуство и водещите характеристики, чрез които то се определя като такова.

Една такава творческа „сонда“ в полето на културата е филмът на Румяна Петкова и Малина Томова. Той остава встрани, или по-точно – предлага различна визия за междучовешките отношения. Освен чрез образите на новите герои филмът постига това и чрез полагането на отношенията в религиозна среда, която се опитва да представи като част от картата на различието в страната. Макар и реализиран в първата половина на 90-те години като завършена продукция, „Гори, гори, огънче“ не е насочен – независимо каква рецепция и отзвук предизвиква – към ревизия чрез отрицание на цялото близко социалистическо минало, както вече се посочи по-горе. Напротив, той е реализиран като мек, опрощаващ, разбиращ, както го определят например Едвин Сугарев (2011: 6) и Боряна Матеева (2011: 13). Филмът на Румяна Петкова и Малина Томова е твърде далеч от опитите за отричане на всичко, случило се в НРБ. Опитът е в друга посока. Създателите му се опитват да представят пъстротата на религиозните различия, която не само не застрашава националното, а го представя като платформа за един нов хуманизъм в началото на 80-те години.

Времето, когато Томова пише сценария, отстои само на 10-годишна дистанция от учителстването ѝ в Мугла. В този смисъл онова, което прави сценарият, е да предложи по-широк прочит на миналото и настоящето, като по този начин формира нова перспектива пред търсенията на българското кино. Националното изкуство, по определението на Елена Михайловска, в епохата на социализма „се оглежда във и чрез традицията“ и неговият характер напомня за „историческата съдба на дадени народи и за нейния печат върху съвременните култура“ (Михайловска 1985: 48). Въпросът, който в епохата на социализма има предрешен отговор, а във времето след 1989 г. „Гори, гори, огънче“ подлага на ревизия, е как и по какъв начин се формира мисленето за сложния характер на миналото. „Гори, гори, огънче“ настоява за интегративен подход, който на свой ред налага творческо разширяване и различна киноинтерпретация на традицията. Напълно в духа на новите идеи в киното от 70-те сценарият провокира традиционния начин на живот (в неговата нормативност), за да го разбере през индивидуалните съдби на героите. Независимо че е заснет след 1989 г., сценарият не се „актуализира“ идеологически и филмът не се противопоставя на творческите проекти, реализирани в десетилетието на един все по-агресивно заявяващ се държавно поддържан и налаган национализъм. Той не е реплика на „Време разделно“ на Людмил Стайков и на другите епически платна, създадени в този хронологичен отрязък. Напротив, „Гори, гори, огънче“ отстоява своите първоначално заложили в сценария послания и използва друг кинематографичен език, чрез който ги предава на зрителите. Това е филм за живота на обикновените хора, един на практика съвременен на зрителя живот, който не може да бъде заличен или подменен в името на усилията да се отрече или подкрепи една или друга сюжетна линия, принадлежаща към някоя идеология. Към факта, че филмът не е исторически, а е на съвременна тематика,

трябва да се прибави и уточнението, че той не е създаден по съществуваща книга (литературно произведение). Казано по друг начин, нито социалният, нито политическият, нито литературният хоризонт не предполага никаква съзнателно моделирана предварителна подготовка от страна на зрителя, предопределяща рецепцията на филма⁷.

Като цяло сценарият (а и филмът) се приближава до киностилистика, която се вписва в една паралелно възникнала и утвърждаваща се линия в българската кинематография от края на 60-те и през 70-те години на XX в. По определението на Ивайло Знеполски тази линия се характеризира с използването на особен художествен похват при представянето на съвременността. (Казано в скоби, този подход се отразява широко върху работата на кинотворците в този период, в това число и върху начините на изграждане на монументалните исторически платна през тези десетилетия.) „Така нареченият „малък филм“ от началото на 70-те години детронира декоративно-монументалната тенденция, донесе много свежест, неподправеност на погледа, близост до живота, нов тип съвременен герой“ (Знеполски 1980: 44). Обикновени герои, опитващи се да се еманципират хора, търсещи някаква промяна в личния си живот, дори такива, които по един или друг начин провокират наложените твърди правила на социална интеракция. Този тип характеристики на новите герои се разпознават с известна лекота и във водещите образи на „Гори, гори, огънче“. Като например идеята за еманципация на жените, свързана с модернизационното уси-

⁷ „Време разделно“ е филм, чиято публична рецепция е дълго подготвяна, доколкото създаването на колективни представи за миналото, спомага неговото „правилно“ възприемане. При това с активната намеса и финансиране от страна на държавата, дейното участие на професионални историци и работата на редица местни активисти. Повече по този въпрос вж. напр. Дечев 2019а и Дечев 2019б.

лие за постигане на масова грамотност сред населението. Фигурите им не са напълно еднозначни и достъпни за декодиране според социалните и партийните идеологии. Напротив, те изискват определена вглъбеност и мисловност от страна на зрителя, както и известни „алтернативни“ исторически познания, която социалистическата историография не изгражда и не допуска. Това подчертава и г-н Мустафа Авдиков от село Рибново. На въпроса как се възприема филмът, той отговаря: „Всеки човек ще го възприеме на база своите знания, познания“. Необходим е личен, биографично маркиран опит, който да формира зрителската рецепция. Лично преживяното е положено и при създаването на сценария. Във филма ясно се вижда, че сценаристката Малина Томова отказва да заличи елементи от собствената си биография и от собствения си живот, без обаче да ги представя като лични, а като ги моделира в една обобщаваща стилистика. Стилистика, предполагаща мекотата и разбирането. Сценарият напънга личностните преживявания докрай, полагайки самите герои и техните „утвърдени“ знания в максимално противоречиви житейски ситуации. По този начин личното се типизира, индивидуални и общи черти се преплитат и допълват, резултат от което е специфичната ревизия на налични – персонални и колективни – ценностни маркири. Учителката във филма не е (или не е само) работилата в село Мугла Малина Томова, а носи белезите на градска жена (една от хилядите, работили по разпределение или решили доброволно да участват в модернизацията на страната), натрупала специфичен биографичен опит в непозната за нея социална среда.

В този смисъл за сценария, а и за създалите филма изобщо, е важно не толкова да се провокират етническите и религиозните стереотипи на модерния национализъм, оставили отпечатък по един или друг начин в българското кино след Втората световна война, а по-скоро да се освет-

ли проблемът за властовото насилие през гледната точка на човека. (Тук трябва да се спомене, че натрупването на „много история“ и разказ за величието и трагиката от миналото е характерен похват за европейското кино от следвоенния период, а не е особеност само на българското.) „Гори, гори, огънче“ обаче се отстранява от подобна перспектива при сюжетното конструиране на вътрешносъбитийните връзки. Без да е насочен към съзнателно и нарочно отрицание на пропагандните клишета (и с това да се изчерпва целият му идеен заряд), филмът показва една друга, човешка гледна точка към случващото се в страната. Характеризира се с отказ от желанието за концентрация върху идеята за документалност в разказа за преживяното и миналото. Полагайки се в новите тенденции на българското кино от 70-те, сценарият кореспондира и с една паралелна на историческата кинематографична линия европейска стилистика от края на 60-те и 70-те години на миналия век. Тя е забележимо ориентирана към отрицание на насилието и е наситена с отчетливо подчертания хуманизъм на уморени от противопоставянето млади хора. Това се вижда особено ясно през позицията на човека, който не съзнателно и избирателно, а сякаш пряко волята си, исторически, е въввлечен в събитията и няма друг вариант, освен да се адаптира към тях. Правото му на пасивно несъгласие и/или отстраненост от политическото е отнето, той става част от „голямата история“ посредством нахлуването на властта в интимните пространства на живота на цялата общност. И в този контекст заявката за промяна, която прави филмът, е много по-силна, по-дълбока и с по-голям мащаб, отколкото опитите само да развенчава създадени визуални клишета или да изгражда хронологическа схема на терора. Филмът демаскира отвътре скритите идеологии на тоталитарната власт и популистките мерки, с които управляващите търсят подкрепа от страна на преобладаващото население по отношение на асими-

лационната си политика спрямо различните малцинства, живеещи в България.

В края на 60-те години все по-отчетливо се забелязват знаците на един разширяващ влиянието си културен национализъм, активно подкрепян от властта. Родопите – с тяхна затвореност – създават възможност за налагане на специфични представи за населението в този район на България у останалите жители на страната. В това отношение „Гори, гори, огънче“ също споделя белезите на една налична в кинематографията на България тенденция. При това я отразява в един лесно забележим първи план. Във времето, предхождащо създаването на сценария на филма, творци като Георги Мишев, отбелязва Ивайло Знеполски, „надмогват тенденцията към археологичност в третирането на националното, свързването му с простия селски бит и земеделския живот“ (Знеполски 1980: 149). Селото не е романтична реминисценция на града и отчуждението, което носи урбанизираната среда. „Сблъскване, борба, антагонизъм, компромиси... Пред нас е портретът на преходното време, белязано от междинни преходни форми [...]“, продължава разсъжденията си Знеполски за филми като „Момчето си отива“, „Не си отивай“, „Неделни мачове“, „Селянинът с колелото“, „Вилна зона“, „Самодивско хоро“, „Силна вода“, „Покрив“ и др. (Знеполски 1980: 153–154). Филмът на Румяна Петкова и Малина Томова сблъсква носителите на градското с традицията; пресреща визията за света на еманципирани градски жени със затворената общност на отдалеченото планинско село.

Тук на преден план в сценария изпъква още един важен проблем – този за насилието, предизвикано от централно въвежданите и управлявани процеси на модернизация на страната. Използването на определени етнически и религиозни стереотипи спрямо другостта и различието за оправдаване на културното асимилиране са представени в прогресистката стилистика за изостаналост срещу напредък

(град срещу село), за верска заблуда срещу прогресивен атеизъм, за историческо неведение срещу възстановяване на историческата правда след няколко века прекъсване. Населението в смесените райони се представя като бенефициент на съзнателно налагани политики, при това без да има правото да избира кое и в кой период би могло да се приеме като подходящо. Налагането и подхранването на подобни визии формира редуccionистки внушения в масовите възприятия и довежда до консолидация на мнозинството и подкрепа за постепенно изчерпващото се доверие към тоталитарната власт в страната, маскирана зад усилията за модернизация. Моралният кодекс на исляма – също така колективен и патриархално ориентиран – се оказва неудобен и неподходящ за груповите ценности (извеждани от традиционната култура на българите), които управляващата комунистическа партия се опитва да „възроди“ в новия социален и политически контекст. При това обаче – в това число отнасящо се и до християните – с мощен импулс към административно налагана секуларизация и отстраняване на религиозните мотивации на колективния етичен кодекс. Този ценностен универсум няма място като част от културното наследство, той се определя като признак за икономическа и социална изостаналост, водещ до културна затвореност на общностите. Новата социалистическа нация е модерна и механизмирана, поради което определени характеристики на миналото трябва да бъдат редуцирани или напълно отстранени, за да се реализират прогресистките цели на модерното секуларизирано общество.

Тези политики активизират една устойчива идеологически и последователно мотивирана тенденция в отношението към различието, чиито начала се коренят още във Възраждането и се доразвиват и в следващите исторически периоди, като към тях се прибавят и елементите на насието. Насилие, регистрирано и преди, и след

1944 г. и конструиращо водещите псевдомодернизационни сюжети на модерния национализъм. Поставянето на колективното над индивидуалното е важна предпоставка за доктринерството на новия период от национално съграждане и този колективен идентитет (в периода на НРБ) трябва да се осъществява под управлението на Партията, а не да отразява водещи принципи на един или друг религиозен светоглед⁸. Осъществяваният скрито или явно идеологически сблъсък налага специфично адаптиране на национализма в периода на тоталитарното управление към принципите на марксизма-ленинизма и изгражда същността на онази преди всичко конвергенция в сферата на символното, която може да се определи като „идеологически номинализъм“ (по Мария Тодорова). С него се маркира концептуалното и идейното наслагване, при което се възобновява „предишният националистически дискурс, облечен в термини от доминиращия марксистко-ленински жаргон“ (Груев, Калъонски 2008: 11–12), който трябва идеологически да мотивира същността на „социалистическата нация“⁹. Със средствата на административния кон-

⁸ Михаил Иванов определя две тенденции, които се забелязват в политиките на тоталитарния режим към малцинствата. Едната е провокирана от и се базира изцяло върху етнонационализма, като стремежът е „единна хомогенна национална държава“. Вторият стремеж „произтича от самата същност на комунистическата доктрина. Това е стремежът да превърнеш широките народни маси в една безлична народна маса и всички да бъдат като винтчета в една обща машина“ (Дебати 2004: 146).

⁹ Социалистическата нация се превръща в значим конструкт, който не само става част от пропагандното говорене, а е и важен правно-административен инструмент. Премахването на понятието „национални малцинства“ от Конституцията от 1971 г. отваря широки полета за промяна на идентичностни маркери, разпознавани от властта като бележещи културните различия. В нея вместо за „национални малцинства“ се говори за „граждани от небългарски произход“ (Чл. 45, ал. 7). Повече по този въпрос вж. на <http://www.decommunization.org/Communism/Bulgaria/Etnosi.htm>. През 1985 г.

трол и държавната подкрепа национализмът, прикрит чрез фразеологията на интернационализма, или съвсем открит (като компонент от асимилационна политика, представяян като културен и исторически мотивиран), започва все повече да доминира пропагандната стилистика на периода. По отношение на малцинствата, ако се продължи в логиката на Михаил Груев и Алексей Калъонски, „системата от мерки за постепенна интеграция се редува с (идеологически обосновани като неотменни) ограничения и груби държавни намеси в религиозния живот, а също и забрани, засягащи облеклото, обичаите и други знаци или изяви на традицията в ежедневието“ (пак там: 12).

Навлизането в интимните пространства на културните реалности се оправдава със стремежа, правото и задължението, което имат управляващите страната да създадат условия за равнопоставеност между половете. Това е форма на контрол, отнасяща се не само до отношенията в интимните зони на битието, а и до конструирането на представи, свързани с телесното и телесността. Човешкото тяло, концептуализирано в биополитиките на режима, е преди всичко градивен конструктор на социалното, което напълно оправдава силовите и изискващи бърз резултат мерки от страна на администрацията¹⁰. С течение на времето – осо-

Георги Атанасов заявява: „Документално се установи, че в много райони т.нар. „български турци“ са в действителност потомци на помохамеданчени в миналото българи, които в различни периоди, в една или друга степен, са се турцизирали. [...] Възстановяването и приемането на български имена е дело изключително. То изразява сложната същност на един дълбок обновителен процес, който протича в недрата на част от нашия народ“ (Доклад 2003: 7, 9). По-нататък в доклада културната асимилация се определя като „исторически акт“, „дълбоко прогресивен процес“, утвърждаващ „социалистическото патриотично самосъзнание“, „революционно дело“, дело с „интернационално значение“ (пак там: 9–10).

¹⁰ „Значи, във всяка община, всеки завод, навсякъде трябва да се създават такива комитети и да се увлече младежта, младите

бено през 80-те години на XX в. – тази откритост в стилистиката и репресивност в действията на властта стават все по-отчетливо забележими¹¹.

В този контекст „Гори, гори, огънче“ попада съвсем директно в центъра на процесите, очертаващи началата на социалните диференциации, чиито същински реализации се осъществяват по-късно, през последните десет години на XX в. и първите две десетилетия на XXI в. Като свързан с въпроса за общностната идентичност, филмът не подминава, а се фокусира и върху проблема за смяната на облеклото. През премахването на шалварите той маркира проблема за колективния идентитет на местните хора, представя външните знаци на един различен бит. Попадналата в Мугла млада учителка първоначално е напълно убедена в правото си да отстоява необходимостта от промяна в положението на жената в Родопите, както се спомена и по-горе. Тя вярва, че самата тя е изразителка на прогреса

хора за бдителност против вредителството, против тези, които ще организират провокации срещу всевъзможни крадци и разхитители, които нарушават спокойствието на хората. Пак за турците (тук можем така да ги наречем). Ние трябва да гарантираме спокойствие на тези граждани, така наречените турци, на всяко семейство. Да знае, че то няма да бъде подлагано повече на терор, както отвън, така и вътре, в самото семейство. Да се извика мъжа и да му се каже: ти тормозиш жена си, тормозиш семейството си. Да се окуражи жената, девойката и т.н.“ (Среща 2003: 120).

¹¹ На 7 юни 1989 г. Тодор Живков заявява: „Следващото, което трябва да направим, е отново да развием и да активизираме патриотичното чувство, това национално съзнание. В Политбюро един другар забеляза, че трябва да прибавим „социалистическо“. Да, ще прибавим „социалистическо“. Но, другари, вземете това, което става в Съветския съюз, в тези републики – това е едно националистическо движение. Те не говорят там за „социалистическо“. И продължавайки мотивацията си, Живков отчита, че за разлика от Съветския съюз в България постигнатите резултати са напълно задоволителни. „Как така ние можахме с едно изказване да повдигнем такъв патриотизъм? Това показва, че хората живеят с тези въпроси“ (Среща 2003: 121).

и че този прогрес е свързан не само с въвеждането на техниката в бита, но и с дълбинни промени в съществуващите социални отношения. Нейният образ е контрапункт на всичко онова, което държи жената в подчинена позиция, дистанцира я от публичността (поради което тя е в маргиналиите на едно голямо мълчаливо малцинство), ангажира я с тежката физическа работа и с отглеждането на децата в домакинството. На този фон поведението на учителките наподобява бунт срещу наличните културни реалности, те принадлежат към новото поколение, търсещо промени, стремящо се към осъществяването на такива социални трансформации, които да не позволяват насилието да взема връх в човешките отношения. В това число и в битов план. Техните образи илюстрират онази прогресистка визия за иновации и промени, която – от една страна – е характерна за духа на времето и усилията за поколенческа обнова ('68) и от друга – разкрива дълбинните мотивации на идеологическия номинализъм. Както изповядва самата Малина Томова в стихотворението си „Мугла“ от 1979 г.: „Сукова и зелена бях тогава / и болката не бе ме обгорила. / А толкоз мразовито беше зиме, / че трябваше да пламна, ако исках / светът да грейне. Тъй опитомих / децата дива, дете ме научиха / да ги обичам и да имам памет. / И мога ли да те забравя, Мугла? / В мъглата ти живях аз, ала чист / и смугъл бе животът – като огън, / запален сред училищния двор“ (Томова 2011: 13).

Разбирането за различието във филма е представено като постъпателен и продължителен процес. То е лично изстрадана своеобразна реакция на присъщия на човешкото същество хуманизъм и чувство на емпатия срещу грубия натиск и употребата на сила спрямо друг човек. То е факторът, който „повдига“ филма на едно друго ниво – стоящо отвъд първия видим план – засилвайки абстрактността в образите и действията. В началото героинята се съпротивлява срещу разпознаването като насилие спрямо

жената от страна на мъжа ѝ отношение. Сцените, в които това е показано в „Гори, гори, огънче“, са няколко. Това е част от непознат за младата учителка нов персонален и социален опит, който тя споделя пред Доктора в авторефлексивен ключ. Той е сред първите обаче, които я карат да не бърза с оценките, а да се опита да разбере света, в който е попаднала. Постепенно – в процеса на общуването, и особено с концентриране на картините на насилието – гледната точка към начина на живот на местните хора се променя. Прогресисткият възглед достига до пункт, в който се пораждаат началата на съмнението, че репресиите са точният инструмент за промяна във възгледите на жителите на Мугла и културните реалности, оформящи светогледа им. Външното насилие от страна на властта създава у хората чувство на дълбок, атавистичен страх, в резултат на което те реагират по различен начин на събитията. Те са включени в „голямата“ история, превърнали са се в неин обект. Една от ключовите сцени в това отношение в „Гори, гори, огънче“ е финалната, когато на фона на обградилите селото въоръжени сили хората от Мугла са събрани в старото селище, което са напуснали и са се заселили на новото място – сега застрашено от терора на властта. Те се опитват в единството си да преодолеят сполетялото ги насилие, което дори не разбират докрай, след като до този момент не са оказвали никаква целенасочена съпротива на властта¹². Такъв тип сцени са реални и са съпътствали

¹² Съпротивата сред помаците започва да се появява постепенно и да става все по-ожесточена с напредването на процеса на запад в Родопите (Груев, Калъонски 2008: 72). Проведено през 1997 г. изследване за самоопределението на хората в Родопите дава следните резултати: „33% „българи“, 5% „турци“, 62% „други“ (българо-мохамедани, помаци, ахряни, българи мюсюлмани, само мюсюлмани). Въпреки този висок процент „отделна“ идентичност, тогава не открийохме ясно обособени характеристики на етнообразуващ процес – именно поради дисперсирането на „отделността“, включващо и немалка доза неразбиране на въпроса за етничността“

„кръстилката“ в Родопите. Семействата на миньорите от с. Барутин са разпръснати от военни подразделения, за да им се окаже „по-лесно“ влияние (с грубо насилие) за смяна на имената (Груев, Калъонски 2008: 73). „Кръстилката“ е през 1912 – 1913, а събитията в Барутин – през 1972, т.е. след филмовото време. Лентата не експонира това насилие в конкретни сцени на сблъсъци и съпротива. Напротив, тя търси други проекции – на разбирането, което преодолява конкретния исторически момент и характеризиращата го събитийност. Полуразрушеният храм с трите входа, през които влизащите християни, мюсюлмани и евреи попадат в общо пространство, в „Гори, гори, огънче“ е символ не само на Бога (който е един за всички според героите), но може да се чете и като емблема на националната общност. Общност от равни по своите права хора, споделящи близки социални ценности, независимо от различията помежду им.

„Радиограмофон“ – спомените за музиката в контекста на историята

„Радиограмофон“ предлага по-различна перспектива към близкото минало от „Гори, гори, огънче“. Докато филмът на Малина Томова и Румяна Петкова през цялото време – заради съзнателно наситения със съгъстена исто-

(Иванова 2019: 143). В географско отношение тези данни имат следната структура: „Идентификацията „българи“ преобладава в област Кърджали и североизточната част на област Смолян. Като „турци“ се самоопределят преди всичко в най-западната част на Родопите (Гоце Делчев и Якоруда). „Другите“ са във всички региони, като най-силно е присъствието им в преходните зони между Западните и Централните Родопи (Велинград, Гърмен, Сатовча, Доспат, Девин), както и в Мадан и Рудозем“. Изводът, който прави изследователката, е следният: „Би могло да се каже, че самоопределянето варира от изток на запад, което съвсем не е нова тенденция и е известно на изследователите“ (пак там: 144).

рическа събитийност наратив – удържа идеята за политическото в себе си, лентата на Рузие Хасанова е решена в друга киностилика. Тя е фокусирана основно върху биографичното, което, разбира се, кореспондира с историческия контекст на времето, но според основния замисъл на сценаристката, той е само фон на фабулната конструкция. Историята е лична – твърди режисьорката, тя е част от съхраненото и разказваното в собствения ѝ род. Подобно на „Гори, гори, огънче“ тук отново има хронологичен маркер – годината на действието е 1972, а цялото действие се развива в рамките на около 10 дни, което конкретизира разказа, за разлика от усилията по постигане на символна наситеност във филма на Румяна Петкова. Конкретика се постига и в резултат на факта, че сюжетът се базира на история от село Вълчан дол, а самият филм също е заснет в селото. При това и в къщата, собственост на семейството, чиито спомени са в основата на сюжета.

Филмът не стъпява времето, успоредявайки събития със сходен характер, а сякаш разтегля, забавя действието с помощта на отделни акценти, за да фокусира вниманието върху дълбинните мотивации на случващото се. Филмовият наратив – за разлика от този в „Гори, гори, огънче“ – предлага по-директен кинематографичен език, което – от днешна гледна точка – улеснява значително зрителската рецепция. Създателите на филма нарочно търсят яснота и еднозначност в по-голямата част от картините, дистанцирайки се от многопластовите символни кодове и възможностите, съдържащи се в метафорите. Във филма не липсват сцените на насилие – напротив – в него доста еднозначно са разкрити методите на властта да упражнява натиск върху хората, да подменя дневния ред на битието, да се опитва да идеологизира бита и живота в малкото населено място. Младият Керим (Ованес Торосян) умира в резултат на нанесения му побой, жените, работещи на полето, са принудени да заменят старото облекло с ново,

партийният секретар на селото Захариев (Александър Алексиев) има почти едноличната власт да решава съдбите на своите съселяни. Голямата политика и тук е нанесла трайни щети върху съществуващите житейски контакти между хората. Засегнала е любовни отношения (на Захариев с Ясмин (Яна Титова), разрушила е семейни връзки и е превърнала надеждите в страх и недоверие, изразено в отношенията между кариеристично настроения Захариев и отстояващия традиционните родови ценности негов баща Халил (Стефан Мавродиев). Приятелските контакти, ежедневната взаимопомощ, съвместната работа – всичко това се случва под непрекъснатия надзор на властта, опитваща се да контролира и най-интимните сфери на човешкия живот в родопско село Вълчан дол.

На фона на политическите събития, отразили се в съдбите на хората, едно малко момче (Александър Иванов) иска да има радиоапарат, за да може да слуша рокендрол – модерната по това време музика на свободния свят. Музиката, излъчвана на честотите на радио „Свободна Европа“, която „гаят“ (обичат) дори овцете, за чието отглеждане той помага. Баща му Али (Александър Хаджиангелов) решава да измине пеша 100 км. в рамките на отпуснатите му от Захариев 3 дни, за да отиде до града и да купи желания приемник. Във времето на неговото отсъствие от селото Захариев осъществява смяната на имената, раздавайки новите паспорти на съселяните си. Тук насилието също е представено в различните му измерения: от заплахата да не получат заплатите и надниците си, ако откажат да приемат новите имена, до чисто физическите наказания, които да „служат за пример“ на хората. Али – човекът, който може да окаже някаква съпротива в този процес, е извън Вълчан дол. При завръщането му с радиограмофона, ситуацията вече е различна, а всяка форма на съпротива е напълно безпредметна и безрезултатна. Властта в лицето на Захариев се е наложила с драстичните си мерки и е осъ-

поществила замислената инициатива по смяна на имената в селото. Али напълно разбира безизходността на положението и демонстративно оставя на партийния секретар да избере новото му име като знак не толкова за безсилието на човека, колкото за безсмислието на властовия акт. В новата ситуация хората трябва да изработят други стратегии за справяне с натиска от страна на режима върху ежедневието им живот. Донесеният от Али радиограмофон е едно от възможните средства. Непозволената музика и информация, излъчвани на честотите на „Свободна Европа“, представляват своеобразен отдушник за част от хората; изграждат тяхното интимно пространство като сфера на бягство от действителността.

Частният проблем, върху който е организиран цялостният сюжет на „Радиограмофон“, е – от една страна – конкретен елемент от родовата история на едно семейство, случил се факт, който може да бъде проверен. От друга страна обаче, това е и метафорична презентация на несъгласието със случващата се подмяна и липсата на какъвто и да било избор за хората, превърнати от тоталитарния режим в цел на „политическо решение“. Тук особено важно е наблюдението на Даниела Колева, която, анализирайки конкретни разкази, свързващи минало, настояще и бъдеще, споделя, че самият разказ „е интерсубективно породен не само в [...] буквалния смисъл на непосредственото общуване в хода на биографичното интервю, а и в по-широкия смисъл на социалните интеракции [...], както и в един още по-общ, отпращащ към идеологическия хоризонт на тези интеракции“ (Колева 2017: 61). В този смисъл създаденият почти петдесет години след събитията, за които разказва, сюжет всъщност се подчинява на механизмите на изграждане на родовата памет, на онези вътрешни конструкти, които формират семейната и родовата идентичност. Наред с това обаче, пресъздаден във филм, сюжетът надхвърля полетата на частното съотнасяне към

миналото, за да се положи в един по-широк контекст на интерпретация на миналото, която събира в себе си противоречиви оценки, мотивирани чрез редица други лични спомени. „Радиограмофон“ създава кинонаратив, който се превръща във фокус на центростремителни сили, провокиращ разкази, отразяващи идеологическите основания на социалните интеракции. При това полагайки събитията от миналото в тясна кореспонденция с настоящето. И обвързвайки ги тясно с оценките за миналото и настоящето, които общността е формирала и продължава да поддържа, както отбелязват Дарио Паез и Джеймс Ху-Фу Лю (Паез, Liu 2011: 105–124).

За разлика от „Гори, гори, огънче“ сценарият на Рузие Хасанова не подлага на критическо четене процесите на модернизация в региона и страната. Не ги представя нито като акт на доброволни промени, нито търси граматиката на налагането на определени централизирани политики, а само ги маркира с определени акценти. Животът в малкото село е такъв, какъвто е, и всичко, случило се в миналото, е довело до състоянието на бита и отношенията между хората през 1972 г. Липсва външната гледна точка, която – подобно на сценария на Малина Томова – да го покаже посредством определени конфронтативни ситуационни и междуличностни пресрещания. Белезите на сблъсъка *модерно – традиционно* не са ключови за развитието на действието. Традиционният начин на живот, който е определящ за филма, също не е представен с положителна или отрицателна оценка, а ценностите, чрез които се проблематизира политическото, изграждат общочовешкия кодекс на общността – чест, достоен живот, труд, чувство за родова принадлежност. В този контекст на кратко фотографско фиксиране на реалността радиограмофонът е преди всичко средство за достъп до музика, трудно пропускана от тоталитарния режим в страната. Рокендролът е вредна музика, опасна за тоталитарната власт, тъй като носи риск

за идеологическо индоктриниране на „новия социалистически човек“ с ценностите на буржоазното общество. Във филма на Рузие Хасанова продуктът на техническата мисъл не е изведен в ключов символ на модернизацията, към която хората от селото съзнателно се стремят или пък на която се съпротивляват и я отхвърлят. Той е само средство, което може да спомогне за разширяване на пространствата на вътрешната свобода на индивида. В този смисъл и бунтът на героя е индивидуален; както при Йоско от „Гори, гори, огънче“, музиката и самоограничаването от общността в частните полета на бита е своеобразна вътрешна емиграция.

В този контекстуален ред на изграждане на действие-то смяната на имената и натискът за промяна на форематологичния код също не са мотивирани от желанието да се покажат групови или индивидуални тежнения за приобщаване към (или отказ от) една по-голяма, модернизирана и урбанизирана културна общност¹³. Тези картини допълват и илюстрират психологическата потребност на героите от вътрешна самоизолация и самостоятелни емоционални изживявания. Режимът е навлязъл в най-интимните сфери на човешкото битие; успял е да достигне до далечното и откъснато в планината село Вълчан дол, за да противопостави хората от една общност едни срещу други. Факт, който го прави да изглежда монолитен и невъзможен за съпротива и преодоляване. Съществуват обаче малки зони на независимост – маргинални и скрити, където хората успяват да преодолеят ограниченията, наложени от властта. (Такова например е подземие, където Али се среща с бивш затворник (в ролята Филип Аврамов), за да

¹³ Трябва да се посочи, че сред критиките, които се отправят към филма на Рузие Хасанова, водещи са онези, които настояват на факта, че процесите на модернизация и стремежите към тях не са достатъчно добре застъпени, поради което филмът „не е достоверен“. За характера на тези бележки вж. по-долу в текста.

се снабди с търсения радиограмофон.)

Фокусирайки се върху вътрешните отношения в рамките на общността, филмът посредством опирането на сюжети от колективната памет се опитва да я осветли, разкривайки нейни травматични полета. Независимо от факта че показва политическия натиск и провокираната в резултат на него болка, той е ориентиран в напълно различна посока от усилието да се репликират едни или други големи идеологии. Филмът разкрива как хората – имайки съзнанието за собственото си минало – са се справяли с необичайната ситуация и – в немалка степен – как гледат днес назад към случки от родовата си памет. Тук „Гори, гори, огънче“ и „Радиограмофон“ се сближават в обща перспектива – те не търсят сметка за едни или други деяния и не обвиняват. Нито в биографичен, нито в идеологически аспект. Те експонират или осветляват скритото или известното на много хора, но превърнато в конструкт на културната интимност, на онова, което публично се знае, но за което не е желателно да се разказва. И постигат това с използването на различни кинематографични решения от страна на екипите. „Радиограмофон“ постига това чрез засрещането на родствена памет с „голямата“ история. Филмът се изгражда върху един централен меморативен компонент, но се допълва и от други разкази (като например тези на участващите в масовите сцени местни жители), които фиксира и установява, посредством заснемането им. Флуктуациите, характеризиращи процесите на помненето и разказването, зависещи от социалната интеракция в миналото и в настоящето, се оформят и установяват на един етап, който приключва до момента на създаването на филма. Чрез киноразказа спомените излизат на по-широко поле. Те се превръщат в конструкт от сюжетна линия, която има претенцията да функционира не само в полето на локалната памет, а да допълва и самия историографски наратив (доколкото съществува) и да влияе върху

колективната памет за миналото в един по-широк план. По този начин филмът фиксира към себе си – но вече основно през оценките – и другите спомени за „онова“ време на тогавашна болка и на известна днешна травма. В това число и онези, които не са намерили място в него, но на практика отразяват отношения на социалната интеракция в днешното битие на региона.

„Моят филм е от моя гледна точка, на помакиня – заявява сценаристката и режисьорка на филма Рузие Хасанова в направено нарочно за целите на проекта интервю. – Аз съм искала да разкажа тази история, тъй като ми е омръзнало да гледам филми, които не са разказани от нашата гледна точка – с нашите обичаи, да бъдат автентични, хората да бъдат показани, както наистина са, а не да са създадени някакви стереотипи, фабрични герои, които не са реални. Затова искам да разкажа своята собствена история, от моята гледна точка, от нашия си народ. „Гори, гори, огънче“¹⁴ е направен за турците, за българските турци, но не е разказан от тяхна гледна точка, а е от християнска гледна точка. В такъв смисъл няма тази автентичност, която аз търсех и очаквах във филма. Аз съм голям фен на режисьора, познавам го лично, обаче – когато гледах филма си мислех: „Ако аз разкажа тази история, как щях аз да я разкажа?“ и щеше да е съвсем различна моята гледна точка. Разбирате ли?“ – И продължава: „Аз не съм имала идея да правя филм за соца, това изобщо не ме засягаше. Цялата ми идея към филма беше как музиката дава един вид свобода на хората. Дори на тези, които... мюсюлманската религия... много-много, както знаете, рокендролът се е мислел за доста негативна музика. Но дори и на тях – на мюсюлманите – е дала някакъв тип надежда. И че

¹⁴ В разговора по-нататък се уточни, че става дума не за „Гори, гори, огънче“, а за българско-турския филм „Откраднати очи“ (2005), режисьор Радослав Спасов, сценарий Нери Терзиева и Радослав Спасов.

свободата идва отвътре, тя не идва от – да речем – режима или външните обстоятелства. По-скоро, как човек се чувства вътрешно и какво му дава свобода. А това, че е в 70-те – то просто така се случи, заради дядо ми и баща ми“. По-нататък в разговора Рузие подчертава, че тя самата се самоопределя като българка, а разказаната история няма за цел да оборва или да утвърждава определени стереотипни нагласи към мюсюлманската общност, в която е израснала. Това е разказ за едно конкретно събитие в едно семейство, който обаче – предвид проекциите на историята – не може да не бъде обаче и филм за „соца“, дори и на регионално равнище.

Филмите, рецепцията, дискусиите

Казаното от Рузие Хасанова може да послужи за отправна точка към разликите във филмографското експониране на събития от близкото минало в съвременното българско кино, създавано след 1989 г. Особено показателен в тази посока е фактът, че „Радиограмофон“, за разлика от „Гори, гори, огънче“ например, не се превръща в обект на разгорещена дискусия, независимо че се радва на голям зрителски интерес¹⁵. Подобно на филма на Румяна Петкова „Радиограмофон“ също е излъчван няколкократно по Българската национална телевизия и достъпът на зрителите до него е максимално широк. Все пак дискусия се поражда, но тя е концентрирана в самата регионална общност, ангажирана по един или друг начин или с разказаната във филма история, или със създаването му и участието на местните жители като статисти. Чрез този филм колективната памет се саморевизира. Критиките към „Гори, гори, огънче“ имат различен характер и обхват.

¹⁵ Филмът е носител на редица награди, включван е в програмите на авторитетни филмови фестивали, излъчван е и в Европейския парламент.

За неговата рецепция водещи се оказват не проблемите на паметта, а на историята. Отзвукът за филма през 90-те години е повсеместен и това го превръща в социален феномен. Библиографска справка, извършена от Мария Беевска и Величка Христова, служителки в Смолянската регионална библиотека „Николай Вранчев“¹⁶, се състои от 157 заглавия, които показват, че в дискусиите са ангажирани местни хора, кинодейци и критици и не на последно място – политици. Отгласът от случилото се през 90-те години и до днес може да бъде регистриран чрез полеви изследвания в село Мугла.

Разговорите и споровете, разгърнали се в публичното пространство, се осъществяват с посредничеството на различни средства. Освен дискусии в масмедииите – от специализираните издания за кино и култура до множеството ежедневници с внушителни по това време тиражи – те се случват и на специализирани форуми, а също така и под формата на протести на хора, които са се почувствали засегнати от видяното. Емоционалният заряд и тонът на реакциите е изключително висок, а всички включили се в дебата са изключително ангажирани към публично застъпването и отстояването от тях позиции.

Макар че разговорите за филма са доста сложни и обхващат различни измерения на сценария и сюжета, могат да се обособят няколко основни линии на рецепцията, които са в непрекъсната интерференция помежду си и взаимно се мотивират. От една страна, това са реакциите на местните хора, които в по-голямата си част не приемат показаното във филма. От друга страна, реакциите на кинодейци, журналисти и критици, които се разделят по ли-

¹⁶ Използваме повода да изкажем най-искрена благодарност на целия екип на Регионална библиотека „Николай Вранчев“, който оказва изключително професионално съдействие и в кратки срокове извърши огромна по обем работа по обработката на редица материали, публикувани в пресата през 90-те години на XX в.

ния на подкрепата и отхвърлянето на филма. Следващ вид критическа рефлексия се открива в сферата на политическото, доколкото филмът се разпознава като съотнасящ се към ревизирането на модерния национализъм, ревитализиран от тоталитарния режим. Аргументи се търсят както в художествените достойнства на филма, така и в неговото отношение към историческата събитийност и детерминиранието и последователността на случилото се. Независимо от наистина големия обем материали и илюстрации на мненията те сякаш не довеждат до примиряване на позиции и опит за разбиране на гледната точка на опонента, а капсулират мненията, застъпвани от различни социални и професионални групи. И днес, както показва работата на терен, обидата у местните хора е запазена, макар и вече поутихнала. Темата за филма обаче предизвиква реакция на несъгласие и в определени случаи дори нежелание за разговор. Въпреки това ясно се забелязва спадане на градус на напрежението, което позволява известна критическа дистанция към изказаните преди десетилетия собствени мнения.

Времето, пространството и събитията, за които „Гори, гори, огънче“ разказва художествено, са разпластени изключително детайлно в случилата се дискусия. Тя обхваща широк набор от възможни критически посоки, засягайки, на първо място, и в немалка степен естетическите му достойнства и слабости. Сравнявайки филма с продукцията на Людмил Стайков по романа на Антон Дончев (и едрите намеси, които си позволява режисьорът спрямо текста), Христо Кирков заключава, че „Време разделно“ постига „внушителен художествен синтез, [...] един нескоропреходен синтез“ (Разговор 1995: 28) в кинематографично отношение. Нещо, което „Гори, гори, огънче“ не успява да направи. В анализа си върху филма на Малина Томова и Румяна Петкова Юлияна Методиева – като изтъква големите му достойнства – също дискутира допуснати слабо-

сти в неговата образна система. Тя не открива достатъчна мотивация в сюжетната линия, засягаща чувствата между Йоско и Марина, намира за недостатъчна „темпоралната адекватност“ и „екранната ритмика“ на филма (пак там: 27). Сценарият е „малко суров, малко тромав в завръзката при първите две серии“, но като цяло това е „издържан в мрачната си палитра“ и „пленияващ с искреността на лично преживяното“ филм, пише Иван Стоянович (1995: 8) във вестник „Демокрация“. На свой ред Христо Кирков намира, че сценарият е доста добър, но по дългия път до реализацията му той е „бил връхлетян от политическите страсти, завихрени от така наречения „възродителен процес“. И са се изкушили да вземат страна по него, използвайки някогашното си достояние“¹⁷ (Разговор 1995: 28–29). Обобщено погледнато, „Гори, гори, огънче“ – според голяма част от професионалните прочити на специалистите, включили се обсъждането на филма – в естетическо отношение търпи редица критики и предполага сериозен разговор за силните и слабите му страни. Но това е сякаш по-малко важният за присъствието на филма в културното пространство на прехода аспект. Реакцията на жителите на село Мугла и други селища в Родопите, както и липсата на реакция (както в Рибново например¹⁸) създават възможност за множество различни по тип четения за мястото на филма като културен феномен.

Художественият език на филма бързо става обект на критически прочити, които преминават отвъд проблематизирането на художествеността, търсейки историческа достоверност в кинолентата и отбелязвайки отсъствието

¹⁷ Имат се предвид достойнствата на сценария.

¹⁸ Г-н Мустафа Авдиков споделя: „Реакцията беше извън Рибново, извън региона. Просто тука – район Гоце Делчев. Виждате, че нашумя там покрай това, че хората бяха по-заинтересувани в Мугла и в София, отколкото тия в Рибново. Ние просто – ей така някак си – минало – заминало“.

й. Именно върху разночетенето на „историческото“ се формират политическите инвенции в рефлексията върху „Гори, гори, огънче“, която започва още с началото на излъчването му по Българската националната телевизия. Неин основен компонент става реакцията на местните хора, несъгласни с показаното. „Проблемите не дойдоха от Мугла, нито от Смолян. Те не са от Родопите, а от вишните политически кръгове в страната. [...] „Гори, гори, огънче“ е атакуван до такава степен идеологически и политически – споделя Евгения Иванова – че изобщо не остава място за творческа художествена дискусия“ (Иванова 1995: 18). В резултат на особения фокус, положен в контекста на 90-те години на XX в., филмът „от културен факт се превърна в народопсихологически и политически феномен“, пише в духа на казаното от Евгения Иванова кинокритичката Маргит Саръиванова (Разговор 1995: 31), анализирайки мястото му в културния контекст на прехода. Вестник „Дума“ в материал за състоялия се разговор в Съюза на кинодейците по повод на филма също отбелязва, че „естетическите стойности“ не са били обект на дискусия, а в центъра на вниманието са поставени обществените реакции (Редакционен 1995: 7). А самите реакции са изразени в доста широко разгърната палитра и са не само политически, макар че те са по-звучните и лесно разпознаваемите в многогласната дискусия. „И обществото ни тогава беше много разделено. Бяха митингите „за“, митингите „против“, националистите, това бяха религиозни искания. Тогава всички бяхме малолетни – политически малолетни. Ние по това време получихме паспорти за зрелост“, заявява г-н Манчо Джуркин от Рибново в разговора ни през 2020 г.

Филми, нагласи, реакции. Процесите на модернизация и политическото насилие

Първият текст, свързан с филма „Гори, гори, огънче“, е интервю на Мария Ландова с Малина Томова, публикувано във вестник „Век 21“ (бр. 39, 5 – 11.10.1994). В него сценаристката на филма заявява: „Ако бях по-нахакана, щях да кажа, че преживяното не е важно, че това е художествен продукт и в него, разбира се, има художествена измислица... [...] Да се каже, че е автобиографичен, би било спекулация. Аз застанах зад този филм не защото съм го преживяла, а заради чисто екзистенциалния проблем *да си малцинство въобще*“ (курсивът на автора – Мария Ландова) (Ландова 1994: 1, 9). Интервюто е илюстрирано със снимка, под която има надпис „Малина Томова с някогашната си ученичка в с. Мугла“.

Отговорът от страна на местните хора не закъснява. В бр. 42 на същия вестник г-жа Ася Чаушева, чиито родови корени са от село Мугла, публикува открито писмо до Малина Томова. В текста „Елате в Мугла“ тя споделя впечатленията си от филмовия трейлър, анонсиращ излъчването на филма по Българската национална телевизия, както и разочарованието си от казаното от сценаристката. „Аз работех в отдел „Краезнание“ на Регионалната библиотека [в Смолян – уточнението наше, А. В и Н. П.]. Цялата преса минава през нас и описваме материалите за нашия край. И тогава попаднах на интервю на Малина Томова по повод филма. И се изумих какви неистини пише! И реагирах веднага. Не можах да се успокоя, докато не писах до вестника! [...] Първо ме впечатли една снимка – отпред в интервюто – ученичка на Малина Томова... И това стана още преди да го пуснат [филма по БНТ – уточнението наше, А. В и Н. П.]. И видях, че тази жена не е от село, съвсем друга. И си казвам: „Това не може да бъде!“ Прочетох интервюто... И оттам тръгна“ – споделя спомена си

за случилото се през 1994 г. г-жа Ася Чаушева в интервю, проведено в рамките на осъщественото от нас през лятото на 2020 г. проучване. В публикацията във вестника от далечната 1994 г. Ася Чаушева отбелязва няколко неточности и грешки, допуснати от екипа; наред със снимката, за която стана дума, внимание се обръща на облеклото на героините във филма (подчертава се факта, че местните жени „никога не са носили шалвари“), както и на избора на консултант – специалист османист. Финалът на отзива е в силното и еднозначно поставяне на думата *малцинство* в кавички (Чаушева 1994: 7).

По-нататъшният преглед на материалите в дискусията показва, че обидата не е индивидуална, а е споделена от местните хора. Те се чувстват силно засегнати от показаното във филма и дори изпращат гневни писма до ръководството на БНТ за спиране на излъчването още след първите една-две серии. В гневни писма до медиите се изтъкват историческите несъответствия на сценария, които не отговарят на начина на живот на мугленци, подчертава се, че една жена се е обесила, затова че снаха ѝ се е съгласила да участва в заснемането на филма, облечена в шалвари. Унижението е повсеместно, се изтъква във всички мнения на местните хора, публикувани в пресата, при това в изключително продължителен период от време. И в пораждането на тази емоция ще бъде пресилено да се търсят политически инвенции, защото тя е искрена (и трайна, както показва проучването), предизвикана от преобладаващото усещане на мугленци за безсилие и отказ от чуваемост.

Според обобщена от Александър Кисъв на няколко страници във вестник „Отзвук“ информация филмът е породил негативни очаквания още по време на работата на екипа по заснемането на някои от кадрите, които са направени в Мугла. (Важно е да се отбележи, че в основната си част филмът е заснет в село Рибново, Гоцеделчевско.)

От събраните материали става ясно, че хората в Мугла са „изгонили екипа с полиция“, когато разбрали, че се опитват да заснемат не само природни обекти, а и кадри на жени с шалвари, а както показват редица фотографии от периода на престоя на Малина Томова в Мугла – „нито едно дете не носеше белезите на някакво друго етническо самосъзнание или облекло, освен българското“. Такива са мненията и спомените на местните хора, събрани и обобщени в „Отзвук“ от Александър Кисъов (1995б: 5), а иначе публикувани под една или друга форма в различни издания. „Хората от селото твърдят, че нямало къща, в която срамът, че са представени пред България като „първична и твърде специфична малцинствена група“ да не е бил всеобщ“ (пак там).

Въпросите, поставени от местните хора по повод филма, засягат един много по-дълбоко разположен проблем в културното конструиране на българската нация. От една страна, той е отражение на спецификите на публичния дискурс в България в първите години на прехода (за което ще стане дума по-долу), а от друга – с особена острота се очертава проблемът за центъра и периферията в пространствата на посткомунистическата публичност. Проблем, който дискурсивно се полага в цялостното възприемане на резултатите от процесите на модернизация, осъществено в епохата на социализма.

„Трябваше по-рано да дойдат... Ако наистина пишат за това, трябваше да дойдат да питат хората как живеят... Реално да покажат нещата! Консултирали са се с османист, дето няма връзка с нрава на хората там, как живеят. И затова тези неистини излезнаха...“, споделя Ася Чаушева през 2020 г. На въпроса за реакцията тя обобщава: „По едно време имаше бунтове там... Хората в Мугла много се бунтуваха, стачки правеха, бунтове. Аз разбирам, художествена измислица, но поне да не беше споменавала Мугла! Хората от това се обидиха. Аз даже много я харесвах като

поет [става дума за Малина Томова]. [...] На мене ми се е запечатала реакцията, обидата, горчивината ми е останала...”

Огорчението е крайната – с вече 25-годишна давност – отложена емоция, останала след прожекцията на филма. Тя е резултат от наложилото се усещане за ориентализъм и екзотизъм, което местните хора долавят във филма. Последвалата дискусия само го затвърждава, което не позволява изложените мнения да влязат в диалогичен режим с противоположните становища, а само изострят тона и отхвърлянето на аргументите на всяка от дискутиращите страни. Чувството за задържането им като „мълчалива“, периферна, отстранена общност при „показването“ на живота в Мугла дава основания на местните хора упорито и целенасочено да отказват да превърнат родното си място в събирателно понятие за екзотика, резултат от исторически събития с различна дълбочина и продължителност. Отказват – при това категорично – да приемат доброволно ролята на толкова различния във всяко отношение друг. Присъствието на консултант – османист (както се подчертава), задава допълнителна убеденост, че се създават нагласи у непознаващите особеностите на живота и бита в Родопите зрители, спрямо които Мугла може да олицетворява един специфичен вътрешен български Ориент¹⁹. Едно не съв-

¹⁹ Проблемът за присъствието на специалист османист също е особено показателен за характера на продължилите в медиите много месеци спорове, в чийто център е „Гори, гори, огънче“. През 80-те години проф. Антонина Желязкова е сред историците, познаващи изключително добре 500-годишния период на османското владичество и освен това е с активна гражданска позиция по отношение на политиките на Българската комунистическа партия в т.нар. „възродителен процес“. В кореспонденция, насочена към изясняването на случилото се около филма, тя споделя: „Когато започнаха снимките, местните хора от Рибново и другите села категорично отказваха да им съдействат. Страхуваха се, не искаха да пускат децата и жените, за да участват във филма и в масовките.

сем ясно разпознаваме *свое*.

Докато кинокритиците, писали и изказвали се в защита на филма, се стремят да не определят местните хора в прогресистките понятия за напредък и изостаналост, мугленци дават недвусмислено да се разбере, че те – през филма – се възприемат като засегнати по отношение на възгледите си за живота и представите и стратегиите си за личен просперитет. Контент анализът на голяма част от публикуваните мнения и материали, в които звучи автентичният глас на живеещите в селището, разкрива наличието на редица понятия, характерни за неравенството при експонирането на интимните пространства на определени културни реалности. Неслучайно, когато се опитват да рационализират и мотивират обидата си, те подчертават няколко ключови факта, които са повод за колективна гордост и изразяват индивидуалните и груповите усилия в съвременния свят. В писмо на бивша ученичка на сценаристката Малина Томова – Красимира Величкова, публикувано във вестник „Родопски вести“, се казва: „Така ли ни виждате във Вашите спомени (с шалвари, с кърпи, „диви“, ограничени, изостанали от съвременниците си)? [...] Знаете ли, че 100 на сто те продължиха основното си образование? 7 от тях са с висше образование, като един сега е директор на „Горубсо“, клон Рудозем, 5 са с полувисше образование – учители, а останалите – със средно специално и професионално образование...“ (Величкова

Извикаха ме. Хората ме познаваха добре в Рибново и се събраха всички на площада и ги убедих да съдействат на филма, за да бъде разказана тяхната история. След това се създадох и много топли приятелски отношения на филмовия екип с местните хора. Именно тогава разбрах, че вече има заснета лента и епизоди с името Мугла. И се опитах да ги възпра, за да избегнат неприятностите.“ Името се запазва, при това по доста прозаична причина, каквато е ограниченият бюджет на филма. Предвид големите разходи, до които ще доведе повторното заснемане на стари сцени с друго име на селище, името Мугла остава.

1995: 1, 8). Към писмото е приложена и снимка от класа, на който сценаристката на филма е била класна ръководителка по време на престоя си в Мугла. На нея облеклото на децата не демонстрира различие спрямо деца от други населени места в страната. Кметът Милен Мазнев също отбелязва големия брой образовани хора, което е категоричен атестат за светските им нагласи да се интегрират в обществото в най-широк план. „Селото е едно от най-будните родопски села, създадо своя интелигенция – 49 висшисти, 54 полувисшисти и 354 със средно образование. [...]“ (Радичева 1995: 4). „Учениците играели гимнастика по шорти. Хорът, в който момичетата са пеели по къси полички, е бил републикански първенец“, споделя в същия материал дългогодишният директор на училището Живко Ангелов (пак там). Записките от теренното ни проучване показват, че съпоставяйки живота си днес и този в миналото, през 70-те години на XX в., хората отбелязват, че Мугла е била свързана с Девин с 4 автобусни линии дневно и с две със Смолян, докато в наши дни има връзка само със Смолян, при това само 3 пъти седмично. Пътят е изключително лош, „направо непроходим при по-тежки метеорологични условия“, споделят местните хора, които се борят с различни средства да се възстанови връзката им със страната. По отношение на комуналните услуги във времето, за което филмът разказва, селото е било водоснабдено и с изградена електрическа мрежа, спомнят си местните хора. Сумарно, селище, подложено на усилена модернизация (както в технически, така и в духовен смисъл), което не предполага разглеждането му като назадничаво и откъснато от света. Днес битието изглежда сякаш по-трудно и остава впечатление у хората, че са оставени да се справят сами с проблемите на ежедневието²⁰.

²⁰ Тук може да се добави, че днес хората от Мугла експонират екзотичното и красивото, което имат, но в случая това е свързано с красотата и уникалността на този дял от Родопите. Във Фей-

Спецификите на ориентализма като белег на изостаналост отграничават представените във филма мугленци като част от културната периферия на живота в страната. Това е прочитът на цялата знакова конструкция, която местните хора откриват във филма. „Диви“, „нецивилизовани“, „необразовани“ са части от екзотичния поглед към другостта и различието, при който отчетливо се забелязва редукионизъм, отказ от историческа точност и конкретика, проява на известно високомерие и дори егалитаризъм. Поради тази причина местните хора, изразяващи мнението си за филма, категорично не приемат гледната точка на създателите на „Гори, гори, огънче“ и критиците, които анализират художествените достойнства на филма, говорейки за „художествено обобщение“, „смесване на кино-времена“, „метафора“, „специфика на киноестетиката“. Нещо повече, на тях те отговарят с ирония, с която подчертават огорчението си. Днес – в една значително по-спокойна атмосфера, която е освободена от образите и представите, формирани в дискусиите и самия филм – идеята за художественото обобщение среща по-голямо разбиране у хората. Също така, историческият факт, свързан със смяната на имената в Родопите, при това и с груба сила от страна на властта в определени селища на страната, се споделя като знание за близкото минало на Родопите. Още тогава е циркулирала известна информация за насилието над българи мюсюлмани от западните части на планината, които са оказали съпротива и са отказали доброволно да променят турските и арабските си имена.

За хората от Мугла смяната на имената съвпада и фактически е неразделна част от процеса на цялостна модер-

сбук групи се коментира лошата инфраструктура, която пречи на развитието на туризма. Независимо от това местните хора (или свързаните с Мугла) непрекъснато споделят снимки на различни природни обекти и картини, които привличат посетители в селото, при това и чужденци.

низация на региона през 70-те години, която те подкрепят. Модернизация, която обхваща голяма част от публичния и частния живот, поради което тя – като цяло – среща пълното одобрение на местните хора. Транспортът, водоснабдяването и електроснабдяването, връзките с големи градски центрове, високото ниво на образовани хора, местните учители, широко разгърнатата художествена самодейност, свързана със събирането и изпълнението на множество фолклорни произведения, която съществува и днес, са белези на просперитет за местната общност, кореспондиращи с усилията на хората за интеграция в цялостния контекст на извършваната през посочените десетилетия модернизация. Сменените имена само подпомагат модернизационните тежнения и това е причината те да бъдат запазени и след 1990 г. Защото всичко, постигнато от общността, трябва да бъде съхранено и да не се позволи създаване на масови образи, които формират негативна публична оценка за живота в Мугла и региона. При това постфактум в нови политически условия.

Както стана дума, по-голямата част от филма е снимана в гоцеделчевското село Рибново. Случилото се там през 60-те и 70-те години на XX в. хвърля светлина върху някои от картините и образите, отразени в „Гори, гори, огънче“, които хората от Мугла не приемат да бъдат превърнати в конструктори от колективното възприятие за самите тях. „Това е процес – разказва г-н Мустафа Авдиков от село Рибново. – Преди 1964 г. е имало събиране в Гоце Делчев на Областния комитет на Партията, на което се прочита една декларация. В тази декларация се казва, че хората, които не говорят турски език, са една бримка от българското общество и те трябва да бъдат осъзнати и за тази цел Партията приема нова програма, в която се задължава да им смени най-напред имената. Впоследствие – облеклото. След прочитането на тази декларация настана малко суматоха в киното в Гоце Делчев. Когато излизат отвън,

баща ми се обръща към представителите на другите села, изповядващи исляма, и казва: „Сега ще влезем да гласуваме, вие трябва да изразите мнение!“ – И тогава става един – (това му беше много болезнено) от турскоговорящите села – Дъбница и Хвостяне, и казва – „Абе, вие сте си там българи, нас това не ни интересува!“. [...] След влизането вътре, те гласуват. И гласуват *an block* „съгласни“. Пострадалите от тези решения в Рибново са десетки. Започва един процес, който става все по-трудно да бъде контролиран и спрян. „Десетки са осъдените, десетки са и интернираните. Говорим сигурно за не по-малко от 50, 60 човека, които са пряко засегнати и са осъдени. Лежат от три месеца до пет години е имало. Интернираните са били за около три години“, продължава Авдиков. На целия да уточни момента с показаното във филма военното присъствие въпрос дали навлизат войски в Рибново, отговорът е еднозначен: „Да. Сутринта те са били тука... Баща ми си позволява да уведоми хората... с риск... Но това, което им прави чест на хората тогава, че за разлика от днеска не се продават. И процесите продължават почти седем месеца след събитията. И за тези седем месеца никой не признава, че кметът ги е уведомил вечерта, че ще влезе тука армията за насилствена смяна на имената“.

Историческите събития от Рибново конкретизират образите на политическото насилие, за което властта не пести средства. Те се поместват в широкия контекст политики на тоталитарния режим имащи за цел да осъществят пълен разрыв с миналото, чрез механизми, влизащи в противоречие помежду си. Всички белези на предмодерността трябва да бъдат изкоренени от бита на хората. Отказът – както е в Рибново например, се свързва с демонстративно използване на насилие в най-откровените му и груби форми, които не са маскирани зад стремежите за подобряване на живота в страната. Разказаното от г-н Мустафа Авдиков ясно илюстрира готовността на режима да приложи в пъл-

нота „целия комплекс от мерки“, при които модерният национализъм се разгръща активно редом с действията, насочени към битово-комунални промени. „Случаят Рибново“ еднозначно показва, че акцентите са „върху възродителния процес, за сметка на благоустрояването“, както споделя той. Имало е не само сваляне на фереджета, забрана за пазаруване, задържане на възнаграждения, но и редица други мерки от страна на властите, засягащи пряко живота на хората: „Примерно, онази част от младежите, току-що завършили средното си образование, ги назначават някъде – ако ще да е един продавач – тогава и толкова място е имало за изява... И ако някой от комшиите каже: „Абе, той си обряза оня ден там детето“ – веднага си натирен навънка и ти се предоставя възможност да си тютюнджия. И се вижда, че самите хора си правим проблемите. Но това и днеска е валидно!“.

Експонирането на модернизационните процеси на политическия фон на случващото се в Рибново през този период дава възможност да се разкрият вътрешните противоречия, които зрителската рецепция открива и разпознава в „Гори, гори, огънче“. В разговорите, проведени в гоцеделчевското село, акцентът също постепенно се измества към проблема за изостаналостта и модернизацията в Родопите през този период, част от който според местните хора е и смяната на имената. Обществото функционира посредством спазване на определени правила, освен това самите процеси на благоустрояване се извършват с активното участие и личен труд на местните хора. Същите хора, по-възрастните от които се противопоставят в началото на електрификацията на селото. Така е било в миналото, при това – недалечното минало на тоталитарния режим. И в контекста на този тип разсъждения г-н Мустафа Авдиков си спомня, че при заснемането на филма от екипа са водили разговори с местните хора и с баща му (кмет на Рибно-

во „дълги години от 1954/55 до 1971 г.²¹“) и част от казаното влиза във филма. „Беше им доста интересно. Не помня кой от тях, но баща ми като работеше в пощата, му носеха едно списъче там, през седмицата кои са били видени с шалвари и със забранено облекло и каква санкция им се налага. И той трябваше всеки понеделник да ги чете“ (Това е във времето, когато бащата на Мустафа Авдиков работи в пощата, след като напуска кметската позиция.) „Най-напред хората си казваха, „а откъде ще ги вземете?“ ,но то беше всичко държавно и след като предадат тютюна, на една бележка в края пише „три пъти по 20 лв. – 60 лв.“, и те взеха да спазват правила...“ Този разказ, а и показаното в двата анализирани филма еднозначно разкриват липсата на алтернатива за хората за справяне с насилието и неговата травматична мощ в условията на тоталитарния режим.

Всичко е съсредоточено в ръцете на властта: от потенциала на икономиката, през силата на репресивните органи, до политическите средства. И това присъства под една или друга форма в „Гори, гори, огънче“. „Говореха с баща ми – продължава разкази си Мустафа Авдиков за контакта на екипа с местните хора по време на заснемането на филма – защото той е участник във всичките тези процеси, за които те се интересуваха. Те не се интересуваха само от „възродителния процес“, те се интересуваха и от неща, свързани с начина на живот, от бита, каква е била – горе-долу инфраструктурата тука, социалната политика... От всички тия неща. И това бяха част от пейзажите, които бяха допълнително вкарвани във филма“. И тези „пейзажи“ отговарят напълно на действителността, придават на филма така оспорваната от друга гледна точка историческа достоверност и етнографска точност.

²¹ Това е времето, когато според г-н Мустафа Авдиков започва втората насилствена част от смяната на имената и тогава баща му прекратява политическата си кариера.

Различните аспекти на живота намират своето място в определени картини на филма. Една от възловите фигури, наред с тази на главната героиня, е героят на Иван Иванов – лекар в селището. В реалностите на високопланинското село неговото присъствие също е част от нееднозначния прием на социалната и културната модернизация от страна на малката селска общност. „Тук здравна служба се открива доста късно. Нормално... Късно – от наше време, иначе за времето си е било сигурно нормално. Но преди това всички деца, раждания – са ставали по стандартния начин – кое къде се намери – на нива, на градина, по къщи и т.н. Но да накараш тия хора изведнъж да се доверят... Няма нужда го коментираме! Няма как да стане! Да се доверят на външен човек и при това – лекар. Виж, на сестрата може, на акушерката – да, но на лекаря... Откъде накъде! Това са неща, които, за да ги надживееш, първо трябва да ги асимилираш. Иначе не!“, споделя за реалностите Мустафа Авдиков.

Един от ключовите детайли, който си припомня г-н Мустафа Авдиков, е свързан отново с пресрещането на черти на модерния и традиционния начин на живот, разкриващо трудните ходове на социалната и културната промяна. „Мен ако питаш, във филма доста неща – може би защото тогава в зората на демокрацията, за да се създадат между екипа и хората по-близки взаимоотношения, някои от нещата са посъкратени. В смисъл такъв, че те не желаяха да покажат, че тия хора са имали доста – доста изоставане в разбирането си за света. Че са били доста откъснати от него. Предпочетоха да ги оставят по-скоро като жертви на системата, което донякъде е така. Фактът, че тия хора не са изучени, не са познати, не познават света около себе си, е така – те са жертва на някаква система. Но като че ли това го поспестиха – че чисто така, че хората – от гледна точка на знанието – са били доста назад. Много назад. Нали, имало е едни хора там, умни хора, но... Но масата

е била действително неграмотна и необразована. Хората ги представиха по-образовани, отколкото реално са били“, довършва наблюденията си върху работата на екипа през 90-те години г-н Авдиков.

„Рибново е едно консервативно село – споделя разсъжденията си за живота в селото и светогледа на хората и г-н Манчо Джуркин – макар че днес се променя много бързо – с дни и часове“. И все пак: „В Рибново могат да се видят неща, които са останали чак от XIX в.“. Парадоксално, но заради колективните ценности, които превръщат в идеал, сред определени групи, усилията на режима постигат противоречив ефект. Съпротивата в Рибново е довела до заздравяване и засилване на общностните връзки, което консолидира хората, за да минимизират ефектите от насилствените модернизационни процеси. Връщайки се назад във времето, г-н Джуркин обръща внимание, че посткомунистическият период е довел до загуба на базови морални норми и промяна в живота на хората. Независимо от консерватизма си, пътувайки да търсят работа из цялата страна и извън нея, осъществявайки контакти с пазари и практикувайки своеобразен „търговски туризъм“, хората от селото внасят съществени промени в живота и бита си. Промени, които имат положителни материални измерения, но водят до разрушаване на значими норми в духовността. „Ние, по-възрастното поколение с годините започваме да си задаваме въпроси като „Кой съм аз? Откъде съм аз? Как съм дошъл на този свят?“. И аз самият, за себе си, правя тези анализи, връщайки се назад в историята. Като седнем с религиозните водачи, с настоятелството, с мюфтийството и говорим за тия неща, няколко неща забелязваме всички и сме единомдушни. Имаме средно училище и две джамии [за разлика от времето, когато е сниман филмът – една джамия и основно училище – уточнението наше, А. В. и Н. П.] и се тревожим за възпитанието на децата днес. Нещо се губи! Ценностите изчезнаха!“, заключава Манчо

Джуркин.

Освен в полето на културата и идентитета модернизацията представя и още една линия на напрежение, при която се вижда разрывът между местните групи хора и централните власти. Фигурата на работещия в селото лекар е показана и през позицията му на експерт, чийто хуманен дълг го изправя срещу механизмите на функциониране на тоталитарния режим и отказа му да даде права на хората да участват в решаването на съдбите си. Разговорът с г-н Авдиков изважда на преден план два интересни примера в тази посока. На въпроса дали „Гори, гори, огънче“ отразява историческа действителност, той отговаря: „Да, отнася се към историята, защото – примерно имаше едни сцени с радиоактивността и питейната вода – тия проблеми реално ги има. Не в Рибново, но в Медени поляни и там в едно друго село има... В началото те казват, излезе вода, ще я канализираме. Но впоследствие се оказва – като започват минно-геоложките проучвания – се установява, че има завишени количества уран... И се спира, пускат я в дерето да си върви... Та такива случаи е имало и филмът се базираше на тия неща... Не конкретно в Рибново, но на други места е имало.“ Следва разказ за неуспешен опит да се захрани Рибново с питейна вода през същия хронологически отрязък от време, според който след свършването на голям обем от работата се оказва, че водата „съдържа големи количества калций и варовик“ и се прекратяват по-нататъшните дейности. Прекратява се и започнат водоем в близост до селото след доста сериозен етап на предварителна подготовка и извършени изкопни работи. „В началото така се е работило. Те са идвали, вземали... „Да, трябва!“ – тука да се покаже, че властта мисли за хората и да се засилят социалните дейности... На благоустройството да се отдели специално внимание и са започвали да работят нещо и – впоследствие – като открият нещо – са го спирали.“

Това като цяло е труден етап от близкото минало, продължава разсъжденията си г-н Мустафа Авдиков. Случват се неща, които до този момент са не само непознати, но са и в пълно противоречие с разбиранията на местните хора за живота и света. За да приемат част от случващото се, се налага промяна на дълбоко вкоренени представи и възприятия, установени през столетията културни практики и бит. В този случай – от тогавашна гледна точка – съпротивата на хората е напълно разбираема. И макар че това е „меко“ предадено в „Гори, гори, огънче“, то все пак не е напълно отстранено и е представено на зрителите. Марина се сблъсква пряко с модели на живот, срещу които се съпротивлява. Образът на доктора е обаче фигурата във филма, която е отворила път към местните хора; героят на Иван Иванов е този, който играе ролята на преводач в опитите на Марина да промени собствената си и да формира нова гледна точка към заобикалящата я реалност.

Днешният поглед към реалностите от края на 60-те и началото на 70-те години на XX в. обаче е различен, също толкова различен, колкото е бил и във времето на прехода, в чийто начален етап е реализиран филмът. „Един ден всички се надсмиваме какви сме били“ – заключава Мустафа Авдиков в обобщение на наблюденията си за филма, рефлексите и рецепцията, която получава²². До този мо-

²² Нещо, което може да се сподели като впечатление, подлежащо на допълнителни теренни проучвания, е това, че сякаш хората от Рибново – особено по-младите – спокойно демонстрират различието си, при това и с известна нотка показност. Те са свикнали на вниманието на туристи и случайно попаднали в родното им място и с охота ги развеждат и запознават с всичко онова, което ги отличава – писаните булки, хората, облеклото, петъчните пазари, молитвените храмове. Достъпът до институциите е напълно свободен, приемът на външните е сърдечен и отворен, чувството, което се поражда, е сякаш си гост на цялото село. При това местните хора – макар и привикнали на реакциите на външните – продължават да изпитват известно удоволствие, когато уловят учудения

мент на дистанциран поглед обаче общностите изминават дълъг път на изпитания и трансформации, които се отразяват както върху групата, така и върху отделните хора. Рецепцията на мугленци от 90-те се полага върху еднозначното разпознаване на скритите и явни съпротивителни отговори на модернизацията като неподходящо и некоректно представяне на техния начин на живот и усилия за промяна. Г-н Манчо Джуркин (от Рибново) споделя: „Коренно различно минават самите процеси на „възродителния процес“ в Смолянско и в нашия край. В нашия край, знаете, че съпротивата е много по-голяма – Корнишките събития и Рибново’64, докато в Смолянския край тези неща ги няма. В Смолян тези процеси протичат много по-рано – даже преди 9 септември [1944 г.]. Там действа дружество „Родина“, което също по-късно е заклемено, че е фашистко. Там много по-бързо навлизат икономиче-

поглед на наблюдателя или неразбиращото му изражение на лицето. „Това опира до възприятието на хората. Не всички в София възприемат. Като кажеш, че си Мустафа... – сега имам нужда от тебе и сме приятели, но после – като свършим – хубаво е да не те виждам!“ споделя с ирония Мустафа Авдиков. От друга страна обаче, в условията на днешната масова култура присъствието на телевизионен екран е ключова предпоставка за придобиване на популярност, което е ценно. На въпроса към г-н Авдиков дали публиката е разбрала, че филмът отразява по-скоро реалности в Рибново, отколкото в Мугла, той отговаря с категоричност: „Разбраха, разбира се! Със сигурност разбраха. Те тука го снимат – там го дават! Какви са тия работи?! Има я и ревността, в интерес на истината. Защото, когато станеш обществена фигура [следва разказ за религиозни конфликти в Рибново през 2007 г., широко разпространени в новинарските блокове – уточнението наше, А. В. и Н. П.] масовото навлизане на Рибново в телевизионния обмен и като отидат наши в София – „Ей, тия ни познават, знаят ни откъде сме!“ Това ти създава усещане, че си важен. Бил си център на внимание! И питат – „А може ли да дойдем там в събота да погледаме, ако има, сватба? – Ами може! – Ама няма – вика – там нещо? – Абе, няма, няма нищо! И после – дойдат тук, ядат, пият и така... Канен, неканен – влиза, никой не те пита за нищо“.

ските процеси, политическите процеси. Докато тука консервативността задържа и малко по-бавно се променят тия неща“.

„Ние сме точно обратното на онова, което е Рибново! Там са едни, ама ние сме другите“, казват хората от Мугла според наблюденията на г-н Авдиков върху изминалите 26 години от излизането на филма. Подобна на мугленци реакция по отношение на модернизацията в колективното помнене на миналото се наблюдава и в района на селата Загражден и Вълчан дол във връзка с разговорите за „Радиограмофон“. Като цяло филмът на Рузие Хасанова не среща критически отзвук в национален мащаб, който дори и малко да наподобява дискусията около „Гори, гори, огънче“. (Тук е важно да се отбележи, че излъчването на „Гори, гори, огънче“ през есента на 2020 г. също не предизвиква практически никакъв социален отзвук. Към датата на писане на настоящия текст – ноември 2020 г., не е регистрирана реакция и в социалните групи, като тези във Фейсбук например, където са се самоорганизирали хора, родени и/или израсли в Мугла. „Спорът тогава беше заради факта на движението на политическото махало. Това беше ефект на освобождаването. Аз съм убеден, че този спор днес ще покаже, че е ненужен“, заявява г-н Джуркин.) И макар – с помощта на съвременните средства за информация – „Радиограмофон“ бързо да набира популярност сред различни групи в страната (също и в чужбина), той не среща масови негативни критически оценки. Напротив, екипът използва възможностите на популярната култура в съвременността, за да изгради една положителна нагласа към създадения продукт на визуалната култура. Медиите дават думата на режисьорката и актьорите, което допринася за едно говорене за филма, отстраняващо го от напреженията на травматичните полета на паметта. В някакъв по-едър мащаб разгледано, публиката също не проблематизира тези въпроси.

Разговорът ни през 2020 г. с г-жа Евгения Бояджиева, която след излъчването на филма реагира критично в социалните мрежи, обаче показва, че има реакция. И това се случва в рамките на местната общност, като независимо от ограничеността на критиката, такава не липсва. В интервюто за достойнствата и слабостите на филма тя споделя: „Не ме потърсиха, има много неща във филма, които ме разочароваха. Не само съм го гледала... Аз и преди съм се интересувала от този филм. Не ми харесаха много неща... Не дадоха реалните неща така, както беше. Първо, обстановката. Такива ли им бяха къщите тогава? Те цъфтяха...! Те даваха самата обстановка много бедна. Реално пък в тая къща, защото бях млада учителка и съм ходила много пъти – и специално там така са ни посрещали, толкова разкошно, толкова хубава обстановка... Като разбрах оттука кого канят, кой ще ходи като артист... и казвам: „О, тия деца защо така правят?!“. Филмът – като идея е замислено – но не е осъществено! Може ли „Притури са планината“ да я пеят в Родопите...“.

Гледната точка, която г-жа Бояджиева споделя, е критика от перспективата на осъществената модернизация. Казаното разкрива един от механизмите, с помощта на които колективната памет се опитва да минимизира ефектите от конфликтите в миналото, колкото и незначителни да са те, в настоящето. А в случая – дори и да липсва организирана съпротива по време на самите събития – травмата е налична, доколкото засяга правото на самоопределение и лично достойнство. Нещо, което сред мюсюлманите в Родопите е регистрирано в разкази за тежко и неприкрито насилие от страна на властта и местни административни структури. Тези разкази са налични, те са на практика част от едно общо, споделено знание за миналото на хората от планината и не могат да бъдат отречени или напълно пре-

небрегнати²³. Както отбелязват Паез и Лю, нещо, което често се наблюдава в случаи на конфликтни събития и тяхното влияние върху социалната интеракция след години, е фактът, че признаването на случването им в миналото не е непременно обвързано с приемането им в настоящето (Paetz, Liu 2011: 119). Още по-малко пък, с еднозначното им оценяване от страна на различните поколения.

Признаването на тези събития е факт, който, както вече се отбеляза, се препотвърждава в редица интервюта в рамките на проекта, регистриран е и при други проучвания. Наблюдават се обаче и поредица от опити, насочени към формирането и споделянето на интерпретации, които минимизират личните травматични преживявания. Те се основават на изтъкването на мащабите и ползата за големи групи хора от провеждането на модернизационните политики на тоталитарния режим. И това поддържа символните сблъсъци в човешките групи, активирайки ги често пъти през различни провокации – вътрешни или външни. Особено когато във формирането на оценки за определени събития от живота на общността се включват и живи участници в реализацията на спорните, осъществени в миналото инициативи. „Отказът, оправдаването и други форми на справяне, позволяват на извършителите да споделят положителната колективна идентичност и да отхвърлят критиките за нарушаване на човешките права“, заключа-

²³ Разкази за физическо насилие над българите мюсюлмани през 70-те години са циркулирали в Родопите. Информацията за случващото се в селища в Западните Родопи се разпространява бързо и хората са знаели за случаите на съпротива и методите на нейното преодоляване. Хора от Мугла, които не са съгласни с „Гори, гори, огънче“ – и по-специално – с обвързването на сюжета му с живота в тяхното село, не отричат, че са знаели за употребата на груба сила в села като Рибново, Корница и Брезница, Гоцеделчевско. И че в този смисъл сцените на насилието са исторически мотивирани, а не са художествена измислица или фалшификат с цел постигане на по-голямо въздействие.

ват двамата изследователи (Paetz, Liu 2011: 119).

По-нататък в интервюто 80-годишната бивша учителка Бояджиева споделя своя индивидуален опит, свързан със смяната на имената през 70-те години, разказвайки, че тя не се извършва с насилие, а е резултат от поредица инициативи „отдолу“, от местните партийни комитети и младежки организации, опитващи се да еманципират младото поколение хора в района. Самата тя също – по линия на Отечествения фронт – е участвала, като с други нейни колеги и работещи в администрацията и партийната организация в Загражден са провеждали беседи, изнасяли са сказки, разговаряли са с хората, агитирали са в училището. Целият процес, според Евгения Бояджиева, е „културна революция, както го наричахме тогава“, „разяснителни неща“, търси по-дистанцирани езикови формули активната участничка в тези процеси учителка. Децата в училището казваха: „Другарко, и аз искам да си сменя името!“ – „Не – казвам – ти си турчин, ти си туркиня!“.²⁴ С пълна убеденост тя заявява: „В нашия район не сме имали такова насилие при смяната на имената. Филмът... Ние даваме Родопите, ние даваме Вълчан дол, ние даваме общината. [...] Такива грижи са се полагали за Родопите! Такива грижи са се полагали за Родопите! Че то имаше цех до цех, училища, детски градини... И какво стана сега – като дойде демокрацията и всичко рухна!“.

Участниците в масовите сцени на филма, които приемат сюжета, също споделят факта, че при промяната на имената в региона не се е стигало до употребата на груба сила от страна на властта. Натиск е имало – чрез задържане на пенсии, неизплащане на надници за работа на полето и забавено привеждане на заплати – но за арести и физическа разправа няма спомени. „Ами смениха ни тогава...

²⁴ Няколко от околните села са населени с турци и децата от тях са се обучавали в загражденското училище, където е работила и Евгения Бояджиева.

Аз също се казвам Пембе – по старо име. Обаче баща ми отиде в селскостопанския двор, той беше пазач, отиде да купи фураж и председателят на Съвета му казал: „Смени на децата имената – ние бяхме 6 деца, две момчета и четири момичета – смени имената на децата и на вас и тогава ще ти дадем фураж за животните!“. И той дойде, донесе един списък – старите имена как ни са и новите насреща – харесваме ли ги? Ние казахме: „Харесваме ги“. Какво като сме сменили имената? Няма нищо от това! И какво – аз Пембе ли съм, Пиринка ли съм – някои ми викат Пембе, някои Пиринка... Ние сме българомохамедани, не сме такива помаци фанатици – ние сме с всички заедно! [...] От Съвета ги бяха сложили имената. Баща ми вика: „Вместо да ме бият – полицията тогава ги биеха много – вместо да ме бият, по-добре да мине!“.²⁵

По-нататък г-жа Пиринка Киркова споделя за традиционното празнуване на Великден, Гергьовден, Коледа и Байрям. На въпроса защо някои от местните хора не харесват филма, тя отговаря: „Ами защото не трябвало да се казва по телевизията това за насилието. Защо да не се казва? Да се види едно време комунистите какво са правили!“. Следва разказ за оказван тормоз над хора от съседно турско село и съпротивата им²⁶, както и препратки

²⁵ Тук е необходимо да се отбележи нещо, което беше намекалото от един от респондентите в хода на проучването. Става въпрос за споменаване на колективизацията, проведена десетилетие по-рано, при която също не е липсвало насилие върху местните хора, за да бъдат принудени да влязат в ТКЗС. Тези спомени са още живи по време на преименуванията през 60-те и вероятно това също е оказало влияние върху протичането на процеса. За да се изведе и аргументира подобна връзка обаче, е необходимо да се направят целенасочени изследвания в тази посока в конкретното място.

²⁶ В антропологично отношение тези наративи представляват особен интерес, защото разкриват човешкото отношение в битов план към „различните“. Смяната на имената – макар и извършена без физическа сила – през цялото време до края на режи-

към актуалната политическа ситуация в страната, от които става ясно, че днешното политическо разделение оказва влияние и върху оценката от страна на хората спрямо „Радиограмофон“. Но показва също така и наличието на обратен (по отношение съвременност – минало) процес. Политическите симпатии в някои от случаите, установени на терен, са свързани с възможността хората да изразят своето мнение през оценката, която една или друга политическа партия формира за процесите в страната през 70-те години. Доколкото липсва все още някаква обща визия за миналото и еднозначна оценка за нарушаването на човешките права, макар и в контекста на времето, самите процеси остават живи и активни в колективната памет; те на практика са част от символните борби в съвремието, което ги осъществява в контекста на политическото днес. Конструктите на колективната памет получават политическо изражение, формиращо друг език за изразяване на груповите интереси в сферата на публичността. Но – трябва да се подчертае – основно в локално-регионален аспект без да се превръщат – подобно на „Гори, гори, огънче“ – в част от дневния ред на нацията и нейните културни и идеологически сблъсъци. Това неминуемо се отразява и върху рецепцията на филма, при което местните хора го натоварват с очаквания си киноразказът да се „намести“ по-категорично в процесите на формиране на памет и конкретизиране на оценки за показвания период от време и събитията, които го изпълват. Травматичните полета на преживяното натоварват колективната памет; те създават необходимостта от привеждането на нови и нови аргументи при оправдаване на насилието (дори и проявено само в

ма продуцира различно напрежение в интимните и публичните пространства на селищата в региона. Особено показателни са религиозните разкази, според които участвалите в разрушаването на джамите или минаретата им са наказани за деянието си от Бог, като възмездие то най-често ги сполетява през децата им.

сферата на символното) чрез модернизационните процеси и усилията на тогавашната власт за повишаване на благосъстоянието на хората. И поддържат миналото живо в настоящето²⁷.

Относно филма г-жа Пиринка Киркова отбелязва, че са се сближили с професионалните актьори, ангажирани в заснемането му. „Много ни обичаха... Аз водих оттука жени за статисти... Доволни са хората от мене... Търсила съм им стари работи – какво съм имала, съм им го давала – вила, стъргач, за косене коса, такива работи. Кърпи, по-стари дрехи; там брахме тютюн...“ Опитът да се пресъздаде реалистична и близка до бита на региона в етнографско отношение картина, се свързва както със заснемането на филма в къщата, в която се разиграва описаното в сюжета действие, така и по отношение на облеклото и интериора. „Много съкратиха филма – беше три часа и половина. Много сцени ги няма“. На въпроса доколко сценарият дава представа за „реалната картина“ на събитията, Пиринка Киркова отговаря: „Бая си дава! Там, там си личи полицията как реже карваните в тютюна, като берат тютюн – ние му викаме тука „карвани“, а не шалвари... Те [екипът – уточнението наше, А. В. и Н. П.] бяха донесли

²⁷ „Гори, гори, огънче“ също попада във фокуса на местната колективна памет. Той не остава отстранен културен факт в Рибново, където обаче провокира спомени и разговори за миналото след излъчването си. За уплътняване и визуализация на сюжетите на паметта служи и ежегодното отбелязване на насилствената смяна на имената в населеното място. „Този период на отразяване – периода 1964/71 – продължи да се отразява тук до 2013 – 2015. Почти всяка година тука или в Кооперацията се правеха едни събирания. И хората – които бяха участвали, потърпевши, осъдени и излежали, някои месеци, други години излежаха по разни затвори, други бяха интернирани – излизаха и напомняха. Което не биваше да се спира, защото кат го забравиш, после го повтаряш“ – разсъждава г-н Авдиков. След 2013 г. обаче тези чествания постепенно затихват и не заемат такава част в механизмите по припомняне на близкото минало.

едни носии от Благоевградско, защото ние нямаме тука, нямаме вече... Аз примерно съм обличала, когато бях бременна, че ми бяха тесни дрехите. Някои затуй се противят. Нашите карвани са отдолу равни – само баджаци има тука да се мушкат краката, а в Благоевградско са като подгайдени шалвари. Аз съмшила такива...“.

Различията между показаното във филмите и реалното облекло на местните хора, което е ключов компонент в медийните спорове около „Гори, гори, огънче“, тук не се превръща в обект на разгорещени дискусии. Това се дължи както на факта, че в Загражден и региона са се носили карвани преди 1972 г., докато в Мугла този тип женско облекло е непознато, така и на различната медийна и социална среда през 2017 г., в която попада неколкотократно излъчване на филма по „Канал 1“ на Българската национална телевизия.

Политика и публични образи: щрихи към рецепцията

Медийната среда и социалните очаквания през деветдесетте години на XX в. са ключов елемент от рецепцията на „Гори, гори, огънче“. Тя, както се показва по-горе, е напълно различна от днешната. Съпоставителното четене на 90-те обаче, заедно с анализа на сюжетните линии на филма, дава възможност за контекстуален анализ, разкриващ голяма част от характера на първото десетилетие от прехода. Дискурсът *център – периферия*, чиито семантични проекции се откриват в редица понятия, използвани в публичната дискусия, наред с това, че реферира частично към проблема за начина на съотнасяне към етнографската обективност и историческата истинност, има и още един значим мотивационен център. Той се открива във факта, че изнася на преден план проблема за малцинството като такова. Въпросите за малцинствата в публичния дискурс

на България стават обект на публично обсъждане за първи път след 1989 г., пише Майя Грекова (2001: 111). До този момент „в националната памет – ако съдим по социалистическите учебници по история – такова нещо няма“, продължава наблюденията си изследователката (пак там: 117). В резултат на целенасочено продължително наблюдение (от 1991 до 1994 г.) на вестниците „Демокрация“ (партиен орган на СДС) и „Дума“ (официозът на БСП, бивша БКП) се вижда, че в посочения период двата ежедневника „съзнателно формират и заедно с това изразяват двете полярни позиции по отношение на миналото, настоящето и бъдещето на България“. Освен това, продължава авторката, изданията категорично изразяват позициите на политическите централи, които стоят зад тях, а профилът на читателите им е специфичен, пряко формиран и в резултат на застъпването в изданията политически и идеологически тези. Казано с думите на изследователката, „симпатизантите на двете политически сили са ревностни читатели на „своя“ вестник, очакващи от него Истината по всички вълнуващи ги въпроси“ (пак там: 111).

Разделението *ляво – дясно* се пренася и върху проблема за културните различия в променящото се българско общество, преконфигурира представите за център – периферия, подлага на активна критика доминиращата идеология, предлага различни прочити на историческото минало – близко или по-далечно. Обръщайки се отново към наблюденията на Майя Грекова, можем да видим, че десният „Демокрация“ насочва вниманието на читателите към проблемите на малцинствата преди всичко в контекста на „политиката на БКП (курсивът на автора – М. Г.) към турското население“ (пак там: 118). От друга страна, левият „Дума“ допълва медийния дискурс, предлагайки анализи, свързващи националната идентичност с ценностите на преобладаващото етническо мнозинство от населението – българите. Акцентираща се върху историята – по правило

по-далечната, и се извеждат на преден план социалните придобивки по време на комунистическия режим. Сигурността и единството на нацията се анализират в контекста на заплахите за разпад на държавата (на фона на водените войни на Балканите и разпадането на бивша Югославия) и провеждането на сепаратистки идеологии, „внесяни“ отвън. Включването на останалите ежедневници в анализа показва, че общите формирани нагласи регистрират специфично „втвърдяване“ на определени стереотипни нагласи и налагането им в масовите представи като мотивирани и общовалидни. За това допринася и актуалната за времето на прехода политическа ситуация и мястото и ролята на ДПС като активен участник в осъществяваните промени. В резултат: *„българите – заключава Майя Грекова – си представят като малцинство етнически групи, представителите на които създават проблеми, [...] а представителите на съответните малцинства преживяват себе си като изтласкани, защото са определени от българите като малцинства“* (курсивът на автора – М. Г.) (пак там: 153).

Дискусията, предизвикана от излъчването на „Гори, гори, огънче“, споделя характеристиките на медийната стилистика и риторика на 90-те години на отминалото столетие, а пълното ѝ отсъствие днес само потвърждава нейното място и значимост в контекста на прехода. Съпротивата на местните хора срещу филма еднозначно показва нежеланието на мугленци да бъдат стигматизирани като „те“ и като „етническо малцинство“ в общите нагласи на българите за себе си, каквато опасност съществува. Чрез протестни акции и множество писма и отзиви в печатните и електронните издания те категорично отстояват българската си идентичност, изтъквайки корените си, подчертавайки мястото на езика, облеклото и песните в културата на селището и региона въобще. В опита за едно авторско третиране и художествено обобщение на

процеса по промяна на имената в Родопите „Гори, гори, огънче“ попада в дясната страна на спектъра, изтъквайки политиката на комунистическия режим към различието в обществото. Последица от формираните за повече от 4 години представи е, че местните хора възприемат филма като съзнателна провокация и опит за подмяна на тяхната идентичност, при това отново в разрез със собствените им модели и колективни нагласи. В този мисловен ред се оформя представа за българската интелигенция, „която предава“ националните идеали, защото се „поддава на чужди влияния“ и се „отказва“ от голяма група от собствения си народ, стигматизирайки я със знаците на различието и изостаналостта. Казано с думите от редакционния коментар на вестник „Български писател“: „създателите на „Гори, гори, огънче“ са се поставили в услуга на една привнесена отвън геополитическа концепция за разделеност, за сепаратизъм и за заформяне на общности на религиозен принцип. И всичко това – неизбежно – на антибългарска основа“ (Каузата 1995: 13).

Мненията в очерталата се изключително значима тенденция в критическия дискурс са еднозначно разделени на „леви“ и „десни“ (без това да е цел нито на създателите на филма, нито на местните хора), следващи основното политическо разделение в публичното пространство. По отношение на сценария те могат да се каталогизират във връзка със съотнасянето им спрямо няколко ключови концепта: художествено време срещу документално реконструиране; художествена измислица срещу свидетелски наратив, безродно изкуство срещу националноотговорно, идеологически опортюнизъм срещу отстояване на националните ценности, национален интегритет срещу сепаратистки геополитически тежнения²⁸. Политическото

²⁸ Важно е да се подчертае още веднъж, че независимо от етнографските неточности, за които говорят критиците на „Радиограмофон“, дискусията за вътрешните му идейни послания не

активно се намесва в разговора за филма и придава допълнително усещане за екзотизъм, различие и разделение. „Мугла обвини създателите на филма „Гори, гори, огънче“, че са нарушили условността и са посочили селото с пръст пред България и света погрешно и обидно“, пише Александър Кисъв (1995а: 5). Определящият се като десен политолог Евгений Дайнов пък отправя неаргументирана критика към хората от Мугла, настоявайки, че реакцията им е пресиленена и показва „бягството на обществото от собствените му кошмари“. Това – продължава авторът – е политически режисирана реакция отляво, която подкрепяйки формирането на „местни общности“, подкрепя „саможивата потребност от деление, раздробяване, разкъсване на социални връзки“ (Дайнов 1995: 11). Един по същество политически, а не професионален коментар по отношение на човешката реакция.

След като филмът се опитва да отразява исторически факти от близкото минало – настояват на свой ред авторите отляво – той трябва да бъде събитийно детерминиран и достоверен, етнографски коректен и на висота спрямо мисията си да отстоява важните за националното развитие тенденции. Тъй като липсва документална точност

се пренася активно в националните медии, а както се показва – се удържа в полето на регионалната колективна памет. Като към това се прибави и липсваща днес нова дискусия за излъчването през 2020 г. на „Гори, гори, огънче“, се вижда, че дневният ред на обществото е различен, определени тенденции са уталожени, а медиите (с малки изключения) поставят различни акценти в анализите на днешните политически събития. Разбира се, въпросите за социалната нестабилност, за кризата, несигурността и страха от различните съществува, но един културен продукт като „Радиограмофон“ не притежава в себе си потенциала да се превърне в заплаха и обект на общонационална дискусия, независимо че филмът е показван и в Европейския парламент. В телевизионните студия обсъждането му се свежда основно до естетиката и киностилистиката, без това да го вписва в националистическия социално-политически дискурс.

при представянето на събитията, а творческата им интерпретация предполага един дълбинен семиотичен прочит, който не реконструира конструктите на националното, то филмът осъществява съзнателна подмяна на истината за случилото се 25 години по-рано. „Истина“ – и по-точно – „историческа истина“ – става ключовото понятие, около което се фокусират критическите интерпретации, смесващи в едно трудно разграничимо цяло езиците на изкуството с кодовете на идеологическите контексти, формиращи дискурсивната рамка на времето. Етнографията и фолклорът, изграждащи същината на културата и разкриващи в дълбочина „душевността“ на народа, също не са „правдиво“ показани и показват дефицитите на филма. Тази специфична сплав, която според Христо Кирков се дължи на „вторичността при избора на материала и художествената му разработка“ (Разговор 1995: 29), започва да изгражда (или да активира съществуващи) общностни представи и стереотипизирани фигури на различието в цялостната риторика на 90-те години. „Благодаря ви, мугленци! – започва патетично откритото си писмо в списание „Читалище“ Петър Димитров (1995: 23). – Със своето поведение и протест вие дадохте безсмъртен урок по национално достойнство не само на авторите на филма „Гори, гори, огънче“, но и на техните покровители, които не познават добре българската душевност, така дълбоко закодирана в песните ни, нравите ни, езика ни и във всяка клетка на тялото“.²⁹

Постепенно в дискусиите липсващото „българско“ и насилието в исторически план се извеждат като основен

²⁹ Сред „покровителите“ са както „външните сили“ от различен произход и с единствен интерес да превърнат България във „втора Босна на Балканите“, така и президентът Желев, който също участва в обсъждането на филма. Упреците към Президентството са „улеснени“ от факта, че сътрудник на Желев по това време е консултантът на „Гори, гори, огънче“ проф. Антонина Желязкова.

проблем на „Гори, гори, огънче“, което полага лентата в средоточието на осевите напрежения в полето на културата, експонирани през 90-те години на отминалото столетие. То, българското, се очертава като базов идеологически конструкт, разделящ политическото „ляво“ от „дясно“ според това как и до каква степен е подложено на оценка и преоценка с оглед наследените от близкото минало ценности. Съдържащ подобен ключов дефицит на „българското“ и разкриващ насилието от страна на режима, сюжетът неволно попада и дава възможност в медийно-политическия дискурс да се определи като исторически недостоверен. Като базов аргумент в тази посока се спекулира с обидата от страна на местните хора, отказващи да бъдат представени в специфичната светлина на екзотична другост, белязана със знаците на културното и техническото изоставане. Полевата работа, свързана с „Гори, гори, огънче“ и „Радиограмофон“, независимо от големите различия между филмите, зад проблема за харесването и нехаресването разкри един по-голям въпрос – за това кой има право да разказва и как трябва да разказва за смяната на имената и изобщо за процесите в близкото минало. И един етически въпрос – за това какво е културна периферия днес и как всичко това рефлектира върху самочувствието и самооценката на хората.

Наред с това филмът на Румяна Петкова и Малина Томова се възприема като неточна художествена перспектива за живота в Родопите, която пряко засяга правото на местните хора да се самоопределят. Поради тази базова липса (на българското – което се извежда като водещо в дискусиите) тя търпи критики отляво като идеологически коректна или некоректна, в зависимост от това кой как гледа на проблема за българското в плана на историята или на настоящето. Реакцията от Мугла и района напълно спекулативно се пренася в дискусиите като аргумент за това, че смяната на имената не е насилствен, а очакван от хората

процес; съпротивата, за която хората от Родопите знаят, е в отделни населени места и не може да се използва като критика към етническите политики на тоталитарния режим.³⁰ Тези пресичания на разноредови аргументи съвпадат с политическите и социалните нагласи към осъществяващите се обществени, икономически и културни промени. На висок глас се алармира за опасността от разрушаване на „нацията“, което изгражда критическия рецептивен дискурс, в който случайно попада и лентата на Румяна Петкова и Малина Томова. Във времето на 90-те години „българското“ (респективно липсата му) се реактивира като елемент

³⁰ В материала си вестник „Дума“ отбелязва, че хората в Рибново са доволни от филма, без да навлиза в специфичните детайли на противоречията. „Възрастни мъже доволно съпреживяваха случилото се по телевизията. Жени, които плетяха на припек, се похвалиха, че били в сцените на сватбата и всички ги гледали“. В началото на снимките хората отказвали, но „сетне една жена се представила като човек на президента и ги убеждавала, че снимането щяло да бъде от тяхна полза. [...] Жената била Антонина Желязкова, главен консултант на „Гори, гори, огънче“ (Асиова 1995: 4). След тези няколко изречения – на цяла вестникарска страница – „Дума“ публикува различни критически реакции срещу филма, които оспорват едни или други моменти на действието и събитийността. Както споделя г-н Джуркин, хората от Рибново никога не са се притеснявали от външни наблюдатели или телевизионни екипи. Напротив, те са доста гостоприемни. Според г-н Авдиков реакцията на местните хора по това време е доста спокойна и умерена. „Те не го приемаха чак толкова драматично – заявява той през 2020 г. – Нито пък излъчиха някаква филмова критика. Филмът не се обсъждаше. Защото, например, за да има една по-широка заинтересованост и да се види дали нещата са правилно или неправилно излъчени, би трябвало тогава училището, читалището да се ангажират, да направят едно-две събирания, да видят какъв е интересът на хората“. Очакваната от него в предварителен план болезненост не е била забелязана у хората нито по време, нито след излъчването на филма. Но пък и филмът не е бил представен организирано пред местните хора, никой не проследил какъв е ефектът от него, заключава на свой ред г-н Джуркин.

от общностните представи за себе си и другите и се превръща в специфичен маркер за идентификация спрямо миналото – близко или по-далечно. Опитите за дистанцирано критическо четене се възприемат като съзнателен отказ от история или отрицание на историята, извършена от „безродници“. Подобна риторическа перспектива валидира и схващането, че исторически достоверното е единствено и само онова, което утвърждава „българското“, придавайки му определени – еднозначно разбираеми за масовите представи характеристики. Една оправдателна защита на процесите от близката 45-годишна история на нацията.

Големият дебат от 90-те години на отминалото столетие обаче не формира гледна точка, която да рефлектира по-активно в националната историография. Тя има известен принос по отношение информираността на хората за смяната на имената, но като цяло не става повод за една задълбочена оценка на близкото минало, която да отразява ценности, свързани с индивидуалните права на човека в съвременното общество. Не навлиза и като част от образователните политики, свързани с обучението на младите хора. Онова, което се регистрира в теренната работа, е, че се случват определени отлагания на образи и оценки за времето, формиращи сюжети основно в местната памет и локусите на групов живот, символни сблъсъци и биографично ориентирани наративи.

Използвана литература:

- Асиова 1995:** Асиова, Бойка. Пушилка и пепел след „Гори, гори, огънче“. – Дума, № 42, 18.02.1995, 4.
- Братоева-Даракчиева 2013:** Братоева-Даракчиева, Ингеборг. *Българско игрално кино от „Калин Орелът“ до Мисия „Лондон“*. София: Институт за изследване на изкуствата.
- Величкова 1995:** Величкова, Красимира. Открито писмо: До г-жа Малина Томова – сценарист на филма „Гори, гори,

- огънче“. – *Родопски вестник*, № 28, 10–12.02.1995, 1, 8.
- Грекова 2001:** Грекова, Майя. *Малцинство: Социално конструиране и преживяване*. София: Критика и хуманизъм.
- Груев, Калъонски 2008:** Груев, Михаил и Алексей Калъонски. *Възродителният процес. Мюсюлманските общности и комунистическият режим*. София: Институт за изследване на близкото минало и Ciela.
- Дайнов 1995:** Дайнов, Евгений. Мугла и Сапарева баня подклаждат теорията за бунта на обърканите. – *Труд*, № 44, 21.02.1995, 11.
- Дебати 2004:** Възродителният процес. Какво знаем, какво не знаем, какво не искаме да знаем за него? – В: Думи срещу думи. Дебати на Червената къща. Съст. Десислава Гаврилова, Ирина Недева. София: Сема РИШ, 127–162.
- Дечев 2019а:** Дечев, Стефан. За фалшификатите, историографията, насилието и „разделните“ времена в науката. Част 1. – *Либерален преглед* (25.07.2019). Достъпно на адрес: <http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/3577-za-falshifikatite-istoriografiyata-nasilieto-i-razdelnite-vremena-v-naukata?fbclid=IwAR24_F5I5V5rMbpUaAxZNLBWkLOyff7AtvqN8E2rmu3tQtgukmdqEse4lA> (видяно на 05.11.2020).
- Дечев 2019б:** Дечев, Стефан. За фалшификатите, историографията, насилието и „разделните“ времена в науката. Част 2. – *Либерален преглед* (06.08.2019). Достъпно на адрес: <<http://www.librev.com/index.php/2013-03-30-08-56-39/discussion/bulgaria/3585-za-falshifikatite-istoriografiyata-nasilieto-i-razdelnite-vremena-v-naukata-2>> (видяно на 05.11.2020).
- Димитров 1995:** Димитров, Петър. Урок по достойнство. – *Читалище*, № 2, 1995, 23.
- Доклад 2003:** Доклад на Георги Атанасов. – В: *Истината за „Възродителния процес“*. Документи от архива на Политбюро и ЦК на БКП. Съст. Самуел Леви. София: Институт за изследване на интеграцията, 7–20.
- Желязкова 2011:** Желязкова, Антонина. Миниатюри за Малина и нейното приятелство. – *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 9.
- Знеполски 1980:** Знеполски, Ивайло. *Кинематографичният процес. Изграждане на социалистическата култура на българското кино*. София: Наука и изкуство.
- Иванова 1995:** Иванова, Евгения. Рана, която е затулена, не може да оздравее. Интервю на Тина Рангелова. – *Стандарт*

news, 25.02.1995, 18.

Иванова 2018: Иванова, Евгения. Идентичност и идентичности на помаците в България. – В: *„Възродителният процес“ – памет и заличаване. Тематичен сборник на сп. „Либерален преглед“*. Берлин: Екстаз, 141–174.

Каузата 1995: Каузата на разделението: Телевизионен коментар за [„Открито студио“ по повод филма]. – *Български писател*, № 8, 20–27.02.1995, 13.

Кисъов 1995а: Кисъов, Александър. „Огънчето“ подпали Мугла, димът плъзна из Родопите. – *Отзвук*, № 6, 13.02.1995, 5.

Кисъов 1995б: Кисъов, Александър 1995. Политиците разпнаха Мугла и оставиха интелигенцията да се пържи. – *Отзвук*, № 8, 27.02.1995, 5.

Колева 2017: Колева, Даниела. Социализмът като биографичен проект: наративни ресурси и стратегии на разказване. – В: *Трудният разказ. Модели на автобиографично разказване за социализма между устното и писменото*. Съст. Александър Къосев, Даниела Колева. София: Институт за изследване на близкото минало, 59–80.

Костова, Славов, Сагаев 1995: Костова, Ева, Румен Славов и Желяз Сагаев. Малина Томова: „Тази рана аз не съм я отворила“. – *Поглед*, № 8, 25.02.1995, 7.

Ландова 1994: Ландова, Мария. Билет за Ноевия ковчег. Интервю с поетесата Малина Томова. – *Век 21*, № 39, 5–11.10.1994, 1, 9.

Матеева 2011: Матеева, Боряна. Малина и киното. – *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 13.

Методиева 2015: Методиева, Юлияна. Интервю с Антонина Желязкова: Манипулацията „Време разделно“ навършва 30 години. – *Маргиналия.бг* (17.06.2015). Достъпно на адрес: <<https://www.marginalia.bg/intervyu/manipulatsiyata-vreme-razdelno-navarshva-30-godini-intervyu-s-antonina-zhelyazkova/>> (видяно на 18.06.2020).

Милев 1982: Милев, Неделчо. *Българският исторически филм*. София: Наука и изкуство.

Михайловска 1985: Михайловска, Елена. *Националната културно-художествена традиция и българското кино*. София: Наука и изкуство.

Радичева 1995: Радичева, Славка. Тв екип ще опровергава [в с. Мугла] „Гори, гори, огънче“. – *Марица*, № 34, 10.02.1995, 4.

Разговор 1995: Незавършващ разговор. Мнения на Александър Кертин, Юлиана Методиева, Христо Кирков и Маргит Са-

- рвяанова за филма „Гори, гори, огънче“, режисьор Румяна Петкова. – *Кино*, № 2, 1995, 25–32.
- Редакционен 1995:** Докога? – *Дума*, № 48, 25.02.1995, 7.
- Среща 2003:** Среща на Политбюро на ЦК на БКП с първите секретари на областните комитети на БКП, на председателя на Постоянното присъствие на БЗНС, секретаря на ЦК на ДКМС и министъра на вътрешните работи 7 юни 1989 г. – резиденция „Бояна“ (10.00 часа). – В: *Истината за „Възродителния процес“*. Документи от архива на Политбюро и ЦК на БКП. Съст. Самуел Леви. София: Институт за изследване на интеграцията, 85–127.
- Стоянович 1995:** Стоянович, Иван. Кой пали огънчето? – *Демокрация*, № 43 (1537), 20.02.1995, 8.
- Сугарев 2011:** Сугарев, Едвин. Преселницата Малина. – *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 6.
- Томова 2011:** Томова, Малина. Мугла. – *Литературен вестник*, № 39–40, 7–13.12.2011, 13.
- Чаушева 1994:** Чаушева, Ася. Елате в Мугла. Открито писмо до г-жа Малина Томова, сценарист на филма „Гори, гори, огънче“. – *Век 21*, № 42, 26.10 – 01.11.1994, 7.
- Deyanova 2016:** Deyanova, Lilyana. Documenting socialism in Bulgarian Postsocialist documentary cinema: Editing as a form of civil war. – In: Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (eds.). *L'écriture documentaire de l'histoire: le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.
- Chaudhuri 2005:** Chaudhuri, Shohini. *Contemporary World Cinema. Europe, the Middle East, East Asia and South Asia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Paez, Hou-fu Liu 2011:** Paez, Dario and James Hou-fu Liu. Collective Memory of Conflicts. – In: *Intergroup Conflicts and Their Resolutions*. Ed. Daniel Bar-Tal. New York: Taylor and Francis Group, 105–124.

SUMMARY

Figures of Transition in Bulgaria (Media, Audiences, Popular Culture) presents the results of a three-year research carried out as part of the project “The Post-1989 Democratic Transition – Interpretations of Historical Change, Social Experience and Cultural Memory in Contemporary Bulgarian Literature” funded by the Bulgarian National Science Fund – Ministry of Education and Science.

The main focus of the research is on certain aspects of popular culture which emerged and developed in the country after the fall of the totalitarian communist regime in 1989. At the centre of attention is media publicity, more specifically in the daily papers and the mechanisms through which they construct or reinforce certain attitudes and collective social representations.

In the first chapter of the work, “The Transition – 30 Years After the Beginning. Results of a Survey,” an interdisciplinary set of research tools is used to try to find out how people who lived in the 1990s remember and evaluate their past in the context of the social, economic and political changes. A survey conducted with 198 people of different ages and from different parts of the country asked the respondents several questions concerning their perceptions of the events of the first decade of the Transition. Interestingly, the answers show that irrespective of the general attitudes to what went on in the country and its society, to the economic difficulties and the deep fissures in the political system, people think of themselves as having “managed.” Even if they experienced great financial difficulties, lost their jobs, faced crises of faith, at present they believe they have preserved their code of moral values, they have managed to help their children get an education, and are

enjoying grandchildren and great-grandchildren. All of this fills them with the confidence that their lives have been meaningful and have not “collapsed.”

The above results manifest a specific reflection on the past, in which the biographical experience corrects the accumulated collective notions. On the other hand, however, it also functions as a kind of obstacle in the construction of a conventional narrative of the past, insofar as the individual narratives become adjusted to the larger narratives in various regimes of compliance or resistance.

The analysis of the results of the survey conducted in 2020 shows the strong influence of the media during the period under investigation and the rapid development of certain tendencies in mass culture, restricted or almost completely suppressed during the totalitarian era. New trends in the area of music, the mainstreaming and the broadening of the scope of ethnic-pop performances, as well as the increasing availability of video players and video cassettes – these all led to a significant transformation of the general cultural background. The “revolution” in the language of the media, and altogether, the exposure in the public sphere of subjects that had been part of the cryptoculture of a society that had lived under communist dictatorship resulted in the development of a popular culture in which the pleasure principle prevailed over the cultural presence and the role of the individual person. Show programmes, vulgar humour, language flowing freely between the stylistic modes of different social groups were all part of that culture and of the respondents’ memory of that period of their lives.

Chapter Two, “The Literary Spaces of the Daily Newspapers: Criticism, Advertisements, Markets” focuses on the ways in which the leading daily newspapers in the country – those with the largest circulation at the time (*Trud* and *24 Hours*) – tried to “intervene” in the field of literature and to present to the mass audience what was happening in it.

Here again the emphasis falls on the specific language and

style in which this is done, drawing attention to the peculiar overlap between the informational and the biographical and mundane. When this is added to the mechanisms of narrative construction, information becomes reduced to just a number of stylistic and rhetorical constructs easily recognizable to the general reader, and the presentation of the writers themselves begins to follow the formats used for pop culture figures. Thus, what falls under the limelight is their personal lives, relationships, property status, relations with the political elite or with others in the literary field. Bulgarian literature and Bulgarian writers as a whole are presented as economic victims of a time of transition, but at the same time as having the potential to be the spiritual leaders of the nation. To this end, the editors select some of the more recognizable figures in the cultural life of the country and turn them into mentors with a stance on the burning issues of the society. By giving an ethical focus to the interviews and the interviewees' analyses and commentaries, the newspapers meet the audience's expectations and receive a strong credit of trust. As a result, the readers begin to recognize them also as a corrective to what is happening in their changing society.

With particular predilection for the scandalous, the publications dwell on the split in the Union of Bulgarian Writers and the formation of the Association of Bulgarian Writers. They publish materials about the financial and other assets of the two organizations, their political leanings and affiliations, their interference in the political processes, as well as the internal feuds and the compromises made. The collective image of the writers – without making particular distinctions – is on the whole constructed through binary oppositions and inconsistencies. They were the minions of the previous regime but now they are victims of the political situation; they were figures of compromise during communism, but at the same time they were the spiritual leaders of the nation; the political elite in the present humiliates them, but for their own part, they are

not willing to write literature conforming with society's new requirements.

During the studied period, the newspapers themselves actively promoted certain book titles, highlighted certain films distributed on videotape, or brought attention to film titles from satellite television programmes, etc. The large numbers of translations of foreign literature, the absence of regulations (including compliance with copyright law), and the strong interest in what had until recently been forbidden, increased the demand for translated literature at the expense of works by Bulgarian authors.

The above provides a clue to understanding the presence of entire pages in the papers in which, alongside the information blocks, one finds ethnic pop song lyrics, accompanied by attempts to analyse their deep "psychologism" and symbolic codifications, and so to discover their aesthetic "merits" and impact on the audience.

In order to understand the effect of the complex information amalgam as presented above, a new survey was conducted in 2023 among students who had not lived in the decade between 1989 and 1999. It aimed to find out whether, to what extent and in what ways poetic works and short stories by Bulgarian writers published in newspapers at the time are meaningful to today's readers. The results of the survey are presented in Chapter Three of the study, "Literature in the Press and the Challenges for Literary Historiography." The analyses show that daily newspapers are one of the key factors in moulding the readers' receptive modes and the formation in them of certain literary attitudes. What becomes immediately noticeable is that the literary critics' reviews lack specialized assessment of the published works they are writing about. That appears to be restricted within some relatively narrow limits (always with an eye to the readership), while the factors playing a role in shaping the tastes of the general audience include, among others, the popularity of the writers and their recognizabili-

ty, the awards they have received, the relation of the concrete literary text to other products – usually visual and/or ones of popular culture, including stage performances by the authors themselves, or the inclusion of their works in the scripts of one or another high-profile show.

Among the reviews, whether of books in translation or those written by Bulgarian authors, there are often those on works which have been influential in the development of ideas in the social sciences and the humanities. Books with a cultural and historical focus are indeed presented to readers and are well received by the public. Unfortunately, it is very difficult to ascertain to what extent this has had any effect on the formation of systematized cognitive concepts, since what determines the choice and focus of these reviews is the viewpoints of the publishers and the particular tastes of the papers' literary editors rather than those of the readers themselves. The same difficulty is encountered with regard to fiction, since the tabloids do not give scope for discussion among groups of readers, nor are such groups and their views presented on their pages.

These challenges pose important questions for contemporary literary historiography, given that within popular culture works of fiction move in and out of circulation very quickly, forming fluid group interests and creating communities of readers with specific tastes. These are details that a comprehensive literary history could analyze.

Chapter Four ("The Aesthetic and Social Challenges of a Serial: A Media Discussion of the Film *Danube Bridge*") and Chapter Five ("Changing Names as a Problem of Historiography and Collective Memory: On Two Films of the Post-1989 Period") are each devoted to a literary artifact turned visual product (Chapter Four) and two films focusing on the memory of and the ways of thinking about the totalitarian past (Chapter Five). In both chapters, the analysis is based on the discussions that took place on the pages of national and regional print media. Involved in them were the two film production teams, the

management of Bulgarian National Television which supported the production of *Burn, Burn, Little Fire* (1994) and *Danube Bridge* (1999), numerous political figures, including the President of Bulgaria, leaders of political parties, and others. Many people who felt affected in one way or another by what was shown in the films also took part. The discussions themselves were moderated by the media.

The discussion around the film *Danube Bridge* clearly reveals the mechanisms of popular culture at work in forming collective ideas among the mass audience. The exchanges concerning the film, the comments made, the numerous stills and materials used to illustrate the various positions – these all provide enough material for analyzing the viewers' receptive horizons. The film, which can be defined as a black comedy, hyperbolizes certain trends in the new cultural and social environment, ironizes the growing presence and role of soap operas and the principles of pleasure, anticipation, intrigue and surprise on which they are based, and attempts to send particular socio-political messages. The media discussion and the viewers' "points of view" are channeled in two main directions – the nudity and the homosexual scene in one of the episodes, and the question regarding the moral right of the team behind the film to create such a product. At the heart of the conversations and the comments is the criticism that the film challenges the viewers' 'good taste,' that the film conveys dangerous suggestions regarding sexual identity, and the like. The publications are steeped in the style of a militant sexism, thus consolidating the newspapers' desired image of protectors of the Bulgarians' traditional values, threatened as they are by neoliberalism and cultural globalization. In this context, one of the key issues that the film aims to highlight remains in the background, namely, the continued involvement of the former communist secret services in Bulgaria's economic life during the entire decade after the regime's fall.

The last chapter of the work focuses on the memory of and

the symbolic struggles over the recent past in the changing Bulgarian society. At the centre of the discussion is the four-part film *Burn, Burn, Little Fire*, which aims to shed light on the forced change of their Muslim names which Bulgarian Muslims were subjected to in the 1970s. The filmmakers' ambition was to reveal the development of certain modernization processes in the country and their application in the implementation of the ruling Bulgarian Communist Party nationalist policy, which was disguised under the slogans of internationalism. The film's purpose is to present parts of history that had been silenced or interpreted one-sidedly, only in subservience to the ideological messages of the totalitarian ethnic doctrine. However, the film found itself caught in a complex receptive environment and thus provoked a very active discussion involving politicians and observers from both the principal sides of the political spectrum. What we find in these discussions is that the right-wing democratic publications are pressing for a public disclosure of what happened in the country, and for those responsible to be exposed. Alongside this, they defend the right to individual and collective identity as unconditional. The left-wing publications and the political forces behind them advocate a different thesis, one concerning threats to national identity and social security. They reveal societal notions whose roots run deep, and whose large functional potentiality was not exhausted in the last decade of the twentieth century but is still very much active. The stylistic register in these discussions is again based on language that is extremely emotionally laden, using insulting labels, exploiting threats based on the belief in the existence of an enemy, invisible or identifiable, and all of this with the aim of achieving unity around certain ideological concepts.

In the whole of this context of a struggle over the memory and the reading of the past, both in left-wing publications and in the right-wing ones, as well as in the news dailies which were then in the process of becoming tabloidized, there seems

to be little or no importance attached to the point of view of the people from the inside – of the survivors of the events, not those who belonged to the side of the powerful or the silent bystanders, but the people whose names “had to” be changed. To register these processes, the analyses of the newspaper discussion material were supplemented with field surveys and interviews in the very areas where the film was shot and which provides its setting. To refine the study, *Burn, Burn, Little Fire* was also juxtaposed with a relatively new film similarly addressing the wave of forced renaming, *Radiogram* (2017). The fluctuations characterizing the processes of remembering and of exposing the memories in the process of telling depend on the social interaction in the past and in the present of the speakers. The cinematic narrative thus positions the memories into a wider field. They become one of the constructs in a plot line that claims not only to function within the space of local memory, but also to complement the historiographical narrative. In this way, the film affixes to itself – but now mainly through the narrators’ evaluations – the other memories as well, recollections of “that” time of the pain they felt “then”, together with the trauma of some of the memories still alive today.

The analysis of the three films aims to further extend the scope of the study by revealing the whole palette of resources possessed by popular culture and their potential to form lasting ideas among different social groups, ideas that are a function of multiple symbolic constructs operating in the field of interpretive reading.

Албена Вачева, Николай Папучиев

Фигури на прехода в България
(Медии, публики, популярна култура)

Първо издание
Формат 84/108/32

Издателство *Кралица Маб*
www.queenmab.eu

Печат dpx.bg