

Реалността на фикцията и риалитито на четивото¹



(Имплицитният читател

в „Другият сън“ на Владимир Полеганов,

„Малка каменна топка“ на Никола Крумов

и „Свиране на дъги“ – пърформанс на Поло Оконе“ от Силвия Борисова)

Катерина Б. Кокинова

Резюме: Изследването разглежда имплицитните читатели в романа „Другият сън“ от Владимир Полеганов, разказите „Малка каменна топка“ от Никола Крумов и една културна новина. Представителният за висока художествена литература текст използва разпознаваеми научно-фантастични мотиви и проблематизира зависимостта език – свят, сън – реалност. Референциите в него са представени без твърде много детайли и допълнителни пояснения. При Никола Крумов, напротив, има изобилие от пояснения, както и игра с компетентности на един читател, който е по-скоро риалити зрител, потребител на литература. Ако в първия случай читателят умее да следи нелинеен разказ, във втория единственият възможен разказ е линеен. Ако в „Другият сън“ не се използват диалектни и жаргонни думи, то в „Малка каменна топка“ светът се гради именно върху тях. Представителният за популярната литература текст се отличава с подчертана диалогичност и инструктивност по отношение на буквалния процес на четене (употреба на четивото). Забелязва се засилено присъствие на фонові елементи, които се предполагат за очевидни от съвременната българската обществена и културна ситуация в разказите на Крумов за разлика от транснационалния контекст на романа на Полеганов. Новинарският текст на Силвия Борисова предполага филолого-философски ориентиран и компетентен читател с интерес към етимологията, експерименталното в езика и пърформанса, вече изкушен от подобна тематика, проблематика и стилистика.

Ключови думи: имплицитен читател; стратегия; репертоар; Волфганг Изер; Владимир Полеганов; Никола Крумов; Силвия Борисова

ОРИГИНАЛНА ПУБЛИКАЦИЯ: КОКИНОВА, К. Реалността на фикцията и риалитито на четивото. – В: „ЧИТАТЕЛИ В ТЕКСТА. Имплицитният читател в съвременната българска литература“, съст. Александър Къосев, УИ „Св. Кл. Охридски“, 2022, ISBN:978-954-07-5613-4, стр. 133-148.

Това индивидуално изследване е част от рамковия изследователски проект ЧИТАТЕЛСКИ ПРАКТИКИ В БЪЛГАРИЯ 2018 Национален интердисциплинарен проект, изследващ състоянието на четенето и грамотностите в България, Финансиран от ФНИ по договор: ДН20/1 от 11.12.2017. Базова научна организация: Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Ръководител: проф. Александър Къосев.

Summary: The article studies the implied reader of Vladimir Poleganov's "The Other Dream" in contrast to the implied reader of Nikola Krumov's short stories collection "Small ball of Stone". The novel models a reader capable of perceiving nonlinear narrative and palimpsest worlds while the popular stories count on a reader that is rather an observer of reality show that is linear. Poleganov's other world is built up as a product of reader reconstruction and thus the novel stages the act of reading as an oneiric experience. Unlike this transnational approach, Krumov's world is built upon specifically Bulgarian elements and thus, employs a lot of dialectic and jargon phrases.

Keywords: implied reader; strategy; repertoire; Wolfgang Iser; Vladimir Poleganov; Nikola Krumov; Sylvia Borissova

Катерина Б. Кокинова работи в секция „Сравнително литературознание“ на ИЛ към БАН. Изследва и популяризира инструктивната метафикция на Набоков и Гомбрович. Интересите ѝ са в областта на рецептивните теории, когнитивната рецептивистика, славянските литератури. Публикувала е в сп. *Narrative, Nabokov Studies, Пирон, Филологически форум* и др.

I. Високият сън

Дебютният роман на Владимир Полеганов „Другият сън“ (2016, награда „Хеликон“ 2017) щедро препраща към литературни и кино произведения. Още от заглавието се чува както „Другият град“ (1993, преведен на български от Добромир Григоров) на Михал Айваз (добре познат на Полеганов), така и темите за отвъдността, другата реалност. По този начин още оттука читателят е подготвян да „види“ един свят на невъзможното и невероятното и като че ли е структуриран откъм очакването за много висока литературна и кино култура.

Светът на невероятната онирична, но „съвсем лична, съвсем моя реалност“² започва да се изгражда с мотото от Лукиан, чийто цитат в пълнота гласи: „На богатите дрехите са от фино меко стъкло, а на бедните от медна тъкан. По ония места има много мед и го обработват, като го навлажняват също като вълна. Колебая се дали да кажа какви са им очите да не би невероятността на това, дето ще река, да накара някой да помисли, че измислям. Все пак ще го кажа. Очите им могат да се вадят. И ако някой рече, маха си ги и става сляп, додето не реши отново да вижда. Тогава си ги слага и гледа. Често се случва да си загубят своите и да използват чужди, за да гледат. А някои, обикновено богатите, имат и повече, които им стоят настрана. Ушите им са листа от платан. Само на тия, които се раждат от жълъди, са дървени“³. Следващият пасаж в праобраза на научната фантастика „Истинска история“ завършва с думите: „А който не вярва, че всичко това е така, ако му се случи някога да иде там, ще се убеди, че говоря истината“. Мотото в романа на Полеганов спира до настояването за истината (вече проблематизирайки сън–реалност, идеално–реално), но имплицитно съдържа заявения акт на разказване, както и напрежението истина–измислица от Лукиановото предупреждение „като достоверни и истински съм разказал какви ли не измислици“. Така този паратекст функционира като подготовка за читателя за въвеждане в необичайното, откъдето тръгва разказът в „Другият сън“. Почеркът е подчертано енигматичен, търсещ израз за необозримото и думи за неназовимото. Така системно се буквализира и проблематизира зависимостта език – свят (пр.: изреченията образуват купчини⁴).

Романът може да бъде разглеждан като представителен за транснационалната литература. Привидно публиката е максимално широка в културно отношение чрез разпознаваеми научно-фантастични мотиви от „Матрицата“ (телефонното обаждане, чрез което се осъществява връзката/попадането в другия свят; „ранните предупредително-забавни карикатури на виртуалното пространство“⁵). Книгата играе съзнателно с фантастичното, без да престава да бъде подчертано психологическа по един специфичен начин. Тъкмо връзките по възприемането на света, тукашния или другия, конструират контекста на романа и въвличат читателя в него. Референциите в текста са представени без твърде много детайли и допълнителни пояснения. Същевременно

² Владимир Полеганов, *Другият сън*. София: Колибри, 2016, 70.

³ Лукиан, „Истинска история“ (пасаж 25, книга първа), *Антични романи*, прев. Богдан Богданов, София: Народна култура, 1976. – <https://chitanka.info/text/30982-istinska-istorija> (видяно 13.03.2022).

⁴ Вж. Владимир Полеганов, *Другият сън*, 97.

⁵ Владимир Полеганов, *Другият сън*, 19 и др.

романът като да разиграва Прустовото „когато човек спи, върволиците часове, години, светове се нареждат около него“.

1. Репертоарът се състои от висока степен на *цитатност*, предполага *реконструкция* и силно разчита на *референциалните културни компетенции* на имплицитния читател. Същевременно романът не се затваря и конкретизира през български или друг национален контекст в „тукашния“ свят. Оставени са множество празни места за попълване от въображението на читателя и в известен смисъл книгата се гради основно върху възможностите и свободата за попълване, а не върху дадени очевидности. Другостта е представена в отделни епизоди, в рамките на които зрителните ѝ възприятия и съответно описанието ѝ са фрагментарни (разклащане-разпадане-събиране на образа⁶). Несглобяемостта на картината бързо „заразява“ и тукашното. Така и в двата изобразявани свята опорните репертоари са сведени до минимум – почти липсва *денотация* и въпреки всички референции сякаш се противодейства и на *конотацията*. Сред алюзиите може да се разпознае и животът като сън (Калдерон), картините на Малевич, но и такива референции, изискващи реконструкция, като митологичния мотив за космическото яйце и др. Директно се диалогизира с Джордано Бруно, литературата на диаволизма (и двойниците ѝ), научната фантастика, компютърните игри и др. Всички тези елементи от репертоара предполагат изключително високи културни компетенции на читателя, за което свидетелства и отсъствието на каквито и да е пояснителни бележки под линия. Така книгата сякаш мисли читателя си в световен мащаб и през своята преводимост на чужди езици (основно английски); имплицитен е световен читател и световен контекст, извеждане не само от българския, но и сякаш от всеки земен език. По този начин романът оставя впечатлението, че Полеганов мисли в образи, по знаменитата формулировка на Владимир Набоков в отговор на въпроса на какъв език мисли, когато пише⁷. Да се мисли в образи означава да се пише/чете с въображение, но и да се мисли аналогично, а това позволява да се наложи една схема върху друга, да се сравнят и разгледат контрастно. Съответно от читателя се очаква на първо място да използва въображението си и да превключва чрез него между перспективи и езици. Това би могло да се отнесе и към прозрението на Полеганов за характера на четенето на Набоков и

⁶ Пак там, 51.

⁷ Вж. Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990, 14.

Гомбрович: „четенето им трябва да е преводаческо четене – едно непрекъснато преосмисляне на думи и преподреждане на смисли – и така да се върви към картината“⁸.

2. Стратегията въвлича читателя последователно (а нерядко и паралелно) в *позициите* на повествователя, на жената на главния герой, на приятелката ѝ Дора, Виктор и др. Това набавя множественост на гледните точки, без да претендира за обективност, а по-скоро очертава психологическото в романа. Нерядко предложеното тълкуване на поведението на даден герой е подчертано като собствено повествователско, чрез което се демонстрира самоосъзнатост, регистриране на евентуалните проекции от страна на наблюдателя.

Би могло да се види своеобразно оголване на похвата в коментара на начина на разказване на жената на повествователя: „Тя не обича да повтаря историите си, колкото и интересни да са, често млъква там, където някой друг би продължил, без да усеща как допълнителните детайли и уточнения превръщат историята му в измислица и така я отдалечават от преживяванията му и я вкарват по-дълбоко в езика“⁹. Проблематизираното отношение фикция-език тук подсказва и подхода на самия роман, в който непрекъснато се прецизира и доуточнява изказа, допълва се историята с детайли и уточнения и се поставя под въпрос описваната действителност. Подчертаването на фикционалността по този начин дава основания романът се чете и като метафикционален (или роман с добавена авторефлексивна реалност).

(А) Фигуративни културни компетенции на читателя

Употребата на тропите е подчинена на търсенето на думите, работата по назоваването на конструирания/описвания свят. Системно проблематизирана е дефиницията на странно, извънредно („Все едно нищо странно не се беше случило с мен, все едно няха чувствителност към извънредното“¹⁰). Така се обяснява и описва и другият свят: „Почти цялата Слънчева система вече е Земя. Земното се излива като съдържанието на счупено яйце. Но другият свят си е просто друга планета за мен“; „планета, новопоявила се близо

⁸ Лична кореспонденция, 7 юли 2014.

⁹ Владимир Полеганов, *Другият сън*, 63.

¹⁰ Пак там, 13.

до нас или отдавна открита, но пазена в тайна“¹¹. Той е характеризирен през белези за познатост, през човешкото („Запознах се с човек оттам [...], казва се Оа“¹²), през сетивното (храна, пространство¹³). При първия разказ за другия свят пред Дора и двете слушателки възприемат с въображение, каквото се предполага и от читателя. Същевременно обаче сякаш помежду им има повече съпреживяване, съгласуване на ответа, отколкото с разказвача на историята и така той е изолиран, изхвърлен от взаимодействие със собствения си наратив. Преживяването му е определено като несподелимо, интимно, красиво, но чуждо. Разказващият се превръща в зрител на реакцията, а реагиращите се държат като зрители на постановка/филм.

Другостта като познатост се вижда и в използваните тропи. Понякога те биват коментирани, но не пояснително за правилното разбиране, а аналитично откъм правилната употреба: „Бяхме в нещо като пустиня. [...] не съм сигурен дали го описвам правилно, като казвам, че е като пустиня. Сравнението ми хрумна, когато видях как в далечината небето и земята се сливат в блестяща линия, подобна на река.“¹⁴.

Тишината въпреки не може да се сравни с тази в офиса. Тук не си сам, заобиколен си от други, затворени в мълчанието си. Сигурно така се чувстват експонатите в природонаучните музеи. Не че те чувстват [...] но ако можеха, щяха да изпитват нещо близко до това, което изпитвам аз по време на работа. Пак не съвсем точно сравнение [...] Всъщност не мога да го обясня и се оплитам все повече и повече.¹⁵

Именно в тази нестандартна употреба на тропите като че ли се състои новаторството на романа. Този подход продължава и по отношение на именуването на света (напр. момче, място). Така е разколебана позицията на повествователя и главен герой като бог в другия/фикционалния свят и същевременно създава контекст на съучастие за имплицитния читател – довереник, който върви ръка за ръка с привидно водещия го разказвач.

(Б) Наративни културни компетенции

Наративът е изграден като сплав от мисли на повествователя в подготовка за разказ. Проблематизиран е хронотопът (тук и сега, „пълна изолация в настоящето“¹⁶ на „моя

¹¹ Пак там, 15, 85.

¹² Пак там, 84.

¹³ Вж. Пак там, 85.

¹⁴ Пак там, 18.

¹⁵ Пак там, 39.

¹⁶ Пак там, 116.

втори свят“; „сковаващото ме настояще“ без памет и без представа за бъдещето в първия свят¹⁷; времето действа само *post factum* в първия свят¹⁸; в другия свят мястото е не-място, макар и неназовано утопия¹⁹, времето „още го нямаше“²⁰) и оттам е проблематизиран и процесът на разказване (оприличено и на раняване²¹; на „пръстен след пръстен от думи“ около разказването²²):

*Разцепва ли се съзнанието ми, раздвоява ли се тялото ми, или всичко протича хронологично, първо в моя свят, после – в новия, до момента, в който трябва да го разкажа, когато начало, среда и край започнат да се увиват едно около друго като змии в гнездото си? Не знам.*²³

Объркването, с което „ще трябва да свикне“ повествователят естествено се превръща в очаквана характеристика и на читателя. Той трябва да има умения за висока степен на концентрация и да съставя континуум от фрагментарния нелинеен разказ. От една страна това поставя високи изисквания към имплицитния читател, а от друга създава усещане за интимна посветеност и споделеност в тайната. Подчертаната безименност на Аз-а и жена му допълнително допринася за атмосферата на близост, познатост. Естественото съпътствие на читателя е изградено без изрично формулиране на фикционален читател в романа (макар понякога текстът да става диалогичен: „Нали?“²⁴ и макар в образа на съпругата на повествователя да може да се види вид имплицитна фигура на читателя). С развитието на „Другият сън“ се засилва и употребата на ретроспекция и включването на други гледни точки и персонажи (Виктор, Тео, Лео, Сим и др.). Все повече се усложнява отношението между разказа и разказването и се разколебава еднозначността на разказващия, който учестено се мени. Това е и пунктуационно усилено чрез необособяването на пряката реч по какъвто и да било начин.

(В) Форми на контрол на текста върху оставените на читателя позиции

Повествователната гледна точка избягва оценъчността, а героите нямат ясна национална и етническа определеност. Забележително е, че само повествователят и жена му, както

¹⁷ Пак там, 61.

¹⁸ Вж. Пак там, 94, 47 и др.

¹⁹ Пак там, 19.

²⁰ Пак там, 47.

²¹ Пак там, 47-48.

²² Пак там, 106.

²³ Пак там, 23.

²⁴ Пак там, 25.

и момчето първи водач в другия свят, са без имена. С развитието на романа първите две се изясняват (Алек, Лора²⁵), а имената на останалите герои са също едно- или двусрични и универсални. Би могло да се спекулира, че в упойващата „психична реалност“ на повествователя непълното име на Оа от другия свят е ехо от имената на Лора и Дора от изходния (Оа като другата Лора/Дора). Правят впечатление разсъжденията по повод на именуването на света и възстановяването на чуждите човешките имена – те имат предистория, произход, могат да бъдат картографирани. Другите имена са определени като „имаго на по-първичен звук“, а собственото е тайна, без минало²⁶. То остава същински друго, чуждо, „частица от друг свят, случайно попаднала на езика“, чрез което се подчертава себеотчуждаването, себеперепознаването и се гради стратегията за сюжетния обрат. Този тип теория за произхода на имената като да подготвя читателя за развързката на финала и „калцираната идентичност“, изместила истинския човек, чието име вече не е от този свят. Първоначално загубата на „обърнатия свят“, миналото, е представена като ефект от другия свят²⁷, а впоследствие като негов двойник²⁸, т.е. насложен пласт. Оттам и отказът от идеята за (линейно) време в художествения свят. Така романът моделира образ на читател, който не се осланя на линеен разказ, за да свърже в цялост отделните елементи, а умее да разчита палимпсестни светове, насложени върху други светове, слети в едно тяло.

Персонажите (с изключение на главния герой) служат само за допълване на гледните точки към света, без да се разглежда психологическото им развитие. Позициите, оставени за читателя, са множество, минимално ограничени и позволяващи изграждането на свои други светове въз основа на текстово определените места: „Една от конструкциите хвърли сянката си към нас или ние нагазихме в нея“²⁹. Зададена е двойна перспектива на възприятие. Подадените маркери за определеност на света често проблематизират въображаемо–автентично (а оттам и фикционално–реално) и подчертават субективността на разказването: „Значи всичко това е в главата ми. Или ставам жертва на някаква битка между двата свята отвъд мен“³⁰; „Момчето отново беше пред мен, този път в тяло, което не караше съзнанието ми да го сглобявам и побутвам към някаква позната или поне разбираема форма. Приличаше почти изцяло на човек, но

²⁵ Вж. Пак там, 121!.

²⁶ Пак там, 77.

²⁷ Пак там, 131.

²⁸ Пак там, 134.

²⁹ Пак там, 34.

³⁰ Пак там, 61.

не можех да кажа дали сам е завършил процеса си на трансформация, или аз сам съм го затворил в този образ. Още нямах идея колко от този свят е плод на въображението ми и дали части от него са автентични.“³¹. Романът като че ли демонстрира процеса на мислене в образи, за които се търси език. Затова и намереният език подлежи на усъмняване и продължаващо предефиниране („Усещах някаква особена борба в себе си. Не съвсем борба – по-скоро знание, че в този момент съм ограничен и няма смисъл“³²). От своя страна това ескалира в усъмняването в собствените умения и финалното самопредставяне като „човек без въображение“³³. Чрез търсенето на подходящо заглавие за историята, засилването на авторефлексивния пласт на последните страници и зададената странстваща гледна точка наративът изгражда свят от „безброй възможности за преподреждане и разместване“ според прочита на читателя си.

3. Комуникативни компетенции

Езикът на романа е търсещ, прецизиращ се, като същевременно избягва или проблематизира познати клишета и фрази. Не се използват диалектни и жаргонни думи. Езикът на другия свят е представен като от този свят, разбираем. Сякаш текстът не предполага специфични езикови или терминологични компетентности от читателя. Не се появяват и никакви пояснителни бележки. За сметка на това „Другият сън“ извиква редица експлицитни асоциации с книгите за Алиса и Гъливер, с диаволистичното, а имплицитно актуализира „жанровата памет“ на читателя за научно-фантастичните романи, като често ги и преобръща. Така знаците за познатост на жанра са представени и като знаци за другост (но не и различност!), а текстът подтиква читателя да конструира свой друг сън за планета с други хора като нас. Затова и водещият въпрос е къде е сънят – тук или на оня свят, в моя или в следващия свят. „Другият сън“ задава „прагово“ четене – четене „на прага на съня“, почти без да го прекращава. Тази праговост функционира според схващането на Жерар Женет и Клод Дюше за паратекстовата „неопределена зона“ между вътрешно и външно³⁴, която тук насочва процеса на четене.

³¹ Пак там, 32.

³² Пак там, 34.

³³ Вж. Пак там, 150.

³⁴ Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. transl. Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997, 2.

Другият сън (кой сън, чий сън?) се явява в средината на романа³⁵, непосредствено след разказа за другия свят. Така се подчертава и споява допълнително асоциацията свят-сън, извикана още от заглавието и надграждаща началната ос свят-град. Би могла да се проследи линията град-свят-сън в хода на повествованието и напипването на характеризиращата го другост. Другостта също се видоизменя, първоначално размитите граници постепенно разместват и превключват перспективата. Другият свят става и „трети свят“, и „този свят“, „моя друг свят“, уподобен, но противопоставен на „собствения ми свят“. Както при игрите на групата, той няма граници, пропусклив и промокаем е. Връзката между двата свята заличава разликата материално-телесно, тъкан-плът („все едно стените на апартамента не бяха от тухли, а от кожа, която внезапно е изсъхнала и се е стегнала“³⁶; докосване-мислене³⁷). Оказва се, че другият сън е и сън за „думите на жена ми“, с която се води непрестанен задочен диалог в разделена заедност (подобно на комуникацията текст-читател). Тя присъства постоянно чрез цитати, докато се води разговор от разстояние. Въобразеният или спомнен диалог с нея придобива плътност за разлика от накъсаната комуникация в съприсъствие. Желанието за *показване* и прехвърляне на преживяването (като неин спомен) вместо *разказване* онагледява потапянето в мисленето в образи, очертаващо гръбнака на романа. Актът на разказването се оказва акт на показване пред читателя, а изобразеният друг свят – продукт на собствено читателска реконструкция.

*

Читателят на „Другият сън“ е структуриран откъм очакването да бъде едновременно читател на психологически и на фантастичен роман. Психологическите вметки и пояснения са относими както към акта на разказване, така и към акта на четене, т.е. структурират читателя като самоосъзнат субект. И ако познанието на другия свят предполага излизане от себе си за главния персонаж³⁸, то и от читателя като да се очаква да е извън себе си, да се самонаблюдава. Романът може да се мисли като сън за четене, а читателят му да се характеризира като уловен, унесен, постоянно преосмислящ, преподреждащ, превеждащ (се през) света.

³⁵ Владимир Полеганов, *Другият сън*, 87-90.

³⁶ Пак там, 105-6.

³⁷ Пак там, 102.

³⁸ Вж. Пак там, 76.

II. Ниската топка

В много отношения „Малка каменна топка“ (2018) от Никола Крумов е „другото“ (опакоето) на романа на Владимир Полеганов. Книгата е съставена от отделни епизоди с общ герой, жанрово определени като истории, разкази, детски приказки и други. Тук няма високи изисквания към читателя (но за сметка на това могат да се открият негови антихарактеристики) и често се появява фикционален читател. Книгата се отличава с подчертана диалогичност и инструктивност по отношение на буквалния процес на четене (честота, продължителност, брой страници, най-общо *употреба на четивото*).

1. Репертоар

В книгата силно присъстват фонові елементи, които се предполагат за очевидни от съвременната българската обществена и културна ситуация (избори, здравна реформа и др.). Реферира се към ежедневието на съвременния българин (и подчертано не българка).

Основно две от петте нива на референциални културни компетенции се предполагат от читателя: *денотация* (автофикционалния Никола Крумов, котката Ивелина, Нора и други, периодично появяващи се персонажи в епизодите) и *цитатност* (би могла да се види претенция за препратка към Алеко Константинов в част от епизодите („Българските избори“ и др.). Почти липсват празни места за попълване от въображението на читателя. *Конотация*: Текстът преобладаващо работи в плана на буквалното и по-скоро не предлага възможности за допълнителни значения. В детските приказки има изобилие от футболни и други съвременни факти и събития, както и нелогични елементи (в Кюстендил има метро и др.). *Реконструкция* не се изисква от читателя.

2. Стратегия

А) Фигуративни културни компетенции

Текстът не предполага непривични за читателя фигури, които да изискват обяснения. Не се коментира изборът на тропи и като цяло те са сведени до минимум („гледам тъпо като

калкан в лозе“; „Животът е като цигарата — лесно се пали, още по-лесно се изгася.“³⁹). Използват се форми на смешното от смеховата култура на съвременния простак.

Б) *Наративни културни компетенции*

Автофикционалният елемент е свързващо звено в отделните епизоди, които биха могли да се разглеждат и като един и същи битов разказ за ежедневието на Никола Крумов.

В) *Форми на контрол на текста върху оставените на читателя позиции*

Повествователната гледна точка експлицитно откроява нормите, като не предполага допускане на друга гледна точка. Героите са плоски с подчертана българска принадлежност, представени като типични за средата и не се предполага читателят да възрази на нищо от разказваното. Максимално ограничаване на възможностите за интерпретация. Таргетиране на широката непретенциозна публика без отношение към литературата и езика. Имплицитният читател на тази книга е зрителят на „Биг Бродър“.

3. **Комуникативни компетенции**

Преобладаваща употреба на жаргонни и диалектни изрази и клишета, неправилни граматически фрази. Предполага се читателят да е на „ти“ с живия съвременен език на улицата и да го приема за свой, както и придружаващите го стереотипи. Не се употребяват чужди езици, нито книжовен български. Четвърта част предлага три от разказаните епизоди повторно, разказани на псевдодиялект („превод на северозападен български език“: „Таа заран муаме пръжени порезаници. Тръгвайки за работъ, юбимата дуднѐ да измиѐ двете чинии. Илим са — тава не а мъжкъ работъ“⁴⁰; с „оригинал“ от първата версия на историята: „Тая заран ядем пръжени филии. Тръгвайки за работа, любимата казва да измия двете чинии. Изсмивам се — това не е мъжка работа“⁴¹). Това добавя към характеристиките на читателя и гордостта на столичанина. Част втора настоява на жанра разказ („Разказите са разкази“), като в текстовете там са изведени крилати фрази от типа „Съвременният будител разобличава недостатъците на скапаната ни държава, но посочва величието на родината ни“⁴². Това е водещ принцип в патоса на всички текстове и основно очакване към неговия типичен читател. Книгата предполага

³⁹ Никола Крумов, *Малка каменна топка*. Пощенска кутия за приказки, 2018, 71.

⁴⁰ Пак там, 82.

⁴¹ Пак там, 22.

⁴² Пак там, 74.

читател с много ниска езикова компетентност. Изобщо имплицитният читател на „Малка каменна топка“ е изначално наречен и моделиран като *потребител*: „Как да четете тази книга./ Отпийте от ракията (бирата, виното), четете, дайте на друг човек да прочете. Да не се използва наведнъж — препоръчителна доза три-четири страници дневно. Ако прочетете повече, се консултирайте с вашия лекар.“⁴³

Последната част, даваща заглавието на книгата, ярко се отличава стилистично (особено след предходната „диалектна“ част) и предполага различен среден читател. Епилогът е есеистичен, а патосът му е дидактичен, но вече не локално, а глобално: „Животът на тази малка каменна топка, наречена Земя, е само разпределителна станция към нещо далеч по-значимо. Тук въздържанието да бъдем смели е безсмислено.“ Така във финала си книгата премоделира потребителя в интересуващ се от Космоса, сиреч потребителят в България следва да стане любител на науката. Като че ли обаче няма допирни точки между имплицитните читатели на първите три (четири) части и последната.

III. Свирене на новини

Текстът на Силвия Борисова за пърформанса на Поло Оконе е на първо четене новинарски, целта му е да информира за предстоящо културно събитие, като същевременно прави връзки с предишни събития и дава допълнителни разяснения. Така той предполага читател с известни познания за пърформансите, но и без познания за някои древногръцки понятия, взети предвид като основа на предложената от Силвия Борисова интерпретация. В този смисъл текстът е представен като новина, но предлага и своеобразна предварителна интерпретация на пърформанса или поне ключ към синергичното, откъм който да бъде възприеман.

Репертоар

Денотацията в текста включва познати събития с участието на Поло Оконе, както и подразбиращата се очевидност на експерименталния характер на анонсирания пърформанс. За очевидно се приема, че читателят вече знае кой е Поло Оконе. В този

⁴³ Пак там, 5.

смисъл текстът изобилства от референции, изискващи реконструкция, но същевременно основната информация е достъпна и без нея. Тя е обособена графично в самото начало и на финала и се отнася до новинарската страна на текста: часът и мястото на предстоящото културно събитие, участниците в него.

Стратегия

Стратегията е изцяло подчинена на съзвучието с анонсираното събитие. Текстът въвлеча читателя чрез приобщаване на ниво проблематика (пояснителни бележки за етимологията на демон и дявол) и стилистика. Така читателят може да се ориентира какво да очаква от пърформанса, предварително е „потопен“ в атмосферата и езика му. Анонсът изобилства от тропи и фигури, които не се коментират или обясняват, т.е. предпоставена е висока фигуративна културна компетентност. По тази причина текстът на Борисова функционира като художествен (без да бъде такъв).

Текстът не е наративен, но се забелязва силно присъстващ творчески елемент, който предполага читател, способен да следи имплицираните, но неразгърнати концептуални връзки между отделните фрагменти, целящи да илюстрират синергията. Няма композиционна кохерентност на текста.

Комуникативни компетентности

Текстът предполага филолого-философски ориентиран и компетентен читател с интерес към етимологията, експерименталното в езика и пърформанса. Примахва се онзи читател, който вече е изкушен от подобна тематика, проблематика и стилистика (т.е. като че ли не се приласкават нови зрители на пърформанса чрез приласкаване на нови читатели). Читателят се очаква да борава умело с българския понятиен и специализиран език. По-скоро може да се открие един профил на имплицитния читател на този текст, отколкото да се търси възможно негово разслоение.

В заключение, романът от Владимир Полеганов използва разпознаваеми научно-фантастични мотиви и проблематизира зависимостта език – свят, сън – реалност. Референциите в текста са представени без твърде много детайли и допълнителни пояснения. В разказите от Никола Крумов, напротив, има изобилие от пояснения, както

и игра с компетентности на един читател, който е по-скоро риалити зрител, потребител на „литература“. Ако в първия случай читателят умее да следи нелинеен разказ, във втория единственият възможен разказ е линеен. Ако в „Другият сън“ не се използват диалектни и жаргонни думи, то в „Малка каменна топка“ светът се гради именно върху тях. Представителният за популярната литература текст се отличава с подчертана диалогичност и инструктивност по отношение на буквалния процес на четене (употреба на четивото). Забелязва се засилено присъствие на фонові елементи, които се предполагат за очевидни от съвременната българската обществена и културна ситуация в разказите на Крумов за разлика от транснационалния контекст на романа на Полеганов. Новинарският текст за културно събитие предполага филолого-философски ориентиран и компетентен читател с интерес към етимологията, експерименталното в езика и пърформанса, вече изкушения от подобна тематика, проблематика и стилистика.

Библиография

- Борисова, Силвия. „Свирене на дъги“ – пърформанс на Поло Оконе, „Културни новини“, 15.04.2018 - https://kulturni-novini.info/news.php?page=news_show&nid=27476&sid=3
- Крумов, Никола. *Малка каменна топка*. Пощенска кутия за приказки, 2018.
- Лукиан. „Истинска история“ (пасаж 25, книга първа), *Антични романи*, прев. Богдан Богданов. София: Народна култура, 1976. – <https://chitanka.info/text/30982-istinska-istorija> (видяно 13.03.2022).
- Полеганов, Владимир. *Другият сън*. София: Колибри, 2016.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. transl. Jane E. Lewin. Cambridge University Press, 1997.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- . *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1974.
- Nabokov, Vladimir. *Strong Opinions*. New York: Vintage Books, 1990.

Благодарности

Признателна съм на Борис Ангелов за владения му прочит и конструктивни коментари по първата част от този текст.