ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БАН
ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ
"ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ"
СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ
"СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

П 70408

ДА ОТГЛЕДАШ СМИСЪЛА

сборник в чест на Радосвет Коларов

П 7040 а

Да отгледаш смисъла

Сборник в чест на Радосвет Коларов

Дар за библиотеката
на Института за литература
при БАН
15.III.2004
<служебен>

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Този том се издава с финансовата подкрепа
на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“

Изданието е осъществено с любезното съдействие
на Център за академични изследвания София

Този том се издава с финансовата подкрепа
на „ММ Консулт“ ООД

*Книгата е одобрена за учебник от МОН -
Протокол № 64 от 17.02.2004 г.*

ASL 20
Бфр
П 7040 а

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА, БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“
СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“

Да отгледаш смисъла

Сборник в чест на Радосвет Коларов

Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Издателски център „Боян Пенев“
София 2004

БАЗ
ЧИТАЛНЯ

82.09(082)

BG421

II 7040 a

инв. № 96897

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

© Институт за литература, БАН, Издателски център „Боян Пенев“
© Рая Кунчева, Клео Протохристова, Благовест Златанов – съставители
© Кирил Златков – художник на корицата
© Благовеста Лингорска – преводач

ISBN 954–8712–32–6

БАН
БИБЛИОТЕКА
ДАР

INSTITUTE FOR LITERATURE, BULGARIAN ACADEMY OF SCIENCE
PLOVDIV UNIVERSITY "PAISIY HILENDARSKI"
SOFIA UNIVERSITY "ST. KLIMENT OKHRIDSKI"

Engendering Meaning

Volume in Honour of Radosvet Kolarov

Publishing Centre "Boyan Penev"
Sofia 2004

This edition was published with the financial support of
Plovdiv University "Paisiy Hilendarski"

This edition was published with the financial support of
the Centre for Advanced Study Sofia

This edition was published with the financial support of
"MM Consult" Ltd.

This edition has been approved as a textbook by the Ministry of Education

СЪДЪРЖАНИЕ

Благовест Златанов
„Как е възможна творбата?“ Четейки литературознанието на Р. Коларов / *13*

▼ ▼ ▼

Кристофър Норис
Да запазиш достойнство в ничия земя: филисофия, социология и „научните войни“ / *27*

Боян Манчев
Краят и вестта. Опит върху философията на повествованието / *52*

Дьорд Калман
Полето за действие на професионалистите: Канонът / *74*

Миряна Янакиева
Метатекстът като текст и творба / *83*

Амелия Личева
Между книгата и текста / *93*

Росица Димчева
Образ и слово в драматургичната мисъл / *101*

Галин Тиханов
Търсейки трети път за съветската естетика: евразианизъм, марксизъм, формализъм / *110*

Атанас Бучков
Бахтин и Толстой – една задочна среща / *136*

Ангел В. Ангелов
„Европейската“ историческа семантика на Лео Шпитцер / *140*

Тереса Добжинска
Стих и аксиология. Оценъчни конотации на стихотворната форма в „Мона Лиза“ на Збигнев Херберт / *156*

Добрин Добрев
Прочитът – конструкция или реконструкция на смисловото поле на текста / *168*

Миглена Николчина
Западът като интелектуална утопия / *171*

Запрян Козлуджов
Категорията „автор“ като философски и наратологичен проблем (съвременни възгледи и основанията им) / *186*

Морис Фадел
Тялото и езикът / *195*

Румяна Дамянова
Посвещението във възрожденските книги / *199*

Николай Аретов
За една ранна проява на „глобализация“. Музикалните предпочитания на революционерите в „Миналото“ на Ст. Заимов / *214*

Рая Кунчева
„Дякон Васил Левски“. Опит за анализ / *222*

Пламен Антов
Христо Ботев – митичната памет на литературата. Модели / *233*

Живко Иванов
Бенковски и Ботев (поети и революционери в биографичния фокус) / *244*

Бисера Дакова
Другият текст в „Гераците“ / *263*

Тодор Христов
Животът и смъртта на Елка от „Гераците“ / *280*

Албена Хранова
„Септември“ и „Хоро“ в обмена на различието / *288*

Елка Димитрова
„Пролетен вятър“ – между индивидуалния спомен и колективната памет / *300*

Мирослав Дачев
Слово и образ: В художествения свят на „Български балади“ / *307*

Милена Кирова
Между Пътя и Мястото. Родовата идентичност на текста-Багряна / *332*

Димитър Камбуров
Спорът между факултетите в „История“ на Вапцаров (дискусия върху дискурсите) / *345*

Огнян Ковачев
Смъртта на Вапцаров. Поетическото умение и читателското въображение / *364*

Валери Стефанов
Студът (три истории за убийци) / *386*

Александър Кьосев
Константин Павлов, доносчик срещу извървяното / *402*

Стоян Атанасов
Мотивът за Другия свят в рицарския роман като сцена на кипрокво / *411*

Изследователска група по сравнителна топология

Никола Георгиев, ръководител на изследователската група.
Литература в литературата, театър в театъра. Генеалогия на налудността / *426*

Петя Абрашева, студент, член на изследователската група
Укротяване на опърничавата (литература) / *435*

Петър Михайлов, студент, член на изследователската група
Неосъществени отплавания
(по-далечни и по-близки текстови връзки
между „Хамлет“ на Шекспир и „Рибарски живот“ на Вапцаров) / *439*

Деян Денев, студент, член на изследователската група
Разгадаването на Великия код / *442*

Дарин Тенев, студент, член на изследователската група
„Каква му е Хекуба“ / *444*

Емилиян Николов, студент, член на изследователската група
Критика на възможността за репрезентация
(„Хамлет“ на Шекспир и „Рибарски живот“ на Вапцаров) / *447*

Георги Илиев, студент, член на изследователската група
„Рибарски живот“ на Вапцаров и епизодът от „Хамлет“ на Шекспир,
в който в пиесата се играе друга пиеса (междутекстов анализ) / *449*

Заключение на изследователската група / *451*

Христо Манолакев
Мечтата на Попришчин
(„Записки на един луд“ на Н. В. Гогол и вълшебната приказка) / *452*

Ищван Границ
Велимир Хлебников и руският авангард / *467*

Александър Панов
„Птиците“ на Алфред Хичкок от гледна точка на историческата поетика / *473*

Борис Минков
Мода и цитат в „Пяната на дните“ на Борис Виан / *494*

Клео Протохристова
Инициационната творба като литературен сюжет:
романът на Майкъл Кънингам „Часовете“ / *503*

CONTENTS

Blagovest Zlatanov
„How is a Literary Work Made Possible?" Reading R. Kolarov's Theory of Literature / *13*

▼ ▼ ▼

Christopher Norris
Keeping One's Head Up in No-Man's Land:
Philosophy, Sociology and the 'Science Wars' / *27*

Boyan Manchev
The End and the Message. An Attempt at the Philosophy of Narrative / *52*

György C. Kálmán
The Professionals' Field of Operation: Canons' / *74*

Miryana Yanakieva
The Metatext As a Text and As a Piece / *83*

Ameliya Licheva
Between the Book and the Text / *93*

Rossitsa Dimcheva
Image and Word in Drama Thought / *101*

Galin Tihanov
Seeking a Third Way for Soviet Aesthetics:
Eurasianism, Marxism, Formalism / *110*

Atanas Bouchkov
Bachtin and Tolstoy – a Meeting by Default / *136*

Angel V. Angelov
The "European" Historical Semantics of Leo Spitzer / *140*

Tereza Dobrzyńska
Verse and Axiology / *156*

Dobrin Dobrev
Reading As Constructing or Reconstructing the Semantic Field of the Text / *168*

Miglena Nikolchina
The West As an Intellectual Utopia / *171*

Zapryan Kozludzhov
The Category of the 'Author' As a Philosophical and Naratological Problem
(Modern Views and Their Justification) / *186*

Moris Fadel
Body and Language / *195*



Roumyana Damyanova
The Dedication in Revival Books / *199*

Nikolay Aretov
On an Early Manifestation of 'Globalisation'.
The Musical Preferences of Revolutionaries in St. Zaimov's "The Past" / *214*

Raya Kouncheva
"Deacon Vassil Levski". An Attempt at an Analysis / *222*

Plamen Antov
Hristo Botev – The Mythical Memory of Literature. Patterns / *233*

Zhivko Ivanov
Benkovski and Botev
(Poets and Revolutionaries in the Focus of Biograpgy) / *244*

Bissera Dakova
The "Other" Text in "Geratsite" / *263*

Todor Hristov
The Life and Death of Elka from "Geratsite" / *280*

Albena Hranova
"September" and "Ring Dance" in the Exchange of Difference / *288*

Elka Dimitrova
"Spring Wind " – Between Individual Recollections and Collective Memory / *300*

Miroslav Dachev
Word and Image: in the Artistic World of "Bulgarian Ballads" / *307*

Milena Kirova
Between the Road and the Place.
Gender Identity in the Bagryana Text / *332*

Dimiter Kambourov
The Argument of Faculties in Vaptsarov's "History"
(A Discussion of Discourses) / *345*

Ognyan Kovachev
Vaptsarov's Death. Poetic Skills and Reader's Imagination / *364*

Valeri Steffanov
The Cold (Three Stories about Murderers) / *386*

Alexander Kyossev
Konstantin Pavlov, an Informer Against the Road That Has Been Covered / *402*

▼ ▼ ▼

Stoyan Atanassov
The Other World Motif in Romance As a Quid Pro Quo Scene / *411*

Research Group on Comparative Typology
Nikola Georgiev, Research Group Leader
Literature Within Literature, Theatre Within Theatre. A Genealogy of Inanity / *426*

Petya Abrasheva, student, Member of the Research Group
The Taming of the Shrew (Literature) / *435*

Peter Mikhailov, student, Member of the Research Group
Unmaterialised Complaints
(Distant and Closer Textual Links
between Shakespeare's "Hamlet" and Vaptsarov's "Fishermen's Life") / *439*

Deyan Denev, student, Member of the Research Group
The Deciphering of the Great Code / *442*

Darin Tenev, student, Member of the Research Group
"What's Hecuba to Him" / *444*

Emiliyan Nikolov, student, Member of the Research Group
A Critique of the Possibility of Representation
(Shakespeare's "Hamlet" and Vaptsarov's "Fishermen's Life") / *447*

Georgi Illiev, student, Member of the Research Group
Vaptsarov's "Fishermen's Life" and the Episode form Shakespeare's "Hamlet"
When a Play is Performed within the Play / *449*

Conclusion of the Research Group / 451

Hristo Manolakev
Poprishchin's Dream
(N. V. Gogol's "Notes of a Mad Man" and the Fairy Tale) / *452*

Ishtvan Granits
Velemir Khlebnikov and Russian Vanguard / *467*

Alexander Panov
Alfred Hitchcock's "Birds" from the Point of View of Historical Poetics / *473*

Boris Minkov
Fashion and Citation in Boris' Vian's "The Foam of Days" / *494*

Cleo Protokhristova
The Initiation Work as a Literary Plot: Michael Cunningham's Novel "The Hours" / *503*

„КАК Е ВЪЗМОЖНА ТВОРБАТА?“ ЧЕТЕЙКИ ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО НА Р. КОЛАРОВ

Благовест Златанов

Дълго се рових в текстовете на Радосвет Коларов, за да открия самопризнание за собствените му подходи към някои от най-важните творби на българската литература, станали призма на неговите анализи. Усилието, трябва да призная, не беше лесно възнаградено, не за друго, а защото теорията и анализът имат при този литературовед айсбергова конструкция. Теорията се движи като широката потопена основа на четенето, а на неговата повърхност анализът се разкрива в разсичащата елегантност на остри, просвистяващи, прецизни отблясъци от работата върху твърдата, понякога упорито неподатлива субстанция на творбата. Баналността на аналогията с айсберга едва ли е полезна с друго, освен да даде образ на моето, споделяно може би не само от мен, увлечение да се търси скрито, но едновременно маслабно и сигурно, основание на анализите, осъществени от Радосвет Коларов. Някак гнезди очакването, че зад овладяността на страстта на четенето, зад сигурното задвижване на ефирните понякога съставки на текста, зад деликатната решителност на погледа се крие масивна тайна, която при своето разкриване би дала успокояващо прибежище за питащия „Как става всичко това?“. Едва ли бих могъл да се справя с разбулването на тайнствеността на четенето на Радосвет Коларов, защото, ако използвам пак аналогията с айсберга, когато извадим във видимостта неговата основа, той престава да бъде айсберг, а нещо друго, да кажем, огромен къс лед. Основата му трябва да си бъде потопена и да бъде обгледана там, в прозирните дълбини на нейната хладна скритост. Затова един пасаж от неговата книга „В художествения свят на романа „Хоро“ ми прозвуча като пронизващ звук от дълбините:

> В действителност обаче самото показване на тези ситуации още не обяснява нищо; за да бъде „освободена“ енергията на художественото им въздействие, необходимо е те да бъдат анализирани – „разложени“ на съставните им части, а след това реинтегрирани в по-големи смислови цялости.[1]

Нека да си представим, че в този цитат се съдържа достатъчно информация за теоретическите презумпции и тяхното методологическо функционализиране в рамките на четенията, провеждани от Р. Коларов.

Ще започна с това, че можем да си въобразим творбата при Р. Коларов именно като **ситуация**. Позволявам си да преведа **ситуация** в този

контекст като откриване на текстуален локус, на текстуално ситуиране, на текстуално разполагане на някакво събитие. Тук нямам предвид редукционистката представа, насочваща към идиома „сюжетно събитие“ или подобни трафарети, а нещо осъществяващо се, разгръщащо се, нещо действащо. Ситуацията е тъкмо това, малко парадоксално съчетаване на локализация и осъществяване, тя е строго локализирано, ситуирано събитие. Та творбата в анализите на Р. Коларов е локализирането на нещо, което не се успокоява до точката на неподвижния локус, а се движи в него, около него, над него и т. н., произвеждайки събитие. Ситуирането дава пространство на художествеността като събитие, а събитието чрез мобилността си дава пълнота и живот на пространството. Те са взаимно обратими, творбата е някаква събитийност на пространствената текстуална ситуираност. Текстът е онова пространство не просто в което, а с което нещо се случва.

Невъзможно е творбата като събитие да се наблюдава сама по себе си. Въпреки че е като че ли ситуирана и в този смисъл пространствено обозрима, творбата-събитие отказва да се покаже. Констатациите на наблюдението, или казано на литературоведски език, описанието на прочита, не постига творбата. Творбата не е трансцеденция на наблюдението, защото в случая на наблюдението то не може да участва в тази трансцеденция-събитие. Затова докато само наблюдаваме, само констатираме наблюдението, ние не биваме спрямо творба, а спрямо нещо друго, защото, и тук се съдържа един крайно елементарен теоретичен постулат, творбата е събитие за някого, в този смисъл събитие с някого, събитие в някого и така творбата е невъзможна като трансцеденция, а само като трансцедентна иманентност, чуждост, която е присъща на някакъв иманентно преживяващ я субект. Тази необектна нетрансцедентност на творбата много добре се съчетава с идеята за ситуационната събитийност в метафората за „енергията“. От една страна, енергията не може да се мисли изцяло и само под режима на обектната трансцедентност на излъчващия я източник, ако просто го наблюдаваме, не можем да знаем достатъчно за нея. От друга страна, енергията се ситуира в някакво пространство, но прави от това пространство събитие, защото го задвижва, променя го, включва го в своята мобилност. Творбата е „енергия“, т. е. събитие, което не съществува в модуса на трансцедентната отстранена наблюдаемост.

Енергията трябва да бъде „освободена“, в моето тълкуване това означава да бъде оставена да превръща пространството в събитие, да бъде оставена да осъществява ситуация. Жестът на „освобождаването“ е попадане тъкмо в нейното появяване. Освобождаване на енергията, за да можем да имаме творба, която в досегашното наблюдение на трансцедентност още не е била.

Бих искал да откроя два момента. От една страна, наблюдението на ситуация още не прави от ситуацията творба, едва освобождаването на

причината за събитийността – енергията – би позволила творбата да я има. От друга страна, освобождаването на енергията е преодоляване, надхвърляне на наблюдението, то е решително действие. Ситуацията става творба чрез намеса в ситуацията, за да се освободи енергията, която тъкмо сега оголва, под натиска на енергията, същността си да бъде събитие с пространство, т. е. пространство, с което се случва някакво събитие. Тук е особено важно да се подчертае, че творбата е ситуация, която се случва не в трансцеденция, там тя може само да се наблюдава. Творбата е ситуация, която се случва в иманентност, защото само иманентността може да позволи отключването на енергията на ситуацията, която да я доведе до такава интензивност, чрез която творбата да се заяви, да бъде.

По-нататъшната част от приведения цитат ще ми позволи може би да интерпретирам защо ситуацията в наблюдение не е творба, а ситуацията в освобождаване на нейната енергия е творба. Освен намесата, водеща до иманентизиране, тук има един изключително важен момент в разбирането на Р. Коларов. За да се изразя по-ясно, отново ще прибегна до аналогия. Нека да си представим, че пред нас в красива горска местност стои здраво многогодишно дърво – да кажем бор. Макар да е необичайно да го твърдим, ще си позволя да добавя, че дървото е една ситуация, неговият ствол е пространство, с което се случва събитие, доколкото стволът е атоми, които се движат, осъществяват се, произвеждат молекулярни събития, конфигурации и разграждания. Ако само наблюдаваме дървото, с него могат да се случат много ситуации, но няма да се случи ситуацията на огън. Бих могъл да кажа, че наблюдавайки дървото, аз никога няма да причиня и да присъствам на огън. По същия начин, четейки едно произведение, ние присъстваме на ситуация, присъстваме на неговото осъществяване в много аспекти – графични или фонични аспекти, персонажни съотнасяния, сюжетни скачания или прекъсвания и т. н. Но само четейки произведението, казано в идиома на Р. Коларов, само наблюдавайки неговите ситуации, не сме постигнали нищо и, вече казано в моя идиом, не сме причинили и не присъстваме на творба.

Сега ще си позволя да се върна към бора, за да продължа аналогията. Ако разградя ствола на съставните му части, аз ще стартирам процеса на освобождаване на неговата енергия. Но за да я освободя напълно, аз се нуждая от опита да реинтегрирам тези парчета дърво в по-голяма цялост, а бих могъл да осъществя това, ако започна да ги търкам едно в друго. Енергията се „освобождава“ в този двусъставен процес на разчленяване и възможно и недотам възможно реинтегриране. Явява се огънят – като еманация, като самата същност на освобождаването на енергията. Ако само наблюдаваме бора, огънят не е негова ситуация, наблюдението не ще запали искра. Но ако разчленим и реинтегрираме частите на ствола, освобождавайки неговата енергия, ще причиним огън. Тук искам да подчертая изключително важен за аналогията момент. Огънят не е нещо

външно на ствола на бора, което бива привнесено като събитие в него. Огънят не е нужно да бъде привнесен като светкавица, искра или нещо подобно. Съвсем буквално казано, огънят е в бора, но докато само го наблюдаваме, това събитие не се явява, то е събитие без събитийност, събитие единствено в потенция. Борът трябва да бъде разчленен и реинтегриран, за да се дари, възникне събитието на огъня. И ако досега огънят е бил събитие на бора, което е лишено от осъществяваща го събитийност, то сега огънят е събитие, което се случва с бора. Борът прави огъня събитие, огънят е събитие, което се случва с бора. Но за да се стигне до тази взаимна изводимост, е необходимо борът да се разчлени и реинтегрира, т. е. да се освободи неговата енергия.

Преведена на литературоведски термини тази аналогия е изразима чрез две от словоформите, използвани от Р. Коларов – „анализ“ и „реинтегриране“. Именно те надхвърлят положението на наблюдаване или показване на ситуацията. Докато само идентифицираме ситуацията, разгърната от един текст, все още сме впримчени във фазата на предхудожественото. По аналогия с бора бих казал, че творбата е вече в наблюдаемите феномени, да кажем сюжетни развития или фонични конфигурации, но тя е творба само в потенция, без освободена енергия и без необходимата за появата ѝ събитийност. Стволът на творбата трябва да се анализира, да се „разложи“ на съставните части“, както пише Р. Коларов, „а след това“ да се реинтегрира „в по-големи смислови цялости“. Творбата ще бъде ситуация и събитийността ще започне да се случва с творбата само когато преминем от наблюдение на нейната трансцедентност към иманентизиране на тази трансцедентност чрез намеса. Но както отбелязах, тази намеса не е привнасяне на нещо външно, а само задвижване на принадлежащото с цел допускането на явяването на творбата. Необходимо е да се запали огънят в творбата, за да се яви самата ѝ същност на ситуация, т. е. събитие във и с някакво текстово пространство. Когато сухите цепеници на текстовия ствол биват анализирани, разлъчени, разложени, а след това реинтегрирани, се достига до ефирно интегративните като езиците на огъня „смислови цялости“.

Преди да направя важните изводи от това теоретическо положение, нека да отбележа, че аналогията, която използвам, за да мисля върху подходите на Р. Коларов, се проваля в един решителен момент. Дървото бива анализирано, реинтегрирано и оттук изгаря, анихилира. Очевидно творбата не анихилира в процеса на своето енергийно есенциално явяване подобно на случващото се с бора в огъня. Но нека преди да си помислим, че тя е нещо като негоримия храст в Библията, да допуснем не теологически, а литературоведски хипотези. Първата би била, че творбата има две ситуации – несъщностна в наблюдение и същностна в анализационно-интегративен модус. Ако творбата, дори и след смисловото възпламеняване, не анихилира, то това означава, че несъщностната ситуация на наблюдение не може да бъде никога редуцирана, анихилирана докрай. В

трансцедентния модус на произведението има някакъв вечно нередуцируем остатък, който позволява ползването му за повтарящо се отново есенциално явяване на творбата. Една такава хипотеза е близо до емпиричното допускане, че означаващите на текста, графеми или фонеми, са тъкмо този нередуцируем остатък на творбата, който позволява регенеративното ѝ появяване. Тук, опитвайки се да тълкувам текстовете на Р. Коларов, ще предложа друга хипотеза, която ще ме отдалечи още повече от аналогията със ствола, но надявам се да ми позволи да навляза в по-стриктни литературоведски изводимости.

Ако разцепването на ствола обикновено се осъществява с недървени предмети, то анализът и реинтегрирането на текстовото художествено произведение се извършва с текстови анализационен секач и текстово интегративно сцепление. Ще си послужа отново с нàглед. Ако в огъня дървото достига екстатичната си, пределната си ситуация на анихилиране, то в своето анализационно-интегративно смислово разгръщане и явяване творбата не анихилира не защото винаги има вече предхождащ несъщностен нередуцируем остатък, а защото огънят, който се произвежда в анализаторно-интегративната процедура, е отново текст. Творбата се явява чрез процедурата на отключването на енергията на нейните съставки, като при това се създава нов текст, който може да бъде критически или в друга жанрова модалност, да кажем художествен, в интертекстуална позиция с визирания. Особеното на литературата е, че за да се реализира нейната ситуация, е необходимо да се появи друг текст, нейното същностно ситуиране се осъществява в пространството на друга текстова среда. Това позволява на литературата, за разлика от всички други изкуства, да гори, но нейният огън да се нарича текст. В огъня тя, за разлика от ствола, не изгаря, а се опазва, тя трябва да бъде изгаряна, анализирана и реинтегрирана, за да се опази.

Тази втора хипотеза ми се струва по-адекватна спрямо подходите на Р. Коларов, дори ако тази адекватност трябва да се отстоява само на основата на общото усещане от прочита на неговите текстове. Нека да го формулирам така. Неговите изследвания тихо и ненатрапчиво, като плаващ айсберг, отместват някои от традиционните онтологии на литературната творба поне две фази напред. Обобщено казано, според тях творбата представлява иманентизиране на трансцедентността на текста в нечие читателско съзнание. Често употребимият термин за това иманентизиране е „прочит“ или „четене“. Опасявам се, че в повечето случаи тези теории работят с „натуралността“ на съзнанието, мислейки го в две противоположни картини на „съвместимост“. Под натуралност на съзнанието разбирам естествената му способност да иманентизира текстове благодарение на самото познаване на езика, на който са написани, което означава, че можем да застанем пред текста и да произведем творба на основата на тази психично нормална предпоставка за владеене на език. Оттук, да кажем немските феноменолози като Ингарден, Яус и Изер или структура-

за литература
БИБЛИОТЕКА

лист като Рифатер, твърдят, че творбата се ражда в четене, което представлява интегративното хармонизиране на разностатусни части, а деконструктивисти като Де Ман твърдят, че четенето е интегративно удържане на разбягващи се валенции, т. е. поддържащо съсъществуване на несъвместимости.

Р. Коларов предлага нещо друго. Първо, той очевидно не допуска постигане директно на съвместимост, както допускат феноменолозите, без едно предварително анализиране, „разлагане", дезинтегриране. Съзнанието не може да интегрира директно текстовите сегменти в творба. Второ, за разлика от деконструктивистите той не вярва, че може да има някакво удържимо състояние на тотално разбягване и разпаднатост, приплъзване, отлагане и тем подобни, което да остава да виси във въздуха. Напротив, необходимо е едно решително реинтегриране „в по-големи смислови цялости".

Лесно е да се забележи, че отричането на тези парадигми на „четенето", въплъщаващи различни „онтологии" на художествената творба, не става чрез тяхното съчетаване, защото в такъв случай би трябвало да се съхрани най-опасното в тях – тезата за „натуралността" на четящото съзнание. Феноменолозите считат, че всички проблеми на неединността на текста могат да се преодолеят чрез „естественото" трансцедентално предезиково единство на съзнанието. Деконстурктивистите, които в повечето версии мислят съзнанието изцяло в режима на езиковостта, твърдят, че при литературния текст трябва да се следва в една близка паралелност „естественото" паническо разбягване на смислите в езика.

Е, при Р. Коларов отсъства хипотезата за „естествената" подложка на четенето за сметка на тоталното акцентиране на „дисциплинарността" на творбата. Както вече имах възможност да посоча, естественото четене при Р. Коларов, „самото показване на тези ситуации" не е достатъчно за същностната поява на творбата, то е в модуса на несъщностното наблюдение. Очевидно, че онова, което води до същностна поява, е самият анализ, независимо дали ще го наречем рефлексия върху четенето или второ четене. Творбата се нуждае от една нова фаза не просто с цел разбирането ѝ, а с цел самото ѝ конституиране. Анализът не сполетява творбата както светкавицата боровия ствол, не прихожда отвън. В един непосредствен смисъл анализът е в самата творба, както разчленяването на дървото е път към огъня. Може да звучи дисциплинарно елитаристко, но истинската ситуация на творба започва да се конструира в самия анализ. Предкритическото четящо, констатиращо наблюдение не е достатъчно.

Винаги съм си мислил, че достойнство на изследванията на Р. Коларов е тъкмо този негласно натрапчив ефект, който се получава при него, усещането, че съответните творби – „Обесването на Васил Левски",

„Паисий“, „Конници“, „Септември“, „История“, „Край воденицата“, „Хоро“ – се случват едва в неговите анализи.

Но анализът, разчленяването на ситуацията на наблюдението не е достатъчен, необходимо е ново интегриране с цел постигане на „надреден“ смисъл. Ако в наблюдението ние работим с непосредствените речеви смисли, те тъкмо затова все още не са творба, защото смислите на творбата са нещо друго, надредно, те се надреждат, имат друг статус, който макар да е изводим от смисъла на езика, има съвсем различно качество. Анализът и интегрирането откъсващо произвеждат творбата, позволявайки друг огън, друго смислопроизводство. Затова и пиша, че някак незаявено при Р. Коларов идеята за творба се отмества две степени напред спрямо теориите на четенето. Творбата при Р. Коларов градуално се явява в четири фази, за които ще употребя класически, но достатъчно адекватни на идиома на Р. Коларов понятия: текст за четене, наблюдаващо го четене, анализ на прочетеното, интеграция на частите на анализа в надредни смислови цялости. Ще си позволя да подчертая, че творбата бива творба едва в края, когато нейните надредни смислови цялости са изразени в текст – литературоведски или художествен. И няма да се спра да кажа, че и последният е част от този четиристепенен процес на конституцията на творбата. Дисциплинарният литературоведски анализ не е чисто епистемологически проект по отношение на творбата, той е конститутивен проект, целящ постигане на самата ѝ същност.

Открояват се, разбира се, множество последици от подобно теоретическо положение и те са видни при изследванията на Р. Коларов. Първо, при така очертаната хипотеза литературоведското изследване губи факултативния си характер по отношение на творбата. Либералните литературни теории, които допускат конституирането на творбата в самата иманентност на съзнанието, разглеждат литературоведското ѝ изследване като незадължителна процедура. Творбата съществува и без да бъде дисциплинарно изследвана. Обратно, детайлните анализи на Р. Коларов идват да покажат, че творбата съществува едва чрез литературоведското изследване. И тук не става дума само за противопоставяне на либерален допуск спрямо дисциплинарен ригоризъм, а за значително по-важния въпрос „За какво ни е литературознанието?“.

Първо, в противовес на всякакви постколониални и феминистки крясъци, които окарикатуряват новокритическия и феноменологическия либерализъм до безогледността на арогантно левичарство, аз бих заложил на това, че творбата се конституира едва в трудната и трудоемка процедура на критическото трансфигуриране в надредни смислови цялости, а не в лесноватото наблюдение колко бройки жени или малцинствени субекти има в едно парче текст. Второ, след като дисциплинарното изследване се включва същностно в конституиране на творбата, това предефинира самата представа за литература. Литературознанието вече

се мисли много по-плътно в категорията на творбата, а не в категориите, да кажем, на епохи, тенденции, авторства, т. е. проблематики, очевидно надхвърлящи самата творба. Литературознанието вече не може просто да взема повод от самата творба за други свои проекти, разчитайки, че тя така и така си съществува отвъд него. То трябва да поеме отговорността за самата нея.

Оттук съсредоточаването, грижата за отделната творба, особено видимо при Р. Коларов, не е вече въпрос на случайно хрумване или персонален избор, а на една много по-широка философия на литературното. Литературата е преди всичко творба, а не, да кажем, ценности, теми, авторства, типажи и т. н. Следователно грижата на литературознанието е преди всичко да яви творбата, а едва след това да я положи в многобройните светови и несветови, концептуални и неконцептуални релации. През цялото си съществуване на литературен изследовател Р. Коларов доминантно се грижи за явяването на отделни литературни творби.[2] Нека не се заблуждаваме, че можем да идентифицираме творбата лесно, да кажем чрез текстовото пространство. Част от творбата „Хоро“ е и „Преобърнатият народен космос“, но фоклорният космос на „Хоро“ се явява едва в анализа на Коларов. Едва там разбираме, че този космос е самата творба.

При положение, че анализът и реинтегрирането са процедурно централни за явяването на творбата и при положение, че те принципно се различават от естествено наличните модуси на конституиране (тук имам предвид естествено дадените на съзнанието модуси на схващане, знанието на езика и ползването на когнитивните възможности, които той предоставя и т. н.) е необходимо да се навлезе в сферата на онова, което в дисциплинарни термини би трябвало да нарека метод. Ако естественото схващане не експлицира методичност, макар и да я съдържа, то дисциплинарното аналитично-реинтегративно процедиране трябва да опъне отношението на конституиране на творба в противоположната посока – към радикалното методологизиране. Тази последица е достатъчно настоятелно и откроено разпозната и самосъзнателно приета и отстоявана в текстовете на Р. Коларов. Нека да се позова на един от моментите, в които Р. Коларов формулира рефлексивно-опозитивната диспозиция „естествени модуси на мнимо конституиране на творба vs. дисциплинарно същностно конструиране на творба“:

> ...стремеж разговорът за литературното произведение да се пренесе от плана на общите констатации и приблизителни съждения в плоскостта на аналитичните наблюдения, на изследваното в „едър план“ слово.[3]

Докато се остава в плана на общото наблюдение, а то самото се артикулира, всъщност се извършва редуцираща подмяна. От една страна, това манипулативно се нарича „критика“ или „анализ“ на литературното произведение, макар че се пребивава само в плана на констатация на

естествено наблюдение. От друга страна, представата за произведението се затваря в този, т. нар. от мен „естествен модус на псевдоконституиране". Това, което прави Р. Коларов, е да преодолее редукционистката подмяна, като премине към същностен анализ и същностна творба. Ако наричаме „анализ" словесното артикулиране на естественото схващане, попадаме в ситуация на тавтология и единственият начин да се спасим от нея е да прибегнем до властови разцепвания от рода на това, че критика са общите наблюдения и приблизителни съждения на университетския преподавател или члена на Секция „Критика" на Съюза на българските писатели, а общите съждения на „редовия" читател не са критика. Очевидно е, че трябва да се направи не някаква външно-властова сегментация на това какво е критика или анализ и какво не е. Оставайки в този род сегментация, продължаваме да пребиваваме в противоречието да наричаме впечатленията си критика. Сегментацията трябва да се постигне чрез вътрешно типологическо отграничаване на естественото от критическото, това може да стане само чрез преминаване „в плоскостта на аналитичните наблюдения", т. е. чрез сноп от фактори, които по-горе синекдохирах във формулата „методологизиране". За да посоча диапазона, към който се отнася това методологизиране, ще цитирам още един пасаж от Р. Коларов:

> Това, което обединява статиите в сборника, е стремежът към отключване на смисловия свят на творбите чрез изследване на текстовата им конструираност, търсене на текстова опорна точка, около която може да се „превърти" смисълът на художественото цяло.[4]

И така, твърдя, че значима част от изследванията на Р. Коларов са впрегнати към разработване на дисциплинарно-методологическа алтернатива. На различни места по-горе вече отбелязах защо тя е необходима. Най-малкото и най-вече, за да може да се яви творбата, което е невъзможно в естествената нагласа, тъй като последната не произвежда ситуация с произведението, т. е. не произвежда събитие с текстовото пространство.

Всичко споменато досега предоставям като аргумент в предлагането на тезата, че необходимостта от дисциплинарно-методологическа алтернатива при Р. Коларов води до оформянето на самата ѝ вътрешната картина. Имам предвид най-вече следното. След като трябва да се предложи алтернатива на естествената нагласа, тя трябва да бъде оформена от антитетични спрямо нея компоненти. Ще предложа единствено най-груби очертания на естествената нагласа, която Р. Коларов описва много по-сполучливо в приведените цитати. На първо място, „субективност" във възможно най-популярния ежедневен смисъл. Аз мога да чета едно литературно произведение, разчитайки единствено и само на собствения си комплекс от знания и преживявания. Болшинството от читателите на литература се справят напълно „субективно" с произведенията, които четат. Те никога не са обсъждали с други хора как четат, защо четат, а ако го правят, намират „свои думи", за да го изразят. Вторият елемент на естествената нагласа е „повърхностната констативност". Едно

четене, проведено в естествена нагласа, е толкова по-успешно, колкото констатирането, разпознаването на елементите на произведението, се осъществява на по-открито, по-достъпно, по-повърхностно ниво. Трето, естествената нагласа предполага работа на четенето в режим на „припокриване на произведение и лексикален смисъл". Изразено по друг начин, това означава, че смисълът се произвежда от дискурсивната синтактика (тук разбирам синтактиката на сукцесията, на стриктната последователност), а не от трансдискурсивна комбинаторика. Естествената нагласа би конструирала смисъла на „Хоро" чрез прехождане от първата към втората сцена, а не чрез трансобвързване на първата и последната сцена на романа. При първия вариант сме много по-близо до лексикално-синтактично производство на смисъл, при втория сме във вариант на много по-сложен тип конструиране на смисъл. Четвърто, естествената нагласа изобщо не предполага „внимание към самото четене", тя изобщо не проявява интерес към себе си. И нека спра това най-грубо очертаване с един пети белег. Естествената нагласа като следствие от посочените характеристики се насочва към „констатиране на свят" в произведението, независимо дали ще наречен този свят фикция, разказана история, чувствена атмосфера или по друг начин. При това става дума тъкмо за констатиране на свят, а не впускане в моделите и процедурите на неговата поява, на неговото конструиране.

На тази естествена нагласа изследванията на Р. Коларов противопоставят ясни алтернативи, които оформят това, което условно наричам дисциплинарно-методологичен модел на явяване на творба. Първата ясно забележима характеристика на неговите подходи е донякъде мазохистичната борба със субективността. Може да се пише дълго, упоително и неизчерпващо за битката със субективизма при Р. Коларов. Вземете първите 70 страници на неговата книга „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза"[5], за да видите как субективността бива систематично анихилирана и, бих казал, свежо размазана чрез процедури на транскрибираща унификация, формализация, честотна измеримост, математизация, въвеждане на експеримент, т. е. допуск и верификация, водещи до норма, въвеждане на статистика и т. н., които са впрегнати в постигането на „строгата обективност, безпристрастност"[6] на изследването и „преодоляване на субективността"[7]. Но това е само едната страна на преодоляването на субективността на естествената нагласа. Другата се отнася до момент, към който ще се върна и по-късно. Ако чрез описаните подходи се постига, така да се каже, методологическа несубективност, има един втори момент при провеждането на самия анализ, който бих определил като недопускане на субективност в общуването с текста изобщо. Едро изразено, това означава, че Р. Коларов непрекъснато предоставя водещата роля на „обективността" на текста, а не на „субективността" на четенето. Този подход бих нарекъл „аналитична транскрипция". Анализът се постига не чрез налагане на външна структура върху текста, а, обратно, следи се

плътно текстът, той е водещ. Анализът е в това текстът да се транскрибира на един понятиен език, като на даден текстови участък чрез този език се дават възможно най-стриктни и строги дефиниции. След като един „обект(ив)ен" участък от текста се транскрибира в дефиниция, следва любимата хватка на Р. Коларов, провеждана с илюзионистка похватност. В текста обратно започват да се търсят сегменти, които биха били точно опозитивното на тази дефиниция, биха били изразими чрез нейното негативно. Така понятийната транскрипция на един отрязък води чрез опозиция към друг отрязък. Всъщност изследователят като че не се намесва въобще. Той поставя пред текста едно максимално несубективно транскриптивно огледало, текстът се оглежда в него, а огледалото чрез негативен лъч обратно обглежда някакъв противоположен модус на текста, като анализът се разгръща в тази непрекъсната игра на текста със самия себе си. Но тази несубективност на транскриптивното не се отнася до единично огледало. Р. Коларов поставя пред текста понятийно-дефинитивни транскрипции от различни дисциплинарни полета, т. е. различни огледала. В това се състои друга страна на проникновеността му. Не всеки сегмент от текста може да се огледа във всяко огледало. Един сегмент е видим в едно огледало, но не е видим в друго. Просто за да се появи, трябва да му поставим насреща адекватна транскрипция. Колкото повече огледала поставяме, толкова по-висока степен на обективност постигаме в поне двоен смисъл. Първо, все по-плътно обхващаме произведението, т. е. реализираме обективност като все по-разширяваща се изчерпателност. Второ, непрекъснато опазваме принципа на неутралната транскрипция. Например в „Обесването на Васил Левски" и поетиката на Ботев"[8] текстът се обследва поне чрез знаково-лингвистична транскрипция – референция, денотат, конотат, код; логическа транскрипция – „субект–предикат"; реторическа транскрипция – парентеза, метафора, метонимия, асиндетон; социолингвистична транскрипция – habitual actions, ономастика. Всъщност анализът запазва своята процедурна строгост, но благодарение на множеството транскрипции творбата започва да се явява, да проблясва, да се прояснява. Само за момент се връщам към началната част на това изложение. Написах, че огънят е в самото дърво и трябва да бъде произведен от самото дърво. По аналогичен начин Р. Коларов минимално се намесва в творбата, всъщност това, което прави, е да остави частите ѝ сами да се движат чрез началния тласък на максимално десубективизираната транскрипция. Огледалото извършва едновременно функцията на анализатор, т. е., „разлагащ" творбата на части, и реинтегратор, т. е., полагащ една откроена част в обща надредна опозитивна структура с друга част. И когато този процес е многократно мултиплициран, се постига необходимата пълнота. Второ, макар да се движи плътно по текста, изследването при Р. Коларов е антиконстативно тъкмо защото не остава в плоскостта на непосредственото разпознаване, а се впуска в проследяване на собствената игра на творбата, появяваща се във взаимосъотнасянето на текстови части и дисциплинарно-понятийни транскрипции. Р. Ко-

ларов извършва сложната работа да проследи всички лъчи на това взаимоогледване. И тъй като те са многобройни, разноредови, разнопосочни и преплитащи се, изследването не констатира, а разплита, подрежда, систематизира, обобщава. Така от детайлните проследявания в главата на четящия анализите на Р. Коларов остават едри диспозиции, които подреждат сложния свят на творбата и го правят ясен. Така, ако в естествената нагласа има констатация на наблюдаемости, при Р. Коларов има сложно домогване до „общите принципи на изграждане на идейно-художествения свят"[9]. Трето, за всички, чели текстовете на Р. Коларов, е лесно установимо изобилието от противопоставяния и опозиции в неговите текстове. Обяснението, че така бил правил структурализмът, пък Р. Коларов бил структуралист, не е никакво обяснение. Опозицията е най-радикалният начин да се скъса с идеологията на естествената нагласа. Вече отбелязах, че при последната смисълът се конструира в синтактиката на сукцесивността. Елементарно казано, аз прехождам от дума към дума, за да конструирам смисъл, а прехождането, същността на сукцесивността, е възможно на основата на „съвместимостта". Думите могат да се поставят в сукцесия и така да пораждат дискурсивен смисъл само защото са съвместими. В общия случай, ако това не е така, няма смисъл, а без него няма творба. Опозицията атакува естествената нагласа, защото е изградена върху принципа на антисъвместимостта, на противопоставянето. Опозицията е универсалното средство да напуснем измерението на дискурсивния смисъл и да се отправим към други възможности за смислостроене. Опозицията е път към трансдискурсивността и така позволява появата на творбата, защото очевидно творбата не е само и единствено лексикален и дискурсивен смислов феномен. Освен за целите на транскрибирането, чрез мощното използване на опозиции Р. Коларов дава ясен сигнал за противопоставяне на естествената нагласа, тъй като тя борави само с един начин на смислостроене и не може да яви творбата в нейната пълнота. Четвърто, колкото естествената нагласа не обръща внимание на самото четене, толкова при Р. Коларов четенето е по един странен начин непрекъснато контролиран процес.

В това отношение се налага да открои две съществени страни на контрола. От една страна, Р. Коларов е практикуващият най-дисциплинираното четене български литературовед. Липсата на всякакви отклонения, постъпателността, структурираността на четенето демонстрират непрекъснат, пищо че не е артикулиран и рефлексивно обсъждан, контрол върху четенето. Това означава, че то е дарено с огромно внимание и рефлексивна прецизност. От друга страна, самото четене е артикулирано изключително прозирно, то е предавано във внимателни, изчистени до бисерност формулировки. Не става дума за селекция на думите, а за това, че четенето на Р. Коларов произвежда просветляващ баланс между обща теза и детайлна, богата, просветяващо успокояваща аргументация. Четенето на Коларов селектира и подрежда примери, за да може да направи тезите достъпни. И накрая, него, Р. Коларов надмогва естестве-

ната нагласа, като не остава в мнимата самодостъпност на света на творбата, а с вкопаването в мистиката на въпроса как този свят е въобще възможен. В идиома на Коларов това означава как е направен, как е организиран художественият свят.

Нека отново да цитирам думи на Р. Коларов:

> Въпросните статии обаче – при цялата си близост и уважение към идеите на структурализма – не постигаха и не се стремяха към неговата научна строгост; те по-скоро се опитваха да бъдат среща на общите модели с индивидуалната словесна „сетивност" при досега с конкретната творба.[10]

Отговора на въпроса как е възможен светът на творбата, а това значи до голяма степен как е възможна самата творба, Р. Коларов търси действително най-вече през структурализма. В неговото разбиране, както виждаме, структурализмът е метод, чрез който се откъсваме от естествената нагласа, тъй като търсим чрез надсубективни модели как е възможен светът на отделната творба. В това е и особеният етос на изследванията на Р. Коларов. Той не вярва, за разлика от много т. нар. литературоведи по нашите и ненаши ширини, че творбата е възможно да се яви чрез четене, което си е самовнушило, че литературата започва и свършва с него. Не, никой не може да бъде детствения акушер на литературата, тя почва винаги преди нас. Литературната теория е един от начините това „преди нас" да се хване и опише в общи модели, за да може по-нататък да се явява новата, следващата индивидуална „сетивност" на отделната творба. Тъкмо защото счита, че структурализмът е онзи метод, чрез който можем да видим припокриването на „общ литературен модел" с „отделна творба", Р. Коларов го използва за отговор на въпроса как е възможен светът на творбата. Той е възможен, когато яви общия модел на литературата. Това е още един аргумент защо отделната творба се нуждае от дисциплинарно аналитично-интегративно изпълване. В него се вижда как творбата е зависима от общата представа за литературата, а естествената нагласа не може да ни снабди с такава. Това може да стане само чрез дисциплинарното литературознание.

Ще си позволя да завърша това изложение с един изключително съществен за Р. Коларов момент. Отговорът на въпроса „как е възможна творбата" и при Коларов съдържа радикалния отговор – когато частите произведат надреден смисъл. Вече казах, че в режима на съвместимостта частите произвеждат дискурсивен, а не надреден смисъл. Затова се включват опозициите, а опозициите се нуждаят от неуморно прилаганото от Р. Коларов „разлагане" на произведението на части, които да снабдят опозициите с ресурс. Но след това тези части, за да не се разпаднат, трябва да се реинтегрират и така, чрез една надредна съвместимост, да произведат надреден смисъл. Именно структурализмът дава две възможности за съчетаване на анализ и реинтегриране. Тъй като за изкушените в теорията това са елементарни положения, ще си послужа само с обобщения. Първо, както

е известно, класическият структурализъм счита, че сферата на езиковото и оттам на литературното се простира от най-ниското ниво на меризматичните признаци до най-високото ниво на смисловите единства (Бенвенист). Неслучайно дисциплинарното поле в теорията на Коларов се простира от разлагане на части, а то в структурализма се изразява като „разлагане на по-нататък неделими части", до реинтегриране в „по-големи смислови цялости". И второ, самият преход от едно ниво към друго, от „метафоничните" единици към „художествения свят", се извършва чрез процес, който се повтаря на всяко ниво. В рамките на всяко ниво отделните единици се „разлагат", за да навлязат в „дистрибутивни" отношения, а при прехода от ниво в ниво се свързват, за да влязат в „интегративни" отношения. В крайна сметка всеки структурализъм, за разлика от разпространеното за него неуко обществено мнение, се стреми към големите, надредните смислови цялости, към надредни „светове".

Твърдели са, че Коларов използвал структурализма като шперц да отваря тези светове. Самият той се кодоши с подобен упрек, отвръщайки, че всъщност никога не е използвал шперц, а се е стремил да разкодира шифъра на творбата, за да я яви на читателя като съдържанието на каса. С настоящия текст се опитах да предложа тезата, че Р. Коларов в никакъв случай не е „шперцаджия", а изтънчен „дешифровчик-касоизкусител". Защото дешифрирането показва уважение към касата.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Коларов, Р.** В художествения свят на романа „Хоро". С., 1988, с. 141.

[2] Дори там, където се позовава на текстове отвъд конкретно анализираната творба, той го прави центростремително към самата творба, а не по линията на по-широко разрояване.

[3] **Коларов, Р.** Уводни думи. – В: Литературни анализи. С., 1999, с. 7.

[4] Пак там, с. 7.

[5] **Коларов, Р.** Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза. С., 1983, с. 1–70.

[6] Пак там, с. 64.

[7] Пак там, с. 65.

[8] **Коларов, Р.** „Обесването на Васил Левски" и поетиката на Ботев. –В: Литературни анализи. С., 1999, с. 11–65.

[9] **Коларов, Р.** „Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември". – В: „Литературни анализи. С., 1999, с. 128.

[10] **Коларов, Р.** Уводни думи. – В: Литературни анализи. С., 1999, с. 8.

KEEPING ONE'S HEAD UP IN NO-MAN'S LAND: PHILOSOPHY, SOCIOLOGY AND THE 'SCIENCE WARS'

Christopher Norris

Abstract

This article discusses the problems that arise for science and mathematics teachers when confronted with arguments for the culture-relative or socially-constructed character of scientific truth-claims. I examine the various sources of such arguments, from the 'strong' sociology of knowledge to Wittgensteinian linguistic philosophy, Foucault's Nietzschean conception of power/knowledge, and postmodernist conceptions of 'truth' as a product of linguistic or discursive representation. Beyond that, they find support – albeit at a distant remove – from other, more technical debates in philosophy of language and logic, among them Michael Dummett's anti-realist approach and Saul Kripke's sceptical elaboration of Wittgenstein's thoughts about rule-following. I suggest that these topics can usefully be taught as a means of encouraging students to reflect on the questions raised by philosophers, historians and sociologists of science without giving way to a relativist approach that would let the main issues go by default. That is to say, one can put the case for scientific realism or inference to the best explanation while allowing that other (e.g., sociological) approaches have much to tell us with regard to the cultural-historical 'context of discovery'. In this way science teachers will be best placed to avoid the charge of dogmatic, uncritical 'scientism' but also to avoid the opposite temptation of adopting a social-constructivist approach that leaves them effectively bereft of disciplinary standards and bearings. Philosophy of science thus assumes the role of a moderating discourse that gives due weight to the methods and procedures of scientific thought – and hence the possibility of progress in scientific knowledge – while also allowing for the genuine contributions of a non-imperialist sociological perspective. Moreover it is possible to teach these debates as a spur to reflection on issues with regard to the ethical and social responsibilities of science that have lately attracted a great deal of public and media attention.

I

One result of the so-called science wars – the recent much-publicized exchange of hostilities between scientists and sections of the 'cultural left' – has been to make things more difficult for science teachers who want to encourage free and open debate on these matters.[1] Many will feel the need to strike a balance

between encouraging students to respect the real achievements of the physical sciences – the fact that they have *discovered* (not 'constructed' or 'invented') a great many truths about the physical world – and, on the other hand, giving those students a sense of the historical or socio-cultural contexts in which scientific work actually gets done. At any rate science teachers shouldn't fight shy of including some discussion of the kinds of approach adopted by sociologists of knowledge and cultural historians of science. After all, these researchers have produced some highly informative case-studies concerning the everyday details of 'laboratory life', the role of ideological factors in provoking or settling scientific disputes, and the various motivating interests (political, religious, professional, etc.) that have affected the way scientists work and think.[2] However this can and should be done without drawing the further cultural-relativist conclusion, that is to say, the 'strong' sociological claim that scientific knowledge amounts to *no more* than a product of those same motivating interests. For if the argument goes that far then it does science (and also education) a disservice by promoting a generalized scepticism, a facile presumption that scientific truth *just is* whatever counts as 'true' according to the dominant consensus within some given community.[3]

Old-style logical empiricism is deeply unfashionable nowadays but it did provide some useful arguments for distinguishing between 'context of discovery' and 'context of justification'.[4] The former had to do with various non-scientific (for instance, psychological or socio-historical) factors that may have influenced the conduct of research, while the latter had to do with those processes of evidential reasoning, replication of empirical results, hypothesis construction, theory-testing and so forth which made up the history of scientific thought, properly so called. However this distinction has pretty much gone by the board in a good deal of recent work under the 'science studies' or strong-sociological rubric. In its place there is the notion of 'parity of esteem', taken to require that we treat *all* theories – whether those that still enjoy some measure of acceptance among scientific experts or those that are standardly counted wrong in some decisive regard – as likewise calling for diagnostic treatment in the social-constructivist or cultural-relativist mode.[5] This is why writers like Shapin and Schaffer, in their brilliant but (I think) conceptually misguided book *Leviathan and the Air-Pump*, urge us not to jump to the orthodox conclusion that Hobbes was plain wrong – in the grip of an ideological prejudice – when he denied the existence of vacuum phenomena, and Boyle demonstrably right (or on the right track) when he conducted his famous air-pump experiments and thereby showed himself a good, empirically-minded physicist rather than an old-style dogmatic metaphysician with an ideological axe to grind.[6] Rather we should see that Boyle was just as much subject to socio-political interests and pressures, though his methodology just happened to suit the emergent social consensus, whereas Hobbes harked back to an older, residual set of beliefs about the need for a physical and a social ontology that excluded any space – any 'vacuum' – where conflicts of allegiance might arise and precipitate another crisis like that of the English Civil War. So the good sociologist should suspend all judgements of valid scientific method and should operate on a strict principle of parity as concerns the truth-content – or the rational warrant – of conflicting scientific theories.

I think there are two things principally wrong with this approach. One is that it fails to explain why so much of modern science – including its technological applications – should have turned out to vindicate the truth of Boyle's theory and to make no sense on the Hobbesian account. This is the idea of inference to the best, most adequate or rational explanation, an approach that is mostly rejected (or ignored) by the strong sociologists but which has a good claim to account for our knowledge of the growth of scientific knowledge.[7] The other main problem with Shapin and Schaffer's methodology is that it tends to work on a kind of reverse-prejudice principle, one that purports to adopt a strictly even-handed approach as between 'successful' and 'unsuccessful' theories (or mainstream and 'deviant' historiography of science), but which in fact swings the balance very heavily against the mainstream – scientifically 'respectable' – view. Thus Shapin and Schaffer side with Hobbes to this extent at least: that they share his proto-Foucauldian conception of knowledge as produced in and through the operations of social power, or of scientific truth-claims as always subject to the dictates of one or another hegemonic discourse.[8] So there is an in-built bias which leads them to favour the Hobbesian theory as a clear-eyed recognition of this fact about the socio-political agenda of science, its motivating interests and the fallacy of thinking that scientific 'truth' might somehow transcend the context of its historical production. It is the same bias that predisposes them against Boyle's 'bourgeois-liberal' belief that truth can be arrived at through the free and open dialogue of empirical observers just so long as they avoid fixed preconceptions, consult the widest range of experimental evidence, and so far as possible exclude such distorting factors.

In other words the issue played out between Hobbes and Boyle can be seen as a rehearsal of the issue played out between present-day Foucauldians and 'strong' sociologists, on the one hand, and on the other hand thinkers like Jürgen Habermas who seek to conserve those 'enlightenment' values of uncoerced rational consensus.[9] Just as Habermas's talk of 'an ideal speech-situation' can be made to look hopelessly naïve and self-deluding if treated from a Foucauldian standpoint, so Boyle's idea of scientific progress brought about by agreement over a range of empirical data can be made to appear nothing more than a product of unwitting ideological prejudice if treated from a standpoint with such markedly Hobbesian affinities. So there is something wrong – a kind of methodological sleight-of-hand – in this claim to be redressing the balance of justice through a 'principle of parity' which in fact works out as a covert endorsement of Hobbes's political and ideological views, if not as an endorsement of his fixed belief that nature abhors a vacuum. It seems to me that much recent work in the strong-sociological mode makes this same mistake of pushing too far with the idea that knowledge is a social construct or that 'truth' is always and everywhere the product of ideological vested interests. Where it oversteps the mark is firstly in purporting to erase the distinction between true and false, valid and invalid, or scientifically productive and unproductive theories, and secondly – what follows from this – in claiming that sociological explanations go 'all the way down', which leads straight on to an extreme form of cultural relativism.

Of course this idea has some prominent sources in current thinking across a range of fields and disciplines. Among them are Kuhnian paradigm-relativism, post-structuralist ideas about language and representation, Foucault's 'genealogies' of power/knowledge, and the whole postmodernist sceptical take on presumptively outmoded 'enlightenment' concepts like truth, progress, and critique.[10] These in turn go along with the widespread (to some extent justified) public anxiety about just where science might be headed in fields such as nuclear research, biotechnology, or genetic engineering. What results is the generalized – I think incoherent – notion that scientific 'truth' is always relative to a given cultural belief-system and the system determined by some given range of socio-political interests, values, or power-knowledge differentials. And this creates real problems at a pedagogic level for anyone who wants to make rational sense of scientific discovery-procedures. That is to say, it is difficult to teach the history of science without some grasp of what constitutes a genuine scientific *discovery* as opposed to a more-or-less random paradigm change or cultural mutation or Foucauldian 'epistemological break'. Thus the teacher will be hard-put to explain why, for instance, Lavoisier was right about the role of oxygen in the process of combustion and Priestley was wrong about the role of 'phlogiston'. Moreover the principle of parity, strictly applied, would suspend all criteria of scientific rationality and hence fail to explain what it was about the orthodox science of the day that made it perfectly possible for Priestley, an intelligent physicist, to believe in the existence of phlogiston. Yet such issues *can* be presented in a way that preserves the distinction between scientific truth and falsehood without subjecting one party – in this case Priestley – to what E.P. Thompson memorably called (in a different though related context) the 'massive condescension of posterity'.[11] Indeed there is more than a hint of this condescending attitude in the strong sociologists' treatment of all theories – except (presumably) those of the social sciences – as possessing an equal claim to 'truth' by their own cultural lights.

Science teachers probably have a natural resistance to this kind of postmodern, sceptical-relativist thinking because – if challenged – they will need to offer some viable account of just what constitutes scientific truth or a genuine scientific discovery. Nevertheless these are issues that can and should be taught as a means of expanding the students' intellectual horizons and encouraging a spirit of critical enquiry. The same applies to philosophy of mathematics, where objectivity and truth are no longer values that can safely be taken for granted. That is, one can raise challenging questions such as: What are numbers, sets, or classes? Do they have any kind of 'objective' existence quite apart from our knowledge or methods of proof concerning them? Do mathematical advances have to do with a realm of recognition-transcendent truths that were always 'there' awaiting discovery, so that (for instance) Pythagoras's theorem was valid before Pythagoras figured it out, or the statement 'Fermat's Last Theorem is true' was itself a true statement before Andrew Wiles managed to prove it?[12] I think that many students at sixth-form or high-school level could very usefully be prompted to think about these topics as well as doing the basic work that they need in order to pass their mathematics exams. Or one could even include questions like these on their examination paper, which would also have the advantage of testing their ability to write a discursive

essay on a maths-related topic, thus helping to avoid the polarization of marks that tends to result from a straightforward 'right-or-wrong' system of assessment.

Still there is a limit to the range of approaches that a teacher or a student can take on board without undermining the very idea of what it means to have a maths education, or to be actually *discovering and learning* about the subject, rather than picking up vaguely 'relevant' ideas from the social and human sciences. Thus the maths teacher is in an awkward situation – as a matter of intellectual conscience, not to mention class-room discipline – if he or she propounds anything like the social-constructivist view that mathematical 'truths' are not so much discovered as devised or invented in response to certain prevailing social, cultural, or political-economic needs. For any bright student will be able to turn this argument around and ask why, in that case, the teacher should take good money for drilling the class in habits of response that are really nothing more than a means of recruitment to the ideological *status quo*. And besides, there is something downright implausible – or at any rate strongly counter-intuitive – about the idea of mathematical 'truth' (along with the 'truths' of the physical sciences) as a product of such human, all-too-human motives and interests. What it wholly fails to explain is how discoveries or changes of scientific thinking come about through the ability to step outside existing habits of belief rather than the willingness to stick with some prevalent paradigm, discourse, or conceptual scheme. It seems to me that this is the blind-spot of any approach, like Kuhn's, which interprets the history of science as a sequence of 'normal', business-as-usual periods interspersed with episodes of radical paradigm-change which come about – so it seems – for no better reason than a vague sense that the anomalies are piling up and it is time for a switch to some alternative paradigm.[13] On this account – like that of the strong sociologists – such changes lack any adequate (rational) motivation and amount to little more than an optional shift in the currency of scientific talk.

II

Of course the full-fledged sociological approach is only one extreme on a range of positions which also includes some more 'respectable' variants, or versions that go nothing like so far in a cultural-relativist direction. In mathematics at a fairly advanced (say first-year undergraduate) level then one might introduce some discussion of mathematical anti-realism, that is, the kind of argument advanced by a philosopher like Michael Dummett.[14] According to Dummett it is a fallacy to think that mathematical statements possess an objective truth-value quite apart from our ability to find it out or come up with some adequate proof-procedure. On the contrary: any unprovable statement, even if it is well-formed and (apparently) truth-apt, must be taken to lack such a value so long as we possess no means by which to ascertain it. So perhaps the best analogy is that of an artist who creates new worlds of mathematical possibility rather than that of the explorer who comes across features of a hitherto uncharted terrain, features (like mountains or lakes) whose existence and location depend not at all on whether they have yet been discovered or mapped. Thus Dummett quite simply cannot make sense of the

realist's claim that mathematical truths may always surpass our existing or even our optimal powers of proof or verification. Until we produce some adequate proof procedure then any statement we make with regard to (say) Goldbach's Conjecture – that every even number is the sum of two primes – is neither true nor false, or must be taken to lack an objective (recognition-transcendent) truth-value.

Goldbach's Conjecture is an interesting case because it seems intuitively self-evident and has been tested up to huge numerical values with the aid of very powerful computer-assisted programs. Still it counts as a conjecture – not a statement of mathematical fact – because no computer program however powerful can run through the infinite series of even numbers, and as yet there is no formal proof remotely in sight. Well, according to Dummett, this has to mean that the statement 'Goldbach's Conjecture is true' is a statement that lacks any truth-value, or which belongs to what he calls the 'disputed class' of statements that are strictly neither-true-nor-false because we don't have any method – any known procedure – for deciding the issue. Now this will strike the realist as a plain case of the epistemic fallacy, that is to say, the idea that truth is coextensive with the scope and limits of human knowledge or understanding. Indeed she will most likely want to go further and claim that it is just another version of the anthropomorphic prejudice which refuses to accept the existence of truths that happen not to fit with our particular range of cognitive powers and capacities.[15] So it is the same kind of prejudice which inclines 'commonsense' empiricists to reject any notion of a physical reality beyond the deliverance of unaided human perception. This was basically the programme of old-style logical positivism: to devise a phenomenalist language of sense-data that would cut out any merely notional appeal to a reality 'beyond' empirical appearances and thereby avoid the sceptic's challenge to prove (in non-circular or non-question-begging terms) that any such reality existed.[16] That programme is mostly thought to have failed by reason of its inability to explain how one could get from the private sense-datum language to anything like a viable account of how knowledge accrues in the public domain of observations, hypotheses, explanatory theories, and so forth. In other words it amounts to an empiricist variant on the idealist theme – going back to Bishop Berkeley – that realism is a thoroughly extravagant hypothesis, one that we can perfectly well do without just so long as we accept the evidence of our senses and require nothing more in the way of ontological back-up. But in that case (as Berkeley 'commonsensically' urged) one might as well push right through with the argument and accept that 'reality' is indeed nothing more than a construct out of our sensory impressions with only God to ensure that those impressions 'correspond' to some world that exists beyond the prison-house of radical solipsism.

My point in all this is that such topics can be taught in a way that is mathematically informative but also philosophically interesting. Of course I'm not suggesting that the issue about realism in the physical sciences can be treated directly on a par with the issue about realism with regard to abstract entities like numbers, sets, or classes. Indeed it is just here that mathematical anti-realists insert their sceptical wedge, that is, by asking how on earth we could ever have epistemic contact with 'objects' that by very definition transcend our utmost powers of sensory or perceptual grasp.[17] For realists this is just a false *tertium non datur*, a dilemma foisted

upon them by the Platonist idea that such contact must be quasi-perceptual, a higher (sublimated) version of the way we perceive the objects of everyday sensory acquaintance. What the anti-realist rules out – and what realists like Gödel stoutly maintain – is the concept of truths that are none the less objective for their existing in a realm altogether beyond reach of sensory cognition. Thus the truth or (just conceivably) the falsehood of Goldbach's Conjecture has nothing whatsoever to do with our present or even our best-attainable state of knowledge concerning it. Mathematical truth is objective and verification-transcendent, that is to say, something which holds good as a matter of the way things stand in mathematical reality and not just the way things happen to stand with our capacities of proof or recognition.[18] Philosophers divide very sharply on this question and I guess that most students with a nascent interest in the philosophy of mathematics would also divide very sharply. Some would say that *obviously* Goldbach's Conjecture is either true or false and that it doesn't make sense – mathematical sense – to restrict the range of bivalent (true-or-false) statements to those for which we possess an adequate proof. Others would shake their heads and say that they cannot accept such a claim if the truth or falsehood in question is something that exceeds our utmost powers of computation or formal proof. Then the realists would respond: surely this is just the kind of confusion that results from the old anthropocentric fallacy of equating truth with the scope and limits of human knowledge.

I'm not suggesting that the anti-realists would find themselves played off the field at this point, especially if they had read Dummett and picked up some useful lines of argument. Thus they could always come back with some version of the case for regarding such disputed statements as beyond our capacity to verify or falsify and hence as lacking any truth-value so far as we can possibly tell. What the realist maintains, conversely, is the existence of objective mathematical truths, 'objective' in the twofold sense (1) that they might always transcend or surpass our best current methods of proof, and (2) that they have turned out strictly indispensable to the advancement of knowledge in the physical sciences. Of course there is a further problem here – as anti-realists will be quick to point out – since these claims might easily be thought to pull in opposite directions. After all, if such truths are 'objective' in the first sense (that is, verification-transcendent) then it is hard to explain how they could ever have led to a whole range of empirical discoveries, from Galileo and Newton to Einstein and beyond. Hence the sceptical conclusion that 'nothing works' in philosophy of mathematics since at some point one will always come up against this choice between objective truth and humanly attainable knowledge.[19] The physicist Eugene Wigner expressed this puzzlement in slightly less drastic terms when he spoke of the 'unreasonable effectiveness' of mathematics as a tool in the natural sciences, or the singular fact that abstract reasoning about numbers, sets, functions, and so forth could produce such a range of predictions and hypotheses that were then borne by the empirical evidence.[20]

So debates on this topic are likely to proceed in one or the other direction: toward an anti-realism that firmly denies the existence of 'objective' mathematical truths or a realism that finds itself awkwardly placed between asserting their existence and also claiming that the history of scientific progress on every scale (from the subatomic to the astrophysical) provides the best possible evidence for

БИБЛИОТЕКА

them. This is basically a version of the 'no miracles' argument advanced by scientific realists, that is to say, the argument that scientific progress would be nothing short of a miracle (or a sheer cosmic coincidence) *unless* it were the case that most of our well-tried physical and mathematical hypotheses were at any rate on the right track toward truth at the end of enquiry.[21] Anti-realists will then standardly respond with a version of the so-called 'sceptical meta-induction', namely that since scientists have managed to get so much wrong in the past then it is a safe bet that we are likewise wrong – not even 'on the right track' – with most of what currently passes for scientific truth.[22] To which the realist will reply: but how could you possibly mount this argument from the evidence of past errors except on the assumption that they *were* indeed errors and have since been revealed as such through the advancement of scientific knowledge? And so it goes on, with each side finding out ever more sophisticated arguments to support their case and neither willing to concede ground in face of the usual objections.

It seems to me that anti-realists are well-practised in this game and can always come up with some sceptical rejoinder which purports to undercut the realist's case on purely philosophical grounds. However their arguments will look less impressive if one wants to move beyond this deadlocked position and offer a credible account of the history of science and the increasingly central role of mathematics in its development to date. For there will then be a pressing need to explain why so many physical phenomena have turned out to be describable in terms of certain mathematical equations, constants, or formalisms, from those laid down by Galileo and Newton to those that obtain (at least for predictive-observational purposes) in the realm of quantum mechanics. This is where Wigner's question about the 'unreasonable effectiveness' of mathematics in the physical sciences requires something more than a frank admission of defeat, or the sceptical response that quite simply 'nothing works' when philosophy is confronted with problems like these. Still less can it warrant the 'strong' anti-realist conclusion that mathematical truths are constructed or created, not discovered, and hence that statements of the 'disputed class' (like 'Goldbach's Conjecture is true') must be taken to lack an objective truth-value. After all, so the realist will say, it is not much use if philosophers are stuck for an answer when asked to do more than produce yet further set-piece negative arguments *against* this or that realist position, and actually come up with some constructive approach that meets Wigner's challenge. In my view the only candidate theory is one that accepts both the objective (verification-transcendent) character of mathematical truth and the fact – borne out across so many areas of scientific research – that (as Galileo put it) the 'book of nature' is indeed written 'in the language of mathematics'.

III

No doubt there is a sense in which anti-realism will always have the last *philosophical* word, just as scepticism will always win out in the end so long as the sceptic sticks to his guns and refuses point-blank to believe in the evidence of an 'external world' as anything more than a private construct out of his own

(possibly deluded) sense-data. At this stage the realist about mathematics is in much the same position as the realist about other areas of discourse, that is to say, confronted with a sceptical argument that cannot be refuted *on its own terms* but which fails to come up with anything resembling a coherent account of our experience, knowledge, or modes of rational belief-formation. So you won't get an 'answer' to these questions in the sense of a knock-down philosophical argument that runs scepticism clean off the field and can at last be relied upon to silence doubts with regard to the 'existence of an external world' or the objectivity of mathematical truth. Certainly you won't get it through some Wittgensteinian appeal to whatever makes sense within the 'language-game' or cultural 'form of life' that lays down criteria of acceptability for mathematical, scientific, ethical, aesthetic, religious, or other such discourses.[23] For if you take this line then the way is wide open to a kind of extreme cultural relativism that equates truth with the prevailing consensus within some given (presumptively 'correct') community of values or beliefs.

So it is that Saul Kripke can propose his 'sceptical solution' to Wittgenstein's 'sceptical paradox', namely his idea that communal warrant is the last, best hope for anyone who wants to conserve such standards of correctness in mathematics or other such rule-following activities.[24] According to Kripke there is just no way that we can confidently declare 'You're wrong!' when confronted (say) with a maths student who answers 'correctly' when asked to perform tasks of addition up to a certain numerical value, but who then goes clean off the rails – to our way of thinking – when the product exceeds that value. For the student might be following a different (to us quite arbitrary) 'rule' that decrees something like: 'add up according to teacher's rule just so long as the product is *n* or less, but always answer *n* where teacher's rule produces some numerically greater result'. Thus they might come out with top marks until posed the question: '68 +57', and then persist in responding '68' (or '57', as the case might be), rather than '125', since their own – on its own terms perfectly consistent – rule decreed *this* as the standard of arithmetical correctness, no matter what others (teacher included) might have to say on the matter. Kripke arrives at this position by way of Wittgenstein's famous argument against the possibility of a 'private language' – or an inward tribunal of sheer, apodictic self-evidence – that would somehow enable us to know for sure that we had got things right quite apart from the evidence of public, communal warrant. Besides, he argues, any standard of 'objective' correctness in rule-following behaviour must involve either a circular argument or an infinite regress, that is to say, the idea of rules for the application of rules for the application of rules, and so on *ad infinitum*.

Of course teacher might protest: but look, you have applied the rule of addition correctly and consistently up to now, so why on earth can't you see that the rule is recursive and doesn't cease to apply at some point of your own, perverse or irrational choosing?'. To which the student might promptly reply (perhaps having read Kripke): 'but look, don't you see that my answer is correct – and my rule perfectly consistent with all those previous answers – if only you followed my reasoning?'. For there is no 'wrong' answer that could not be justified in terms of some rule that the student might indeed have been following all along, and which

merely happened to bring him out right (by teacher's arithmetical lights) up to just that point. That is to say, there is no deep further fact about the student's meaning or intention when using the term 'plus' that would somehow mandate his continuing to use it in the approved manner, or that would enable teacher to rejoin (on the evidence of his past behaviour): now *this* is where you have gone off the rails'. Thus, according to Kripke, it is futile to seek some standard of correctness or rule-following consistency that would go beyond the criteria of rational warrant that prevail within some existing community of shared arithmetical judgement. To suppose otherwise – he argues – is to fall into one or other of the fallacies that Wittgenstein so shrewdly exposed, namely the infinite-regress trap (like buying a second copy of the daily newspaper just to make sure that what first copy said was true), or else the idea that this regress might be stopped through some appeal to a bedrock of sheer, self-evident truth. Much better accept the Kripkensteinian 'sceptical solution', i.e., that what counts as correct or consistent rule-following behaviour is in the end decided by communal agreement among those deemed fit to pronounce in such matters. So at least the teacher can say: well, this is the answer that all the best authorities approve (including your examiners) so why not switch to the standard rule for addition and accept the majority verdict?'.

Now there is a vast philosophical literature on Wittgenstein, Kripke, and the 'rule-following considerations'.[25] Much of it is philosophically interesting and even – I would suggest – the kind of thing that could spark off some good discussion among mathematics students at a fairly advanced level. All the same, if you were teaching mathematics and not philosophy, then at some point you would need to take a definite stand on the issues that Kripke raises. Thus you might feel distinctly embarrassed – or professionally compromised – if it struck you that Kripke was right and that the only criterion for getting things right was the consensus of opinion among those best placed to impose or enforce their standards of rule-following warrant. More than that: you might find it hard to sustain a Dummett-type anti-realist position that made no allowance for cases where a well-formed and truth-apt conjecture – like Fermat's Last Theorem – was worked upon by many generations of mathematicians and at last (just recently) gave rise to a decisive formal proof. What anti-realism appears to entail is the surely counter-intuitive idea that when earlier thinkers sought to establish the truth of Fermat's Last Theorem then any statement which they made to that effect was a statement devoid of objective truth-value, since they possessed (as yet) no means of finding it out. However this ignores the fact that any talk of mathematical *discoveries* is at very least committed to the realist idea of there being something *there* to discover, and moreover to the claim that mathematicians can form some adequate conception of just what it is they are looking for, despite not knowing what form the proof might eventually take. After all, it is a curious feature of Dummett's philosophy – his refusal to accept the existence of recognition-transcendent truths – that it leaves no room for those earlier thinkers to have been at least on the right track, or to have had some operative grasp of what would *count* as a genuine (adequately formalized) proof-procedure. Thus the realist will say that Dummettian anti-realism, like Kripkean scepticism, trades on a regular confusion between ontology and epistemology, or that which renders out statements objectively true

or false and that which enables us – at any given stage in the process of enquiry – to determine their truth or falsehood.

It is the same confusion (so the realist will claim) that leads sceptically-inclined philosophers of science to deny that we can ever legitimately go beyond the best empirical evidence and assert that there *must* be some truth of the matter with regard to certain contested hypotheses in theoretical physics which as yet elude our best methods of verification.[26] What this attitude comes down to, again, is a denial that statements may be true or false in the virtue of the way things stand in reality and irrespective of whether the utterer can satisfy Dummett's 'manifestation principle', that is, his requirement that she manifest a grasp of the conditions under which they can be known, shown, or proven to be definitely true or false. Thus it is but a short step from Dummett's fairly 'moderate' form of anti-realism – one that is designed to keep radical scepticism at bay by restricting the range of bivalent statements to those whose truth-value we can reliably ascertain – to the outlook of full-fledged Kripkean scepticism which purports to cast doubt on the very idea of objective mathematical truth or correctness (as distinct from communal warrant) in rule-following procedures. Where they both go wrong – so the realist will argue – is in adopting a Wittgensteinian approach which makes it a 'criterion' for truth-apt statements that they manifest a knowledge of the meanings, methods, or practices that define what shall count as a meaningful utterance within the discourse concerned. In Kripke's case – ironically enough – this results from his ultra-sceptical take on the 'private language' argument and his insistence that rule-following behaviour must be 'public' in the sense of belonging to a discourse that allows for shared (i.e. communal) criteria of assertoric warrant. Yet the result, as we have seen, is that he swings right across from one unworkable conception (that of truths self-evident to the solitary mind quite apart from shared standards of intelligibility) to another, equally unworkable idea (that truth *just is* whatever counts as such according to those same agreed-upon standards). So the only recourse open to the teacher when confronted with a student who works on some non-standard rule according to which '68 + 57 = 68' is to remark that this goes against the dominant consensus and is likely to produce bad exam results, in mathematics if not in philosophy! And this is all the more ironic since the student is here conceived as working on a one-off, idiosyncratic, or (in this sense) 'private' rule which ought to be strictly meaningless on Kripke's Wittgensteinian account yet which he (Kripke) asks us to regard as possessing its own, albeit deviant criteria of rule-following correctness.

It seems to me that Kripke's treatment of this issue is best regarded as a *reductio ad absurdum* of the anti-realist case, one that presses so far in a sceptical direction that realism (or objectivism) about mathematics emerges as the only viable option. Of course it has not always been taken that way, which is why so many philosophers have viewed it as a genuine 'paradox', i.e., a demonstration that there is just no means (communal agreement aside) of distinguishing correct from incorrect rule-following practices. Either that, or they have sought to resolve the paradox on terms that concede so much to anti-realism – by restricting the range of truth-apt statements to those which we can prove or ascertain – that their 'solution' once again falls plump into Kripke's sceptical sights. For the result is to

make truth dependent on knowledge, and hence to invite the whole battery of arguments (from circularity, infinite regress, 'no private language', and so forth) that Kripke is well able to exploit against notions of privileged epistemic access. Thus his strategy consists in setting up a false choice – *tertium non datur* – between equally bad alternatives, and hence ruling out the objectivist claim that well-formed statements in truth-apt areas of discourse have their truth-value fixed independently of whether we are able to acquire, recognise, or manifest a knowledge of them. On the other hand, if read in the *reductio* mode, then it works out as a powerful defence of realism not only in mathematics and logic but also in the physical sciences.

There is no evidence to suggest that Kripke had any such ulterior purpose in propounding his 'sceptical solution' to Wittgenstein's quandary. To be sure, he describes his own central claim – that quite simply there is no ascertainable fact of the matter as concerns what arithmetical reckoners mean by their usage of terms like 'plus' or 'addition' – as 'insane and intolerable'.[27] Still it is a verdict that he thinks is forced upon us if we face up to the joint implications of Wittgenstein's rule-following paradox and his argument against the possibility of a private language. Indeed, as John McDowell incredulously notes, 'the concession that Kripke says Wittgenstein makes to the sceptic becomes a *denial* that I understand the 'plus' sign to mean one thing rather than another', in which case 'we do seem to have fallen into an abyss: "the incredible and self-defeating conclusion, that all language is meaningless"'.[28] McDowell's incredulity doesn't quite extend to the point of declaring this a downright *reductio* or a deliberate, strategically adopted device for bringing home the consequence of any such far-gone sceptical thesis. All the same the realist might plausibly argue that this is the best way to interpret Kripke's arguments, i.e., as a covert defence of mathematical realism which makes its point by taking a number of alternative positions and deploying every trick in the sceptic's book to reduce them to manifest absurdity.

IV

At any rate these are just the kinds of debate that are likely to engage the interest of young mathematicians with a nascent taste for philosophical problems in their own field of study. My own experience in teaching undergraduate philosophy students is that those with a maths background (or those doing Joint Honours Philosophy and Mathematics) see the point of such arguments readily enough and are able to connect them with a range of related issues about truth, knowledge, and scientific method. Also they provide a useful way into other, more highly-charged areas of current debate, such as the issue between advocates of science as a disinterested, truth-seeking enterprise and cultural theorists or 'strong' sociologists of knowledge who regard such talk as the merest of fig-leaf ideological alibis.[29] I started with a brief discussion of the 'science wars' and suggested that there should be some way of broaching these questions in a classroom or seminar context that doesn't polarize attitudes to the extent of shutting down reasoned dialogue. Thus it might be pointed out that cultural-relativist or social-constructivist

approaches have gained ground partly in consequence of the anti-realist trend in philosophy of science, one effect of which has been to give those approaches an increased measure of 'philosophical' respectability. This is not to say that thinkers such as Dummett or Kripke would for one moment endorse the kinds of argument advanced by sociologists or cultural theorists. Nor is it to say that anti-realism of the Dummett variety – based as it is primarily on logico-semantic and metaphysical considerations – or scepticism of the kind promoted by Kripke through his rule-following paradox can properly be called to witness in support of such conclusions. What it does perhaps help to explain is the widespread receptiveness to theories which challenge the hitherto dominant conception of scientific knowledge as governed by certain distinctive values or regulative ideas, among them those of truth, objectivity, and (so far as possible) detachment from short-term ideological incentives.

So it should be possible to teach the history of science from a socially and culturally informed perspective while resisting the idea that scientific truths are *nothing more* than products of their socio-cultural background or conditions of emergence. The trouble with this latest round of 'science wars', like the old 'two cultures' debate, is that it has led to an attitude of deadlocked mutual hostility and a flat refusal, on each side, to allow for any moderating approach that would seek to defuse the conflict between them.[30] This is why I began by recalling the terms of one such attempted truce, namely the logical-empiricist distinction between 'context of discovery' and 'context of justification'.[31] That is, one can raise all sorts of question – psychological, historical, cultural, socio-political, and so forth – concerning those various factors that have arguably influenced scientists in their choice of one hypothesis over another, or their conflicting interpretations of the evidence. All this has to do with the 'context of discovery', or the kinds of no doubt revealing circumstantial detail that help to explain why scientific controversies arose at some given historical juncture, or again, what it was that predisposed scientists toward one or another means of 'saving' the empirical data. However, this approach meets its limit at precisely that point – in the context of justification – where sociology and cultural history give way to science or philosophy of science. For it is then not a question of class interests, political pressures, ideological formations, etc., but a question of how hypotheses stand up to testing under certain specified conditions such as those of controlled experiment, detailed observation, replicability, and consistency with the best (theoretical informed) evidence to hand.[32] In this context there is no warrant – disciplinary prejudice aside – for bringing in merely extraneous facts about the social and cultural history of science. To do so is a sign that one has failed to grasp the most basic principles of scientific reasoning, principles that may be open to debate (as among inductivists, covering-law theorists, Popperian falsificationists, and forth), but which none the less embody a shared commitment to the idea of science as a truth-seeking enterprise with its own distinctive standards of rational accountability.

Now of course this argument will cut no ice with 'strong' sociologists of knowledge for whom it represents just another vain attempt, on the part of mainstream philosophers of science, to prop up the scientists' false self-image as purveyors of objective, disinterested truth. When judiciously applied such a

sceptical outlook can offer genuine insights, even if it involves a curious tendency to accept the plain self-evidence of certain facts (i.e., those turned up by the social sciences) while in principle rejecting any claim to this status on behalf of physical theories or observation-statements. In other words what the strong programme amounts to is a systematic inversion of the order of priorities which characterized the old 'unity of science' project with its notion of a hard-to-soft scale of descent from physics, chemistry, and biology to psychology, sociology, and the other humanistic disciplines, these latter conceived as laying some claim to genuine scientific warrant just in so far as they adopted a hard-headed empirical approach.[33] It is not hard to see why this doctrine has given way to various reactive movements of thought which challenge the hegemony of a science-led conception of truth, knowledge, and method. However the reaction goes too far when it places theorists in the awkward position of professing to doubt even the best-attested results of the physical sciences while staking their case on historical and sociological 'data' which surely lie open to a much wider range of plausible interpretations. Thus – to repeat – a work like Shapin and Schaffer's *Leviathan and the Air-Pump* is one that undoubtedly has a great deal to teach us about the way that science actually gets done by certain members of certain (residual or emergent) social classes under certain specific historical and cultural conditions. And the same can be said about other writings in a similar vein, including some exceptionally interesting work on the socio-political background of the orthodox (Copenhagen) quantum theory.[34] But the 'science-studies' advocates are prone to overplay their hand when they make larger claims about the social construction of *all* scientific knowledge, or when they put the case for 'parity of esteem' as between theories that have held up under rigorous testing and theories that have failed by any such standard. On this view it is merely the wisdom of selective hindsight – or the Whiggish idea of scientific 'progress' – that leads us to single out some hypotheses as valid (or on the right track) and others as false or dead-end lines of enquiry.

No doubt this approach makes very good sense from a sociological viewpoint, since here the 'context of discovery' is all that counts, and practitioners clearly stand to gain by adopting a methodology that discounts any question of scientific truth or falsehood. More than that: they can argue that the history of science affords some striking examples of the way that dominant opinion has worked to discredit or to marginalise theories that went against the orthodox grain.[35] However these examples tend to work against the strong sociologists' argument since they rely on the assumption that some past theories were true (or scientifically warranted) despite the weight of received opinion at the time. And their case looks even shakier if applied to the issue between Boyle and Hobbes as regards vacuum phenomena, or Galileo and the Church authorities as regards celestial motion, or Lavoisier and Priestley as regards the process of combustion. In these instances 'parity of esteem' would entail so a drastic a suspension of belief with regard to the most basic tenets of current scientific thinking that its proponents would be forced back to an outlook of wholesale epistemological scepticism. For to *seriously doubt* that Boyle was justified (as against Hobbes) when he affirmed the possibility of a vacuum is to undercut the grounds for rational belief in a whole vast range of subsequent developments and causal-explanatory theories. Among them must be

counted the entire science of modern aerodynamics and also subatomic particle physics, since the latter took rise from Thomson's observations of cathode-ray (electron) emission in a sealed vacuum tube. That is to say, such claims must be open to the same rejoinder that critics have brought against Kuhnian talk of radical paradigm-change; namely, that if the cultural-relativist approach is carried that far then it collapses into manifest incoherence when required to offer evidence on its own behalf.[36]

Besides, as I have said, there is a problem for the strong sociologists in so far as they are prone to adduce just the kinds of historical, social, and cultural 'evidence' that fares less well under sceptical pressure than the truth-claims of the natural sciences. Of course their whole approach is intended to challenge this idea that the natural sciences (physics in particular) should be thought of as possessing superior cognitive, epistemic, or truth-telling warrant. Yet there is – to put it bluntly – something rather shifty and evasive about a programme that places such unquestioning trust in the methods and procedures of sociological enquiry while adopting an outlook of blanket scepticism (or principled disbelief) with respect to whatever falls outside its methodological remit. Thus Shapin and Schaffer may profess to maintain an attitude of strict neutrality as between Boyle's (on the orthodox account) properly 'scientific' investigations of vacuum-related phenomena and Hobbes's (again on the orthodox account) metaphysically loaded and politically motivated denial that any such phenomena could possibly exist. However, their approach will appear less even-handed if one considers how far it leans towards a Hobbesian (or Nietzschean-Foucauldian) view of scientific 'truth' as nothing more than a product of power-knowledge differentials, or scientific 'progress' as a purely ideological construct, or history as always a 'history of the present' that retroactively projects its favoured forms of narrative emplotment. The sociologists purport to avoid this bias by building in a principle of 'reflexivity', which treats their own methods as equally subject to socio-historico-cultural analysis along the same lines.[37] But here again there is a fairly obvious sense in which the principle works out as a strong endorsement of their preferred methodology and one which preemptively excludes or discredits any other (e.g., realist or causal-explanatory) account. At this point the scientific realist may reasonably argue that anyone who takes such a line is adopting a curiously skewed perspective on the relative likelihood that methods adopted in the natural or the social sciences provide our best, most reliable sources of information.

V

This is not to deny that the old-style Whiggish account of scientific knowledge as an onward and upward progress toward truth as the preordained end of enquiry is one that stood in need of significant revision. That revisionist approach has gained momentum over the past few decades, to the point where few philosophers or historians of science – even those who come out firmly against the strong-sociological doctrine – would wish to defend an unqualified version of the Whiggish account. Still there is a need to present these issues in a way that doesn't

over-emphasize the problems with 'hard-line' scientific realism, and then – in consequence – swing right across to an equally hard-line social-constructivist position. One answer might be to follow the lead of some literary critics when confronted with debates about 'the canon'. In brief, these debates have typically involved a stand-off between traditionalists or conservatives who affirm the preeminent status of certain canonical texts and others – among them feminists, Marxists, multiculturalists, and post-colonial critics – who maintain that the canon is merely a product of certain ideological values (gender-based, class-based, ethnic, or socio-political) that have passed themselves off as universal human truths.[38] In which case – it is suggested – why not take the alternative, more promising option of teaching the 'canon wars' as a means to familiarize students with the issues and at the same time allow them a range of interpretative angles on the various texts in dispute? Thus one might well adopt a similar approach with respect to the issue between scientific realists and social constructivists, or those who uphold some version of the case for inference to the best (rational or causal) explanation and those who reject that approach on grounds of its merely representing the self-authorized consensus among this or that 'expert' community well-placed to enforce its hegemonic values and beliefs. This would have the virtue – from an intellectual as well as a practical-pedagogic standpoint – of acquainting students with a wide range of views on the topic while giving them the chance to assess those views in a spirit of open-minded enquiry.

Of course there is the problem that students (and teachers) have limited time at their disposal and that any regular provision for this kind of approach would reduce the amount of time available for instruction in other, more central areas of the maths or science curriculum. Also – as I have argued above – any attempt at complete even-handedness as between the various opposing views would amount to no more than an intellectual cop-out and most likely engender indifference (or contempt) on the students' part. Thus nobody teaching the 'science wars' should be loath to take a definite stand on the issue, as for instance by remarking that a self-professed 'epistemological anarchist' like Paul Feyerabend is on dubious moral as well as scientific ground when he counsels an attitude of 'anything goes' in matters of scientific truth.[39] All the more so when, in an open letter, he advises the arbiters of present-day Catholic doctrine – lineal descendants of those who persecuted Galileo – to resist the conformist pressures of secular orthodoxy and not recant their original position that his (Galileo's) was merely one hypothesis that happened to 'save' the empirical appearances.[40] This is no doubt an extreme case – maybe (on the most charitable reading) a provocative *jeu d'esprit* – and would scarcely gain credence among most sociologists of knowledge, let alone among anti-realists of a more philosophical mind. Nevertheless I think that their arguments are best approached through a teaching strategy that gives due weight to the conceptual problems involved – problems such as those concerning the objectivity of mathematical truth or the underdetermination of physical theories by empirical evidence – while maintaining a vigorously principled commitment to standards of valid scientific method.

This is also to say (academic self-interest aside) that philosophy of science has a useful role to play in the teaching of science even at a British sixth-form or

US high-school level. For there is clearly a sense in which issues like these link up with wider public concerns about the extent to which scientists can or should be held socially and morally accountable for the outcome of their various research-projects. Since students are likely to have encountered positions on both sides of the debate – arguments for the value-neutrality of science and arguments for its social responsibility – teachers can usefully build on this background to point out some of the misconceptions that have led to the current, somewhat unedifying round of public hostilities. Thus, for instance, they can put the case that a relativist approach of the full-fledged Feyerabend kind may appear socially and ethically benign in so far as it encourages acceptance of the widest possible range of beliefs, from alchemy to post-Daltonian chemistry, or from voodoo magic to mainstream medical science, or from raindance rituals to modern meteorology. Yet they might also remark that such tolerance tends to be highly selective in application, involving as it does – like the strong-sociological approach – a marked bias against any 'orthodox' conception that would distinguish between science and pseudo-science, or better and worse ways of reasoning on the evidence.

In the end, as I have argued, this issue comes down to something very like the philosophic stand-off between realism and scepticism with regard to the existence of an 'external world' that is not just a construct out of our sense-data, conceptual schemes, discursive practices, or whatever. There is no philosophical answer to the sceptic in the sense of an answer that would finally quell such doubts and convince them on sheerly logical or demonstrative grounds that scepticism cannot make sense. G. E. Moore famously thought to provide such a 'proof of the external world' when, in the course of a Cambridge lecture, he held up one hand, pointed to it with the other, and asserted that everything followed from this basic demonstration that least one object could be known to exist on straightforward evidential grounds.[41] Any well-trained sceptic could make short work of Moore's purported proof, just as they could argue, *contra* Wittgenstein, that one cannot defeat the sceptic merely by observing that his or her statements go strongly against our customary range of normal, everyday, or communally-accepted language-games.[42] Indeed such arguments give the sceptic a handle for insisting that realism is nothing more than a certain (no doubt deeply acculturated) habit of thought which just happens to prevail within certain communities or shared 'forms of life'. Still the realist may want to come back and ask whether arguments of this sort can be held to possess more rational warrant than appeals to the self-evidence of progress in various tried and tested fields of applied scientific knowledge. That is to say, the burden of proof falls squarely on those who would reject the case for convergent realism, or for scientific method as our best guarantee that most of our theories or working hypotheses are on the right track, even though (as the realist will readily concede) by no means secure against any prospect of future revision or rejection.

This is where the sceptic routinely responds with some version of the 'argument from error', i.e., the claim that since so many once well-entrenched scientific theories have demonstrably *not* been on the right track therefore it is a safe bet that most of our currently accepted 'knowledge' will likewise turn out to be false, partial, or based on inadequate evidence.[43] What this amounts to is a kind

of sceptical meta-induction which turns the realist's argument back upon itself and demands why we should place any confidence in methods and assumptions – like inductive reasoning or the idea of scientific progress – that have suffered such a range of failures and setbacks in their history to date. But then, once again, the realist will ask: on just what grounds can the sceptic advance this case if not on the implicitly realist premise that we now have adequate scientific reason to count those earlier theories false, or to claim with good warrant that terms like 'phlogiston' or the 'luminiferous ether' no longer have any role in physical science. Moreover she can point out the crucial difference between a term like 'phlogiston' that proved wholly devoid of referential content with the advent of Lavoisier's oxygen-based theory of combustion and a term like the 'luminiferous ether' which can be shown to have referred (albeit on a charitable or truth-optimizing construal) to what physicists would later describe as the 'electromagnetic field'.[44] In other words there may be instances of partial (as distinct from null or fallacious) reference where the term in question has played an important facilitating role in the development of a later, more adequate scientific theory. Another example would be Black's 'caloric' theory of heat, now taken to be referentially void – in the strict sense that there exists no such pervasive, intangible, heat-conductive fluid – but which led on to the theory of specific heat and thence to the currently accepted definition of 'heat' as 'mean kinetic energy of molecules'.[45]

Thus the realist can put up a strong case – as against the wholesale sceptical argument from error – for the partial conservation of certain theories that have not (like the 'phlogiston' theory of combustion or Aristotle's notion of 'natural place' to account for the motion of falling bodies) relinquished any claim to describe or explain the physical phenomena concerned. After all, as Hilary Putnam remarks, there is a certain grand indifference to detail in the cultural-relativist idea that Aristotle's theory made just as good sense on its own cosmological terms as later theories of gravitational attraction like those of Galileo or Newton. On Aristotle's account, if one travelled to the Moon and released a rock from some few feet above its surface then the rock would head straight off to Earth, thus seeking out its 'natural place' in the sublunary order of the elements.[46] Of course the relativist may stick to his thesis and choose to ignore its awkward implications when confronted with evidence such that provided by NASA films of the first Moon-landing, not to mention the entire existing body of astronomical theory and observational data. Or he could join the small but vociferous lobby which maintains that the landing never took place and that the film 'evidence' was faked as a means of boosting US scientific morale in response to Soviet advances. But he would then – it is fair to say – be opting out of scientific debate or leaving philosophy of science behind for the sake of quite different interests.

The same kind of argument can be brought against notions of radical paradigm-incommensurability, such as those that Kuhn puts forward and which have figured centrally in the strong-sociological and 'science-studies' literature. Thus, for instance, a term such as 'mass' may have undergone radical changes of sense and reference in the passage from Newtonian to post-Einsteinian conceptions of gravity and space-time physics. Yet there is reason to suppose – against this idea of sharply discontinuous paradigm-shifts – that 'mass' has a range of well-defined senses

('absolute mass', 'rest-mass', 'inertial mass', 'relativistic mass') and that the shift in question was one that involved a progressive re-thinking of the relation between them rather than a total break with earlier (pre-relativist) conceptions.[47] This basically semantic version of the case leads on to the more substantive claim that we can justify talk of scientific progress and challenge the sceptical meta-induction by adducing other instances – like 'molecule', 'atom', and 'electron' – where the range of descriptive or identifying criteria has been subject to large-scale revision but where these terms can none the less be taken as referring to the self-same entities.[48] As I have said, it is this kind of detailed engagement with particular issues in the history and philosophy of science that provides the best starting-point for discussion, rather than high-level abstract debates about the 'problem of knowledge' or the 'existence of an external world'. For the former approach has the great advantage of focusing squarely on concrete examples – such as those mentioned above – and obliging the sceptic to defend his position despite all the detailed evidence produced in support of a convergent-realist account premised on inference to the best (most rational or truth-preserving) explanation. Of course the sceptic may reject this whole approach as a species of circular argument, or one whose every term ('evidence', 'rational', 'truth', 'explanation') incorporates precisely those realist assumptions that he – the sceptic – is out to deny. But, if so, then the argument has shifted to a level where the sceptic will always have the last word, but only at the cost of renouncing any claim to provide an intelligible account of our everyday experience as well as our knowledge of the growth of scientific knowledge.

VI

This dispute is within reach of the larger issue – one with an important moral as well as epistemological dimension – as to whether such arguments may relativise truth to the point where it becomes nothing more than a product of consensus belief or communal acceptance within some particular socio-scientific 'form of life'. On this Wittgensteinian view there is no appeal to values of truth, rationality, or ethical and social justice beyond those that play a meaningful role in the language-game or life-form concerned.[49] Just as anti-realism of the Dummettian variety denies the existence of objective, recognition-transcendent truth-values for statements of the so-called 'disputed class', i.e., those for which we possess no means of ascertainment or decisive proof, so likewise in matters of ethical debate it is pointless to invoke culture-transcendent standards of objective moral good or natural justice. In fact Dummett is a notable campaigner in various left-liberal causes, especially for the improvement of race-relations and equality of democratic rights, so there is a certain tension (if not an outright conflict) between his practical commitments in this regard and his more specialized or technical philosophic views.[50] My point is that the widespread current retreat from realist conceptions of truth is one that leaves its proponents hard to put to explain how the conditions of human existence might be changed for the better through certain kinds of responsible, ethically concerned, and – above all – realistically achievable forms of applied scientific knowledge.

Thus there is not much purpose in floating ideas about the good life if those ideas go along – as they do for a thinker like Richard Rorty – with the kind of extreme descriptivist position according to which reality *just is* a product of our various language-games, metaphors, or preferred 'final vocabularies'.[51] For this amounts to a vaguely utopian variant of the strong-constructivist claim, the idea that we are free to redescribe 'reality' in whatever way we choose since there is nothing in the nature of things – no source of extra-linguistic constraint – that would render some such descriptions true (or practically realizable) and others merely a result of wishful thinking. Indeed the very notion that by changing 'vocabularies' we can somehow bring about a change in the prospects for human physical and social flourishing is one that could only gain credence in a culture – that of Rorty's favoured 'North Atlantic postmodern bourgeois-liberal pragmatism' – which banks heavily on the no doubt attractive idea that wishing can make it so. However such thinking rather soon runs up against some harsh realities – among them the facts of incurable disease and looming environmental catastrophe – that place sharp limits on the scope for redescription except as a means of denying or evading those same recalcitrant facts.

Of course there is a sense in which adopting some different range of descriptive or conceptual resources may open the way to new developments in medical science or fresh ways of thinking that might point beyond the present environmental crisis. Still they will need to be based on a realist assessment of what lies within the bounds of scientific possibility, along with a well-developed grasp of the causal factors and the jointly enabling and limiting conditions that apply in any given case. For the Rortian descriptivist, conversely, all that is required is a switch to some alternative language whereby the problems can be made to disappear (or the solutions to emerge) through a kind of verbal alchemy. What Rorty is thus proposing is a literalised version of Kuhn's arguably metaphoric claim that 'the world changes' with every major shift of scientific paradigms. But where Kuhn allows for lengthy periods of 'normal', problem-solving science between episodes of drastic upheaval Rorty envisages a process of perpetual revolution, one in which the only constraint on our freedom to create a better world is the tendency to stick with old, habituated, routine habits of talk. For if realism is merely (as he argues) a secularized stand-in for outworn theological ways of thinking – if the idea that our statements should somehow 'match the facts' is just another version of the primitive belief that 'the gods can be placated by chanting the right words' – then there is nothing to prevent us from changing the words and reinventing 'reality' in whichever way we choose.[52]

Thus, according to Rorty, 'the source of realist, antipragmatist philosophy of science is the attempt, characteristic of the Enlightenment, to make "Nature" do duty for God – the attempt to make natural science a way of conforming to the will of a power not ourselves, rather than a way of facilitating commerce with the things around us'.[53] It seems to me that this argument comes back like a boomerang and that in truth it is the Rortian 'strong'-descriptivist who invests language with a quasi-divine or miraculous power of transmuting the world. Such ideas no doubt possess a strong appeal for those who – understandably – view modern science and its technological applications with a high degree of mistrust, and who wish to see

it directed in more humane, socially responsive, or ethically accountable ways. There is also, in the US cultural context, a prominent strain of mythic-utopian thinking that takes various forms, from literary *genres* 'high' and 'low' to the offerings of Hollywood romance, or from William James's pragmatist idea of self-salvation through the fideist 'will to believe' to Christian science and faith-healing.[54] However this confidence in the power of imaginative thought to overcome bad realities can easily become something less attractive, as with the idea that people (individuals or cultures) have only themselves to blame if they can't muster the moral resources to believe what's good for them or to 'redescribe' their world in suitably uplifting terms. Thus – to put it plainly – there is something cruel about a self-help doctrine which informs the chronically or terminally ill patient that his or her condition must have resulted from a failure to think more positive, spirit-enhancing, or suchlike salvific thoughts. And there is a similar objection, on moral as well as scientific grounds, to the notion that 'redescribing'our various social, political, and environmental ills can somehow *in itself* point a way beyond them, or allow us to break with the realist mind-set that would leave them firmly in place. Bertrand Russell put the case most forcefully in his rejoinder to James, namely that whatever its proclaimed spiritual or psychological benefits the 'will to believe' had absolutely no place in matters of knowledge or truth.[55]

This flipside aspect of utopian thinking comes out if one asks what follows from Rorty's idea that the whole scientifically recognised range of 'natural kinds' – atoms, molecules, elements, genes, biological species – are products, merely, of the language by which we describe them or our present, language-relative schemes of classification. For the same would apply to malignant bacteria, flesh-eating viruses, cancer cells, or genetic mutation-inducing chemical substances, all of which – if they could only be brought under some alternative description – might exert nothing like so depressing an effect on our capacity for positive thought. My point, to repeat, is that the only hope for harnessing science more safely and securely to the prospects for human good is to keep a firm sense of what lies realistically within its powers to achieve, a sense that can and should be fully responsive to ethical and socio-political values, but which doesn't take refuge in a wishful realm of untrammelled creative redescription. Besides, there is a danger – especially (again) in the present-day US context – that such thinking will lend itself to ideological agendas that would scarcely find favour with those, like Rorty, who count themselves on the liberal left. After all, the most powerful, politically effective anti-science lobbies are not composed chiefly – if at all – of philosophers and social thinkers who espouse a broadly progressivist conception of the communal good. Rather they comprise a strategic alliance of those on the Christian-fundamentalist, creationist, 'pro-life' (anti-abortion), and other such conservative fronts who can readily exploit the strong-descriptivist line to their own persuasive purposes. In which case it may turn out to have some far from liberal implications, not least when applied to issues – like medical ethics or genetic research – where doctrinal adherence is apt to override the interests of reasoned, scientifically-informed, democratic debate.

I have covered quite a range of topics here, from realism *versus* anti-realism in philosophy of mathematics to the question whether science can be thought of

as socially-responsive (or value-led) without giving way to extreme forms of cultural-relativist thinking. It is my belief that an education in science should find sufficient room for discussing these issues, just as an education in philosophy, sociology or cultural history should find sufficient room for acquaintaining students with at least some idea of how scientists typically think and work. Moreover this can be done in a way that presents both sides to each debate – and avoids the temptation of caricature – while not falling into the opposite trap of adopting an approach that is so even-handed or studiously non-committal as to let the whole argument go by default. For of course this approach would effectively amount to just a roundabout endorsement of the relativist case that any 'truth' in such matters can only be product of whatever fits in with our preconceptions or whatever is borne out by some existing consensus of socially accredited belief. I have made no attempt to disguise my conviction that realism is the only philosophic standpoint that offers an adequate account of these issues. On the other hand I would hope to have done so in a way that at least gives a fair hearing to dissident (e.g., anti-realist or social-constructivist) views. In the current, sharply polarized context of debate this seems the best approach for anyone concerned to offer students an education in the values and standards of open-minded critical enquiry.

REFERENCES

[1] See Alan Sokal and Jean Bricmont, *Intellectual Impostures*: *postmodern philosophers' abuse of science* (London: Profile Books, 1998); also Paul R. Gross and Norman Levitt, *Higher Superstition*: *the academic left and its quarrels with science* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994); Gross, Levitt and Martin W. Lewis (eds.), *The Flight from Science and Reason* (New York: The New York Academy of Sciences, 1996); Noretta Koertge, *A House Built on Sand*: *exposing postmodernist myths about science* (Oxford: Oxford University Press, 1998)

[2] See for instance Harry Collins and Trevor Pinch, *The Golem*: *what everyone should know about science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); K. Knorr-Cetina and M. Mulkay (eds.), *Science Observed* (London: Sage, 1983); Bruno Latour, *Science in Action*: *how to follow scientists and engineers through society* (Milton Keynes: Open University Press, 1987) and *The Pasteurization of France*, trans. A. Sheridan and J. Law (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988); Latour and Steve Woolgar, *Laboratory Life* (London: Sage, 1979); Andrew Pickering, *The Mangle of Practice* (Chicago: University of Chicago Press, 1995).

[3] See especially David Bloor, *Knowledge and Social Imagery* (London: Routledge & Kegan Paul, 1976); Barry Barnes, *Scientific Knowledge and Sociological Theory* (Routledge & Kegan Paul, 1974) and *About Science* (Oxford: Blackwell, 1985); Steve Fuller, *Social Epistemology* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1988); Andrew Ross, *Strange Weather*: *culture, science and technology in the age of limits* (London: Verso, 1991); Steven Shapin, 'History of Science and its Sociological Reconstructions', *History of Science*, Vol. 20 (1982), pp. 157-212; Steve Woolgar, *Science*: *the very idea* (London: Tavistock, 1988). For critical discussion of these and kindred views, see Martin Hollis and Steven Lukes (eds,), *Rationality and Relativism* (Oxford: Blackwell, 1982); W.H. Newton-Smith, *The Rationality of Science* (London: Routledge, 1981); R. Nola (ed.), *Relativism and Realism in Science*

(Dordrecht: Kluwer, 1988); Christopher Norris, *Against Relativism: philosophy of science, deconstruction and critical theory* (Oxford: Basil Blackwell, 1997).

[4] Han Reichenbach, *Experience and Prediction* (Chicago: University of Chicago Press, 1938); *The Rise of Scientific Philosophy* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1951).

[5] See Bloor, *Knowledge and Social Imagery* and other entries under Note 3, above.

[6] Steven Shapin and Simon Shaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle and the experimental life* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1985).

[7] See for instance J.L. Aronson, 'Testing for Convergent Realism', *British Journal for the Philosophy of Science*, Vol. 40 (1989), pp. 255-60; Gilbert Harman, 'Inference to the Best Explanation', *Philosophical Review*, Vol. 74 (1965), pp. 88-95; Peter Lipton, *Inference to the Best Explanation* (London: Routledge, 1993).

[8] This Hobbesian aspect of Foucault's thought is most evident in the volume *Power/Knowledge: selected interviews and other writings*, ed. D.F. Gordon (Brighton: Harvester, 1980).

[9] See Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action*, 2 vols., trans. Thomas McCarthy (London: Heinemann, 1979) and *The Philosophical Discourse of Modernity: twelve lectures*, trans. Frederick Lawrence (Cambridge: Polity Press, 1987).

[10] See for instance Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, 2nd edn. (Chicago: University of Chicago Press, 1970); Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, trans. D.F. Bouchard and S. Simon (Oxford: Blackwell, 1977); Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: a report on knowledge* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

[11] E.P. Thompson, *The Making of the English Working Classes* (Harmondsworth: Penguin, 1972).

[12] See Paul Benacerraf, 'What Numbers Could Not Be', in Benacerraf and Hilary Putnam (eds.), *The Philosophy of Mathematics: selected essays*. 2nd edn. (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), pp. 272-94; also Michael Dummett, *Truth and Other Enigmas* (London: Duckworth, 1979); Hartry Field, *Realism, Mathematics and Modality* (Oxford: Blackwell, 1989); Bob Hale, *Abstract Objects* (Blackwell, 1987) and 'Is Platonism Epistemologically Bankrupt?', *Philosophical Review*, Vol. 103 (1994), pp. 299-325; Hilary Putnam, *Mathematics, Matter and Method* (Cambridge University Press, 1975); Scott Soames, *Understanding Truth* (Oxford: Oxford University Press, 1999); Crispin Wright, *Frege's Conception of Numbers as Objects* (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983).

[13] Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions* (op. cit.).

[14] Dummett, *Truth and Other Enigmas* (op. cit.); also *Elements of Intuitionism* (Oxford: Oxford University Press, 1977) and *The Logical Basis of Metaphysics* (London: Duckworth, 1991).

[15] See Michael Devitt, *Realism and Truth*, 2nd edn. (Oxford: Blackwell, 1986); also Soames, *Understanding Truth* (op. cit.) and Jerrold J. Katz, *Realistic Rationalism* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1998).

[16] See for instance A.J. Ayer (ed.), *Logical Positivism* (New York: Free Press, 1959), N. Rescher, *The Heritage of Logical Positivism* (Lanham: University Press of America, 1985), and O. Hanfling, *Readings in Logical Positivism* (Oxford: Blackwell, 1981).

[17] See Benacerraf, 'What Numbers Could Not Be', and other entries under Note 12, above.

[18] See Soames, *Understanding Truth* and Katz, *Realistic Rationalism* (Notes 12 and 15, above).

[19] Benacerraf, 'What Numbers Could Not Be' (op. cit.).

[20] Eugene P. Wigner, *The Scientist Speculates* (London: Heinemann, 1962).

[21] See especially Hilary Putnam, *Mind. Language and Reality* (Cambridge: Cambridge University Press, 1975) and Richard Boyd, 'The Current Status of Scientific Realism', in Jarrett Leplin (ed.), *Scientific Realism* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984), pp. 41-82; also entries under Note 7, above.

[22] See for instance Larry Laudan, 'A Confutation of Convergent Realism', *Philosophy of Science*, Vol. 48 (1981), pp. 19–49 and – in response to such arguments – Aronson, 'Testing for Convergent Realism' (Note 7, above).

[23] Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe (Oxford: Blackwell, 1953).

[24] Saul Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language* (Oxford: Blackwell, 1982); also Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (op. cit.), Sections 201-292 *passim*; Paul Boghossian, 'The Rule-Following Considerations', *Mind*, Vol. 98 (1989), pp. 507-49; Bob Hale, 'Rule-Following, Objectivity, and Meaning', in Hale and Crispin Wright (eds.), *A Companion to the Philosophy of Language* (Blackwell, 1997), pp. 369-96.

[25] See Note 24, above; also John McDowell, 'Wittgenstein on Following a Rule', *Synthèse*, Vol. 58 (1984), pp. 325-63; Alex Miller, 'Rule-Following, Response-Dependence, and McDowell's Debate with Anti-Realism', *The European Review of Philosophy*, Vol. 3 (1998), pp. 175-97.

[26] For the classic statement of this strong empiricist position, see Ernst Mach, *The Science of Mechanics* (London: Watts, 1893). It receives a more qualified 'constructive empiricist' development in Bas C. van Fraassen, *The Scientific Image* (Oxford: Clarendon Press, 1980). See also C.J. Misak, *Verificationism: its history and prospects* (London: Routledge, 1995); P.M. Churchland and C.M. Hooker (eds.), *Images of Science: essays on realism and empiricism, with a reply from Bas C. van Fraassen* (Chicago: University of Chicago Press, 1985); Ian Hacking, *Representing and Intervening: introductory topics in the philosophy of natural science* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983); Christopher Norris, 'Anti-Realism and Constructive Empiricism: is there a (real) difference?' and 'Ontology According to van Fraassen: some problems with constructive empiricism', in *Against Relativism: philosophy of science, deconstruction and critical theory* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 167-95 and 196-217.

[27] Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language* (op. cit.), p. 60.

[28] John McDowell, 'Wittgenstein on Following a Rule' (op. cit.), p. 330; Kripke, *Wittgenstein on Rules and Private Language*, p. 71.

[29] See entries under Note 3, above.

[30] See especially C.P. Snow, *The Two Cultures, and a second look* (Cambridge: Cambridge University Press, 1963).

[31] Note 4, above.

[32] For a sustained argument against this position from the strong-sociological quarter, see Harry Collins *Changing Order: replication and induction in scientific practice* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

[33] For other, more nuanced criticisms of the 'unity of science' programme, see Nancy Cartwright, *How the Laws of Physics Lie* (Oxford: Oxford University Press, 1983); John Dupré, *The Disorder of Things: metaphysical foundations of the disunity of science* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press); Peter Gallison and David J. Stump (eds.), *The Disunity of Science; boundaries, contexts and power* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996).

[34] James T. Cushing, *Quantum Mechanics: historical contingency and the Copenhagen hegemony* (Chicago: University of Chicago Press, 1994); also – in 'stronger' sociological mode – Paul Forman, 'Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: adaptation by German Physicists and Mathematicians to a hostile intellectual environment', *Historical Studies in the Physical Sciences*, Vol. 3 (1971), pp. 1-115 and 'The Reception of an Acausal Quantum Mechanics in Germany and Britain', in S.H. Mauskopf (ed.), *The Reception of Unconventional Science, AAAS Selected Symposium*, No. 25 (1979), pp. 11-50.

[35] See for instance Collins and Pinch, *The Golem* (Note 2, above).

[36] For a useful conspectus, see Paul Horwich (ed.), *The World Changes: Thomas Kuhn and the nature of science* (Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1993).

[37] See especially Bloor, *Knowledge and Social Imagery* (Note 3, above).

[38] For a wide-ranging critical survey of these debates, see John Guillory, *Cultural Capital: the problem of literary canon formation* (Chicago: University of Chicago Press, 1993).

[39] Paul K. Feyerabend, *Against Method* (London: New Left Books, 1975).

[40] Feyerabend, *Science in a Free Society* (London: New Left Books, 1978).

[41] G.E. Moore, 'Proof of an External World', in *G. E. Moore: selected writings*, ed. Thomas Baldwin (London: Routledge, 1993), pp. 147-70.

[42] Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (op. cit.).

[43] See for instance Laudan, 'A Confutation of Convergent Realism' (Note 22, above).

[44] I take this example from Stathis Psillos, *Scientific Realism: how science tracks truth* (London: Routledge, 1999). See also Devitt, *Realism and Truth* (op. cit.); J. Aronson, R. Harré and E. Way, *Realism Rescued: how scientific progress is possible* (London: Duckworth, 1994); Jarrett Leplin (ed.), *Scientific Realism* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984); Wesley C. Salmon, *Scientific Explanation and the Causal Structure of the World* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1984); Peter J. Smith, *Realism and the Progress of Science* (Cambridge University Press, 1981).

[45] Psillos, *Scientific Realism* (op. cit.).

[46] Hilary Putnam, *Pragmatism: an open question* (Oxford: Blackwell, 1995).

[47] Hartry Field, 'Theory Change and the Indeterminacy of Reference', *Journal of Philosophy*, Vol. 70 (1973), pp. 462-81 and 'Quine and the Correspondence Theory', *Philosophical Review*, Vol. 83 (1974), pp. 200-28.

[48] See Notes 7 and 44, above.

[49] This Wittgensteinian case has been argued most influentially by Peter Winch in his book *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy* (London: Routledge & Kegan Paul, 1958).

[50] For further discussion see Christopher Norris, *Truth Matters: realism, anti-realism and response-dependence* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002).

[51] See for instance Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989) and *Objectivity, Relativism, and Truth* (Cambridge University Press, 1991).

[52] Rorty, *Objectivity, Relativism, and Truth* (op. cit.), p. 80.

[53] Ibid, p. 87

[54] See for instance William James, *Pragmatism: a new name for some old ways of knowing* (New York: Longmans, 1907).

[55] Bertrand Russell, 'James's Conception of Truth', in Simon Blackburn and Keith Simmons (eds.), *Truth* (Oxford: Oxford University Press, 1999), pp. 69-82. See also James's response to Russell in *The Meaning of Truth* (New York: Longmans, 1909).

КРАЯТ И ВЕСТТА.
ОПИТ ВЪРХУ ФИЛОСОФИЯТА НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО

Боян Манчев

Чрез настоящата разработка целя критичното поставяне на проблема за детерминизма и телеологизма в повествователния текст, или, казано най-общо, на проблема за повествователната свързаност и повествователните модели. Този проблем стои, експлицитно или имплицитно, в центъра на изследванията на повествователни текстове на Радосвет Коларов, и в този смисъл настоящата работа в негова чест ще се опитва да пресъздаде и да продължи един започнал преди време, през 1997 година, отново във връзка с наратологията и с Достоевски, разговор.

Предложения

Повествованието се изгражда като метаповествование, или по-скоро *чрез* метаповествование. Това не означава толкова, че повествованието е рефлексия на собственото си ставане, колкото че то става, повествувайки за себе си, или, още по-силно казано, повествувайки *се*[1].

Това твърдение има за първа цел да отхвърли представата за предпоставеност на дълбинни повествователни структури, които се актуализират на повърхността (представа, оставаща фундаментална в цялото развитие на наратологията). „Метаповествованието“ назовава произвеждането на повествованието като резултат на интензитета на една начална потенциалност, която обаче не е подлежаща на актуализация дълбинна структура, а смислова потенция, която се поражда/полага едновременно с акта на полагане на означаемо. Следвайки лингвистиката на Гюстав Гийом и намиращата се в същото бергсонианско русло онтология на виртуалното на Жил Дельоз, назовавам тази неметафизическа смислова потенция *обозначимо*. Въпросната представа за повествованието, разгърната детайлно в дисертационния ми труд[2] и в още няколко статии[3], взима като своя отправна точка именно принципите на Гийом, „най-големия критик на Сосюр преди Дерида“[4], и следва по-нататъшното им развитие в идеогенетическата теория на Красимир Манчев[5] и съответстващата ѝ наратологическа концепция на Христо Тодоров. Търсенията на Манчев продължават тези на Гийом, като център на лингвистичната му теория представлява тезата за последователното произвеждане на езиковите категории в идеалното операционално време на идеогенезиса. Най-общо казано, идеогенетическата теория предлага схващане на езика като посто-

янно Ставане: Субектът и Обектът не престават да се разделят и заличават, за да се положат отново, може би на друго „място“, докато *желанието за смисъл* не спре да дава тласък на езика. Голямото предимство на идеогенетичната теория спрямо доминиращите лингвистични парадигми е, че при нея се заличава опозицията език–метаезик (и следователно се неутрализира парадоксът на метаезика). Това означава, че върху езика, взет като биващо, не се проектира един предсъществуващ метаезиков синтаксис, а че езикът се изследва чрез иманентния си инструментариум. Езикът е схванат като уникален механизъм на смислопроизвеждането и концептуализацията, който съдържа всички средства за собственото си концептуализиране. Ако открием тези средства, ще избегнем риска да произведем нов, по-малко съвършен език, който, от своя страна, също би се нуждал от ново концептуализиране – процес, водещ към една лоша безкрайност. Освен това, тъй като метаезикът на естествения език не би могъл да бъде по-сложен от него – защото по презумпция е вписан в рамките му, тоест е само елемент на неговото множество – то той не би могъл да служи за обяснението му. От тази гледна точка идеогенетичният модел предлага изключителна възможност за избягването на предположената хватка на идеологиите на когнитивните дискурси.

В описаната перспектива повествованието се мисли като екземплификация на идеогенетическия преход и в този смисъл, доколкото „говори“ (т. е. фигурира ги във фикцията) за концептите, които се формират в/чрез него, то е и метаповествование. Или с други думи, така както идеогенетическата теория мисли метаезика като иманентен на самия език, тук метаповествованието се мисли като иманентно на повествованието. Бидейки екземплификация на идеогенетическия процес, повествованието е следователно *творене,* ставане на смисъла. То не представлява поредица от операции, водещи до индивидуализирането на инвариантна семионаративна структура, а е актуализираща се виртуалност. Идеалната идеогенетична „матрица“ на повествованието не е структурен инвариант, тя може да пулсира и да се разгъва в безкрайността. Повествованието е пулсация, осцилация, свързана с непрекъснатата замяна на гледните точки, с непрекъснатата размяна на позициите на субекта и обекта.

Разбира се, предложената перспектива на мислене на повествованието ще се изправи в не по-малка степен пред централния проблем на всяка теория на повествователния текст, а именно: как повествованието е възможно? Тоест какво прави така, че повествователните събития да се свързват, да представляват едно цяло? Какво тласка разказа напред? Защо изобщо трябва да има „пешеходна реч“, реч, невъзвръщаща се назад[6] – тоест защо да се разказва? Какво движи повествованието? Ако то се движи към (тоест *от*) някаква цел, то тя трябва да е известна от самото начало, а в такъв случай повествованието би било безсмислено. А може би смисълът е в собственото си отлагане, което представлява повествованието?

Казано другояче, ако предложената перспектива на мислене отхвърля детерминизма на повествователните модели, то как да се обясни

техният телеологизъм? Струва ми се, че това е препъни-камъкът на всички големи наратологически теории – те не успяват да отговорят на привидно тавтологичния въпрос как събитията могат да се свързват и следват – тоест да има повествование. Така например в модела на Гремас, най-комплексният измежду всички наратологически модели, *моделът* на наратологическите модели, *темпорализацията* е дефинирана просто като елемент на „дискурсивизацията", тоест на изявяването на дълбинните структури в дискурсивния синтаксис на „текстовата повърхност"[7]. С други думи, тя е мислена като вторичен конструкт, който няма нищо общо с дълбинното ниво на повествованието. Но формалнологическите структури (изразявани чрез прочутия семиотически квадрат), които управляват дълбинното равнище на повествователния текст, следователно са същностно неповествователни; те съставляват статична синхронна парадигма. Подобна визия за повествованието изглежда крайно неприемлива. Смея да се надявам, че споделям с Радосвет Коларов интуицията за този вътрешен недостиг на класическите теории на повествованието.

Алтернативата, която се опитах да предложа на този тип генеративни модели, тръгваше от предложението да се мислят модалностите (възможност, желание, необходимост) като потенциално ядро на повествованието. По този начин потенциалната *ориентация* става самото начало на повествованието. С други думи, на субстанциалистките наратологически проекти (оставащи в онтофеноменологическия модус на *изявяването* на една скрита дълбинна същност) се опитах да противопоставя идеята за *модална* теория на повествованието (отговаряща, от своя страна, на проекта за една модална онтология – което обаче е много по-голяма тема). Преходът от виртуално към реално, и от него отново към виртуално – в дивергиращите от точката на пречупване вектори на смисъла, които следва (или излъчва, което е едно и също) интерпретацията, е свързан с модалния преход, прехода от възможност през желание към необходимост, и от необходимост през желание към възможност. Това „двойно движение" кореспондира на динамиката на виртуалната онтология на Дельоз, в която процесът на актуализация, или преминаването на виртуалното в реално, се контрабалансира от един противоположен процес, вървящ от актуално към виртуално, осъществяващ завръщането към биващото, наречен от Дельоз *противоосъществяване*[8]. Модалностите осъществяват прореза между възможните светове, изразявани от монадите-актанти и в този смисъл преразпределят енергията и кривата на сериите в нови конфигурации-планове, тоест в нови светове[9]. В този смисъл повествованието е Свят: като единство на Интервалите, на континуалния дисконтинуитет на световете в него. Позовавайки се на Лайбниц, по подобен начин Джорджо Агамбен описва в Послеслова си от 1993 г. към „Речта и фантазмът" призраците на (неосъществените) книги, които са възможните светове, имплантирани в нейната тъкан. Преходът е актуализацията на потенцията, която обаче е не изявяваща се субстанция, а модализираща се модалност. Онтотелео-

П 7040а инв. 9681
В 6421

логизацията на повествованието означава придаването на универсален характер и архифигуриране на прехода, който всъщност е предвидим само в непредвидимостта си, и изразяващ движението след събитието: повествованието като движение *по-*, *подир*, *след* вестта.

Въпросът за насочеността и телеологизма на повествованието заема важно място в анализа на Страшимировия роман „Хоро“ от страна на Радосвет Коларов. Симптом на този теоретичен интерес е позоваването на Коларов на тезата на Франк Кърмоуд, имплицираща значимостта на един „апокалиптически архитекст“, теза, която може да бъде радикализирана по посока на една катастрофична идея за повествованието изобщо (включително в смисъла на теорията на катастрофите на Рене Том). В тази насока на мислене Радосвет Коларов осъществява изключително важен теоретически ход, който е особено стимулиращ и за перспективата на настоящото разсъждение. Той извършва аналогия между въпросния „апокалиптически интензитет“ на повествованието и модалната логика: *Kairos*-ът, кризисният момент, пребиваването на ръба на бездната е точката, където се събират всички времена, където „духът на човека се разтяга към миналото и бъдещето“[10], за да ги побере в своето рушащо се настояще. Или – ако пренесем случая от есхатологията в областта на модалната логика – персонажите започват да запълват своите „епистемологически алтернативи“ (Хинтика), намирайки се под хипнозата на пребиваването в пресечните точки на различни „възможни светове“[11]. Самият избор на повествователен текст като „Хоро“ едва ли е случаен (а също и ранният интерес към поетиката на Никола Фурнаджиев[12], продължен от Александър Кьосев в „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време“, както и към т. нар. „септемврийска литература“ като цяло). В романа на Страшимиров повествователната свързаност изглежда силно отслабена и същевременно се наблюдава една особена наситеност на времето, представляваща повествователен модус на предчувствието за апокалипсис, за времето, в което *времето ще спре*[13]. Ако доведем разсъждението в тази посока до краен извод, би трябвало да заключим, че (възможността за) краят на повествованието е свързан с идеята – или по-точно с търсенето на модус на материализирането ѝ в текста – за Апокалипсиса, за „Абсолютната“ смърт, за края на всички неща (ако се позовем на краткия и наситен едноименен текст на Кант, „Краят на всички неща“, можем да мислим и за етическата канава на всяко повествование: за Кант идеята за Апокалипсиса е необходима като трансцендентален гарант на морала и в този смисъл е висша морална идея). В такъв случай, ако мислим апокалиптическия сюжет в най-широк културноантропологически план, то това би наложило необходимостта да мислим повествованието/прозата, основани върху ритъма на апокалиптическия финализъм в противовес на митическия разказ, отговарящ на времето на вечното завръщане. Движението от митически разказ към повествование означава движение от цикличния ритъм на мита към движение по телеологична ос, отвеждаща до застиналия вертикален ре-

жим на сакралното, на разкриването на Истината. В този смисъл това, което наричаме повествование, е гръцко-юдейско „изобретение“, и то е необратимо свързано с гръцкия модус на мислене, в чийто център се намира идеята за изявяването, и с авраамовата монотеистична традиция, предполагаща както атемпоралния модус на божественото, така и апокалиптическия финализъм и месианистичното очакване. Но подобно крайно твърдение би наложило да се запитаме дали и как повествованието е възможно вън от тази онтотеологическа логика? Какво става с повествованието след „падането на Бог“ и следователно на идеята за Апокалипсиса, водоразделната граница на вечния живот, мигът на преход във вертикалния режим на истината? С други думи, какво представлява модерното повествование? Едно нещо е сигурно: модерното повествование, да кажем от „Страданията на младия Вертер“ нататък, очевидно има радикално нов референциален хоризонт.

Вероятно значимостта и влиянието на Достоевски в модерната епоха се дължи на факта, че той е авторът, у когото формулираните тук въпроси се *тематизират* с извънредна чистота. В този смисъл той е модерният автор *par excellence*, автор, изявяващ структурата на модерния субект и присъщата му херменевтика на индивидуалността, но не само като тема и обект на повествованието, а и в самата му структура. В следваната дотук пролегоменална линия на (лавинообразно нарастващи) обобщения логично ще достигнем до схващането на повествованието като *аналог* на живота. Това обаче ни най-малко не предполага желание за връщане към миметистката представа за света на литературата като двойник на света. Предпочитам да се върна към своя привилегирован обект, Достоевски, за да разгледам именно живота не *в* повествованието, а *като* повествование, както и повествованието не *за* живота, а *като* живот. Предложението ми ще бъде, че живот и смърт са не само централни „теми“ или фикционални категории в означаемия свят на романите на Достоевски, но и че те са свързани със самото означаващо, със самата структура на повествованието – която *чрез* тях, *в* тях, *като* тях, говори за себе си. В тази перспектива най-голям интерес биха представлявали, разбира се, граничните измерения на опита-живот, опита за предела на живота – дòсега до безпределността на смъртта: болестта, лудостта, престъплението, смъртната присъда, самоубийството. Разглеждайки няколко подобни момента в повествованието на Достоевски, ще ги мисля именно като граничен *повествователен* опит, като *гранични* изяви на самото повествование. Между тях ще ме интересува най-вече границата на *самата* граница. Как повествованието достига до своята граница? Какво се случва на границата на повествованието? И ако модерното повествование е атеологическо и ателеологическо, тогава какво го води към тази граница (свързана според горните тези с един теологически фундиран апокалиптически финализъм)? Мисля, че това е бездната от въпроси, пред които се е изправил Достоевски в работата върху своите романи и в резултат те са дали себе си като един изстрадан отговор, който ние продължаваме да се опитваме да разберем.

Смъртна присъда и самоубийство у Достоевски. Суверенността на живота[14]

Точката, мигът. Безкрайността на живота

Голямата тема на повествованието на Достоевски е свързана с голямата тема (можем да я наричаме дълбинна интуиция, неотменна основа, архифигура) на западната метафизика: суверенността на живота. Големите мигове, в които застива повествованието на Достоевски, *картините* в повествованието на Достоевски, са болестта, припадъкът, убийството, смъртната присъда, самоубийството. Пределът-кулминация на повествованието е пределът-кулминация на живота. Кулминацията, сюблимният миг на живота, е неговият предел. Повествованието е аналог на живота. „Твърде чудно е, че през тези няколко последни секунди рядко губят съзнание! Напротив, мозъкът е ужасяващо *жив* и сигурно работи силно, силно, силно като машина в движение...“, казва княз Мишкин в своето описание на наблюдаваната от него екзекуция в началото на „Идиот“. Около този висш, чист, суверенен живот гравитира цялото описание на състоянието преди епилептичния припадък на княза. Позволявам си да въведа един пространен цитат, който е по-красноречив от всеки възможен коментар, сякаш събиращ в себе си всички основни фигури и атрибути на метафизичната архифигура, тази на суверенния живот:

„Той се замисли между другото за това, че в епилептичното му състояние имаше един момент почти преди самия припадък (ако, разбира се, припадъкът му идваше наяве), когато изведнъж сред мъката, душевния мрак, угнетението в отделни мигове като че *мозъкът му се възпламеняваше и с необичаен устрем се напрягаха из един път всичките му жизнени сили. Усещането на живота, на самосъзнанието почти се удесеторяваше в тези мигове, които траеха колкото мълния.* Умът, сърцето се озаряваха от необикновена светлина; всички вълнения, съмнения, всичките му тревоги като че ли се умиротворяваха из един път, уталожваха се в някакво висше спокойствие, изпълнено с ясна, хармонична радост и надежда, изпълнено с разум и окончателно понятие за причините. Но тези мигове, тези проблясъци бяха все още само предчувствие за онази окончателна секунда (никога не повече от секунда), от която започваше самият припадък. Тази секунда беше, разбира се, непоносима. Размишлявайки за този миг впоследствие, в здраво състояние вече, той често си казваше: че нали всички *тия мълнии и проблясъци на висше самоусещане и самосъзнание, а, ще рече, и на висше битие,* не са нищо друго освен болест, освен нарушение на нормалното състояние, а щом е така, то това съвсем не е висше битие, а, напротив, трябва да бъде сметнато за най-низше. И все пак обаче той стигна най-накрая до един извънредно парадоксален извод. „Какво пък от това, че е болест? – реши най-сетне той. – *Какво значение има, че тази напрегнатост е ненормална, щом самият резултат, щом минутата на усещането, която си припомням и съзерцавам вече в здраво състояние, се оказва*

във висша степен хармония, красота, дава ми незнайно и неподозирано дотогава чувство на всеобхват, на предел, на примирение и на възторжено молитвено сливане с най-висшия синтез на живота?" Тия мъгляви изрази му се струваха на самия него твърде понятни, макар и още доста слаби. Че това е наистина „красота и молитва", че това е наистина „висш синтез на живота", той не можеше да се съмнява, а и не можеше да допусне съмнения. Та нали не видения някакви му се присънваха в този момент, като от хашиш, опиум или вино, които унижават разсъдъка и развращават душата, ненормални и несъществуващи? По това той здраво можеше да разсъждава след отминаване на болезненото му състояние. Тези мигове именно бяха само едно *необичайно засилване на самосъзнанието* – ако би трябвало да се изрази това състояние с една дума, – на самосъзнанието и в същото време на самоусещането, във висша степен непосредно. Ако в тази секунда, тоест в най-последния момент на съзнание преди припадъка, той успееше да си каже ясно и съзнателно: *„Да, за тоя момент човек би могъл да даде целия си живот!", то, разбира се, че този момент и сам за себе си струваше цял един живот.* Впрочем за диалектичната част на извода си той не държеше: отпяване, душевен мрак, идиотизъм заставаха пред него като ярка последица на тия „върховни минути". Сериозно, разбира се, той не би взел да спори по това. В извода, тоест в оценката му на тази минута, несъмнено се съдържаше грешка, но реалността на усещането все пак отчасти го смущаваше. Какво наистина да прави с тая реалност? Та нали тъкмо така ставаше, нали *той сам успяваше да си каже в същата тая секунда, че тая секунда, с безкрайното щастие, което напълно усещаше, като нищо би могла и да струва колкото цял живот. „В този момент – както бе казал веднъж на Рогожин в Москва по време на тогавашните им срещи, – в този момент някак си ми става ясен странният израз, че не ще вече да има време. Навярно – бе прибавил с усмивка той – това е същата, оная секунда, за която не успяла да се излее прекатурената стомна с вода на епилептика Мохамед, който успял обаче за същата секунда да разгледа всичките селения на аллаха."*[15]

Постигането на максималния интензитет на живота, на свръхинтензивността на живота, на живота като чист интензитет, означава фиксиране, фиксиране в *миг* и *точка*, тоест анихилирането на време и място („има една такава точка, която никак не може да се забрави, и в несвяст не можеш да паднеш, и всичко около нея именно, около тази точка, се движи и се върти", казва князът в описанието на смъртната присъда; тази точка се появява по-късно и при самоубийството на Кирилов в „Бесове"). *Точката* е сляпото петно на фасцинацията, в която осъденият *знае всичко* и същевременно не може по никакъв начин да преведе своето познание[16]. Животът е миг, мигът на безкрайността: епилептичният миг. Епилептичният ритъм на повествованието на Достоевски повтаря (но ако излезем от „вътрешната" гледна точка на фикцията, може би трябва да кажем „произвежда") устрема към безкрайния миг. Катастрофата фокусира и увлича в своята гравитационна точка целия смисъл на повествованието в романа.

Точката и *мигът* са двете възвишени фигури на суверенния живот, чрез който неговият парадокс се формулира в изчистен вид. Мигът на чистия интензитет на живота е мигът, заради който *човек би могъл да даде целия си живот.* Този парадокс е основан на неразрешим *double bind:* живееш, за да постигнеш мига, за който можеш да дадеш целия си живот – мигът на (от)даването на живота е мигът на най-чистия живот – смъртта. Чистотата на живота е в неговата безкрайност. Да постигнеш живота в неговата интензивност, в неговата суверенност, означава да го постигнеш като безкрайност. Животът е винаги безкраен (пет минути, три улици, четвърт секунда). Но той е безкраен винаги на предела, като предел – като собствената си загуба – в собственото си даване, което е смъртта. Смъртта не е нещо друго освен самодаряването на живота[17].

Сюжет за картина

При пристигането си в Петербург, в самото начало на „Идиот", княз Мишкин посещава своите предполагаеми роднини, семейство Епанчини. Очаквайки да бъде приет, той споделя с камердинера мисли за смъртната присъда. По-късно, в отговор на молбата на най-малката от трите сестри Епанчини, Аглая, да ѝ предложи сюжет за картина, той се връща към тази тема: „Действително ми дойде наум, когато ми поискахте сюжет за картина, да ви предложа сюжет: нарисувайте лицето на осъдения минута преди падането на гилотината, когато той още стои на ешафода, преди да е легнал на онази дъска."

В думите на Мишкин се разтваря особен зев. Това е зевът между фразата: „Много ми се иска да ви я опиша...", която предшества разказа и възклицанието: „Впрочем как да ви го разкажа! Ужасно, ужасно ми се иска вие или някой друг да нарисувате това!", в което се препъва опитът за разказване в самото си начало. Да го кажем така: князът иска да бъде нарисувано това, което не може да се разкаже. Това, което не може да се разкаже, може само да бъде нарисувано. Невъзможността на сюжета (разказа) става сюжет за картина.

Това противопоставяне между разказ (сюжет) и картина (изобразяване) сякаш следва предложеното от Лесинг принципно разграничаване между поезия и живопис, опитващо се да отмени хилядолетната максима на *Ut pictura poesis.* Според Лесинг поезията подражава на действия във времето, а живописта – на тела в пространството. Тоест, поезията е повествователна в същността си, а живописта – изобразителна. Същевременно Лесинг съзнава, че повествованието съществува имплицитно в живописта, така както изобразяването и описанието – в поезията. Ако проследим логиката на изложението на Лесинг, ще разберем, че за него изобразяването остава под властта на разказа, но представлява негов особен модус. Разказът несъмнено е смятан за големия носител на смисъл. Но тъй като неподвижният, застинал миг на живописта не се разгръща във времето, той трябва бъде така избран, че да имплицира максима-

лен сюжет, и следователно смисъл: да бъде *сюблимен* миг (князът също *знае* това: „Знаете ли, в картината трябва да се предаде всичко, което е било преди това, всичко, всичко"; в този смисъл мигът на живописта е може би *par excellence* мигът преди смъртта). Тук обаче трябва да се имплицира това, което не може да се разкаже, за което не може да се говори. С това темата за смъртната присъда – крайъгълен камък в историята на мисълта за субекта и за смъртта – се обвързва необратимо с проблема за репрезентацията, за изобразяването/разказването, или, казано с по-интензивен термин – за *фигурирането*.

Парадоксът на разказа на княз Мишкин е, че той разказва това, което не може да се разкаже (реторическото възклицание: „Как да ви разкажа това?..." може да бъде мислено именно в този смисъл). Той го прави, превръщайки разказа в описание. Или – в живо(то)писание. Разказът на Мишкин представлява картина, разположена в синтагматична последователност. Като всяка картина и неговата картина изобразява един *миг*. Това е мигът на сюблимния живот-сюжет, имплициращ максимален разказ – лицето на осъдения на смърт. Животът пред „лицето" на смъртта; смъртта, обезличаваща живота. Този миг, мигът на неразличимост между живота и смъртта, е мигът на началото на живописта. Живописта е застиналият живот; застиналият в смъртта живот. Живото е живо-писвано пред смъртта, в неговата смъртност, в неговото трептене на предела на живота то е най-чист, *оголен* живот. Така началото на живописта-творбата-репрезентацията представлява убийство (ср. с разказаната от Сенека и припомнена от Паскал Киняр в „Секс и ужас" история за художника Паразий от Ефес, който кара да измъчват купения от него старец-военнопленник, за да предаде страданията на прикования Прометей[18]): или с други думи, постигането на мига, фиксацията на мига, е винаги убийство. Мигът *на* живописта е *par excellence мигът преди смъртта, мигът между – нито отсам, нито отвъд*.

Така пред „лицето" на смъртта повествованието сякаш се отказва от себе си, то капитулира пред предела, на предела: там то призовава живописта – явяването на истината в образ.

Лицето на осъдения

Лицето на осъдения на смърт е сюблимният обект на живо-писта („нарисувайте лицето на осъдения..."). Да изпишеш живото, означава да уловиш лицето пред смъртта. Но има ли изобщо *лице* осъденият на смърт? Трябва да бъдем внимателни към детайла: „нарисувайте лицето на осъдения минута преди падането на гилотината, когато той още стои на ешафода, преди да е легнал на онази дъска". Той има лице докато *стои прав*, преди да е *легнал* на *онази* дъска. А когато легне? А в мига, в който свистящото желязо прорязва кожата на врата? Ето това е въпросът, който ни тласка напред.

Вперените в престъпника очи

Наоколо народ, викове, шум, десет хиляди лица, десет хиляди очи.

(„Идиот“)

Във „Върху критиката на насилието“ Валтер Бенямин говори за изначално двойствено отношение на отблъскване-фасциниране, спотаеното възхищение на тълпата към Големия престъпник („голям злодей, казваха, бил“, са думите на княз Мишкин), дължащо се на несъзнателното откриване в неговата фигура на инкарнация на неартикулираната, оставаща латентна у тълпата, съпротива спрямо насилието на Държавата – онова свещено насилие, което се инкарнира в Закона. Именно интуицията за ритуализираното убийство като скрита основа на правото води до амбивалентното отношение на отблъскване-възхищение от Големия престъпник, и на първо място от убиеца – този, който пре-стъпва границите на Свещения порядък, който отправя предизвикателство към божеството или обожественото – Закона, повтаряйки така хюбриса на митическите герои. Нещо повече – той не само дръзва да се изправи срещу, да предизвика – както Марсий – Аполон – насилническата машина на Държавата, но и си присвоява нейния основополагащ атрибут – Правото – и Волята! – да отнема живота на Другите. (Княз Мишкин хуманизира аргумента, но по същество потвърждава: „Да се убива зарад убийство, е несравнено по-голямо наказание, отколкото самото престъпление. Убийството с присъда е несравнимо по-ужасно от разбойническото убийство.“)

Бихме могли, струва ми се, да предположим още една причина, и то още по-„изначална“, за това несъзнателно възхищение на тълпата: това, което очарова тайно е може би суверенността да се мисли *немислимото* – тоест, преди смъртта на другия (която може би е просто подмяна), преди *всичко останало*, да се мисли „собствената“ смърт. Именно такава е върховната привилегия на големия престъпник: чрез нея той прекрачва „трансценденталните“ основания на правото, самата му основа – която не е в „даряването“ на смъртта на другия, а в забраната да се мисли, да се застава „лице-в-лице“, да се *фигурира* собствената смърт, да се *присвоява* смъртта: с други думи, да се дарява *тяло* на смъртта, да се въ-плъщава смъртта.

От тази гледна точка присъда *на* смърт или присъда *над* смъртта е смъртната присъда?

Първото (и единствено всъщност), което можем да твърдим за смъртта, е, че смъртта *идва*, че е *идващо*. Тоест, смъртта е *събитие*, било то и върховното – гранично събитие на излизане от модуса на събитийността. Смъртната присъда обаче отменя характера на смъртта на събитие, на изненада, тоест, извежда субекта от модуса на събитийността. Но субектът става суб-ект само в модуса на събитийността. Този модус е свързан с това, което нарекох, заемайки един термин на Нанси, *анархи-*

типично желание[19]. Желание, което предхожда субекта, доколкото то е самото желание *на* смисъла[20] – но не на един идеален смисъл, който предшества субекта, а именно в *смисъл*, че то е самото *ставане* на субекта в/като събитие.

От тази гледна точка ужасът от смъртната присъда е в това, че налага необратимо необходимостта да се фигурира нефигурируемото (което може да се окаже самото дефигуриране), да се въ-образи невъобразимото, своето „собствено" отсъствие, предела на безпределното: *смъртта*. С други думи, тя свежда *анархитипичното* желание до една *архи-фигура*, или по-точно до императива на фигурирането, чийто *telos* е *архифигурата на нефигурируемото*. Смъртната присъда е ужасяваща поради императива на върховния смисъл: тя ограничава несъизмеримо времето за въплъщаване на безграничния и в този смисъл а-телеологичен *telos* на живота. Тя налага осъществяването, насред необратимото изчерпване на времето, на непреходността[21]. Присъдата изобщо имплицира винаги *формиране* на времето, което суспендира проекта и желанието, отнемайки потенциалността на непознатото, изненадата на всяко идващо събитие. Тя ограничава неограничимото, до което се свежда може би тайната на страданието. Или, казано с думите на княз Мишкин: „А нали главната, най-силната болка може би не е в раните, а ето в това на, да знаеш със сигурност, че след един час, после подир десет минути, после след половин минута, после сега, в този момент – и душата ще излети от тялото и повече няма да бъдеш човек, и че това е вече сигурно; главното е това, че е *сигурно*. (...) Защо е това охулване, безобразно, ненужно, напразно? (...) Не, с човека не бива да се постъпва така!" (с. 23). И големият престъпник казва според Мишкин: „Все пак тежко е така изведнъж..." (с. 64).

Субектът, осъденият на смърт

Несъмнено смъртната присъда поставя (ако не *за-ставя*) субекта в една парадоксална позиция. Тази позиция всъщност е може би конституивният парадокс на самата субектност. Бихме ли поели риска да кажем, че субектът е винаги субект на смъртна присъда? От една страна, смъртната присъда отнема празнотата, потенциалността, възможността за проект: с две думи, тя отнема човешкото на човека. И ако смъртта е била фигурата на нефигурируемия краен обект на анархитичното желание, свързана с импертива на висшия смисъл, то смъртната присъда отнема смъртта имено в този смисъл – като определител на човешкото в смисъла на Хегел и още повече на Хайдегер. От тази гледна точка тя е подмяна на смъртта, тоест, все още, жертвоприношение. Подобна интерпретация ще открием в „Стената" на Сартр: смъртната присъда обезчовечава, десубективира осъдените, довежда дори до физическата им дегенерация, тъй като тялото е неотделимо от въздуха на възможността (ако следваме Киркегоровата метафора). Осъденият на смърт е винаги *homo sacer*, той се оказва

сведен до „голия живот“, до *zoe* (ако се възползваме от тези понятия в смисъла на Агамбен).

Но, от друга страна, смъртната присъда, заставяйки субекта да се изправи срещу нефигурируемото, го поставя императивно в ситуацията на сюблимно чисто живеене, поставя като клуп императива за осъществяване, когато времето вече е изтекло (и ако потенциалността се свързва с времето, то и потенциалността е изчерпана). И тук, ако смъртната присъда и смъртността се четат в една икономия на темпоралността, то по необходимост се изправяме пред императивната дилема на Сократ (от тази гледна точка, заглавието на статията на Катрин Малабу „Защо да пестим живота след като от него не остава почти нищо?“[22] не би могло да бъде по-красноречиво). Можем да наречем логиката на Сократ, който решава да не продължава очакването на смъртта и по този начин отменя категоричния характер на границата между живота и смъртта (тоест, декатегоризира я), *логика на баналното,* доколкото банализира смъртта, опитомявайки и редуцирайки я, субсумирайки я в някакъв смисъл под живота. Но в същото време на логиката на „баналното“ на Сократ се противопоставя една друга логика, нека я нарека *логика на възвишеното,* въпреки че опозицията между възвишено и банално е твърде измамна, като се има предвид, че Кант използва семантичния кръг на понятието „банално“ в своята теоретизация върху възвишеното. Тази втора логика е явно основана на идеята, че в *крайно* крайното време смъртта трябва да бъде въплътена, тоест тялото–потенциалност да бъде изчерпано, за да бъде „преляно“, инкорпорирано в тялото на смисъла, тоест тялото да се постигне като тяло на смисъла (от което бихме могли да антиципираме – бидейки достатъчно нетърпеливи – че това ще рече, че смисълът, от своя страна, не е възможен освен като тяло) и в този смисъл именно да дари тяло на смъртта, изчерпвайки празното, изчерпвайки смъртта като празното – с други думи, постигайки смъртта, анихилирайки я, минавайки от режима на транзитивното в режима на интранзитивното, в (един абсолютно хипотетичен) вертикален режим на истината. Именно в този смисъл смъртната присъда се оказва императивно самоубийство. Изправянето на предела разтваря възможността за постигане на абсолютния, чист – тоест безкраен живот.

Смъртната присъда се превръща императивно в самоубийство, защото субектът трябва – за да бъде субект – да у-свои, да си при-свои смъртта си. И по този начин да изпълни с чист, сюблимен, максимално интензивен живот пространството преди предела, да разтвори пространството на безпределното *в* самия предел. Затова и за осъдения на смърт на Достоевски най-ужасяваща е не самата присъда, а нейната неочакваност: „Все пак тежко е така изведнъж...“ Причината за наличната у Достоевски апория – от една страна, смъртната присъда е отхвърлена като отнемаща надеждата (мотивът *за сигурността*, че „*това* е сигурно“) и в същото време се твърди, че именно неочакваното съкращаване на времето е най-тежко – е, че положеният предел е вече подчинен на суверенния живот, а неговото отместване проваля работата на смисъла.

То разтваря наново зев и е необходима нова интензификация на живота, за да се запази неговата чистота: интензификация, която винаги предполага и нова икономия на времето. Икономията е вътрешно присъща на осъдения, взимащ „в запас, за всеки случай“ („Целуваше кръста жадно, припряно го целуваше, сякаш бързаше де вземе нещо в запас, за всеки случай, но едва ли в тази минута изпитваше нещо религиозно. (...) свещеникът протяга кръст, другият жадно протяга посинелите си устни и гледа, и – *всичко* знае“, с. 65–66).

Така, самоубийството ще бъде модусът на автотрансцендирането на *Dasein* в смисъла на Хайдегер. Достигането на предела се оказва единственият начин да се докоснеш до безпределното. Парадоксалният акт на достигане до предела, тоест до безпределното, дава възможността за автотрансцендиране на *Dasein* чрез неговото небитие, тоест, за изчерпване на неговото небитие (опирайки се на Хайдегер, можем да говорим за *онищостяване* или *онебитийностваване на небитието*).

Субектът, субект на самоубийството

Абсолютният миг на живота е мигът на неговата загуба. Пределът на живота е пределен живот. На предела се изправяме пред безпределното. Затова Субектът е този, който се самоубива. Този, който подлежи на само-убийство. Суверенността на живота означава смъртта да ти подлежи. Субектът е този, който се пришива към суверенния живот. Субектът е винаги субект на суверенния живот и именно поради това – субект на самоубийството. Защото суверенността на живота означава абсолютна власт над смъртта. Да се самоубиеш, означава да си дадеш смъртта като *своя* – тоест да я подчиниш на субекта и следователно на живота.

Достоевски остава ненадминат в изразяването на тази логика на възвишеното самоубийство. Безспорно съществува преход между сцената на екзекуцията, описана от княз Мишкин в „Идиот“ и „идеологическото“ самоубийство на Кирилов в „Бесове“. Ако в последния случай самоубийството е интерпретирано като вариант на смъртна присъда или като нейна най-висша изява, то в първия смъртната присъда става императивно самоубийство. Във *всеки* случай, и в двата случая смъртната присъда и самоубийството са мислени като винаги неотделими от абсолютния императив на живота, императива на въ-плъщаването на живота като смисъл. Именно този императив превръща всеки умиращ в месия, както твърди Жан-Люк Нанси. Виждаме, че Кирилов не се поколебава да заяви: „Ще спася всички хора“. В този смисъл смъртта се оказва етическият закон на живота.

Можем да заключим: в своите романи Достоевски дава изчистен израз не само на метафизическата интуиция за суверенния живот, която представлява типологически общ знаменател на европейската мисъл, но и

в исторически разрез, на основния конструкт на европейската модерност: субекта. Нещо повече, през призмата на темите за убийството, болестта и особено за смъртната присъда и самоубийството, Достоевски екземплифицира обвързаността на типологическата и историческата фигура и поточно присадеността на архиконструкта на модерността, субекта, върху източника на европейската метафизика – суверенния живот. Неслучайно идеологичеката дилема на Кирилов е свързана с поставянето на субекта на мястото на трансцендентната фигура на суверенния живот, на вечния живот: на Бог.

Голямото предизвикателство на Кирилов

Проблемът на Кирилов – или по-скоро аргументът на неговото идеологическо самоубийство – е висш израз на самата идеология на субекта: волята за апроприирането на мястото на Бог, на чистия трансцендентен субект. Този проблем е разискван предостатъчно, до скука, и вероятно той вече не е големият проблем, стоящ пред нас.

Големият проблем, голямото предизвикателство, стоящо пред Кирилов и неексплицирано, може би неосъзнато от повествователната стратегия, но присъстващо в повествованието по силата на самата повествователна ситуация, представяща самоубийството след падането на Бог, е: как да се направи възможна смъртта, тоест вечният живот след смъртта на Бог? Ако смъртта на Бог полага един необратим предел, може би не би било дотам неестествено да си зададем въпроса как и дали смъртта е възможна след смъртта на Бог. Бог е бил гарант на смъртта (доколкото тя е преход към вечния живот), той е осигурявал възможността на умирането. Ако мислим смъртта не от гледна точка на крайното, а на безкрайното, тогава смъртта от *отсамната* страна се оказва само подмяна, ефект на Абсолютната Смърт, на *свършека на всички неща* (идеята за *свършека на всички неща* е идея, неотделима от тази за Сътворението: двете се полагат в идеална симетрия; един задълбочен прочит на текста на Кант „Свършекът на всички неща“, както и на неговата интерпретация от Жан-Люк Нанси в *Dies Irae*, би предоставило множество аргументи в полза на тази хипотеза). От тази гледна точка снемането на идеята за Бог и съответно на тази за Сътворението води и до снемане на идеята за *Свършека на всички неща*, тоест за Абсолютната смърт. Абсолютната смърт, Апокалипсисът, означава завръщане към вертикалния режим на истината – модуса на спрялото време, точката-миг на чистия, непреходен и непрехождащ живот: края на преходността. Но следователно смъртта на Бог, а с нея и смъртта на абсолютната смърт, поставя на първо място под съмнение самия безкраен, вечен, непреходен, всепронизващ, безпределен – суверенен живот. Самоубийството, освен да положи субекта, трябва да неутрализира и огромната празнота, раната на отменянето на вечния живот, на отказаното безсмъртие, тоест, на отсъствието на смисъл. Но как? Отговорът е

предварително даден от „Идиот“ – в интензифицирането на живота, в императивното самоубийство, което произвежда абсолютния живот. Безкрайността на живота не е отвъд, а е *на* предела.

Без-ликата смърт

Да се върнем на въпроса: Има ли *лице* осъденият на смърт?

Морис Бланшо посвещава в „Литературното пространство“ две глави на невъзможността на голямата лична смърт, а оттам – на невъзможността на самоубийството. Патосът на неговия текст, разбира се, бележи преминаване отвъд историческия хоризонт на текста на Достоевски: центрираната върху голямата фигура на субекта модерност. Това, което идва като недвусмислено и главозамайващо послание у Бланшо, е *невъзможността на субекта*. *Своята* смърт се оказва невъзможна – защото това, което се губи в смътния момент на прехода, е всяка „своевост“. Смъртта не е своя, защото субектът не е при-себе-си. Мъртвият няма смъртта като своя – и всъщност следователно няма смърт. Той не е смъртен или пък става *безкрайно смъртен* по думите на Бланшо. Следователно самоубийството е невъзможно, защото никога не убиваш *себе си* – няма „себе“ в мига на смъртта. Но доколкото субектът е този, който се самоубива, то невъзможността на самоубийството предполага, ни повече ни по-малко, невъзможността на субекта. Този проблем е поставен кризисно в главата, посветена на Кирилов. „Кирилов *наистина* ли умира? (...) Или напротив, опитът се състои в радикално преобръщане, при което той умира, без да може да умре, тъй като смъртта го обрича на това за него да е невъзможно да умре?

В своето търсене Кирилов поставя на изпитание не собственото си решение, а смъртта като решение. Той иска да знае дали чистотата, честността на неговото действие може да възтържествува над безгранично нерешителното, над огромната нерешителност, каквато е смъртта, дали може чрез силата на своето действие да я направи действена, утвърждавайки свободата си, да се утвърди чрез нея, да я направи своя, да я направи истинска. В света той е смъртен, но дали в смъртта, в това безкрайно пространство, каквото е краят, не рискува да стане безкрайно смъртен? Именно в този въпрос е формулирана задачата му.“[23]

Но в същото време сцената, описваща *самото* самоубийство на Кирилов в някакъв смисъл антиципира казаното от Бланшо. И големият гений на Достоевски е не толкова във формулирането на прословутата идеология на самоубиеца Кирилов, колкото в описанието на тази неподлежаща на описание безлична, без-образна смърт. Тя показва смъртта не като лична/публична, а като обземане от Безликото. Този, който се самоубива, не е „гражданинът на света“ Кирилов (според собствения му подпис), а един „безобразен“ гол живот (случило се е нещо „безобразно“ по думите на повествователя).

Бихме могли да обособим три момента в самоубийството (или по-точно казано, в опита за приближаване към смъртта) на Кирилов. Изключително важно е те да бъдат разгледани детайлно; за съжаление това е невъзможно в този текст.

Първият етап на пристъпване към самоубийството е неговото идеологическо постановяване. Субектът постановява собствената си смърт: подписва смъртната си присъда. Той е единственият възможен субект на своята смъртна присъда. Той е субект като субект на самоубийство-смъртна присъда („Аз не съм ти; аз търся висшата му проява и ще убия себе си“[24]). Така първият структурен момент е идеологическият: моментът на Големия живот, на своеволието и личната смърт.

Вторият момент е моментът на привеждането в действие на идеологическото решение. Именно в това „привеждане в действие“ волята на субекта се сблъсква с голямото бездействие, с непреодолимата пасивност на смъртта, която поглъща волята и деперсонализира всичко лично. Сцената, предаваща застиването на волята на Кирилов пред лицето на смъртта, е изключителна и също така образцова от гледна точка на описаното от Бланшо преобръщане. „На срещуположната страна, вдясно от вратата, имаше гардероб. Вдясно от гардероба, в нишата, която се образуваше между него н стената, стоеше *Кирилов – вдървен, изправен, с опънати по шевовете ръце, с вдигната глава и същевременно плътно притиснат до стената в ъгъла, сякаш искаше да изчезне, целият да се скрие в нея. Да, криеше се, по всичко си личеше, макар че просто не беше за вярване.* Пьотър Степанович стоеше малко в диагонал от него и виждаше само изпъкващите навън части на фигурата му. Все още не се решаваше да мръдне малко по-наляво, та да вижда целия Кирилов и да разбере какво става. Сърцето му още по-силно се разтуптя... И внезапно го обзе страшен гняв: просто подскочи, кресна и като бесен се хвърли към страшното място.

Но когато се озова там, отново се вцепени и го обзе още по-голям ужас. *Най-много го порази, че въпреки крясъка му, въпреки яростния му скок, фигурата дори не помръдна, не трепна дори мускул – сякаш беше от камък или восък. Лицето беше неестествено бледо, черните очи – съвсем неподвижни, загледани в някаква точка в пространството*“ (с. 555, подчертаванията мои, Б. М.).

Това е Кирилов, загубил своя лик на субект, неподвижно лице-маска, обзето от безликото, с фиксирани, нетрептящи, фасцинирани от невидима точка очи. Идеологът на самоубийството, който сякаш „иска“ (в кавички, защото вече субектът, чийто основен атрибут е желанието или волята, е изчезнал) да изчезне, да се скрие. Застиналостта на тялото на Кирилов бележи не безволието или края на желанието, а обземането му от пасивността на смъртта.

И тогава *идва* смъртта: разиграва се „безобразна сцена“, която е и третият момент – моментът на самото самоубийство. Това е моментът, в който пасивността избухва в сляпа, безсъзнателна сила. Кирилов избива от ръцете на Верховенски свещта, ухапва ръката му и крещи в тъмнината:

БАН
за литер
БИБЛИОТЕКА

„Сега, сега, сега, сега...“ Така не върховният субект Кирилов си дава смърт, а едно безсъзнателно, обладано от бяс тяло, невидимо тяло, потопено в мрак[25]. Бих си позволил да определя този трети момент, използвайки едно известно понятие на Жил Дельоз, като *ставане-животно* на Кирилов (тази импликация на свой ред отваря големия дебат за „голия живот“ и за животното и смъртта, който можем да проследим у Хегел, Хайдегер, Дерида, Дьо Фонтене и Агамбен).

Кирилов е искал да убие себе си, но всъщност смъртта му идва отвън, и той не убива „себе“ си, и не „той“ се убива. „Себе си“ изчезва пред смъртта, заличава се в неописуемо безобразие.

Безликото и пределът на повествованието

Срещата с Безликото бележи предела на повествованието. Достигането до предела означава изправяне срещу безпределното (смъртта в/на повествованието). Но ако в „Едип в Колон“ то е неизобразимо поради своята божественост, защо то е неизобразимо и след въвестеното от Хьолдерлин, във връзка именно с Едип, *отвръщане на боговете*? Ако трагическата фабула (*mythos*) според Аристотел се движи от *незнание* към *знание*, то финалът на модерния повествователен преход у Достоевски предполага, наред с постигането на знанието, на Истината, сблъсъка с абсолютното незнание, намиращо се именно на предела на знанието, на максмалния му интензитет: неотделимостта на Истина от Енигма. Върховна персонификация на тази финална загуба остава извършеният от героя на романа „Идиот“ повествователен преход. Княз Мишкин, хетерогенният, болният, тоест обвързаният със свещеното – този, който *знае всичко* (както осъдения на смърт, описан от самия него) в мига на своя припадък, в който времето спира и преминава във вертикалното време на истината (времето, в което „епилептикът Мохамед успял (...) да разгледа всичките селения на аллаха“) накрая загубва цялото си знание, речта си (да си спомним ли за лудостта на Хьолдерлин?) и дори лицето си. Едни от последните, загадъчни и несвързани думи на убиеца Рогожин към княза, непосредствено преди мига, в който князът „инкарнира“ истината, при което и загубва знанието и лицето си, са: „Аз, момче, *още не знам всичко засега*, затова и отнапред ти казвам, за да го знаеш отнапред“ (с. 594). Разбира се, тези думи са *симптоматични*; те говорят за изчерпването и невъзможността на знанието. Тяхната граматическа нестройност може да бъде мислена като знак за онова сплитане на времената, в което Радосвет Коларов открива близостта на повествователния апокалипсис. Във финала на романа „Идиот“ „Идиотът“ (сингуларният (*idiotes*), свещеният, всеуязвимият) *става идиот*[26]. Така най-синтетично би могъл да бъде предаден извършеният от него преход.

Незнанието, лудостта, невъзможността да се разкаже, нито да се изобрази, да се продължи по-нататък... Една пределна сила, възпираща вездесъ-

щата сила на повествованието – в лоното на това Вездесъщо се поражда едно безпределно *нещо*, което прави възможен предела на гласа. Но всъщност кой кого поражда? Пределното ли прави възможно („поражда" в себе си) безпределното, или безпределното прави възможен предела, тоест пределното – спирането на повествованието, което го превръща в повествование? Ако следваме интерпретацията на Дерида в „Апории" (както преди това в „Гласът и феноменът" по отношение на Хегел и Хусерл и в „Парергон" по отношение на Хегел и Хайдегер), това е опозицията между Кантовата и Хегеловата визия за възвишеното. Не е ли обаче възможно да утвърждаваме преди всичко *невъзможността* на подобна опозиция? Тя разкрива взаимообуславянето, невъзможността на заемане на позиция *спрямо* безпределното/предела (Хегел твърди, че позитивното безкрайно може да бъде мислено само от своята собствена гледна точка). Или казано с други думи, думите на Дерида: *„безкрайното различаване е крайно"*[27]. Безкрайното се създава със същия жест, който полага предела и крайността. Те могат да бъдат мислени само в отношението им, отношение на взаимно пораждане: те се съпораждат в един и същи процес, за да си дадат взаимно възможност. Възможността може би не е нищо друго освен отношението между крайно и безкрайно. Явяването на безкрайното означава фиксиране на предела – спиране на повествованието. Следователно не става дума (или поне не само) за „предел" в смисъла на граница в пространството и времето, но за смяна на модуса – за влизане в един вертикален режим, където пределът става безпределност. Краят трябва да бъде мислен като сътворяване. Изчерпвайки празнотата, случайността, предела, повествованието достига *предела на безпределното*, на закономерността и невъзможността да се продължи нататък. По този начин творбата достига до абсолютния праг, чието трансгресиране (транс-цендиране) ще породи творбата. Оттам нататък предстои огледалният процес на пораждането на неговия смисъл, който се разгръща в продължаващото напрежение между *безпределността* на възможните интерпретации и *предела* на екзегетичния окончателен смисъл.

И така, достигайки до точката на предела на потенциалността, където случайността-необходимост разтваря пространството на безпределното, повествованието застива в деиктичен жест, върховния деиктичен жест: да бъде *показана* истината. Този *прорез*, този „миг", откровение, точката на катастрофа на преминаване от хоризонталния режим на повествованието във вертикалния режим на истината, притежава по необходимост *образен* характер. Той е картина в текста (Мишкин, галещ Рогожин по главата – инкарнация на истината; гражданинът на кантона Ури, увиснал зад вратата): застиване на текста в картина. Именно работата на повествованието в режима на истината прави възможен неговия *край:* повествованието може да постигне края, да спре чрез въвеждането на Безпределното в Пределното, което е равнозначно на ексцеса на Пределното в Безпределно, на заличаването на предела.

И ако се върнем към началния въпрос, свързан с проблема за телеологизма на повествователния текст: възможно ли е повествованието

вън от теолого-телеологическата логика? Едва приключилото четене на романите на Достоевски внушава следното: при загубата на трансцендентния гарант на прехода, трансцендентността трябва да се про-изведе в самия текст, в самата иманентност, тоест иманентността трябва да се трансцендира. Такъв е именно проектът на изкуството от романтизма нататък, на изкуството, което наричаме *модерно*. То представлява опит за (ре)сакрализация, за утвърждаване на едно иманентно свещено, имащо битието си в самата творба, а не в изчезналия трансцендентен творец. Оттам логично следва и появата на модерната представа за автора като Творец, апроприиращ атрибутите на един божествен създател. Сакрализацията на изкуството е реакция срещу властта на онтотеологията и същевременно е симптом за нейния упадък, за секуларизацията на света. Достоевски дава може би най-образцовия пример за опита за прокарване на един месианистичен режим *вътре* в самия повествователен текст, за опита за въвеждане (или по-точно за *про-извеждане*) на месианистичното и апокалиптичното очакване. Безспорно в тази перспектива Хьолдерлин може да бъде мислен като предшественик, а Ницше като следходник на Достоевски. У Ницше свободата, свързана със самоизлагането на опасност, с болестта, представлява преминаване в модуса на извън-редното, който е по необходимост и модус на свещеното (по тази причина, въпреки антихристиянската нагласа на Ницше, може да се твърди, че неговият жест представлява реабилитация на една архаична идея за сакралното – свързана именно с излагането на опасност, с изживяването на радикален риск; тази имплицитна линия на проекта на Ницше ще бъде продължена напълно експлицитно от Жорж Батай няколко десетилтия по-късно). „Месианистичните" персонажи у Достоевски са отново болните, белязаните, „лудите", епилептиците. Нека го кажа така: *епилепсията*, спирането на времето в един абсолютен миг, който е миг на абсолютния смисъл, но също и на абсолютната загуба на смисъла; миг на свръхинтензивния живот, но също така и на най-тежка, умъртвяваща духа болест; миг на живот-смърт, на среща на предел и безпределно, се оказва не просто *тема* на романите на Достоевски, но и техен метаповествователен принцип. Самият ритъм на романите на Достоевски е епилептичен.

В епилептичния ритъм на романите на Достоевски бие сърцето на модерното месианистично очакване, на едно „месианство без месианизъм" по думите на Дерида от „Вяра и знание". Повествованието е именно *по-ествование*, тоест следване на вестта, но на вестта, която може би никога няма да дойде, освен в самото ѝ очакване.

БЕЛЕЖКИ

[1] Вж. във връзка с тази постановка анализа ми на „История на окото“ на Батай във „Фантазмът и погледът“, *Демократически преглед*, кн. 47, лято 2001.

[2] „Наративната система в романите на Достоевски“ (1998), под ръководството на проф. Петко Троев, на когото именно дължа познанството си с Радосвет Коларов.

[3] Вж. напр. „Le parcours existentiel et l'inversion sémantique dans le texte narratif“, *Mélanges de linguistique, sémiotique et narratologie, dédiées à la mémoire de Krassimir Mantchev*, Sofia, Colibri, 1999; „Екзистенциалният преход в романа „Идиот“, *Литературна мисъл*, 1997–1998, кн. 1; „Фантазмът и погледът“ (цит. съч.)

[4] **Chiss, Jean-Louis, Christian Puech.** Fondations de la linguistique. Etudes d'histoire et d'épistémologie. Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997.

[5] Вж. преди всичко „La hiérarchie sémantique des verbes français contemporains“ – In: Cahiers de lexicologie, Paris, Didier-Larousse, 1967-I, 10; Morphologie française. Sofia, Naouka i izkoustvo, 1976; Approche de l'idéogénèse – In: Langage et psychomécanique du langage. Études dédiées à Roch Valin, Presses Universitaires de Lille, Presses de l'Université Laval, 1980.

[6] Визирам енигматичното название на прозата *sermo pedestris*, както и *pro-versus* в опозиция на *versus*, стих.

[7] Гремас директно определя първия етап на *темпорализацията*, *темпоралното програмиране*, като „конверсия на оста на на пресупозициите (логическия ред на навързването на наративните програми) в ос на последователностите (темпорален и псевдокаузален ред на събитията).“ (**Greimas, A. J., J. Courtés.** Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris, Hachette, 1979, с. 387–388).

[8] Вж. напр. **Дельоз, Жил, Феликс Гатари.** Що е философия? С., Критика и хуманизъм, 1995, с. 268–270.

[9] Бих рискувал сближаването на тази визия за повествованието с извършената от страна на Радосвет Коларов аналогия между фикционалния повествователен свят и концепцията на Херман Минковски: „Изкушаващо е да се приведе на това място – макар и в плана на далечната аналогия, „полуметафорично“ понятието на математика Херман Минковски (пръв формулирал идеята за „пространство-времето“) за света като тоталност от всички „световни линии“, представящи кривите, които материалните частици описват, всяка от които отчита времето на всяка точка от своята крива теоретически със свой собствен часовник“ (**Коларов, Радосвет.** В художествения свят на романа „Хоро“. С., „Български писател“, 1988, с. 31).

[10] **Kermode, Frank.** The Sense of an Ending. Oxford, 1968, p. 89.

[11] Цит. съч., с. 54.

[12] Вж. **Коларов, Радосвет.** Баладичното в стихотворението на Никола Фурнаджиев „Конници“. – Литературна мисъл, 1971, кн. 1.

[13] В първата част на своето изследване („Езикът на времето и пространството“) Р. Коларов пише следното: „Колкото повече напредва повествованието на романа, толкова повече се изостря кризисният момент, предусещането за катастрофа, нараства увереността, че „нищо повече няма да има“; времената се събират в настоящето, в някаква извънвременна коекзистентност (...) Сякаш художественият свят на „Хоро“ създава и същевременно руши парадигмата на времената; излиза от мига, за да се върне с нова сила към него. Но това не е връщане към изходната точка на емпирията, а връщане, което има същата задача, която и излизането навън – придаване изключителност на времето и пространството – апокалиптичната образност “ (пак там, с. 56–57).

[14] Тази част се основава на направеното от мен изложение в рамките на посветения на творчеството на Достоевски и Томас Ман студентски семинар „Ъгъл“ в Софийския университет. Благодаря сърдечно на Емануил Видински, Йордан Люцканов и Васил Видински за поканата им да говоря на семинара. Задължен съм и на Миглена Николчина, Христо Манолакев, Дарин Тенев, Николай Бойков и Петя Абрашева за богатите коментари и въпроси по темата.

[15] Всички цитати са по изданието **Достоевски, Ф. М.** Събрани съчинения в дванадесет тома, том шести: „Идиот“. С., „Народна култура“, 1982, прев. Иван Пауновски, с. 221–222 (подчертаванията са мои, Б. М.).

[16] Ср. коментара на Морис Бланшо: „Човек мисли за толкова много неща, защото не може да мисли за нищо *друго*, и то не защото се страхува да погледне в лицето непоносимата действителност, а защото няма какво да види“ (**Бланшо, Морис.** Литературното пространство. С., ЛИК, 2000, прев. Весела Антонова, с. 100).

[17] Отново Бланшо: „Самоубиецът е велик глашатай на *настоящето*. Аз искам да се убия в един „абсолютен“ миг, единственият, който ще възтържествува абсолютно над бъдещето, който няма да премине и не ще бъде надминат. Ако смъртта идваше в избрания от нас час, би била апотеоз на мига; чрез нея мигът ще бъде искрицата на мистиците и несъмнено по този начин самоубийството запазва способността да потвърждава по изключителен начин, то представлява събитие, което не можем да се задоволим да наричаме волево, желано, то не се износва, не става обичайно, с него не се свиква, то излиза извън рамките на предумишления акт“ (цит. съч., с. 99).

[18] „Старецът умирал. Със слаб глас старият човек от Олинт казал на живописеца от Атина:

– Паразий, умирам.

– Стой така.

Всяка живопис е този миг“ (**Киняр, Паскал.** Секс и ужас. С., ЛИК, 2000, прев. Ирена Кръстева, с. 28).

[19] Вж. **Nancy, Jean-Luc.** Dies Irae. – In: La faculté de juger. J. Derrida et all., Paris, Les éditions de Minuit, 1985, с. 42.

[20] Необходимо е да се направи уточнение по отношение на критиката на това, което самият Нанси нарича „желание за смисъл“ (désir du sens) в „Забравата на философията“ (*L'oubli de la philosophie*, Paris, Galilée, 1986, с. 43–49) – желанието, което според него се намира в основата на проекта на модерния субект и следователно на философията и което би трябвало да бъде забравено, за да бъде постигната *забравата на философията*. В настоящия случай обаче не става дума за желание *за*, *насочено към* смисъла, но за едно желание *на* самия смисъл, едно желание, на което смисълът е субект.

[21] От тази гледна точка смъртната присъда е свързана с апокалиптическия интензитет, от който повествованието не може да избяга, бидейки осъдено на смърт със самия акт на изричането си. У Радосвет Коларов се имплицира връзката между апокалиптическия интензитет на времето, отвеждащ го до спирането му във вертикала на явилата се истина, и акта на смъртната присъда: „И вече последен и най-голям скок от свития в точка момент до перспективата на цялостната история, получил „сентенциозен“ израз: „Моментът е *сюблимен*“; „Днес ние пишем история, която утре ще четат децата ни“. Трагическата ирония, която съдържат тези думи (за читателя), е, че тази позорна „история“ е писана на тъмно, в зловещата, изпълнена със сенки стая, където се подписва протоколът за смъртните присъди, където се *„разстрелва“ самото време*“ (цит. съч., с. 51, курсивът мой, Б. М.)

[22] В *L'éthique du don*, Paris, Métailié, 1992.

[23] **Бланшо, Морис,** цит. съч., с. 94.

[24] **Достоевски, М. Ф.** Бесове. С., „Народна култура", 1983, прев. Венцел Райчев, с. 549.

[25] Тук е наложително да се направи задълбочен анализ на отбелязания и интерпретиран от Христо Манолакев феномен на асиметрията между гледащия и гледан от хиляди очи осъден на смърт и невиждащия невидим самоубиец. Въпросното преобръщане е свързано с особения трансмодален преход в романите на Достоевски (във връзка с категорията „трансмодален преход" вж. дисертационния ми труд „Наративната система в романите на Достоевски", 1998, а с конкретния трансмодален преход в романа „Идиот" цитираните в бележка 2 статии).

[26] „Когато вече след много часове вратата се отвори и влязоха хора, те завариха убиеца в пълно безпаметство и треска. Князът неподвижно седеше до него на постелята и лекичко всеки път, когато болният избухваше във викове и бълнуваше, бързаше да прекара трепереща си ръка по косите и страните му, сякаш го милваше и усмиряваше. Но той вече нищо не разбираше от това, което го питаха, и не познаваше влезлите и наобиколили го хора. И ако самият Шнайдер сега би се появил от Швейцария да види своя бивш ученик и пациент, дори и той, припомняйки си състоянието, в което изпадаше понякога князът през първата година от лечението си в Швейцария, би махнал сега с ръка и би казал както тогава: „Идиот!" (цит. съч., с. 597).

[27] **Дерида, Жак.** Гласът и феноменът. С., ЛИК, прев. Тодорка Минева, 1996, с. 139.

THE PROFESSIONALS' FIELD OF OPERATION: CANONS

György C. Kálmán

0. Introduction

What is all this fuss about canons, canonicity, canonicalness?

While the most fundamental issues of the very concept of the canon remain unexplained and even unasked (deliberately, one may suspect), there is an ever growing interest in, and, accordingly, output of scholarly works investigating into, the nature and history of the phenomenon called the canon together with its (are they really "its"?) political implications. This trend would deserve, in itself, some attention; and it is worth studying all the more that the controversial concept of canon is at stake, which, one hopes, may receive a bit more illumination through these debates.

In what follows, two relatively simple points will be made. First, that there are several sorts of approaches to, and descriptions of, the canon, ranging from dispassionate accounts of canon-as-a-text or canon-as-a-language to the militant engagement in the canonical war; and, second, that it is doubtful whether there is such a single thing as the canon, whether canon is in the singular. Though no particular novelty may there be in these arguments, put together, they may lead us to a somewhat more fruitful mess than we are enjoying now.

1. Canon: "Texts" or "Langue"

A fairly common view of the canon is that it is a set or body of carefully selected texts, and that a main challenge for those analyzing the (concept of the) canon should then be to explore what these texts are, and how this set came (or is coming) into being. Furthermore, the causes how this given set evolved may be sought, it can be asked what common features are to be found in these texts – that is, their contents, origin and structure may be a subject of inquiry, but it is still always supposed that the thing in question is *one particular* thing (or *one particular* circle of things), and, on the other hand, that what is in question is *things*, *products*, *text-objects*. According to the conceptions centered around the outstanding Great Works, the canon is made of readymade products, a collection of samples, a sum of respectable texts which count as cornerstones of our culture and our tradition.

Part of a longer, unpublished study, a work in (permanent) progress.

Canon is, of course, a limited body of literary texts; but does it mean that any limited body of literary texts amounts to a canon? Ranging from the exclusive group of carefully selected texts to several wider circles, the width depending on the generosity of the conception (and, of course, of the interpretive community behind it), there has been quite a number of attempts at delimiting the extension of the canon. One could label this conception of the canon as the "canon-as-texts" vision; for the scholar working on these tracks, it is quite satisfactory to realize what texts are exactly comprised in a given canon, that is, what are the privileged and distinguished texts of a period, then look for proofs for this intuition, and end in a list of works calling it the canon of this or that era or this or that society, stratum, group, etc. It would not be fair to dismiss this line of inquiry too quickly. It belongs to a certain Positivistic pattern of thought, insofar as it seeks data, orders them and then draws, in a very strict logical framework, conclusions; meanwhile, it restricts itself to a controlled body of evidence, without referring to anything outside them. This is a methodology which may and in fact did have results interesting from any other, even anti-Positivistic, point of view. To say, as the arrier-garde of the trend used to, that it is a prerequisite for any other inquiry is, of course, misleading since it presupposes a stage of study when no preconceptions, prejudices, ideologies, theories, even concepts are involved; but it may be acknowledged that a mapping of what has been regarded as a canon or what is regarded as having been regarded as a canon may furnish raw material to analyze further; at least, what one can learn from these reviews is a vision of the canon as produced by a professional, that is, a contribution to the analysis of her or his view of literature.

However, this is not a conception to be taken into consideration too seriously; and not because it is flawed or outdated but because it is not a notion really widely held, in its pure form. Even the most conservative, scholastic formulations refer to something outside the texts in question, in fact, *transcending* them: tradition, value, ethics, aesthetic quality, and the like, and these amount, may one like these expressions or not, to a reference to a certain *rule* beyond the objects. It is, to say the least, extremely difficult to differentiate between "textual" and "linguistic" conceptions; or, to put it more sharply, "textual" delimitations imply (very often explicitly) a rule governing the selection of the texts.

Thus, the other main conception (if it is really "other"), the "canon-as-language" view of the canon. It is, perhaps, not less problematic than the one treated above, just one has to face different questions. It may be supposed that it is the nature of *story* which organizes, governs or conceives the canon: thus, for Kenner,

> ... a canon is not a list but a narrative of some intricacy, depending on places and times and opportunities. Any list – a mere curriculum – is shorthand for that. (Kenner 1984:373)

He then confers that any absence from the canon can be explained by the "story" organizing the canon.

This is a highly inspiring and fruitful conception, but maybe one could say something more general; for instance, it can perhaps be argued that the nature of the canon is that of the *langue*; it embodies or manifests some common knowledge.

Let us further suppose that there exists something which Culler and others call "literary competence" – a sort of knowledge enabling the speaker, the "native speaker" of a culture, to recognize and repute literary texts as such. Is it not possible to state, then, that the canon, a selected set of the great works, is part of this knowledge, and if this knowledge corresponds to the linguistic *langue*, then canon must be part of the literary *langue* – even if its position in the hierarchy is not on the same level as that of conventions, rules of genre, linguistic and other rules, since it is a kind of set of examples, a *paradigm*, and not the condition of the production?

If it is so, then the canon does not belong to the sphere of realisation or phenomena, but rather to that of the system: in this respect, it is part of the *langue*. As far as this is the case, we cannot do without a canon. It also belongs to that field inasmuch as its change is not a consequence of some autonomous movement, but rather of external influences coming outside of the field of literature.

There may be arguments for this conception. It is clear, for instance, that a child knows quite a lot about how a tale or a well-formed story should look like even before she or he has appropriated a considerable amount of *texts*: the very structure and language of the genre is acquired at a very early stage of literary socialisation.[1]

As is well known, there have been, since the Russian Formalists, attempts at matching the textual and rule conceptions of the canon. In the interpretation of a recent follower of this trend, Itamar Even-Zohar, canonized meant for Shklovskij those literary norms and works (i.e. both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. (1979/1990:15).

There has been reservations about Shklovskij's distinction of canonized and non-canonized (see Steiner 1984:56–57), and perhaps Tynjanov's solution which allows a greater role for extra-artistic phenomena is more plausible (ibid., 57); it seems, then, that one of the fundamental questions is how far non-literature is "allowed to enter" the sphere of literature: if we take into account only the *rjad*s of literature, literary systems, then the problems of the canon change will remain unsolved. Shklovskij hesitates to accept this version, for him, the sphere of art and that of everyday life [*byt*] is forever and impassibly separated.

However, it may be argued that the Russian Formalists' approach opens the way for a *functional*, systemic (rather than structural) view of the canon, since Canonicity is thus no inherent feature of textual activities on any level: it is no euphemism for "good" versus "bad" literature. The fact that certain features tend, in certain periods, to cluster around certain statuses does not mean that these features are "essentially" pertinent to some status. (Even-Zohar 1979/1990:15)

Above and besides conceptions of the textual or linguistic nature of the canon, there may be yet another one which would hold that what is in fact canonical is the theory itself. It can be taken as a (perhaps, extreme) form of canon-as-language conceptions: instead of relying on the (supposed) underlying common properties of the texts in question, it refers, instead, to their reception. In a weak sense, this is quite evident: there are theories which are more established, are accepted in a

given period as the valid (perhaps the only valid) approaches to works.[2] In a more general sense, one could say that it is an entrenched or even institutionalized variety of the interpretation which is canonical; what changes is a certain set of interpretive assumptions and, along with this change or perhaps as a consequence of it, there is a also change in the texts picked out as valuable, as apt subjects of analysis or education.[3]

Here we turn back to what has been said of the canon-as-texts conception: already the selection of texts worth studying, the body of literature to be interpreted is a result of (explicit or implicit) rules, theoretical considerations, value preferences which, in turn, can be described as a system beyond or within the objects – which are, then, are not objects-in-themselves any more but products of the subjectivity, formed and preformed by an interpretation.

And there are some other conceptions: besides the use of the word canon which designates a more or less well defined set of the Great Books or some hidden literary system of rules of these texts, there are other uses of the word situating it, rather, into the field of concepts of rule, prescription, sample, example. It is in this sense that the word canon is sometimes used, for instance, in the hermeneutics; Emilio Betti (1962), for instance, calls the "criteria and guidelines to be followed" canons.

These different views must warn us that the Russian Formalists' concept of canon, with its quasi-langue nature, is, in fact, a strange mixture composed partly by the two conceptions referred to above – which include system of rules, literary and interpretive rules – and partly by the conception of canon as a venerable set of sacred texts which should be a legacy to be preserved and bequeathed. Thus, in Shklovskij's and Co.'s conception texts and systems of rules are intermingled – but it is not at all certain that this would be problematic (at least in itself), one may even give a rational and defendable explanation to this idea.

But is the concept of canon-as-a-langue, in the sense of compatible with the original concept of the *canon*?

Linguists have long ago established that during language acquisition it is not words and even less sentences what one learns but rules – partly full-blood grammatical rules and partly rules of the use, i.e. pragmatic rules. One does have, of course, to know the words but it is not the knowledge of the words which amounts to the knowledge of a language. In the sense of the foregoing, canon can hardly, if at all, be connected to the Saussurean concept of *langue*, since diachrony, which Saussure aimed at excluding, will necessarily leak back. Moreover, if the concepts of canon treated above are produced by the desire to grasp in a synchronic section the knowledge of what great works or what literary competence is the prerequisite of the participation in the literary system of a given age, then it is evident that the system will really uncover its peculiarities when *shifted*, *displaced*: the changes of the canon (in whatever sense one takes it) will be highly informative.

If the canon were part of the *langue*, then to the literary competence a knowledge of this canon would indispensably belong, and then, metaphorically speaking, one could not speak the language of literature not only unless one knows the system of rules but also without a knowledge of this sample, this body of examples. But then we have to face quite a number of other problems. Is this

langue homogeneous? Is there a homogeneity of language at all or there is always a heterogeneity, dialects, a loose aggregate of more or less different language games?

Nowadays it is almost natural to reply immediately, yes, to hypostatize a unified and eternal canon is but an illusion. Thus, we arrive to the banal and foreseeable generality that there are more canons in the sense of *langue*; and here is one of the reasons why many do not believe in canons at all. When do we say that two languages are identical? Can speakers of two languages understand each other? If so, are these two languages different at all, are they not identical? Is it not the cornerstone of the definition of language? Does each and every language assume another "literary competence" of its own? If so, is canon or the knowledge of canon part of it? As many canons, as many languages? Or more? Less? Is the canon productive in the sense that it is able, possibly without difficulties and without a sensible transformation of the canon, to incorporate into the "current" canon new works or old works which has hitherto been regarded as non-canonical?

In sum, although the *langue* conception of the canon seems to be more appropriate for a description of the phenomena in question than the text conception, it does not give account of (and perhaps it does not even have the aim of describing) the changes of the canon and its place in the literary system. One may wish to turn, instead, to more ambitious and more comprehensive conceptions (which are, of course, not necessarily "better" but have a *different* object).

2. Canon: Functional Approaches

The "canon-as-a-*langue*" conception is sometimes formed as against the conception of canon as a list of texts canonical in their own right. What is opposed, then, is the idea that a text could be canonical by its own inner quality. Speaking of Josiah's act of canonization (2 Kings 22:8–23:3), Bruns points out the *performative* aspect of this act:

[Josiah's] recognition is the decisive thing. Naturally we would like to know what it is *in* the text that causes Josiah to respond so decisively ... but, strictly speaking, it does not matter. The power of the text is not intrinsic to it. On the contrary, the text draws its power from the situation in which it makes its unexpected appearance, because this is a situation which belongs to a definite history and which is structured by this history to receive just this text as it will no other. This is a text which (whatever it says) speaks to the situation at hand. (Bruns 1984:68–69)

This will suggest, then, another possible conception which deviates from the (Structuralist) vision of *langue/parole* distinction: canon is neither a set of elements, nor an abstract system, but a product of conventionalized acts whereas canon-formation is a *performance*[4] of an act with a special force. It is worth quoting what Bruns has got to say about this act: there we can find several important moments. Referring to Nehemiah 8:2–4, Bruns reminds his readers that Hilkiah figures also in 2 Kings 22:8, thus, his name "is an allegory of priestly

power" (1984:81). His act implies, moreover, that the act of creating the canon is originally and archetypically the task of the "priest", the professional interpreter of the Law. "One senses that the occasion would be incomplete, and the status of the Torah less than certain, without him" (ibid.).

The lesson of Hilkiah is that canon is not a literary category but a category of power; or, in Blenkinsopp's words, "what we call a 'canon' is not intelligible only in the context of conflicting claims to control the redemptive media and, in particular, to mediate and interpret authoritatively the common tradition" (p. 96). One can see how the canonization of Books of the Prophets would naturally follow the promulgation of the Pentateuch, since the process of turning prophecy into a text would only be complete when fugitive texts become bound to the Torah as an integral part of its canonical domain. Henceforward, when the prophet speaks, it will only be to disclose a written Torah (ibid.).

The canon, whatever it may be, is certainly not something given, eternal, whose origin and nature cannot be searched for. Even if they are not interested in the development or origin of a canon, most studies agree that it can be traced back not only in time but also synchronically, to its conception:

"... literary canonicity, as any other literary position, is a result of an accountable process which consists of literary-political operations." (Shavit 1991:232)

But who makes, changes and maintains the canon? The answer is, naturally, that it is the function of some groups, who may be called professionals, or, "people-in-the-culture" (or "Hilkiahs"):

"... literary canonicity is determined by a distinct group of people-in-the-culture, whose power is gained by their control over literary institutions." (Shavit 1991:232)

The least which can be said of the relation of the canons and the literary professionals, then, is that quite a number of the activities of the professional interpreters of literature affects in one way or another the literary canon. Professionals in the literary field are often characterized by their preoccupation with the canon and, conversely, canon is almost exclusively approached as the principal field of a specific group of people, the professionals of the literary field. It is one of the tasks (activities) of the literary professionals to create, maintain, change and reflect on canon. To illustrate the important role played by the professionals in forming the canon (and, to be sure, that of the canon in forming the status of the professionals), it is enough to remind the reader that the paradigmatic and, in fact, fundamental case of canonization was the delimitation of the texts which would then belong to the Scripture, an act of highly *professional* nature and involving serious consequences to several *communities*.

A text, after all, is canonical, not in virtue of being final and correct and part of an official library, but because it becomes *binding* upon a group of people. The whole point of canonization is to underwrite the authority of a text, not merely with respect to its origin as against competitors in the field – this, technically, would simply be a question of authenticity – but with respect to the present and future in which it will reign or govern as a binding text. The distinction between canonical and noncanonical is thus not just a distinction between authentic and inauthentic texts – that is, it is not reducible to the usual oppositions between the

inspired and the mundane, the true and the apocryphal, the sacred and the profane, and so on. On the contrary, it is a distinction between texts that are forceful in a given situation and those which are not. From a hermeneutical standpoint, in which the relation of a text to a situation is always of primary interest, the theme of canonization is *power*. (Bruns 1984:67)

Bruns's approach also implies that this sort of canonization (The Canonization, one could say) can be distinguished from the act of, say, including a writer (besides or instead of another one) into an anthology of national poetry. Here one must face a problem somewhat similar to the analogy of the priest and the critic. Is it just an analogy? Or something more? May we hope to get more insight to the structure of the literary canon once we study that of The Canon? In any case, it seems to be reasonable to differentiate between the unconditional authority of what Bruns is writing about and the more restricted and ephemeral power which the professionals of literary studies exert. Partly, of course, it is only a matter of degree (that is, the consequences in the latter case are not at all as far-reaching as in the former and the power invested into and wielded by it are far more reduced); but certainly, there are also similarities. Both operations presuppose institutions, power and groups:

"the formation of canons is a measure of the strength of institutions devoted to the study of art." (Hallberg 1984:1)

Furthermore, there may be a hope that it can be specified exactly what groups and what powers take part in the formation of the canon and how they do so:

"... gaining a position at the center ... often results in becoming canonized. I postulate that literary canonicity, as any other literary position, is a result of an accountable process which consists of literary-political operations." (Shavit 1991:232)

As Shavit adds (ibid.), it is not as given and smooth as it may seem; there are quite a number of positions, to be sure, atheoretical or antitheoretical or just naive views, which simply disregard this aspect of the canon and its formation.

In passing I would like to remark that although such a postulation might sound trivial, it is not widely accepted by scholars of literature who still stick to the naive belief in the existence of 'poetic justice' as far as attribution of literary values is concerned. I contend however, that literary canonicity is determined by a distinct group of people-in-the-culture, whose power is gained by their control over literary institutions. I have chosen to deal with the center because the most significant operations of the literary institutions take place at the center (cf. Bourdieu), unlike the most significant textual operations which in my view and contrary to what is usually assumed take place at the periphery. (Shavit 1991:232)

But the relation of professionals to canon is not only that it is the more or less institutionalized group of people-in-culture who is in charge of maintaining and forming a distinguished class of text. It is also this special class of text which offers them a basis of existence *qua* professionals. It is, then, a field of operation for them as well as a field of reward.

If a distinction can be made between participation in a system as opposed to observing (and describing) it, about which there may be serious doubts, then this is a good point in case where these two roles meet, divide or intermingle. The situation is, briefly, that professionals of the literary field or system set out to describe a

phenomenon of their field; to describe the canon in its function is ("clearly") a professional activity. But, doing so, they must refer to their own position, not because some obscure methodological considerations prescribe for them to do so but because the role they play is included in the very subject of the inquiry. Moreover, the output of their observation, even if it is conceived of as a purely scholarly product (by an "observer", for the "observers"), is bound to land in a context where it will be part of the literary system itself, it will be treated as a proposal for forming or re-forming the canon, as a strategic action of its own right.

Accordingly, after realizing their own role in this situation, a growing number of reflections on the canon tend to give up the pretension of innocence and impartiality; and, accordingly, a remote shade seems to cast over the bright, objective, and ("clearly") observational descriptions of the canon in a textual or langue-conceptional vein. They do not attempt at including the role of the users (professionals: critics, literary historians, teachers; or the lay: readers at large) into their model of the canon; but is it not *included*?

Perhaps crossing the dimensions of participation in and observation of the system, a dichotomic opposition of Schmidt's, is Bourdieu's distinction between "objectivism" and the "theory of practice as practice". The former "constitutes the social world as a spectacle offered to an observer who takes up a 'point of view' on the action and who, putting into the object of principles of his relation to the object, proceeds as if it were intended solely for knowledge and if all the interactions within were purely symbolic exchanges. This viewpoint is the one taken from high positions in the social structure, from which the social world is seen as a representation (as the word is used in idealist philosophy, but also as in painting) or a performance (in the theatrical or musical sense), and practices are seen as no more than the acting-out of roles, the playing of scores or the implementation of plans." The latter approach, that of "the theory of practice as practice", however, "insists, contrary to positivist materialism, that the objects of knowledge are constructed, not passively recorded, and, contrary to intellectualist idealism, that the principle of this construction is the system of structured, structuring dispositions, the *habitus*, which is constituted in practice and is always oriented towards practical functions." ... One has to escape from the realism of the structure, to which objectivism, a necessary stage in breaking with primary experience and constructing the objective relationships, necessarily leads when it hypostatizes these relations by treating them as realities already constituted outside the history of the group – without falling back into subjectivism, which is quite incapable of giving an account of the necessity of the social world. To do this, one has to return to practice, the site of dialectic of the *opus operandum* and the *modus operandi*; of the objectified products and the incorporated products of historical practice; of structures and *habitus*. (Bourdieu 1980/1990:52)

We may turn, then, to two type of texts; to texts which openly announce that they are parts of the system they examine and that this examination counts as a move in the game; and to texts which start from a well established "observational" stance and arrive to a gesture of "participation", where transgressions of the borderline between "observation" and "participation" are made highly visible. Can we, this way, get closer to the concept of the canon?

REFERENCES

[1] Perhaps it is not entirely justified to call such a kind of knowledge "canonical" but, as Bruner writes, "Four-years-olds may not know much about the culture, but they know what's canonical and are eager to provide a tale to account for what is not." (Bruner 1990:82–83)

[2] Lambropoulos argues that Auerbach's *Mimesis* "By adopting the worldview and reenacting in an intensely dramatic fashion the method of its model, ... attempts to achieve the same canonical status in the field of literary studies." (Lambropoulos 1993:7–8)

[3] A similar view is implied by Lotman's typology of the possible situations of authors and readers (Lotman 1973b [1970]:54–55). As another approach, see Lauter's remark: "As New Critical methodology became academic orthodoxy, the question of which texts were worthy of interpretation – that is, the question of the canon – receded ever further towards the margins of legitimacy and the virtues of irony, complexity and tension emerged as gospel." (Lauter 1991:137)

[4] The emphasis on the performative nature on the canon formation is perhaps grounded in the pretty current (mis)interpretation of Austin which holds that what constitutes the theory of speech acts is the distinction between performatives and constatives, instead of Austin's suggestion that that this dichotomy is doomed to collapse; for even if no performative utterance can be constative, any constative utterance is just as much performative as any full-fledged performative – namely, it amounts to an execution of a constative act, that is, a performance of it. Constating is performing the act of constating.

BIBLIOGRAPHY

Betti, Emilio. 1962. *Die Hermeneutik als allgemeine Methodik der Geisteswissenschaften.* Tübingen: J. C. B. Mohr.

Bourdieu, Pierre. 1980/1990. *The Logic of Practice.* [Le sens pratique, 1980] Translated by Richard Nice. Cambridge: Polity Press.

Bruns, Gerald L. 1984. Canon and Power in the Hebrew Scriptures. In: Robert von Hallberg, ed. *Canons*. Chicago – London: The U of Chicago P., 1984. 65–83.

Even-Zohar, Itamar. 1979/1990. Polysystem Theory. *Poetics Today* 11(1990), 9–26.

Hallberg, Robert von. 1984. Introduction. In: Robert von Hallberg, ed. *Canons*. Chicago – London: The U of Chicago P., 1984. 1–4.

Kenner, Hugh. 1984. The Making of the Modernist Canon. In: Robert von Hallberg, ed. *Canons*. Chicago – London: The U of Chicago P., 1984. 363–375.

Shavit, Zohar. 1991. Canonicity and literary institutions. In: Elrud Ibsch, Dick Schram, Gerard Steen, eds. *Empirical studies of literature. Proceedings of the Second IGEL-Conference, Amsterdam 1989.* Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1991. 231–238.

Steiner, Peter. 1984. *Russian Formalism*. Ithaca: Cornell UP.

МЕТАТЕКСТЪТ КАТО ТЕКСТ И ТВОРБА

Миряна Янакиева

„Литературата е писмена [...]Писмената форма дава на словесното изкуство свойствените за пластичните изкуства предимства на фиксираността. Но езикът не е неподвижен и неизменен като камъка... Устният поет споделя един и същи език със своите слушатели, но това често не важи за писателя и неговите читатели... *„Думите върху страницата"* са винаги същите, но ако не бъдат разбрани в съответния им контекст, *смисълът* им ще бъде различен."[1]

Този откъс от книгата на Джеръми Хотърн *Unlocking the text* (*„Отваряне на текста"*) се отнася почти до всичко, от което ще се интересува настоящата статия: посочва несъвпадането между текст и смисъл и подчертава приноса на писмената форма на литературата за това несъвпадане. (Въпреки че е почти банално, пак ще се позовем на Платоновите опасения за беззащитността на писменото слово, откъснато от своя създател и предоставено на произвола на читателите.)

Предстоящият опит за синтезирано припомняне и критично осмисляне на някои от известните възгледи по току-що набелязаните въпроси в съвременното литературознание не изчерпва обаче целта на статията. Главното ѝ любопитство е предизвикано от това дали и в каква степен валидното в полето на литературата разграничение между *текст* („думите върху страницата") и *творба* (разбраният или конструираният от читателя смисъл) би могло да важи и спрямо метатекстовете – тези на литературния анализ или на интерпретациите на литературни произведения.

Със съзнанието за непълнотата и неточността на всяко обобщение ще откроим някои от крайните нагласи в разбирането на понятията „текст" и „творба" и в представянето на отношението между тях.

I. Творбата е *повече* от текста

Условността и оспоримостта на това „повече" тук изобщо няма да бъдат отричани. То е само удобен и поради това съвсем несъвършен начин за посочване на онези възгледи, според които даден текст се нуждае винаги от читателско усвояване или интерпретация, за да се превърне в носител на определен смисъл, в „нещо повече" от „физическата наличност" на дадена знакова система, каквато текстът е.[2]

Според това схващане, за да стане творба, текстът трябва да бъде „прочетен“, а това означава да бъде въведен в сложна и трудно поддаваща се на изчерпателно описание мрежа от извънтекстови връзки. На това разбиране се основава например възражението на Юрий Лотман против „отъждествяването на „текст“ с представата за цялостност на художественото произведение“.[3] Творбата, т. е. смисловата конструкция в съзнанието на възприемателя, с която се свързва даденият литературен текст, е функция от извънтекстовите връзки, в които текстът се полага. Те, на свой ред, са дефинирани като „отношение на множество елементи, зафиксирани в текста, към множеството елементи, от които е бил осъществяван избор на дадения употребен елемент.“[4]

Това твърдение на Лотман очевидно подразбира, че с колкото повече такива потенциално избираеми извънтекстови елементи културата и осведомеността на читателя му позволяват да съотнесе и съпостави избраните вътретекстови елементи, били те свързани с жанра, с фигуративната система, със стиховия или с повествователния модел, толкова по-сложна, многопластова и смислово богата ще е творбата, която той „чете“.

Несамостойността или несамодостатъчността на системата от „материални компоненти на художествения артефакт“ (в литературата – на словесния писмен текст) са изтъкнати и от Ян Мукаржовски. Според него „художественото произведение се разкрива като реална съвкупност от извънестетически ценности и като нищо повече от именно такава съвкупност.“[5]

С въведеното от Мукаржовски понятие „извънестетически ценности“ се определят изобщо реалностите, „с които художествената творба би могла да бъде конфронтирана в съзнанието и подсъзнанието“ на възприемателя и които „са вградени в цялостната интелектуална, емоционална и волева позиция, която той заема спрямо действителността.“[6] Настояването, че става въпрос за активизирано от творбата отношение на възприемателя към действителността, което е израз на качеството му на „обществено създание, член на определена общност“, цели да отстрани каквито и да било елементи на психологизиране или на „естетически субективизъм“ в предложения от Мукаржовски модел. Накратко, според този модел текстът става творба, когато бъде социализиран.

Общото между моделите на Лотман и Мукаржовски е, че и в двата творбата надхвърля текста и е резултат от взаимодействието между него и дадена извънтекстова реалност.

Не е трудно да се забележи, че и ключовото понятие в рецептивната естетика на Яус – *хоризонт на очакване* – е ангажирано в описанието на подобен тип отношение: отношението, което се осъществява в момента на срещата между дадено произведение и системата от очаквания – „резултат от предварителната представа за жанра в момента на появата на всяко едно произведение, от формата и тематиката на предварително известните произведения и от противоречието между поетически и практически език.“[7]

Няколкото припомнени дотук примера са обединени от това, че илюстрират едно и също в принципната си основа гледище, което най-сбито може да се представи по следния начин:

1. текстът е един, творбите, които се свързват с него, са (могат да бъдат) много;

2. текстът е статичен, веднъж завинаги фиксиран материален обект; динамизиращото читателско възприятие го превръща в творба, като по един или друг начин го включва в живота на обществото.

Това „включване", независимо дали се изразява в посрещане или в отхвърляне и дори скандализиране на определени обществени очаквания от страна на дадено литературно произведение, често се мисли в категорията на „събитийността". Въпреки че Лиотар например определя единствено създаваното от постмодерния писател като способно да произвежда „събития", неговото изказване, че „творецът на изкуството и писателят работят без правила, за да установят правила за това, което ще бъде сътворено", и че „именно затова *творбата и текстът* притежават качествата на събития"[8], далеч не важи единствено за „постмодерната ситуация". Но с оглед на въпроса, с който се занимава настоящата статия, е важно да се отбележи, че в това изказване на Лиотар и за творбата, и за текста се говори като за създадени от писателя и като за равнопоставени. За сметка на това, следващата нагласа, за която ще стане дума тук, обявява абсолютното предимство на текста.

II. Текстът е *повече* от творбата

Ако питаме Ролан Барт, – *много повече.* До такава степен, че в много коментираната му статия „От творбата към текста" (*De l'œuvre au texte*) думата „Текст" е изписвана с главна буква, а творбата не е нищо повече от „веществен къс", заемащ място на лавицата за книги. Аргументите му са пределно известни. В основата им е постструктуралистичната критика на Сосюровата теория за знака. Анахронизмът на творбата е преди всичко в това, че тя като знак иска да се сведе до едно крайно означавано, да се отъждестви с него и да го институционализира, докато „Текстът практикува безкрайното оттласкване от означаваното" и „неговото поле е това на означаващото."[9] Затова за текста не е правилно да се казва, че е многозначен, а че е *множествен* (*pluriel*). Първото определение би внушило, че всяко от значенията, на които текстът потенциално може да се окаже носител, подлежи на идентифициране. Второто насочва към „играта на означаващи", която винаги води до други означаващи, до образуваната от тях *следа*, където никое от тях не може да се свърже с устойчиво значение.[10]

Развенчаването на творбата, отъждествена с някакъв институционализиран и увековечен по силата на традицията смисъл, е тясно обвързано с обявяването на *„смъртта на автора"*, като и едното, и другото са

следствия от абсолютизирането на текста. Да се даде Автор на текста е равносилно на това да му се наложи ограничителната власт на „едно окончателно означавано“ (un signifié dernier).[11] Освобождаването на текста от автора цели също така да освободи читателя от скучния и досаден дълг да разпознае или реконструира в хода на четенето някакво предхождащо създаването на текста писателско намерение. Изразителите на тази нагласа не споделят формулираната например от Е. Д. Хирш в духа на Шлайермахер „фундаментална етическа максима при интерпретирането“, според която „не трябва да пренебрегваме авторовото намерение (т. е. първоначалното значение), освен ако не съществува мощна приоритетна ценностна необходимост да го сторим.“[12]

От причудливото преобръщане на отношението между творба и текст, за което настоява Ролан Барт, произтича многозначително преосмисляне и на представата за четенето. На него вече не се гледа като на фактор за превръщането на литературния текст в творба чрез включването на текста в един или друг вид извънтекстови връзки. Подобно читателско „съучастие“ в създаването на творбата би предполагало отново да се постанови и оценности дадено означавано, пък било то и временно и исторически детерминирано като валидно само за дадено възприемащо съзнание, подготвено от предпоставките на дадена културна епоха. Когато **текстът е *повече* от творбата**, картината изглежда съвсем различна. Читателят вече не е съучастник, а единствен и абсолютен познавач, способен да се ориентира в изтъкания от цитати текст, „направен от множество произлезли от различни култури почерци, които диалогизират помежду си, които взаимно се пародират и оспорват.“[13] Следователно връзките, които този тип четене активизира, не са извънтекстови, а междутекстови и вътретекстови. Възможностите за тях са зададени от текста, но реализирането им е изцяло във властта на читателя. Така, **четейки текста, той не съдейства за превръщането му в творба, т. е. за разкриването или конструирането на определен негов смисъл, а „пренаписва“ текста.**

На такова „пренаписване“ (ré-écriture) както според Барт, така и според Юлия Кръстева, която представя текста като безкрайна продуктивност (productivité), се поддават само текстовете на модерната и постмодерната литература, защото се самосъзнават преди всичко като игра на означаващи.[14] *Четенето като писане,* с други думи като безкрайно преминаване от едни означаващи към други – това е една от формулите на абсолютизиращото текста схващане. То се корени в идеята, че писменото слово (écriture) е автентичният език, защото писменият знак е винаги знак на друг знак. Апологията на писането и на текста води у Барт до патетичното заключение за „невъзможността да се живее извън текста“[15], което пък не може да не напомни прословутото заклинание на Дерида: *il n'y a pas de hors-texte.* Подтикнати от него и следвайки опита за синтезирано формулиране на разгледаните дотук две позиции относно понятията творба и текст, не ни остава друго освен да обявим третата.

III. Текстът е всичко и всичко е текст

Много са основанията да се проблематизира току-що цитираното изречение на Жак Дерида, дало повод и за горното подзаглавие. Задължаващата му категоричност, но не и еднозначност, затруднява разбирането му. Да се настоява, че няма нищо извън текста е безспорно начин да се изрече радикално съмнение в референциалната стойност на езика и изказа, или още по-твърдо казано, да се отхвърли способността им да се отнасят към каквото и да било, което не е език. Сред тълкувателите на Дерида има и такива, които откриват в изречението *il n'y a pas de hors-texte* синтезиран израз на принципа на интертекстуалността, според който всеки текст препраща явно или скрито към други текстове и много повече към тях, отколкото към някаква извънезикова реалност. Разчитат в тази фраза и *оспорване на възможността да съществува метатекст*[16], изхождайки от деконструктивисткото снемане на границата между език и метаезик, мотивирано с това, че в полето на езика, където единствената достъпна за човека знакова дейност е „играта на означаващи", не са възможни йерархически отношения като това, което би било отношението между даден език и друг, описващ го и анализиращ го, език.

Така, оттласквйки се от тази твърде крайна постановка на проблема за отношението език – метаезик, текст – метатекст, достигаме до основните въпроси, от интереса към които е подтикната настоящата статия.

Какво е метатекст?
Кой е референтът на метатекста?

Приложим ли е към него терминът на Барт *ré-écriture*, т. е. представлява ли той някакъв вид *пренаписване* или написване отново на литературния текст, който чете, анализира, интерпретира?

Поставянето на тези въпроси само задава една от, надяваме се, актуалните насоки за размисъл в полето на съвременното литературно изследване без амбицията тук да им се предложат еднозначни или изчерпателни отговори. Те могат да се резюмират и в единствения въпрос за това как *писането за написаното от други* се полага не само в определено културно и познавателно пространство, но и в много по-широките и подвижни предели на човешкия словесен и мисловен опит.

Безспорно най-опростената дефиниция на метатекста е, че това е текст, който коментира друг текст. Подстъпът към осмислянето на предназначението и функцията на такъв коментар може да тръгне от херменевтичната двойка понятия *обяснение* и *разбиране*. През тези понятия според редица учени минава оразличаването например между структуралния и херменевтичния подход към литературните текстове. Това оразличаване може да мотивира както ценностно противопоставяне между двата подхода, така и опит да се предложи модел на взаимното им допълване. Когато Гадамер например твърди, че „лингвистът не иска да навлезе в установяването на

разбирателство относно предмета, който се изрича в текста, за да извади на светло функционирането на езика като такъв, каквото и да казва текстът", докато, напротив, „за херменевтичното разглеждане разбирането на казаното е единственото, което има значение"[17], предпочитанието му към втория подход и неговите собствени основания за това предпочитание са ясни. Друго е виждането на Пол Рикьор, според когото структурният анализ и херменевтиката са „взаимно допълващи се дисциплини", а резултатът от тяхното паралелно прилагане ще бъде „да коригираме нашата първоначална представа за интерпретацията и да потърсим отвъд субективната страна на интерпретацията като действие *върху* текста, обективната страна на интерпретацията, която би била действие *на* текста."[18]

Тази толерантна, дори помирителна позиция е в основата на предложеното от Рикьор преформулиране на класическата дефиниция за херменевтичния кръг, представен като движение на интерпретиращата мисъл не между частите и цялото на интерпретирания текст, а между „догадка" и „обосноваване". Ако се опитаме да си представим и в най-едри щрихи да проследим логическата постъпателност на метатекст, изграден според модела на този вид кръговост, тя би изглеждала приблизително така: в началната, тезисна част на изложението би трябвало да бъде изказано едно или друго интуитивно схващане (*„догадка"*) за смисъла на творбата, т. е. да бъде преизказано със „свои думи" това, за което творбата говори (или се струва на интерпретатора, че говори). Самият Рикьор на едно място определя интерпретацията като прибавяне на нови думи към думите на творбата.[19] Следващата стъпка – *обосноваването* – изглежда, трябва да си я представим като опит чрез анализационни наблюдения върху езиковия строеж, т. е. чрез това, което Рикьор нарича „структурно обяснение" да се провери дали първоначалната догадка ще бъде потвърдена, допълнена или оспорена. Фигуративно казано, „да се допитаме" до текста дали първоначално разбраният от нас негов смисъл е бил автентичен или приписан. И тъй като в усилията да се обоснове първата догадка е най-очаквано да се стигне до необходимостта да се формулира нова, то това ще подтикне към нов „обяснителен кръг", към нов анализационен фрагмент в структурата на метатекста, оттам до поредна догадка и т. н.

Така съчетаването на двата подхода открива перспективата на един вид безкрайност на интерпретацията, която би наподобила дори „лоша безкрайност", ако в даден момент, по волята на интерпретатора, не бъде спряна. Това не би могло да се осъществи по друг начин освен чрез избор на някоя от „догадките", за да бъде нейното формулиране необходимият формален завършек на коментиращия текст.

Опитахме се да откроим практическата неосъществимост – поне в пълнота – на съчетаващия подход, предложен от Рикьор, не защото той не е и литературоведски, и етически привлекателен. Не можем обаче да пренебрегнем съвсем и подозрение като това на Хирш, че „критическите подходи не могат да се допълват и подпомагат един друг, ако подхранват различни смисли."[20] А последното – подхранването на различни смисли от различните критически подходи – ни се струва по-скоро неизбежно.

Като извод от дотук казаното, сме склонни да допълним дефинициятa на понятието „метатекст“ в областта на литературознанието: текст, който коментира друг, художественолитературен текст, следвайки определен подход и служейки си със съответстващия на този подход терминологичен метаезик.

Следва ли от тази дефиниция, че отговорът на втория от формулираните по-горе въпроси би бил: *референциалното поле на метатекста* е изцяло зададено от друг текст, този, който е предмет на коментара? Ако се ограничим тук да разбираме под не съвсем еднозначното понятие „референт“ *това, за което говори метатекстът*, ще сме по-близо до обявяването на този отговор за непълен. Най-малкото защото „информацията“, която можем да получим от един метатекст, не се отнася само до обсъждания от него литературен текст. По може би твърде оспорима аналогия с наблюдението на Жерар Женет, че чрез фигурите в себе си поетическият текст не само конотира фигуративно назованите „предмети“, за които говори, но и съобщава принадлежността си към Поезията, бихме казали, че метатекстът съобщава съпричастността си към определена анализационна методология или интерпретативен подход. Те, на свой ред, отпращат към определена мисловна и ценностна нагласа, към едни или други модели на разбиране на проблематиката на езика и смисъла, в края на краищата към даден културен и познавателен контекст, с който запознатият читател може да съотнесе даден метатекст. С други думи, да включи в неговия смислов обем и „извънтекстовите връзки“, по думите на Лотман, в чиято мрежа е в състояние да го постави.

Например анализът на Радосвет Коларов на Фурнаджиевото стихотворение „Конници“ говори не само за това, което самият той си поставя като непосредствена задача – откриването и анализирането на семантичните пластове в структурата на творбата. Включен в – не се поколебаваме да кажем – *смисловото цяло* на авторската книга „Литературни анализи“, датиран от 1971 г. (а датировката също е вид паратекст) – време, за което е в сила казаното от Никола Георгиев относно „глада за литературоведски професионализъм“, завидно отговорен в признаването както на границите (неизбежната избирателност и неизчерпателност) на анализа, така и на непостижимостта на синтеза[21], този метатекст е плод на значещ избор в смисъл не толкова различен от този, в който, според Лотман, литературният текст е плод на избор. С горните разсъждения не искаме да се присъединим към идеята за липсата на специфики и на граници между литературен текст и отнасящ се до него метатекст. Искаме само да предложим разбирането, че за смисъла на даден метатекст може да се мисли също като за функция от срещата на различни „хоризонти“, рецептивистки казано: собствения му хоризонт като определена езикова структура, хоризонта на социокултурния момент, в който се появява, и хоризонта на възприемателя.

Анализационният (съсредоточен повече върху въпроса „как“) или интерпретативният (предлагащ по-скоро отговор на въпроса „какво“) метатекст в полето на литературното мислене, както всеки друг текст, не е и не

може да бъде напълно самоидентичен. Смисълът му също до голяма степен е функция от това *как* е четен, колкото и по правило да е по-загрижен за яснотата и за еднозначността си от литературните текстове.

Ако зависимостта от четенето важи за метатекста не по-малко, отколкото за самия литературен текст, към кой от набелязаните в началото на статията възгледи да отнесем ролята на читателя за това „метаписането" да оправдае своето културно, познавателно, но също така и нравствено-духовно предназначение? Не поставяме ли тук на нова сметка прастария въпрос за нужността или ненужността от това да се четат не само литературните произведения, но и писаното за тях? Така или иначе, литературнокритическите метатекстове – употребяваме този термин в търсене на обобщаващ такъв – представляват много съществен пласт от културната словесност и освен филологическа компетентност, писането им предполага определен вид творческа нагласа. Те могат да бъдат четени в някаква степен и „сами за себе си", заради собствените им езикови, стилови и реторически свойства, заради присъщата им позиция спрямо света, отразена в позицията им спрямо езика. Те, на свой ред, също подлежат на интерпретация, също може да се проблематизира степента на случайност или неслучайност на дадени техни елементи, на тяхната логическа подредба. Например един метаанализ на споменатия по-горе анализ на „Конници" би могъл да се вгледа в последователността, в която са въведени и описани петте семантични пласта, откроени в стихотворението: на парадоксите; на взаимовръзката настояще/бъдеще; на зрителната позиция на лирическия субект; на родината; на движението. Така пътят на анализиращата мисъл тръгва от ***словото*** в творбата (тъй като парадоксалността е свойство на езика и мисленето), продължава през ***времето***, спира се върху гледната точка на ***човека***, преди да открои необичайността и двойствеността на неговата положеност в ***пространството*** и да завърши с проблема за образа на ***движението***. Произволна ли е тази постъпателност? Допринася ли тя за утвърждаването на реконструирания чрез анализа художествен модел на свят, представен в стихотворението? Поставяме тези въпроси не за да се опитаме тук да им отговорим – не такъв е замисълът на статията. Поставяме ги с идеята да покажем, че, доколкото са уместни, те илюстрират една възможност за читателско „съучастие" в смисловото осъществяване на метатекста – чрез „разпитването" на този метатекст.

Връщайки се сега към двойката понятия *текст*/*творба*, бихме добавили, че ако второто от тях не ни се струва изгубило традиционния си ценностен ореол, както това се струва на Ролан Барт, стойността на *творба* на един анализиращ и/или интерпретиращ текст може да бъде доловена и оценена единствено от разбиращ читател, който не се съмнява в хуманитарния смисъл на това да се пише за написаното от други.

Що се отнася до тезата, че *„текстът е повече от творбата"*, защото е безкрайна игра на означаващи и защото в него смисълът е винаги отложен, смеем да твърдим, че към голяма част от литературнокритическите текстове тази теза е със съмнителна приложимост. Най-

малкото защото, по самата си жанрова природа, метатекстът е по ясен и категоричен начин „преднамерен“: той „иска да каже“ нещо сравнително определено за коментираното литературно произведение.

Слабо или направо никакво основание не виждаме и в това да настояваме, че „няма нищо извън (мета)текста“. Колкото и често съвременното метаписане да е саморефлексивно, вгледано в себе си не по-малко, а понякога и повече, отколкото в литературния текст, за който говори, неговото предназначение е да се надскочи, да каже нещо за другия, за словото на другия, за света, представен чрез словото на другия. Колкото и да са оспорвани репрезентативните свойства на езика, поне в постструктуралистичен контекст, метаезици има и тяхната познавателна и културна роля е именно да представят други, различни от самите тях езици.

Остана последният от зададените в началото на статията въпроси: представлява ли метатекстът вид *пренаписване* (*ré-écriture*) на литературното произведение, което четете? Нямаме предвид случаите на свръхинтерпретация, според израза на Умберто Еко, за които пò би подхождал термин като „дописване“. Въпросът се отнася до обявеното например от Барт и още повече от Стенли Фиш пълновластие на читателя, изразено в своего рода изземване на авторството. Ако обаче метатекстът се стреми към установяване на диалогично общение с коментираната литературна творба, той вероятно би се въздържал да извисява толкова силно глас над гласа на другия, би предпочел да се изгради като място на среща между собствения си мисловен хоризонт и този на творбата.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Hawthorn, Jeremy.** Unlocking the text, Edward Arnold, 1993, p. 61.

[2] **Хирш, Е. Д.** Три измерения на херменевтиката. – Литературата, кн. 1, 1994, с. 89.

[3] **Лотман, Юрий.** Структура на художествения текст. – В: Семиотика. Между нещата и думите. С., Наука и изкуство, 1991, с. 181.

[4] Пак там, с. 182.

[5] **Мукаржовски, Ян.** Студии по теория на изкуството. С., Наука и изкуство, 1993, с. 99.

[6] Пак там, с. 94.

[7] **Яус, Ханс Роберт.** Исторически опит и литературна херменевтика. С., УИ „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 50.

[8] Цит. по **Марковски, Михал.** Ефектът на вписването. Жак Дерида и литературата. С., Сонм, 2002, с. 110.

[9] **Barthes, Roland.** Le bruissement de la langue (Essais critiques). Ed. du Seuil, 1984, p. 72.

[10] Вж. **Allen, Graham.** Intertextuality, Routledge, London and New York, 2000, p. 66.

[11] **Barthes, Roland**, цит. съч., с. 65.

[12] **Хирш, Е. Д.**, цит. съч., с. 94.

[13] **Barthes, Roland**, цит. съч., с. 66.

[14] **Allen, Graham**, цит. съч., с. 67.

[15] **Barthes, Roland**, цит. съч., с. 59.

[16] **Марковски, М.**, цит. съч., с. 160.
[17] **Гадамер, Ханс-Георг.** Текст и интерпретация. – Литературата, кн. 1, 1994, с. 35.
[18] **Рикьор, Пол.** Какво е текстът? – Литературата, кн. 1, 1994, с. 69.
[19] Пак там, с. 65.
[20] **Хирш, Е. Д.**, цит. съч., с. 81.
[21] **Коларов, Р.**, Литературни анализи. С., ИК „Век 22“, с. 116.

МЕЖДУ КНИГАТА И ТЕКСТА

Амелия Личева

Литературоведският жаргон

Съществува литературоведски жаргон и това е публична тайна. Жаргон, който позволява четенето на литературоведски книги и на езици, които не се знаят толкова добре, жаргон, който прави литературоведското писане предвидимо, жаргон, който създава усещането за принадлежност към една общност, към една каста дори, която говори на език, който трудно се разбира и изживява себе си като „играеща на стъклени перли". И тъкмо наличието на такъв жаргон даде основание в последните години в доста от европейските страни, а и в САЩ, да се подемат дебати за смисъла или безсмислието на подобно говорене, а и роди статии, които откровено се надсмиваха над текстовете на литературоведи като Барт, Фуко, Дерида, Кръстева... Опонентите на свръхинтерпретациите си присвояваха мисията да демистифицират и показваха как ако произволно се навържат думи и изречения, разликите с писането на изтъкнатите и световноизвестни литературоведи няма да са кой знае колко съществени. Защото единственото, което търси съвременното литературоведско писане – настояваха критиците му – е наслагването на засукани и красиви фрази, максимално енигматични и максимално отдалечени от смисъла... И за да не са голословни, даваха примери с измислени текстове, съставени по модела на литературоведските и пуснати примерно в Интернет, за които поклонниците на Барт, Фуко, Дерида или Кръстева се кълнат, че са автентични... А неизкушените читатели обявяват за пълна глупост.

Литературоведският жаргон се състои от ключови понятия, от „сигнални лампички", споменаването на които отприщва говорене за даден подход, за определен тип анализ... Литературоведските школи на XX век неизбежно свеждат новите си идеи и до определен набор от понятия, част от които дори не се превеждат и функционират на всички езици чрез оригиналното си име, от типа на сказ, литературност, сюжет и пр. Погледнато така, литературознанието не се различава кой знае колко от математиката, защото и в него действат теореми и аксиоми и същинското писане и интерпретиране започват едва след усвояването им.

От друга страна, доколкото зад тези понятия, както стана дума, се крият конкретни идеи, конкретни техники, литературоведският жаргон определя и мрежата, през която ще бъде четен и анализиран даден текст. Затова и до голяма степен в съвременното литературознание важат струк-

туралните закони, според които съществуват общи модели, а отделните – в случая прочити – са варианти на тези общи модели. Което ще рече, че в началото на XXI век четенията на един текст са не безкраен брой, както им се иска на деконструктивистите, а краен, съвсем краен брой.

Част от съпротивите срещу наличието на подобен литературоведски жаргон са свързани и с убеждението, че затъването в терминологията убива удоволствието от четенето, отдалечава от изходните текстове и продуцира метатекстове, които са не просто асиметрични на литературните, но които имат претенцията едва ли не да подменят литературните. Защото очевидно е желанието на литературознанието от последните десетилетия да подрива границата между текст и метатекст и да си е самодостатъчно. А тезата, че критиците четат не защото се интересуват от текстовете, които ще анализират, а защото им е важно да създават собствените си текстове, вече не се приема като шега, а като констатация на очевидното. И най-сетне, наличието на литературоведски жаргон вменява представата, че литературата и литературознанието са за избраници, че те са призвание, за което трябва да се положат много усилия и много грижи, нещо, което рязко контрастира с идеята, че литературата е достъпна за всички, които могат да четат.

Разбира се, изискването литературата и литературознанието да са достъпни и прости е порочно. По причина, че то обслужва единствено схващането, че от литература, както и от футбол, разбират всички. Неслучайно подобни претенции се предявяват винаги към литературния и литературоведския език, не към математическия или този на физиката, да кажем, които със сигурност не са по-леки и лесни. Но и аргументите на застъпниците на идеята, че само сложното писане култивира умения, че четенето също е нещо, което се учи, тъй като предполага определена литературна компетентност, изисква отлепяне от буквализма, тъй като разгадаването на фигурите, интерпретацията помагат на човек да се потопи в множествеността, да живее в паралелни светове и т. н., са спорни. Едно, защото колкото различни читатели имаме, толкова и представи за полза от четенето ще имаме. За едни читатели е полезно буквалното четене, което изисква пълна идентификация и нехае за критическите призиви за дистанция и разсъдъчност. За други пък е важно да откриват послания, да се оставят да бъдат емоционално въвличани и да проектират собственото си съществуване в нечие фикционално живеене. И само единици се вдъхновяват от пъзелите и игрите. Второ, защото четенето може да се окаже по-важно не с разбирането, до което води, а следователно – не и с уроците на литературоведите, които провокира, а с неразбирането. Казано с думите на Филип Дейвис[1], четенето може да се яви значимо с вътрешните глъбини, към които обръща, когато прочитът не води до откриване на спасителна идея за себе си, нито пък рационализира проумяното, но пък събужда неочаквани връзки, отгласи, проумявания... Затова крайните тези изглеждат винаги малко съмнителни и като че ли е за предпочитане литературознанието да се опитва да удържа мярата, усилието да се пише и говори с презумпцията за разбраност.

Ако се вгледаме в „западното“ литературоведско писане от последните десетилетия, може да се каже, че дионисовското начало не е отличителна негова черта. Малцина са тези като Дерида, чиято запазена марка са алогизмите, игрите, изведената до пределите на енигматичността метафорика. Повечето големи литературоведи от ранга на Рикьор и Изер предлагат едно ясно и просто в мъдростта си писане и точно в тази успокоена мъдрост виждам морала на литературознанието, на хуманитаристиката изобщо.

Без да се връщат към скучноватите позитивистични писания, западните литературоведи клонят повече към интердисциплинарното говорене, което използва литературата по-скоро като отправна точка. И събират философия, политика, история, социология, икономика, литературознание в общия поток на хуманитарното писане. С което и разбиват чисто литературоведския жаргон и предлагат текстове, чрез които съвременният човек да може да се ориентира в света, в който живее. Цветан Тодоров и Хоми Баба са две от имената, които онагледяват тази тенденция.

За разлика от Западна Европа и САЩ, в България нещата изглеждат доста по-объркани и наличието на литературоведски жаргон е сериозен проблем. Още повече, че той не засяга само собственото, българското писане, а се проектира и в преводните текстове. Иначе казано, когато на български се четат преводи на водещи съвременни литературоведи, то преводът много често е далеч от стила на превеждания автор, но пък е близо до средностатистическото (има и такова) българско литературоведско писане, на което училищата и университетите успешно обучават. Това е писане безкрайно засукано и усложнено, в което всяка втора дума е дискурс, без да се знае и разбира какво е дискурсът, което търси символни полета, което насилва текстовете, за да ги вкара в парадигми, които поскоро измъчват литературата, и което не желае да приеме, че националното литературознание освен от чуждата традиция е зависимо и от собствената си литература. Защото тя е базата, на която то стъпва. И затова онова, което в английското и френското литературознание е възможно и мотивирано, в българското не винаги е удачно. Вярно, изкушаващо е да прочетеш българския канон през Дерида или Барт, през Рикьор или Женет, но резултатът обикновено е наличие на асиметрия в критическия текст – има една теоретична рамка и после един неонагледяващ я анализ... С което не искам да кажа, че трябва да имаме някакво българско, самобитно литературознание, анлизиращо „самобитни“ текстове като тези на Хайтов примерно. Пази боже от подобен пещерен национализъм. Но искам да кажа, че механичното привнасяне на теории, които стъпват върху национални литератури, далеч по-многопосочни от българската, не прави от българското литературознание европейско.

Дан на литературоведския жаргон българското литературознание плаща и заради слабата си връзка с литературата като цяло. Защото то е много затворено в собствения си предмет, върви от теория към теория, при това привнесени и недотам добре усвоени, и това го прави още по-неразбираемо и неприложимо.

Читателят

Съвременното литературознание мисли много за читателя, но не мисли за реалния читател, а за имплицитния, за идеалния, за информирания читател, за образа на читателя, чрез когото се осъществяват различните стратегии на четене. То бленува езиковата и литературната компетентност на информираните общности, но нехае за изчезващия реален читател, за читателя, който в настоящата епоха е читател най-вече на вестници и на Интернет-страници. И който никак не го е грижа, че му се вменяват какви ли не възможности – да играе, да прекосява граници, да уплътнява аза си с нови азове, да бъде пътешественик, номад.

Единственото, което иска реалният читател в днешното общество на свръхскорости и глобализация, е да бъде просветен. Даже не толкова просветен, защото това понятие носи конотациите на просвещенската епоха, за която знанието трябва да бъде енциклопедично, колкото информиран. Защото информираността не се нуждае от задълбоченост, от подробности, а позволява чрез нея да се сглобява пъзелът на деня – по заглавия, реплики, цитати. С други думи, реалният читател в началото на XXI век е преди всичко експерт, за когото духовните ползи от четенето остават на по-заден план.

Така че днешната литература и днешното литературознание се сблъскват с този читател, който, ако приеме жаргона им, го приема като набор от минимум информация, която трябва да усвои, за да може да прави *верни* изказвания и в тази област. Дори без да е чел кой знае колко. А ако прецени, че подобно усложняване му е излишно, този реален читател просто ще откаже да припознае в литературата сфера, без която не може...

Колкото до другите, малцината читатели днес, които – както се спомена – литературознанието бленува, те наистина имат и литературната, и езиковата компетентност, а и вярват в способността на литературата (и литературознанието) да уплътнява култивираните вкус, чувствителност, способност за забелязване и виждане. Само че в повечето случаи тези малцина реални читатели на практика професионално се занимават с литература, което означава, че кръгът се затваря и литературознанието започва да се самоадресира.

В този смисъл едно от важните неща, с които литературознанието би могло да се занимава, но които то е оттласнало в периферията и е оставило на оперативната критика (ако и тя благоволи да се заеме с това), е въпросът какво избира да чете обитателят на днешния скоростен и глобализиран свят и защо, какъв тип книги стават бестселъри, какво се е променило в читателските нагласи. Защото ясно е, че винаги ще има малък кръг читатели, които ще превъзнасят Марсел Пруст, Вирджиния Улф и Джеймс Джойс, но не за тях, както се разбра, тук ще става дума.

Първият тип книги, които стават бестселъри и с които литературознанието слабо се занимава, са т. нар. детски книги. Разбира се, на първо място тук са книгите за Хари Потър, но тук се нареждат и книги като „Светът на Софи“, които се опитват да поднасят достиженията на светов-

ната мисъл в достъпна форма и с тази си смляност и информативност стават добър наръчник не само за деца, а по принцип. Като може да се каже, че такъв тип книги винаги са се четели и ако нещо се сменя, сменят се заглавията им и имената на авторите. И вместо „Мечо Пух“ и „Алиса“ идват „Хари Потър“ и „Софи“. С тази разлика, че ако в предишни векове книги, писани за възрастни, постепенно са се превръщали в детски, сега по-скоро детските книги стават книги и за възрастни.

Вторият тип книги, близки до първите, са книги, които претендират да разказват мъдри истории, да поучават, които представят философията на новото време, на новата духовност и се самоетикетират като „нови Библии“. Емблематичен пример в това отношение е любимият автор на Мадона Паулу Коелю, когото сериозните литературоведи обаче не забелязват, въпреки голямата му продуктивност и популярност.

Третият вид книги са всякаквите трилъри – съдебни, медицински, чисто крими и пр., които се четат преди заспиване, пред телевизора, в метрото и чиято единствена претенция е да забавляват.

Четвъртият тип книги, които стават бестселъри, имат най-голям шанс да се превърнат в обект и на литературознанието, защото в този случай обикновено се визират много хубави книги, останали незабелязани при излизането им. Такива, да кажем, са „Английският пациент“, „Часовете“, „Остатъкът от деня“... След като обаче се появят хитови филми по тях, в които участват „любимците на Америка“ и които обират европейските и американските награди, нещата се обръщат, книгите също стават търсени и ако не четени, поне – купувани. А литературоведите, ако не друго, могат да се изкажат по въпроса за връзката между образа и словото...

И петият вид книги, който поне аз виждам като общ, това са книги от типа на „Дневникът на Бриджет Джоунс“ или „XY на мъжката идентичност“, книги, които упоително и иронично говорят за днешната жена или за днешния мъж, опитвайки се да поставят и решават проблеми.

Но когато читателят по света чете някой от изброените видове, а литературоведите четат съвсем други книги и често дори не са чували за тези, които интересуват реалния читател, камо ли да са ги чели, пропастта е неизбежна. Както неизбежен е и педагогическият провал. Защото едно е да се опитваш да преподаваш умения за четене, интерпретиране и писане върху текстове, които са харесвани, четени и познати, друго е да го правиш върху класиката, която обаче изглежда все по-далечна, абстрактна, а и неразбираема в много случаи. Ако съдим по българските образователни стандарти и списъци от „канонични“ текстове в училищата, вероятността да се създаде вкус към четенето не с Хари Потър, а с „Маминото детенце“ или „Ангелинка“ изглежда обречено усилие. Вярно е, литературознанието никога не може да се постави изцяло в зависимост от читателските вкусове. Но в същото време, ако не ги отчита, ако не се опитва да стане част от по-общите културологични нагласи, вероятността му да оцелее е много малка.

Четенето

И така, плачът на литературознанието днес е свързан с убеждението, че това занимание девалвира, защото девалвира самото желание да се чете. Въпросът обаче е няма ли вина за тази девалвация и литературознанието. Не отблъсква ли то читателите с постоянното си усилие да ги вкара в калъпи, да ги научи, да ги застави да интерпретират прочетеното. Не е ли литературознанието виновно за това, че съществува страх от четене, защото отдавна четенето за удоволствие, четенето, след което не казваш нищо или споделяш преживявания, минава за наивно, неуко, минава за признак на глупост дори.

Читателите, настоява литературознанието – не четат книги, те четат творби и интерпретират текстове. Защото литературоведът, професорът, учителят казват, че изречението „В книгата на Флобер...“, „В книгата на Стриндберг...“, „В книгата на Силвия Плат...“ е погрешно изречение, неточно, изместено. Книгата е роман, драма, стихосбирка, книгата е жанрово определена и трябва да се назовава. Книга не значи нищо, книга е и телефонният указател, и пътеводителят, книга е етикет, който може и да се харесва на Кроче, но не отговоря на цялото знание, с което се пристъпва при интерпретацията.

Това, което четем – настоява днешното литературознание – са творби. Творбата по израза на Барт („Творба и текст“) е фрагмент от субстанция, тя заема определена част от пространството на книгите (примерно в една библиотека), вижда се в книжарниците, в изпитните програми. Но поважното е, че интерпретираме текстове, защото текстът е „методологично поле“. Текстът се доказва, говори се съобразно известни правила. Читателите – вярва Барт – трябва да знаят, че творбата се държи в ръка, докато текстът се съдържа в езика. Затова и текстът е винаги парадоксален, той е вид прекосяване, текстът оттласква и отлага означаемите за сметка на означаващите. Текстът е вид игра, множественост, той е тъкан, изтъкан е от цитати, от референции и отгласи. И най-сетне, текстът е интертекстуален, като става дума за цитати без кавички, за анонимни препарщания, докато при творбата, заговорим ли за източници и влияния, това означава да възприемем мита за приемствеността. С други думи, метафората на текста е метафората на Мрежата.

Въпреки това обаче за непрофесионалния читател е трудно да употребява думата текст, трудно му е да свикне с нея. Както казва Крис Хопкинс[2], текстът не е дума, която е у дома си в обикновената реч. Текстът е и си остава академичен термин.

Говоря за това разграничение не случайно. Когато на читателя му се внушава, че той чете текстове, той знае, че от него се очакват и определени неща и в този смисъл четенето се свързва с принудата. Четенето престава да е акт на личен избор и се превръща в начин за дисциплиниране. Оттук и съпротивата. Защото в представата на неизкушения читател интерпретацията е насилие и върху самия него, и върху това, което чете. И тя най-ясно маркира разрива, който се случва в съзнанието на порастващото дете.

Разрив между онова, което е било четенето в първите години, когато са му четели, когато четенето е било разказ, и четенето такова, каквото го преподават в училищата и университетите. Четенето като процедура, като знак за преуспяване в ученето и знанието, като форма на натрупан опит, на нещо, което свързва времена и традиции и т. н., и т. н.

Образованието с други думи изисква разбиране, не удоволствие. Затова и то често пъти убива идеалния читател у детето и култивира „инфлационното изкуство на коментара" (Даниел Пенак). Растящото дете много бързо разбира какво се очаква от него и по изпити и в собствени писания умело възпроизвежда клишетата, наречени литературоведско писане. Или както казва Фланъри О'Конър: „Ако професорите днес се ръководят от принципа, че на една творба трябва да се гледа като на обект за научно изследване, при което всеки отговор е добър, стига да не е прекалено прост, боя се, че студентите никога няма да открият удоволствието от прочита на роман..." Но пък откриват колко печеливше е да не четеш произведенията, но да си в състояние да ги *обговаряш*.

С целия риск на подобно твърдение ми се ще да кажа, че за отлива от четенето вината е не толкова на телевизията и компютрите, колкото на бъдещите съпротива програми и изисквания точно в преподаването по литература. Защото времето за четене е по принцип откраднато време и то винаги може да се вмести в деня, в нощта, стига да се усеща като необходимост. А за да се усеща като необходимост, то не трябва да се мисли дори непременно като акт на общуване. Четенето е самотно занимание, екзистенциално. То е нещо много лично, някаква своя си зона, в която читателят, ако реши, може да допусне някого. То – както казва Даниел Пенак – се споделя, но само след дълго отлагане и придирчив избор. Но такова четене изисква текстове, които или отговарят на времето си, актуални са, простичко казано, или са „симетрични" на собствените нагласи на четящия и му се самопоказват като откровение. А не са онези краен брой „класически" произведения, които програмите посочват като единствено важни.

Нещо повече, компютрите, които безспорно също стимулират четенето, колкото и това да се подминава и да не се признава, днес са тези, които произвеждат типа читатели, които училищата и университетите изискват. Защото тъкмо те произвеждат читатели на текстове, за които интертекстуалността е неизбежна. Мрежата в пряк и преносен смисъл е форма на съществуване, а наличието на форуми след много от текстовете превръща читателите и в интерпретатори. Интернет изобилства с читателски коментари, рецензии, мнения, анализи, така че това е едно пространство на свръхинтерпретации, в което главни действащи лица са непрофесионалните читатели.

Затова, вместо да плаче, че е на изчезване, че литературата загива, съвременното литературознание би трябвало да помисли как може да помогне за сдобряването на читателите не с текста, а с книгата. Само че за да помогне, то трябва да приеме, че в света на книгите валидна е и максимата, според която може да се чете и без да се иска нещо в замяна. Защото четенето не е вродено, нито е задължително. То не се усвоява от

само себе си, нито пък е хубаво да се прекалява с него, защото многото четене понякога води до разпадане на личността и невъзможност човек да се справи с живота си. По-скоро четенето е още една привилегия на човешкия род, която си струва да бъде охранявана.

Апология на четенето

В твърде нашумелия роман на Бернхард Шлинк „Четецът" историята на една жена, която е била надзирателка в концлагер и която години след приключването на Втората световна война е изправена пред съда и осъдена на доживотен затвор, е представена като парадоксален разказ за срама от неграмотността и страстта по четенето. Защото тази жена – Хана Шмиц – избира да стане надзирателка, бягайки от предишната си работа, в която я очаква повишение и неизбежно разкриване на неграмотността ѝ. Годините след войната до процеса също са белязани от бягства и откази, за да се стигне до съда, където тя поема цялата вина, отново под заплахата, че позорът ѝ ще се разкрие. Иначе казано, страхът да бъде изобличена като неграмотна я кара да предпочете да бъде изобличена като престъпничка.

Разбира се, чрез тази прекалена гордост, чрез това демонстрирано достойнство (включително в погледа, стойката и пр.) Шлинк отправя и към проблема за немското чувство за избраност, за прекалената гордост и откроява поредния немски опит за четене на миналото, за примиряване на немското настояще с немското минало. Но ако се абстрахираме от по-общите внушения и се съсредоточим само върху конкретната история, в нея любов и четене са отъждествени. Хана, която изживява себе си като различна и неразбрана, търси жтейски смисъл в историите, които иска да ѝ бъдат четени. В Освиенцим тя избира затворнички, които минават на облекчен режим, защото ѝ четат, после има връзка (се влюбва?) с момче, готово да ѝ чете и разказва, в затвора слуша всички касети с книги, които порасналото момче ѝ изпраща, и така се научава да чете и пише... Абсолютизирането на страстта по четене, натоварването му с екзистенциални конотации, и дори фактът, че когато самата Хана усвоява дълго жадуваното знание и чрез собствените си прочити успява да нагласи пъзела на миналото, се самоубива, връщат към идеята с какъв нравствен заряд обикновено бива товарено четенето, какви очаквания му се отправят.

Някъде между тези очаквания и приемането, че в свръхнапрегнатия ни свят е дошло времето на експертите, които четат само това, което пряко ги засяга, остават ония дълбоко лични сфери и изобри, с които литературознанието е по-добре да не се занимава.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Davis, Philip.** The Experience of Reading, Routledge, 1992.

[2] **Hopkins, Chris.** Thinking About Texts, New York, 2001.

ОБРАЗ И СЛОВО В ДРАМАТУРГИЧНАТА МИСЪЛ

Росица Димчева

В статията си „За драматическата поезия“ (1754) Дени Дидро намира, че драмата трябва да бъде дело на „двама гениални хора“ – на един визионер и на един човек на словото.[1] Първият от тях, надарен с „ярко въображение“, ще построи плана на пиесата. А това означава да следи „реда и свързването на събитията“, да навлиза в „самите дълбочини на сюжета“, добре да разграничи „момента, когато действието трябва да започне“, навреме да знае „какво е нужно да се остави да почака“, както и „какви ситуации вълнуват“.[2] Вторият, човекът на словото, ще „вложи думите в устата на героите“. Но за да постигне вещина в диалога, трябва да умее да слуша хората и често да беседва със самия себе си, със собствената съвест.[3] Самоанализът ще го освободи от тясно личното, за да може да борави с театъра, един медиум, който държи далеч от себе си „аза“. Но само визионерът у него ще му предостави основното виждане – онази „сетивна представа“, която онагледява човешките отношения и осветлява действителността, бидейки „последен предел и покой“ за нашия разум.[4] В случая Дидро има предвид не само чисто художническото подсилване и уясняване на словото чрез пантомимата, към която „са приложими напълно законите на живописната композиция“.[5] Той набляга на скока от непосредствено реалното към хипотетичното, на онова проникване зад света или отвъд света, намерило своя израз в символите и виденията на драматика: „Да възпроизвеждаме една закономерна последователност от образи така, както протичат в природата, значи да разсъждаваме въз основа на фактите. Да възпроизвеждаме една закономерна последователност от образи така, както биха протекли в природата при едно или друго явление, значи да разсъждаваме въз основа на хипотеза или да измисляме. Това значи да бъдем философи или поети в зависимост от поставената цел“.[6] Тогава какво представлява драматикът като дарование: Поет? Художник? Философ?... Очевидно тук е налице специфична духовна комплексност, един необикновен синтез, където се кръстосват и докосват различни дарования. Задача на настоящата работа е да постави въпроса за това своеобразно „мислене“, което, макар и да протича строго индивидуално, поражда отново и отново световете на драмата. За да го изясним, трябва да тръгнем от творческия процес при драмата.

Преди самата концепция да е станала явна за съзнанието на писателя и преди да е фиксирана в слово, той я долавя като фигурално видение. Още Аристотел забелязва как при създаването на едно драматическо

произведение авторът трябва първо да види пред себе си лицата и техните взаимни отношения: „Като съставя фабулите и ги обработва откъм език, поетът трябва да си ги представя колкото се може по-живо, защото така, виждайки всичко съвсем ясно, като сред самите извършвани събития, той би намирал подходящото и противоречията никога не биха му убягвали."[7] И като посочва, че драматикът трябва да схване мотива си общо и после „да създава епизодите и да разширява", Аристотел дава за пример трагедията „Ифигения в Таврида" от Еврипид, където първоначалната обща представа се явява основа на сетнешното развито цяло. Дидро следва Аристотел, когато вижда в изходната точка на драматургичния замисъл едно общо видение, което предхожда словото: „Що се отнася до мен, не разбирам как авторът може да започне една сцена, ако не си представя действията и движенията на въвежданите персонажи, ако тяхната походка, изразът на лицето им не са винаги пред него. Това изображение трябва да му подскаже първата им дума, а тя е, която определя останалото."[8] По същия начин тълкува Гьоте зараждането на Шекспировия „Хамлет", разграничавайки, от една страна, продуктивната идея, дошла несъзнателно като „неочаквано впечатление" и, от друга, ежедневната, подвластна на автора разработка на отделните сцени и диалозите на лицата.[9] На свой ред Яворов изповядва пред М. Арнаудов как концепцията на драмата „В полите на Витоша" се вестява в съзнанието му преди самото слово като вътрешна пантомима: „Мен цялото произведение ми е в главата, във всичките си части като едно здание. За фраза и дума не може да става. Аз зная цялото, зная какво ще бъде във всяка стая, какво ще се разиграе, кой ще започне. Но за мене до момента, когато почвам да работя върху хартията, съществува само – какво да кажа? – мимика... То е нещо като пантомима. Аз имам жестовете, имам движенията и сякаш тая пантомима се играе под звуковете на един оркестър. Никакво конкретно представление нямам за това, което ще се каже: то ще дойде само̀ кой знае отгде, кога започна да пиша... Аз го чувствам във всичките му части, виждам го... И в драмата аз виждам всичко, виждам допирания и разделяния и лицата са за тебе сякаш инструменти, които звучат всяко за себе си и в единството на които се получава една симфония."[10] Взаимното проникване между пластика и музика в случая е указание не само за лиризма на някои сцени и диалози в пиесата или за по-общата роля на емоционалния тон като спътник и двигател на художествените образи. Пластичното виждане в пространството у Яворов свидетелства за музикална нагласа, тъй като формите се проявяват посредством трептения. Самото видение е триизмерно: „И какво виждам в пантомимата? Една девойка, облечена в бели дрехи, виждам как пише писмото, как го дава на слугинята, как взема детето... И всичко това трябва да се придружава с обяснителните слова, които в края на краищата са текст на пиесата."[11] В сравнение със силно лиричния Яворов драматикът К. Павлов се старае да постави света извън себе си, да го тълкува, като „превежда" емоциите в образи. Пластичните групи тук се открояват малко по малко из едно тъмно доловено цяло, което постепенно влиза във фокуса на вниманието

и се диференцира: „Конструира се, споделя авторът, като кинематограф, който с неточен фокус в началото, уточнявайки фокуса, започва да изгражда съществуващото видение. Много често насън съм водил оживен диспут с някои хора. Но всичко това се е опосредовало в игра на карти. Имам в ръката си три валета, което означава, че аз съм прав и не мога да докажа правотата си. И ето – получавам четвъртото вале и смазвам опонентите си. А иначе знам каква е темата на разговора. За него не се говори. Някакво табу. Някакъв свян да се изговори самата дума. Всичко се разиграва с тия карти като някаква битка между глухонеми. Има жестове, няма думи. И любопитното е, че след това точно с думи разказвам своя сън... В повечето случаи образът предшества словото, но със своя логика. Той е по-широкото понятие от всичко.“[12] Склонен да вижда по-скоро отвътре навън, отколкото отвън навътре, Павлов „филтрира“ действителния свят през своето въображение, откъдето идва „ейдетичното възпроизвеждане на несъществуващи обекти“[13].

Тези изконни особености на творческия процес биват оползотворени по един новаторски начин в ситуационната драматургия на френските абсурдисти. Касае се не само за това, че техните пиеси никнат на основата на някаква реална или въобразена картина: представата за затъването („О, щастливи дни“ на С. Бекет), видението на летящ човек („Пешеходец по въздуха“ на Й. Йонеско), наблюдавана в метрото сцена на безсмислена жестокост („Пародията“ на А. Адамов).[14] Най-значителният застъпник на новата естетика, С. Бекет, извлича смущаващата непроницаемост на своето изкуство от първия цялостен образ, който стои над познатите си съставки и представлява тяхна скрита синтеза. В неговата драматургия паравербалният слой интерпретира словесния текст, осигурявайки единството на пиесата, при иначе непоследователното семантично съдържание. Както посочва Д. Манчева, паравербалните сцени у този автор изпълняват ролята, която се пада на експозицията и развръзката в традиционната драматургия. И докато обикновено началната сцена, градена върху пантомимата, внася известна динамика, финалната е по правило статична – подобно на картина или на фиксиран филмов кадър.[15] Убеден, че словото е „своеобразна лъжа“, Бекет създава някои свои миниатюри изключително върху сценични ремарки: „Действие без думи I“, „Действие без думи II“ и др.

Една пиеса може да се долови първично като вътрешен образ, който носи в себе си усещането за цялост, но никога не може да се схване като протичане. Никога не може да се предвиди приключението, което очаква писателя, преди да се хване за перото. И докато при извора на вдъхновението той е напълно свободен, после играта все повече и повече започва да детерминира себе си. Често пъти тя не се открива напълно и се налага да бъде подновена. Драматикът играе, изпробва фигури и сцени, проиграва възможности. Този процес може да трае с години. Така например в периода 1968–1974 г. Ст. Стратиев фиксира в малки фейлетонни форми фабулите на почти всички свои бъдещи пиеси: анекдота „Сако от велур“ (1969), първата наброска на „Рейс“ под заглавие „Хляб

за всички“ (1970), фарсовото въведение към „Римска баня“ – „В една лятна нощ“ (1971), гротеската „Гардероб“ (1971), новелата „Земята се върти“ (1973) и пр. „Аз по-скоро съм зарегистрирал нещата – пояснява авторът, – за да не ги пропусна. Едно богатство се движи пред мен, аз ги давам в наброска, за да ги задържа и развия в дълбочина... Така сгъстени, концентрирани, събрани, както в един транзистор са събрани частите на цял приемник, но без да има загуба на енергия и сила.“[16] Тези „капсулирани идеи“ се превръщат в пиеси 8–9 години по-късно, като само върху „Сако от велур“ Стратиев работи 2 години (1974–1975). Богат материал за размисъл върху отношението между първична идея и по-късна реализация предоставят не само множеството варианти на пиесите на Фр. Дюренмат, но и томовете „Сюжети“ (1981–1990), посветени изцяло на замислите, които авторът е носил в себе си, но не е могъл да обработи. Така например темата на „Зимната война в Тибет“ води началото си от една ранна работа („Градът“, 1944), следва „Из записките на един пазач“ (1952) и накрая през 1973 г. се стига до архетипа – световния лабиринт, който вече може да бъде превърнат в модел на драматургично мислене по примера на Платон с неговия знаменит образ на пещерата.[17] За да може първичната интуиция да достигне до дълбочината на един прамотив, нужно е било още нещо: известен философски поглед, известна обща ориентация върху смисъла на живота.

Както може да се съди от приведените примери, драматургическият мотив притежава един вид „самодвижение“, развива се като обективна история, която трябва да се осъществи последователно, абсолютно и колкото се може по-екстремно, така както скулпторът стига „до най-строгата форма“.[18] И тук, както при изобразителните изкуства, голямо значение добива ролята на момента: търсенето на онова мигновено движение, което пластичните изкуства са принудени да улавят в полет. В театъра до същия ефект се стига, когато самата пластика на телата става за миг въплъщение на един съдбовен обрат – на настоящето, което е просмукано от миналото и същевременно е бременно с бъдеще. Неслучайно първите големи теоретици на драмата след Аристотел – Дидро и Лесинг – развиват по едно и също време (1765–1766) теорията за плодоносния миг в живописта.[19] И ако за разлика от Лесинг Дидро е слаб като творец в областта на драмата, той е драматик в своите забележителни анализи на картините, излагани в парижките салони („Салони“, 1759–1781). Тук той показва силно чувство за сценичност – рядка способност при един критик на изобразителното изкуство. Особено гениален е Дидро в усета си за най-характерния, за най-действения момент, който допуща изобразената на платното сцена. От своя страна, Лесинг също отдава дан на собствената си драматургична практика, когато твърди в „Лаокоон“, че поезията действа подобно на живописта изключително върху въображението и нейната цел е постигната дотолкова, доколкото тя пробужда конкретни видения за нещата. Спекулациите на немския теоретик за превръщането на коексистенцията в сукцесия, за тела и действия, са подсказани пак от драмата, чийто свят не

може да се предаде чрез някакъв образ, тъй като се развива постепенно от сцена към сцена в постоянно настояще.

Езикът на театъра започва там, където свършват изразните възможности на словото. Този физически и конкретен език е предназначен за сетивата. Тях той трябва да задоволява преди всичко, като внушава образи и разширява зрението, а оттам и духа.[20] А какви могат да бъдат евентуалните последици за изкуството, когато писателят не успява да улучи „езика" на театъра, може да се наблюдава при историята на „несполучливата" повест на Ст. Стратиев „Кратко слънце". Писано е това белетристично произведение непосредствено след първите пиеси на писателя „Римска баня" (1974) и „Сако от велур" (1976), тоест по време, когато се разгръща неговото ярко театрално дарование. Нищо чудно тогава, че в същото време, в което се ражда, идеята на повестта започва да се трансформира във видение, което е колкото реално, толкова и символично. Сондата, с която група работници, наети от предприемчив търгаш, търсят вода във вилна зона, добива образна внушителност. Тя пробива земните недра, прониква до извора, стига до идеала, който някога са опитали да погребат и който днес трябва да се отстоява: разкриването на труп на загинал антифашист изостря и довежда до кулминация конфликта между грубия практицизъм и идеалните нравствени ценности. Като символ на творчески динамичното начало движещата се сонда се противопоставя на статичните картини на еснафщина, паразитизъм, собственически инстинкти. Нейното движение подрежда и уяснява хаоса, то е в хармония с всичко мъдро на земята и тайнствено-дълбоко на вселената. Самото естество на такава концепция налага тя да бъде поднесена посредством две сетива: като видима картина за окото и като словесно внушение за въображението и за съзнанието. Във взаимната връзка между тези две средства за въздействие, в силовото поле между тях възниква онова, което може да се нарече театралност. Но докато театърът разчита на непосредственото възприятие, разказът изцяло се основава на словото. Затова той не може продължително да занимава въображението ни с едни и същи картини, нито да представя предмети и фигури в цялата им пластика. Макар и да долавя интуитивно театралното на сюжета, Стратиев се амбицира да създаде белетристично произведение. За да предаде обаче своя замисъл със средствата на словото, той трябва да направи „нещо недостижимо" – „да наподоби живота". Оптическите представи изпъкват така силно, че той пожелава да съперничи на художника на багрите и загубва власт над словото: „Много трудно вървя. Беше след пиесите, човек има по-други изисквания. Все по-трудно ми се отдаваше да предавам с думи това, което чувствам. По-скоро с бои. Усещах, че с думите, както ги предавам, не можех да създам образа на една къща, както го виждах. Беше труден период за мене..."[21] Художническият поглед трябва да се съедини с поетическия и формата, в която това единение може да се осъществи най-сполучливо, не е повестта, а драмата. Несполучлива като белетристика, темата на „Кратко слънце" ще намери по-удачно решение на филмовия екран: в своята основа киното е чиста композиция от образи.

Неслучайно родените драматици откриват театъра като форма на връзка между живопис и литература. Още Молиер нахвърля един цял трактат по живопис в стихотворно послание, отправено през 1669 г. до художника Миняр по повод фреските на купола на Вал-дьо-Грас. Анализирайки посланието, Никола Боало съзира проницателно естествената симпатия на поета-драматик към изкуството на фреската с нейната величествена драматическа живопис:

> А фреската бърза и без милост иска
> да работиш сръчно, изискано, чисто,
> да залегнеш мъжки, както подобава,
> мига да издебнеш, който тя ти дава.
> Че строг е този миг и съвсем не прощава
> на четка небрежна, която се бави.
> При фреска не можеш уви! да се върнеш
> от пръв път си длъжен всичко да изпълниш.[22]

Обикновено този тип писатели общуват с художници, търсят тяхното приятелство, какъвто е случаят у нас със Ст. Стратиев и К. Павлов. И докато авторът на „Сако от велур“ внушава най-дълбоките си идеи чрез декорите – същински римски сатири за окото, българският Бекет – Константин Павлов – сравнява своето изкуство с това на скулптора: „Работя повече като художник и скулптор – едновременно правя цялата картина. Споделям класическото вярване, че във всеки камък се крие скулптурата. Човек, който се занимава с писмено слово, за мен времето в неговата безкрайност от отломъци е камъкът, от който отнемам излишното или търся душата на камъка. Когато попадна на неудачен камък-време, не се отчайвам от лошия резултат, защото не използвам само моето собствено време, а това, което някога, някъде се е наричало вечно време.“[23] Как художническото дарование става интегрална част на самата драматургия, може да се наблюдава при един голям пример – творчеството на Фридрих Дюренмат. Както забелязва неговият изследовател Салис, знаменитите „театрални хрумвания“ на този автор водят началото си от визуалното: „Всичко се преобразува у него в образи. По натюрел и дарование той е първоначално художник, създател на образи.“[24] Своята художническа дарба Дюренмат проявява в най-ранни години, преди още да е открил призванието си в театъра като един медиум, който във века на научната революция може да представи „ненагледното“ чрез „сетивни сравнения“.[25] Подобно на Стратиев швейцарският автор признава колко е страдал от това, че при писането няма същото „непосредствено отношение към материята“, каквото е имал при рисуването.[26] Заниманията с живопис съпровождат неотклонно драматическото му творчество. Когато пише, той винаги държи на масата си албум за скици. Етюди и картини възникват като своеобразен коментар към пиесите, като разширяват възможностите на словото и доизясняват концепцията. Гротескният комизъм на платната напомня ту Бош, ту

Лаури, ту британския карикатурист Роланд Сърл. Издаденият през 1978 г. албум „Картини и рисунки“[27] съдържа живописни изображения на някои „прамотиви“ и „праструктури“ на пиесите, какъвто е случаят например с изображението на Вавилонската кула като символ на саморазрушаващия се човешки свят (картини № 13–17). Особен интерес представляват онези рисунки, които изобразяват сцени от пиесите, така че изследователят може да добие представа за начина, по който авторът е създавал съответните произведения: „Физици“(№ 25 и 43); „Метеорът“ (№ 40); „Франк V“ (№ 56 и 57). Показателни в това отношение са изказванията на Дюренмат за изобразителното изкуство, включени в том 26 на неговите „Събрани съчинения“ (1980).[28]

Не бива да се забравя още нещо. Самата пиеса е един вид партитура за артиста. Тя се композира. Резонанси, съответствия, противоположности, превращения определят нейната структура.[29] Макар самото писане да съдържа в себе си една първична режисура, писателят осъзнава истинското въздействие на творбата си едва когато я види поставена на сцената. По същия начин композиторът чува своята музика в нейното цялостно звучене, когато тя бива изпълнена на концертния подиум. Но когато създава своята „партитура“ за сцената, драматикът има на разположение само словото, то е неговата единствена опора. Той се прекланя пред него, приема тиранията му, за да може да отиде и отвъд него. Иначе ще се лиши от възможността да бъде едновременно зависим и свободен. Защото само театърът може да придаде плът на думите, като ги свърже с физическите движения, като възвърне техните дихателни, пластични и действени първоизточници. Пак театърът е в състояние да подчертае несъвместимото, несъразмерното, което спада към същината на всеки комизъм, като го разпредели между словото и образа, между думите на героите и нашето възприятие. Да си припомним този чисто театрален комизъм у Шекспир (влюбената Титания, която ласкае магарешка глава), при Дюренмат (слепецът, който не е видял разрушаването на своето херцогство и все още управлява във въображението си една мирна страна) или при Стратиев (тържественият банкет на чиновниците пред празни чинии). И накрая само театърът е в състояние да осъществи евангелската истина: „В начале бе слово“.

Историята на разрастването на една метафора до театрална ситуация – пиесата „Максималистът“ (1983) на Ст. Стратиев – е пример за подобно сътворяване на цял свят из словото – първоелемента на духа. Необичайната и ексцентрична персонификация (Гардеробът-човек или Човекът-гардероб) се гради върху метафоричен пренос, който съдържа в себе си гротеската. В първия случай (гардероб-човек) върху материалното се прехвърлят качества на духа (свобода, активност, разум) и така се извършва спиритуализация на материята. Във втория случай (човек-гардероб) не духът оживотворява материалното, а материалното овеществява духа. Но и в двата случая е налице един вид семантична операция – забелязване на сходното в несходното: вулгарният, тържествуващ материализъм. Докато в първоначалната скица на пиесата – фейлетона „Гар-

дероб“ (1971) – вербалният и невербален (сетивен) елемент на първичната метафора остават в сферата на езика, театърът, който дава преднина на невербалното, позволява да се открояят приликите между кумира в живота и тривиалния му образ в пиесата. На сценичния подиум този физически език отприщва евристичната сила на метафората в едно обилие от фикции и превращения, които косвено „обозначават“ други сходни ситуации и явления. Нещо повече, метафората показва своето сходство с метафизиката, отдавна забелязано от автори като М. Хайдегер и Ж. Дерида.[30] „В началото – преди да се образува земята, философства Гардеробът, всичко е било, както знаете, пространство, време, космически мъглявини и Гардероби. Животът започнал, когато Гардеробите поставили всичко в ред. Мъглявините изчезнали, пространството и времето били подредени по чекмеджета, всичко станало ясно, правилно, солидно...“ Иронията на Стратиев тук е отправена главно срещу идеологическото мислене, но тя внушава и една философска идея: за да съществува, човекът трябва да организира Хаоса, тоест да го снизи до Вселена... Всички тези възможности, които се съдържат в един словесен атом, вероятно ще пояснят защо Лесинг, който толкова силно желае словото да представи точния нàглед, бива притеглен от метафората. В коментариите към „Лаокоон“ четем: „Но поезията разполага и с едно средство да издигне своите произволни знаци до ценноста на естествените, а именно с метафората. Тъй като силата на естествените знаци се крие в приликата им с нещата, то поезията въвежда вместо тази прилика, която тя няма, друга прилика, която означеният предмет има с друг предмет, чиято представа може да бъде възобновена по-лесно и по-живо.“[31]

И ако геният на драмата се проявява в сливането на разностранни таланти, то обединителното ядро е личният отговор на поета относно загадката на света и нашето битие в този свят. За да се постави едно решение, една постъпка, едно чувство във връзка с тези съдбоносни въпроси, е нужен известен философски поглед, известна обща ориентация върху смисъла на живота. Всяка драма се гради върху светоглед, върху оригинални етически и социални идеи, които нямат нищо общо с абстрактната методична мисъл и намират най-верния си израз в театралната символика. Ето защо при интерпретацията на този вид изкуство режисьорите тръгват от големия поетически концентрат на един образ, за да пресътворят с театрални средства неговия свръхзаряд.[32]

БЕЛЕЖКИ

[1] **Дидро, Д.** Естетика и теория на изкуството. С., 1981, с. 339.
[2] Пак там, с. 340.
[3] Пак там, с. 340.
[4] Пак там, с. 353.
[5] Пак там, с. 404.
[6] Пак там, с. 353.

[7] **Аристотел.** За поетическото изкуство. С., 1975, с. 85.

[8] **Дидро, Д.** Цит. съч., с. 379.

[9] **Екерман, Й. П.** Разговори с Гьоте (11.III.1828). С., 1966, с. 267.

[10] **Арнаудов, М.** Към психографията на Яворов. –В: **Арнаудов, М.** Избрани произведения. Т. I. С., 1978, с. 99–100.

[11] Пак там, с. 100.

[12] **Димчева, Р.** Константин Павлов. Метафизичният свят на личността и творчеството. Фрагменти от една започната анкета. – Литературен вестник, 14–27.III.1994 г., с. 13.

[13] Пак там, с. 13.

[14] Срв. **Манчева, Д.** Текст и контекст в театъра на абсурда. Годишник на Софийския университет „Св.Климент Охридски", ФКНФ, кн. 1, т. 84, 1991, с. 75; **Mantchéva, D.** Les éléments paraverbaux dans la forme théatrale de Beckett. – Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, N 2, s. 245.

[15] **Mantchewa, D.** Цит. съч., с. 246–248.

[16] **Димчева, Р.** Из живота и творчеството на Станислав Стратиев (Анкета от 1982). – Литературна мисъл, № 1, 1995–1996, с. 156–157.

[17] **Dürrenmatt, F.** Stoffe I („Der Winterkrieg in Tibet"). Diogenes, Zürich, 1984, s. 190.

[18] **Дюренмат, Фридрих.** Разговори (1961–1990). Т. I. С., 2002, с. 207.

[19] **Дидро, Д.** Опит за живописта (1765). – В: **Дидро, Д.** Цит. съч., с. 296; **Лесинг, Г. Е.** Лаокоон или за границите на живописта и поезията. С., 1978.

[20] **Арто, А.**Театърът и неговият двойник. С., 1985, с. 64, 73.

[21] **Димчева, Р.** Цит. съч., с. 165.

[22] Срв. **Сент Бьов.** Портрети. С., 1978, с. 144–146.

[23] **Димчева, Р.** Константин Павлов. Цит. съч., с.9.

[24] Über Friedrich Dürrenmatt: Essays, Aufsätze, Zeugnisse und Rezensionen, Chronologie und Bibliographie. – Werksausgabe 3 Auft., Diogenes, Zürich,1986, s. 419.

[25] **Дюренмат, Фридрих.** Цит. съч., т. II, с. 217.

[26] Пак там, т. II, с. 119.

[27] **Dürrenmatt, F.** Bilder und Zeichnungen. Diogenes, Zürich, 1978; Oeuvres graphiques. Catalogue du Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel, 1985; Die Heimat im Plakat (Ein Buch für Schweizer Kinder). Diogenes, Zürich, 1978.

[28] **Dürrenmatt, F.** Werksausgabe, Bd. 26: Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Roden (1980). K. S. Whitton. Dürrenmatt. Reinterpretation in Retrospect. Oswald Wolff Books. Berg, New York, Oxford, Münich, 1990.

[29] **Дюренмат, Фр.** Цит. съч., т. 1, с. 176.

[30] **Heidegger, M.** Das Satz vom Grund. Pfullingen, Neske, 1957, s. 77 ff. J. Derrida. Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique), Poétique, 5, 1971, p. 1–52.

[31] **Лесинг, Г. Е.** Цит. съч., с. 241.

[32] **Димчева, Р.** Непубликувани разговори с М. Събев относно работата му като постановчик на драматургията на Ив. Радоев (30.III.1995; 13.IV.1995.).

SEEKING A THIRD WAY FOR SOVIET AESTHETICS: EURASIANISM, MARXISM, FORMALISM

Galin Tihanov

This article is a tribute to Radosvet Kolarov's work on Russian Formalism. I explore here the complex, and so far largely neglected, intersections between three major intellectual streams shaping the Soviet discussion on aesthetics, art and literature in the late 1920s. My analysis is informed by an understanding of ideology, which pays equal attention to political and intellectual forces representing the mainstream and the periphery, the homeland and the diaspora. By tracing the interrelations of Marxism, Formalism, and Eurasianism, we could hope to reveal more adequately the multifaceted picture of Soviet intellectual life in the 1920s and to gain a better insight into the tributaries, at home and in exile, that contributed to its richness.

To do so, I focus on a so far unknown episode in the history of the polemic surrounding Russian Formalism in the late 1920s. The main protagonists in this previously unheeded drama of ideas are Pavel Medvedev, a well-known member of the Bakhtin Circle and an author and scholar in his own right, and the obscure Russian émigré Emiliia Litauer. I first introduce Litauer by adducing and critically assessing the little that is known of her. Then I proceed to discuss at some length the evolution of Eurasianism, its interest in Russian Formalism and the work of the Bakhtin Circle amidst a growing pro-Soviet orientation within the movement. After briefly delineating the contemporary ideological field and the limited options available to the Eurasians in it, I examine the choice of the Eurasians to engage with both Marxism and Formalism in a way that recognised the potential of each of the two trends without being uncritical of either. To elucidate this latter strategy, I allow myself a lengthier digression, in which I discuss the conditions that enabled the mutual mediation of Marxism and Formalism in the late 1920s and prepared the ground for their interpretation by Litauer as interrelated phenomena. Finally, I consider in more detail Litauer's arguments and her attempt to find a third way for Soviet aesthetics that preserves the radicalism of Marxism while obviating its rejection of Formalism. While analysing the Eurasian attitudes towards Marxism and Formalism, I also arrive at conclusions that bear directly upon the status and the originality of Medvedev within the Bakhtin Circle.[1]

Who was Litauer and why was she interested in Medvedev's work?

Although Russian Formalism and the polemics surrounding it have been the subject of scholarly inquiry for nearly half a century following Victor Erlich's pioneering study, up to now only insufficient attention has been paid to the views of

those who had left Russia with the first wave of emigration after the Revolution of 1917. Exceptions present a few articles analysing the position of some of the more prominent émigré writers.[2] But the circle of those following the debate on Formalism and taking sides in it was considerably larger. One of the most interesting – regrettably also one of the most obscure – participants in this polemic was Emiliia Emmanuilovna Litauer, of whom very little is known to this day.

Attention to Litauer's life and work was first drawn in 1992, with the information then available being somewhat amplified in 1995[3] and 2000.[4] Despite this, her life has remained shrouded in mystery. A recent biographical note has even ventured the rather improbable hypothesis that her name was no more than just a pseudonym for Emmanuel Levinas, the French-Jewish philosopher of Lithuanian origin.[5] Internal evidence adduced in Irma Kudrova's book on Tsvetaeva allows one to assume that Litauer was born in 1904 or 1905;[6] from a letter by Shklovskii quoted further below one could infer that she was born in 1900 or 1901. Her father was a rich merchant, and after the Revolution the family, including Litauer and her brother, were swiftly forced into emigration. In 1918 Litauer found herself in Germany, trying to enrol in a university. Apparently one of her early stops was Berlin. In a letter to Maksim Gorkii, written in late October or in November 1922, Viktor Shklovskii apprises him of Litauer's problems in Berlin and asks Gorkii to intercede for her: 'My pupil Emiliia Emmanuilovna Letauer [sic], twenty-one years old, a student of Petrograd University and of the Institute of Art History ('Instituta istorii iskusstv'), has found me in Berlin. She wrote some good essays on Tolstoy. Now they don't admit her to the University here...'"[7] She must have succeeded in obtaining a place as a student, for three different accounts, each of which is in need of further confirmation, locate her as a student of Husserl at Freiburg;[8] as a student of Heidegger;[9] and as a philosophy student at Marburg.[10] Given Husserl's and Heidegger's locations in the period 1923–1927, during at least part of which (1925–1927) Litauer must have been enrolled as a student in Germany (i.e. after her arrival in Freiburg and before her departure for Paris), it is not unlikely that she may have started as a pupil of Husserl's in Freiburg, moving then to Marburg to study with Heidegger. In the end she left Germany for France, continuing her education at the Sorbonne, in the Faculty of Letters, from which she graduated with a degree in philosophy.

In 1927 Litauer joined the Eurasian organisation in Paris and was also prompted to become a member of the French Communist Party, which she dutifully joined, presumably out of a mixture of conviction and dictate. In 1928–29 she was among the frequent contributors to the newspaper *Eurasia* ('Evraziia'),[11] where she published a host of reviews and short articles on philosophy, aesthetics and history. Among the books she wrote about were some of the most significant works of Continental philosophy and social thought in the 1920s: Georg Lukács's *History and Class Consciousness*, Karl Mannheim's *Ideology and Utopia*, Martin Heidegger's *Being and Time*, Drieu la Rochelle's *Geneva or Moscow*; she also wrote about Husserl, Lenin, and Croce, among others.[12] She was expelled from France for a time in 1933, following accusations of propaganda in French and émigré circles.

Litauer submitted repatriation requests on two occasions, in 1932 and in 1933, but it was not until 1936, probably after Gorkii's intercession,[13] that her request

was granted. Kudrova submits that Litauer's friends tried to have her appointed on the staff of the French edition of *Moscow News*,[14] but it remains unknown whether she actually worked for the paper. After Tsvetaeva's return to the Soviet Union in 1939, Litauer was sometimes in her company; a walk they took together in the summer of 1939 was retrospectively recorded by Tsvetaeva in her diary in the autumn of 1940.[15] On 27 August 1939 Litauer was arrested and charged with espionage.[16] Under interrogation, she said she had received tasks from Sergei Efron, Tsvetaeva's husband, who allegedly had ordered her to penetrate Soviet military installations. After being found guilty, along with Efron, she was shot on 27 August 1941.

Litauer's interest in the polemic between Marxism and Russian Formalism was most certainly provoked by her early acquaintance with Viktor Shklovskii. But there are also other circumstances that must have motivated her attention to Medvedev's article 'Formalism and the History of Literature (Fragments from the Book "The Formal Method in Literary Scholarship")',[17] which she subjected to a careful analysis in *Eurasia*.[18] As is well known from existing accounts of the Eurasian movement, in the latter half of the 1920s Lev Karsavin (1882–1952), by then in emigration, gradually became actively involved in its work.[19] As a matter of fact, Karsavin would contribute to *Eurasia* at the same time as Litauer;[20] he was, unlike Litauer, also a member of the editorial board. It was precisely Karsavin who had become, in the not too distant past, the target of a somewhat ironical and tactless remark by Medvedev in his article 'Sociologism without sociology',[21] which was bound to awake a feeling of peer solidarity among Karsavin's fellow-contributors and colleagues on the editorial board of the newspaper when Medvedev's later article on Russian Formalism reached Paris and the offices of *Eurasia*, even though by then Karsavin had already left Paris for a post at the University of Kaunas in Lithuania.[22]

Litauer was not the only Paris Eurasian following attentively the work of the Russian Formalists and the polemics surrounding their publications in the 1920s. Petr Suvchinskii (1892–1985), one of the founders and prominent members of the Eurasian movement,[23] who in 1933 married Karsavin's daughter Marianna (1911–1994), had evidently taken keen interest in the work of Eikhenbaum and Tomashevskii, resulting in his reading of all of their books on Russian versification and metrics;[24] he also knew Tynianov's historical prose[25] and sought to enter into correspondence with Zhirmunskii,[26] admittedly after the latter was no longer considered a Formalist by the core members of the Leningrad wing. More importantly, in the 1920s Suvchinskii attempted to convert Tomashevskii into a promoter of Eurasianism, but this came to nothing despite Tomashevskii's apparent interest.[27] Among the Formalists and the scholars close to them, the Eurasian ideas found a sympathetic reception only in Roman Jakobson's linguistic work, mainly in the course of his co-operation with Nikolai Trubetzkoy.[28]

Thus Litauer's engagement with Medvedev and Formalism was more than a mere act of individual curiosity, and the product of more than just personal circumstances. For reasons to be shortly discussed in more detail, the Eurasians were determined to remain alert to the swiftly changing scene of cultural and political debates in the Soviet Union. The duel between Formalism and Marxism

was to them highly symptomatic of the profound alteration of the ideological climate in the late 1920s; it also presented a window of opportunity for the Eurasians to claim their own stake in the redistribution of the ideological capital taking place in Soviet Russia. In this context, it was only too natural that in connection with the debate on Formalism they also discovered over time the work of the Bakhtin Circle. Not only Medvedev's polemical piece, but also Voloshinov's *Marxism and the Philosophy of Language* and Bakhtin's 1929 Dostoevsky book were known among the Eurasians at different stages of the movement's history.[29] Medvedev's article, however, was the first text by a member of the Bakhtin Circle to draw their attention, more likely than not precisely because of its direct engagement with the Formalist agenda.[30]

The dissemination of Medvedev's work was no doubt helped by its merits. *The Formal Method in Literary Scholarship* (1928), the most subtle Left critique of Formalism ever produced in the Soviet Union, is marked by the ambition to establish sociological poetics as an alternative approach to the study of literature. Medvedev is careful not to lapse into vulgar sociologism; he remains equidistant from both the Formalist obsession with the self-sufficiency of form and the crude parallelism between 'poetic and economic style' à la Vladimir Friche. The degree of sophistication displayed in Medvedev's theory of refraction, the creative process, which by facilitating a constant interaction between art, society and ideology shields the work of art from the sterile identity of reflection, is matched by his admirable breadth of reference. No other work to come out of the Bakhtin Circle before Voloshinov's *Marxism and the Philosophy of Language* is more erudite, covering such a wide – albeit not infrequently at the expense of depth – range of Western (mainly German) and Russian thought in the overlapping domains of aesthetics, art history, and literary theory. Given Litauer's own intellectual pedigree, Medvedev's informed and thoughtful treatise could not but arouse her interest and respect, however qualified the latter was to remain when directed towards an ideological adversary.[31] With his key text in *Zvezda*, Medvedev was joining the small cohort of distinguished authors whose work Litauer elected to discuss in *Eurasia*. The appearance of his name among those of Lukács, Croce, Mannheim, Husserl, and Heidegger is indicative of the significance Litauer read into his polemic with the Formalists.

The ideological evolution of Eurasianism

That Eurasianism should turn its their attention to the continuous struggles between Formalism and Marxism requires an explanation that takes into account the history and the state of all three movements in the late 1920s. In many ways, in 1929 the moment was ripe for a discussion that would bring the ideas of Formalism and Marxism closer together through the mediation of a particular section of the Eurasian movement. The aspirations of the Paris Eurasians to arbitrate between Formalism and Marxism by offering what was intended to be a third way for Soviet aesthetics and ideology in general, went hand in hand with the growth of pro-Soviet dispositions among them. To argue this important point in

more depth, we need to go back in time to the origins of the movement and briefly sketch its evolution.

Eurasianism was born and evolved in emigration.[32] Right from its inception in 1920–21, it insisted on the unique status and role of Russia, whose culture and future the Eurasians considered to be neither Western, nor Asian. Although its painful demise was protracted until 1938, by 1929, the year when Litauer wrote on Medvedev, Marxism and Formalism, Eurasianism was already fatally split.[33] The group to which Litauer belonged and which gradually took over the newspaper *Eurasia* was pronouncedly sympathetic with Left ideas and not intolerant towards the dominant line in Soviet ideology. It was the pro-Soviet orientation of this section, under the strong influence of Mirskii, Suvchinskii, and to some extent also Karsavin, that gradually forced the movement's schism and the alienation of Trubetzkoy (1890–1938)[34] and Savitskii (1895–1968),[35] who were both prominent early activists and, together with Suvchinskii and the theologian Florovskii (1893–1979),[36] the founding ideologues of Eurasianism. On 5 January 1929, less than a month and a half after its launch, *Eurasia* published a letter by Trubetzkoy stating that he was leaving both the editorial board and the movement.[37] From 1930 until 1938, after the Paris group was disbanded under the blows of history, mainly Savitskii and his followers represented the movement.

The increasingly pro-Soviet stance of the Clamart group (named after the Paris neighbourhood where Suvchinskii lived, and where from his private address the newspaper *Eurasia* was published) had its roots in the early stages of the movement. Eurasianism was born after all as a reaction to the Revolution of 1917. The embeddedness of the movement in previous streams of Russian thought[38] could not conceal the urgent need to face the questions of the present. In the initial stages of its history, it was vital for Eurasianism to gauge the import of the recent events and to understand the Civil War as well as the subsequent victory of Russian Communism as more than just a destructive caprice of history. In 1920 Suvchinskii founded in Sofia the Russian-Bulgarian publishing house, the first publisher of Eurasian literature; he conceived as part of its publication programme a series on the history of the Civil War[39] that was supposed to answer the question of why the Revolution had broken out in the first place and to ponder its logic and long-term consequences. As political reforms in Russia deepened and the power of the Soviets came to be perceived as more than a transitory change of circumstances, the Eurasians were increasingly forced to determine their attitude to Communism. A pro-Soviet line emerged over time within the movement nurtured by two major factors: the isolation of the Eurasians from real political power and the belief shared by many of them that the Soviet Union, despite its many faults and unpalatable policies, was the only promoter, however imperfect, of their dream of an imperial Russia straddling both Europe and Asia without fully identifying itself with either. In emigration, dissevered from the struggles over political supremacy, and with precious little effect on the political life of the homeland, the movement was bound to grow introspective and more prone to compromise. This propensity had been in evidence in Russian émigré circles ever since the 'Changing Signposts' movement signalled its pro-Soviet orientation in the early 1920s.[40] Dmitrii Mirskii summed up the Eurasian attitude to the realities of Soviet power by stating that 'in

practical terms the Eurasians condemn all counter-revolutionary activity'.[41] Accepting the legitimacy of the October revolution, if not the idea of unshared Communist power, meant, however, that in the longer run the movement would be depleted of reformist energy and would gradually lose sight of its essential tasks as an opposition. Only two years later, in a letter to Suvchinskii, Mirskii himself passed the same verdict in strongly rhetorical terms: 'Do we anticipate taking power? Are we educating a younger generation? Are we addressing problems that are of general use for anybody besides ourselves? Are we trying to influence Stalin?'[42] Eurasianism was receiving scant – and usually bad – press in the mainland,[43] and despite the fact that some of Trubetzkoy's writings, notably his collection of Eurasian articles *On the Problem of Russian Self-Knowledge*,[44] were read in scholarly circles (e.g. by the prominent linguists Durnovo,[45] Shcherba, and Vinogradov),[46] the ideas of the movement were slow to gain sway in Soviet Russia,[47] while the Soviet secret service was quick to attempt its demoralisation from within.[48] Thus through a combination of inward ideological evolution and adverse political conditions, many Eurasians gradually came to see the Soviet political order as a necessity that has to be transformed into a virtue; it was there to stay, with all the appalling consequences that were keeping the Eurasians in exile in the first place, yet ironically it was also considered the best guarantee at hand that Russia would resist the influx of Western values and norms. When in 1920 Trubetzkoy published in Sofia *Europe and Mankind*,[49] the pamphlet which was to become the most important proto-Eurasian text, he could not have predicted that his scorching anti-Westernism would be embraced in less than a decade, and against his intent, as a powerful weapon by those pleading for a reconciliation with history and an acceptance of the Revolution.

The gradual convergence between the Clamart wing of Eurasianism and Soviet ideology was taking place against the background of, and was fortified by, an ever growing awareness on the part of many émigré intellectuals that the initially sharp opposition between the Soviet and the Russian exile culture and literature was wearing thin and losing its validity. After the shock and the early bitterness of exile, the question 'There or here?', so uncompromisingly formulated by Khodasevich in his eponymous article of 1925,[50] began to elicit answers that favoured Soviet literature. Mirskii, Mark Slonim, and Georgii Adamovich all suggested that Moscow rather than Paris was the natural centre of Russian literature. Some of the Paris Eurasians, notably Suvchinskii, had already been promoting the publication of Russian literature from the mainland long before the movement's split. While still in Sofia, Suvchinskii published in a separate volume Blok's poem *Dvenadtsat'* and wrote the preface to it; later on, after moving to Berlin, he became the chief of the Russian section of the 'Gelikon' publishing house, which brought out Pasternak's *Temy i var'iatsii* (1923) and the four issues of Andrei Belyi's journal *Epopeia* (1922–23).[51] Sergei Efron, even before joining the Eurasian movement, was the main editor of the Prague journal *Svoimi Putiami*, which exhibited a palpably pro-Soviet orientation and used the new Soviet orthography. The Eurasian journal *Versty*, along with the Prague-based *Volia Rossii*, both published émigré as well as Soviet writers under the same covers.[52] The ideological rigour was thus gradually being supplanted by what Mirskii

referred to as 'the right to judge on the basis of literary merit',[53] a claim that was often no more than a thin veil disguising the pro-Soviet orientation of a growing part of the emigration.[54]

This orientation issued eventually in a more relaxed stance towards Marxism, which became particularly noticeable with the consolidation of Stalin's power in 1927–29. The autocratic elements in Eurasian ideology, already well analysed by others to deserve special attention here,[55] provided a natural bridge towards the authoritarian version of Marxism that was rapidly gaining the status of dogma in the Soviet Union. But the process of rapprochement was more complex than that. The Eurasians were still anxious to preserve their distance to Marxism, yet at the same time they were careful to ground their criticism not in a blunt rejection, but rather in the rhetoric of frustration over disappointed expectations. Marxism was now seen among the pro-Soviet proponents of Eurasianism as worthy of criticism not so much because of its role as an ideological foundation of the oppressive Soviet regime, but because of its allegedly insufficient radicalism in securing the transformations that were to ensure Russia's unique position in the world.

The pro-Soviet attitudes of the Eurasians had to be defended at the cost of making difficult personal choices, often entailing grave consequences. Thus in the course of the 1930s, several Eurasians sought to return to the Soviet Union. Suvchinskii, Mirskii, and Efron all applied in 1931 (at the same time, Mirskii also applied for British citizenship),[56] and Litauer, as we saw, did so twice before obtaining permission. Only Suvchinskii was refused repatriation, which meant that he was the only one to survive the cataclysms of history: Mirskii, Efron, and Litauer all lost their lives in Stalin's Russia.

Whilst in the West, they all contributed at various points to the ongoing debate on the future of Soviet art and ideology, thus seeking to influence the direction they take. This is what Litauer did when she interfered in the discussions on Russian Formalism and Medvedev's work. What is important to realise here is the fact that, by 1929, addressing questions and polemics generated by the reality of life in the Soviet Union – with a view to correcting or outperforming rather than toppling the regime – was for the Eurasians the only option left if they were to preserve their political relevance.

Marxism and Formalism reconsidered

Before analysing Litauer's take on Medvedev and Formalism, we also need to review the internal dynamics of the encounter between Marxism and Formalism. It is essential to reveal their intrinsic interrelatedness and competition on the ideological scene of the 1920s and to demonstrate the extent to which Formalism was entangled in the contest over the distribution of social and ideological capital in the young Soviet state. All this is necessary if we are to understand why an Eurasian philosopher such as Litauer should be interested not simply in Russian Formalism or in Marxism as such, but rather in their conflict, rivalry and mutual mediations. Once again, in order to trace the dynamics of the encounter between

Formalism and Marxism, we have to turn to the beginnings of Formalism and its early radicalism.

The Russian Formalists were the first to see literature as an autonomous domain of theoretical inquiry that steers away from sociology, psychology, and history and seeks support in linguistics. In Germany, there were earlier attempts to apply a similarly autonomous approach to music and the visual arts. Heinrich Wölfflin's dream of a history of art without names (criticised by Medvedev in *The Formal Method*) was echoed in Osip Brik's belief that had Pushkin never been born, *Evgenii Onegin* would still have been written. Such was the sway of Wölfflin's innovation that when Oscar Walzel essayed to free the study of literature from the dominant framework of cultural history, he fell victim to parallels with art history. In proclaiming the theory of the 'mutual illumination' of the various arts,[57] Walzel was escaping the dangers of social history at the expense of letting art-historical categories, such as style, interfere in the interpretation of literature.[58] The Russian Formalists, however, were resolved to discuss literature in terms of 'literariness', that presumed feature which was hoped to provide explanation for what was distinctly literary. If a pun be allowed, by concentrating on the literary 'device', especially in the early phase of their work, the Formalists were leaving literature to its own devices, uncontrolled by, and irreducible to, ethics, religion, or politics.

All this helps us appreciate the exceptional significance of Russian Formalism as the first moment in the history of thinking about literature where literature is asserted as an autonomous object of study. But it is precisely this enormous significance of Russian Formalism in 20th century European intellectual history that has obscured the complexity of its genesis. It is of paramount importance to realise that Formalism was a phenomenon, and an offspring, of late modernity. A comparison with positivism could clarify this statement. So far those studying Russian Formalism have been preoccupied with highlighting the unmistakable differences between Formalism and positivism, but one has to be aware that the Formalists' distancing from positivism was as a matter of fact a symptom of emulation. Russian Formalism wanted in a way to be more positivistic than positivism. It disliked the positivist obsession with historical facts and environment precisely because it wanted to be as scholarly as positivism, yet by applying the rigour of science to, and focusing on, literature alone. Scientific soundness ('nauchnost'') was a paramount value for both positivism and Formalism,[59] and the Formalists proved this by their rigorous concentration on the quantifiable aspects of verse and metre (Jakobson, Brik, and others), and by ascertaining a number of verifiable patterns of narrative (Propp). Trotsky certainly sounded vulgar but was not far off the mark when characterising the Formalist analysis as 'essentially descriptive and semi-statistical'[60]. In other words, Russian Formalism is a typical brainchild of modernity. It is as technical, precise, meticulous, scientific and cold as positivism itself, but it differs from positivism in that it abandons the trust in encyclopaedic scholarship and genetic explanations inherited from the Enlightenment tradition of attention to climate, environment, race, and the 'moment'.

To locate Formalism properly, one also needs to look at its typological likeness to contemporary developments that occupied the intellectual stage at the same time. There emerges here a very important relation to classical psychoanaly-

sis. Freud was adamant to show that we are not really the masters of our own inner lives. His project was designed to demonstrate that our psychic life is governed by rules that act regardless of our volition. The dream, the joke, the verbal slippage all come to denote the inevitable manifestation and the validation of laws that operate independently of, but are nevertheless knowable by, us. Equally, Formalism wanted to show that the writer is unseated from his writing desk by forces that probably remain unbeknown to him, but are nevertheless totally amenable to objective scientific study and rationalisation. The writer is thus governed by the laws of plot, device, rhyme, and rhythm, which external observers are usually better placed to elucidate.

It is this new understanding of human agency that makes Formalism so important and so close to Marxism. In an essay all too well known to be quoted extensively or referred to bibliographically here, Foucault speaks of Freud and Marx as dealing a mortal blow to the serene humanistic belief in the omnipotence of man. Freud proves, as we saw, that we cannot govern our own psychic life, although we can hope to know what governs it. Similarly, Marx claimed that history follows objective laws beyond human intent; history, as it were, writes itself by itself, above and beyond the intent of the particular author, much as *Evgenii Onegin*, in Brik's account, would have been written without Pushkin. Both Marx and Freud gave up the trust in the centrality of man while preserving the last mainstay of modernity: the trust in the possibility to get to know and to rationalise that which otherwise lies beyond human control. This is why both Freud and Marx were summoned to serve – often following dramatic modifications, notably in the work of Lacan and Althusser – in the vanguard of Paris (post)-structuralism, as were – at precisely the same time – the Formalists by the early Todorov and Kristeva. Late modernity, in other words, was marked by this specific crisis of worldview where man was no longer capable of seeing himself at the centre of history – and not even at the centre of his own inner life – and his last resource of dignity remained the reliance on the infallible power of science and his ability to personify this power.

Much of this is certainly well known, but the fact remains – however surprising – that so far commentators have failed to see Formalism as part of this wider crisis. It is only after placing Formalism in this wider context that we can begin to comprehend the historical proximity of Formalism and Marxism in the 1920s. Formalism and Marxism emerge not simply as foes, but rather as competitors in the field of rational enquiry into the objective laws governing human activity. After the October Revolution, both Marxism and Formalism hoped and strove to embody the ideals and values of scientism in a society, which had succumbed to the breath-taking lures of rapid and quick modernisation.[61] In this sense, Marxism and Formalism were competing on the same ground. Not by accident was Boris Eikhenbaum so irritated when after a conversation with Lev Pumpianskii he discovered that the latter, himself a member of the Bakhtin Circle who by 1928 had all but drifted away from it, thought the Formalists close to the Marxists.[62]

The two competitors were involved in a number of skirmishes, usually initiated as attacks on Formalism by Marxist ideologues. The best-known example is Trotsky's critique of Formalism in *Literature and Revolution* (1924). Note that here Trotsky is not against the formal method as such; on the contrary, he

welcomes it precisely because of its scientific potential to explain form. What he objects to is spreading the method too far: 'The methods of Formalism, *confined within legitimate limits*, may help to clarify the artistic and psychological peculiarities of form' (italics mine).[63] This appeal for restraint and confinement is very suggestive of the emerging turf war that Marxism felt in need of fighting against Formalism as early as 1924: Formalism was fine as far as the scientific explanation of certain aspects of artistic form was concerned, but it was not supposed to encroach on other realms of enquiry, certainly not on the study of social affairs.

The turf war, needless to say, was waged with a view to securing a larger share of public attention and credit. In the years of the NEP, Marxism was still not irreversibly enthroned as a dogma, and the principle of competition was very much alive and working. Here enters the crucial issue about the relationship between Formalism and political power. Contrary to previous assumptions, Formalism appears not to have been so indifferent to power, nor was it driven to gestures of political significance solely as a means of survival. In 1924, despite the vociferous and largely primitive accusations mounted in the well-known discussion in *Pechat' i revoliutsiia*, no one could yet enforce Marxism in a way such that the Formalists would feel in danger of being removed from the scene. Yet it was precisely in 1924 that the Formalists published a number of interconnected articles devoted to Lenin's style and language solicited by Maiakovskii.[64] However plausible the interpretation of this action as merely tactical, if not cynical, might appear,[65] it fails to explain the fact that the Formalists were not in any immediate danger at the time, and there was therefore no need for them to embrace this project. The true reason for their commitment to it could also explain their engagement with Constructivism, the literature of the fact and other developments in Left art: the Formalists were taking these steps in order to ensure that their social relevance was not diminished; they were interested as much as any other formation in the key issues of ideological control and dominance. Similarly, in Czechoslovakia, the Prague Linguistic Circle decided in 1930 to honour President (and philosopher) Masaryk's eightieth birthday with a volume entitled *Masaryk a řeč* ('Masaryk and Language'), featuring contributions by Roman Jakobson and Jan Mukaøovský. It is essential to realise that Russian Formalism – and somewhat later also the Prague Linguistic Circle – were inherently linked, the latter much more straightforwardly than the former, to the processes of constructing a new state with a new political identity. There was a certain neo-Romantic pride in belonging to the vanguard of these novel trends in the humanities, and to the process of cultural reform at large, thus taking part, however indirectly, in the transformation of the inherited social and political order. Jakobson's and Brik's close association with Maiakovskii and the gravitation of some of the most distinguished Formalists to the Left Front of Art and its journals *Lef* and *Novyi Lef* furnish incontestable proof. Thus both Russian Formalism and the Prague Linguistic Circle were emerging as active players on the cultural scene and as avid participants in the construction of the new societies taking shape after the October Revolution and in the wake of World War I. In hindsight, their attitude to political power, even in the case of the Formalists, whose attempts to find a contributory *modus vivendi* with the regime were eventually frustrated, ought to be re-evaluated in the light of their involvement in

the cultural agendas of the two newly established states. Eikhenbaum's desire to see 'the revolution and philology' ['revoliutsiia i filologiia' (see his article '5=100', 1922)] as mutually supportive and invigorating entities was indicative of the determination, with which the Formalists were trying to inscribe themselves in the new social order. Some of them (especially Tynianov, to some extent also Shklovskii) proved more successful than others.[66]

Litauer vs. Medvedev

It is with this dynamic of power, social adjustment, and ideological ambition in mind that we need to approach Medvedev's critique of Formalism and Litauer's reaction to it. By 1928, the ideological climate was different; the freedom of speech was still possible, but the consequences of dissenting from Marxism were already noticeably harsher. On the other hand, both Marxism and Formalism were clearly showing signs of a certain methodological fatigue, part of which was the recognition – stronger among the Formalists, who were by then taking stock of the school's recent history – that neither method would work in isolation and without some form of mediation and co-operation with the other (isn't that the truth which competitors eventually arrive at?). As early as 1924 Eikhenbaum registered in his diary that a student at the university had read out to him a comical poem, in which the young man ridiculed the Formal method. Marxism, in turn, was seeking to establish its own sociological poetics (Jakobson quipped that the phrase was a contradiction in terms). Medvedev himself was a crucial player in this process, as the very subtitle of his book, 'A Critical Introduction to Sociological Poetics', clearly suggests.

The Eurasians, not surprisingly, had a different agenda. They approached the polemic between Marxism and Formalism with the desire to raise their visibility by asserting a third way for Soviet aesthetics, and for Soviet ideological life in general. This 'third way' was to rest on a mixture of reconciliation and competition with Marxism over the capacity to mobilise the masses for social projects highlighting the uniqueness of Russia in an even more radical fashion. Art was to be seen as both a specific phenomenon, much along the lines of Formalism, and as a domain holding the potential to transform everyday reality in accordance with the activist spirit of Marxism. It was thus essential to maintain unobtrusive solidarity with the Marxist framework, while professing at the same time the overall supremacy of Formalism in supplying impulses for an aesthetics of production that would better promote, in Litauer's own words, 'the stylistics of Russian modernity' ('stilistika russkoi sovremennosti').[67]

When measured against this robust agenda, Litauer's analysis of Medvedev's arguments appears to be as objective as it gets. Her preoccupation with upholding a unique third way issues in a constant vacillation between Marxism and Formalism, for and against Medvedev.

Litauer's main criticism against Medvedev is his lack of appreciation for what she saw as the socially proactive platform of Formalism. She was certainly right to emphasise the great potential of Formalism to co-operate with the mainstream of

Soviet ideology by lending credence to a whole range of new artistic forms that could be – and often were – effectively harnessed to assert the values of the dominant worldview. This potential was fully realised in the later stages of Formalism, when, as we have already seen, several of his representatives (most notably Osip Brik and Shklovskii) became active promoters of Lef, Constructivism and the literature of fact. In the first issue of *Lef* (1923), Osip Brik made a point of emphasising the expediency of Formalism for an activist aesthetics that works for the ruling ideology by overturning its clichés: '*Opoiaz* will come to the aid of proletarian creation not with misty talk of the "proletarian spirit" and "communist consciousness" but with precise technical knowledge of the devices of modern poetic creation.'[68] Admittedly, Medvedev had failed to take into account the potential usefulness of the Formal method for the radical aesthetics of artistic production. Nor was Medvedev sufficiently attentive to the inherent evolution of Formalism; his criticism addressed primarily deficiencies revealed in the early work of the Formalists.[69] Conversely, Litauer preferred to focus on the merits of the Formal method embodied in the later stages of its history, after Formalism had begun to respond creatively to the pressures of Marxist criticism. This she did at the expense of leaving out the methodological problems besetting the initial steps of Formalism. She chose to reinterpret the opening stages of Formalism – with little evidence to support her view – as furnishing the foundations of an activist method wholesomely focused on the 'making ('delaniia')' of objects rather than on their impartial analysis. Thus she was inventing for Formalism a whole new biography that was supposed to assert the movement right from the start as far more consonant with the ideology of radical social participation than Medvedev's project of sociological poetics. In Litauer's subtle manoeuvre, Russian Formalism was called upon to affirm the spirit of Marxist commitment while also outdoing Marxism in its radicalism and suitability for the Soviet agenda. Thus Marxism was offered a confirmation of its overall importance without receiving uncritical approval. Ultimately, the same strategy was employed with regard to Formalism: Litauer declared it superior, but in the process she did not withheld some serious criticism.

Litauer's sophisticated, if somewhat hazy and at times muddled, compromise between Marxism and Formalism can be best observed in a passage weighing the attainment and the inadequacy of each of the two methods. Drawing on one of the crucial methodological disparities between Formalism and Marxism, she comments:

> Medvedev's question [is] perfectly germane: how to connect the immanent aesthetic laws of development with the laws of general cultural ('obshchekul'turnogo') development that influence artistic creativity ('khudozhestvennoe tvorchestvo') most evidently in transitional and revolutionary epochs situated on the borderline of two cultures? Through his Marxist instinct, Medvedev correctly sensed the helplessness of the Formalists vis-à-vis the task of uncovering the general cultural motivation of artistic creativity, but being a Marxist he was unable to locate this helplessness. If Formalism is powerless against Marxism, then Formalism is also invulnerable against it, because the territory of specifically artistic creativity is totally inaccessible to Marxism, which demands that this territory be explained in general cultural terms. In order to comprehend ('osmyslit") art as a specific domain of culture, one has to comprehend it as a specific domain in the first place. From this point of view, the deficient aesthetics of Formalism is more useful for the philosophy of culture than the aesthetic deficiency of Marxism (119).

Medvedev himself was certainly aware of the desirability of synthesising the study of the ideological and the social (what Litauer terms here the 'general cultural') with that of the immanent aspects of literature, but he found all existing attempts to do so rather perfunctory. Boris Arvatov (1896–1940), who in his collection of articles *Iskusstvo i proizvodstvo*[70] and in a later text, suggestively entitled 'On the formal-sociological method',[71] proposed a scheme of reconciling Formalism and Marxism which became the platform of the so called *forsotsy* (formalists-sociologists), received a special mention in Medvedev's book,[72] but his overall strategy was treated with scepticism. Medvedev's principal criticism of Formalism addresses its inability to assume that 'an external social factor acting on literature could become an intrinsic factor of literature itself, a factor of its immanent development' (78; 67). Hence Medvedev's distrust of any attempt at wedding the two methods that would still accept the Formalists' relegation of the social factor to a position of mere exteriority. The failure to produce a genuine blend of Marxism and Formalism is mirrored in the inflexible allocation of research tasks advocated by the *forsotsy*, who eventually opted for a mechanistic compromise rather than a proper synthesis.[73] In Medvedev's words, they tried 'to reconcile Marxism and Formalism by way of an amicable division of the historical and literary material that amounted to saying: "You take the extrinsic, I'll take the intrinsic", or "I'll take the content, you get the form"' (78; 68).[74]

Litauer's argument, however, was subtler than that. Despite the fact that she never mentioned Arvatov's name, Litauer was clearly influenced by his cult of 'making' and 'production':

'Formalism, in contrast to all aesthetic theories, seeks the specificity of art not in the characteristics of the consciousness (in the type of contemplation, cognition, or in some other characteristic), but in the modes ('sposoby') of making' (119). Yet the rigid opposition between form and content, so distinctive of Arvatov's theory and so rightly criticised by Medvedev, is dissolved in her analysis in favour of a more refined Hegelian mediation:

> The central category of Formalism is not the objectless device ('bespredmetnyi priem'), but the form-thing ('forma-veshch''). The specific artistic device directs itself not towards another device that ruled in the past but was rendered automatised, but towards the material... The device is thus not an empty, "formal" moment without content, but rather a moment of the forming process ('oformleniia'), i.e. of the making that is rich in content ('soderzhatel'nogo delaniia') (119).

Litauer was not blindly enthusiastic though. She recognised the Formalist proclivity to juxtaposing art and life and the 'extraordinarily low valuation of everyday practical ('zhiznenno-prakticheskomu') making' (120) implied in this juxtaposition. The everyday aspects of production were portrayed by the Formalists, so Litauer, as automatised and deprived of their 'genuine material reality' (120). All these objections notwithstanding, she did ultimately chose to favour Formalism as a method closer than Marxism to the spirit of production and creativity that had to be sponsored in the Soviet society. For her, the Formalist endeavour to surmount automatisation was 'not a pursuit of strong sensations' to be aroused in the reading public, an accusation levelled by Medvedev in his article

and in the 1928 book (182–6; 166–9), but rather a shaping effort to be directed at the everyday, 'a pursuit of reality' (119). This process held a significant transformative potential that was growing in proportion with the later Formalism's willingness to lend its theory for the purposes of enhancing the intrinsic creativity of life.

Litauer's meandering between Formalism and Marxism in search for a third way for Soviet aesthetics tends to conceal a deep-seated and non-negotiable difference between the Paris Eurasians and the Bakhtin Circle as regards the way in which they evaluated contemporary Russian culture. The bone of contention here was the attitude to Futurism and the other avant-garde movements (Constructivism, Productivism),[75] which stood for the larger – and crucial – question of how art relates to life. The proximity between Formalism and the avant-garde, and the Formalists' support for Futurism and the other avant-garde trends, motivated even stronger Medvedev's criticism of, and Litauer's sympathy with, Russian Formalism.

At least two of the important Eurasians, Litauer herself and Mirskii, supported the aesthetics of the avant-garde. Litauer's appreciation was mediated through her enthusiasm for the productivist theory of art formulated most comprehensively by Arvatov, which, as we have seen, was clearly inspirational for her own work. Arvatov was an active member of the Lef, itself an offshoot of the pre-revolutionary Futurist movement, promoting, in Erlich's apt words, a 'neo-Futurist' aesthetics.[76] Mirskii's endorsement of Futurism and Constructivism was even more energetic and straightforward, often coupled with an approval of the Formalists' commitment to the avant-garde. Mirskii met Maiakovskii in November 1928; the first issue of *Eurasia*, presumably not without the former's encouragement, carried Tsvetaeva's notorious salutation to the poet.[77] Later, on Maiakovskii's death in 1930, Mirskii wrote an important article, 'Dve smerti: 1837–1930', which appeared in a volume co-published with Jakobson.[78] Mirskii borrowed here on several instances from Shklovskii's Formalist theoretical apparatus (the concepts of 'canonisation' and 'device') to drive home the message of Maiakovskii's significance as a poet, whose death Mirskii compares to Pushkin's. Khlebnikov was another Futurist unambiguously promoted by Mirskii. He published in *Eurasia* a review of the first volume of Khlebnikov's Collected Works, where Mirskii also praised Tynianov's introductory article, even though it deliberately watered down Khlebnikov's Futurist orientation.[79] Some years later, Mirskii wrote again on Khlebnikov on the completion of the five-volume edition of his Collected Works,[80] and on Maiakovskii on the publication of the six-volume edition of his writings.[81] A poet close to Constructivism and the aesthetics of production, Il'ia Sel'vinskii, was published by Mirskii in the first issue of *Versty* back in 1926.

Against this background, it is easier to appreciate Litauer's sympathy with Formalism and with the aesthetics of production, as well as her suspicion of the anti-Futurist attempts (even when they came from the Formalists) to draw a clear demarcation line between art and life. Small wonder, then, that she should be so critical of Medvedev's views, informed as they were by a rather different stance towards the avant-garde. Medvedev's book is sprinkled with caustic remarks about Futurism, but his dislike is a matter more serious and fundamental than the usual

difference in taste – or philosophical baggage[82] – could suggest. At the heart of the dispute between him and Litauer is the different position of the Bakhtin Circle on the basic question of the relations between art (culture) and life.

To do justice to Medvedev's originality as a thinker, one needs to approach this radical difference from the perspective of genre. Medvedev's *The Formal Method* deserves praise as the earliest systematic statement of genre theory in the Bakhtin Circle. For him, literary genre functions as a laboratory producing the vital social and epistemological mediations between language and reality, without which no literary art would be possible. Art, to put it briefly, relates to life through a spectrum of genres, each of which has a strictly limited domain of competence: 'every genre has its methods and means of seeing and conceptualising reality, which are accessible to it alone' (148–9; 133). In order to be specific and efficient, aesthetic therefore has to be genre-based. Here, then, is Medvedev's genre-orientated critique of Formalism and Futurism in a nutshell, and at its most acute:

> In contemporary post-Revolution literature, which gravitates toward socially realistic prose, the historical novel and the social epic and is deeply interested in general problems of worldview, there is nothing to nourish Formalism. Formed under the influence of Futurism, Formalism gravitates toward transrational language and formalist experimentation in the small genres, and toward the adventure story-making ('avantiurnomu fabulizmu') in the large prose genres... The poetics of Futurism makes it impossible to productively approach and deal with the mainstream ('magistral'iu') of Russian literature – the novel (81; 70–71).

Medvedev's pioneering – and so far largely overlooked – role in the Bakhtin Circle as the earliest unambiguous promoter of the novel as a major object of theoretical appropriation, indeed as the single most important intellectual task for the Circle and for Bakhtin from the 1930s to the end of his life, is particularly evident here. Futurism and Formalism are both rejected, as we can see, on the grounds of their insufficient capacity to approach the genre of the novel, especially the Russian novel. Bakhtin's 1929 book on Dostoevskii, published a year after Medvedev's *The Formal Method*, is an early exercise in singling out what Bakhtin believed to be specific about Dostoevskii as a novelist and, more tantalisingly and timidly, as a Russian writer. But the argument there remains focused exclusively on Dostoevskii's uniqueness and unprecedentedness as a polyphonic writer, thus shutting Bakhtin off from a truly theoretical approach to the novelistic, where he would ponder its foundations and generic features – as he did in the 1930s essays on the novel. Bakhtin's accent on Dostoevskii's exceptionality as a writer and on his unconventional novels was very much in line with a widespread interpretation of Dostoevskii at the time. Lukács's *The Theory of the Novel* (journal publication 1916; first book publication 1920) served as a model text for the celebration of Dostoevskii as the last novelist and the herald of a renewed epic form. This trend of seeing in Dostoevskii a writer who completes a past stage and initiates a new one was echoed as early as 1922 by Medvedev himself, admittedly still with an emphasis on the more generally aesthetic than the specifically generic features of Dostoevskii's prose: 'Either Dostoevskii is not an artist, or our conventional aesthetic notions ... are false at the root.'[83]

What matters here, though, is Medvedev's take on Futurism as unable to penetrate the essence of the novelistic, a genre that he implies to be superior for remaining close to reality and being consonant with the richness and the new challenges of life. The journal *Zapiski Peredvizhnogo teatra*, in which contributions by several members (Medvedev, Voloshinov, Pumpianskii) or friends of the Bakhtin Circle (Vaginov,[84] Kliuev[85]) were published (but also by Tomashevskii and Zhirmunskii, at the time still Formalists[86]), and in which Medvedev played a leading role from October 1922 until its closure in 1924, was the environment, in which the theoretical dilemma of art vs. life first received the Circle's serious attention. The authors of *Zapiski* solved this dilemma by resolutely rejecting the 'purposeless' experimentations of the Futurists and the other avant-garde groups. Characteristically, Medvedev objected there in 1923 to the 'oppression' ('gnet') of poetry created in the vein, and by the followers, of Maiakovskii ('maiakovshchina'); Nikolai Aseev, for several years a cubo-futurist, then a member of Lef and a close ally of Maiakovskii, was stigmatised by Medvedev as a betrayer of the folk-song tradition and an adherent of 'vulgar Futurism' ('vul'garnogo futur'ia').[87] Medvedev thus offered a collectivist remedy (the folk tradition) for what he perceived to be the lack of responsibility on the part of the Futurists, who were allegedly obsessed with self-expression at the expense of manifesting social concern and communal spirit. His proposal is very different from that of the early Bakhtin, who in 1919 was still advocating a strategy of private moral endeavour in closing the chasm between art (culture) and life; it was only in the late 1930s, while working on Rabelais, that Bakhtin would turn to a collectivist antidote to the separation of culture and life. But whatever the differences, the fact remains that both the early Medvedev and the early Bakhtin shared an understanding of art and life as essentially different phenomena, whose potential unity should be grounded in the interior depths of collective or individual moral engagement: 'Art and life are not one, but they must become united in myself – in the unity of my answerability.'[88] This led them to resist the attempts, most salient in the work of the Futurists, at conjuring up the identity of life and art on the merely external level of poetic form or in a public conduct deemed to be more daring than morally edifying. If anything, Medvedev (an expert on Blok and a friend of Sologub[89]) and the early Bakhtin (whose admiration for Viacheslav Ivanov is by now well known) were closer to the piety of life-creation (*'zhiznetvorchestvo'*), the religiously coloured ideal of Russian Symbolism, than to the irreverent (de-)constructive energy of Futurism.

Conclusion

What does one gain from this extensive analysis of Litauer's polemic with Medvedev, Marxism and Russian Formalism? The benefit appears to be threefold. To start with, the contextualisation and the close interpretation of Litauer's text expand our knowledge of the relevance and the reverberation of Medvedev's work on Formalism. It now becomes clear that his was an account that proved influential and generated discussion in a significantly wider circle of supporters and critics than previously thought; Litauer's response is particularly interesting, as it offers

insight into the way in which Medvedev's critique of Formalism was received on the Paris émigré scene. Secondly, this polemic grants a richer and more nuanced understanding of the dynamics and the complex ideological make-up of Soviet aesthetics in the late 1920s. Eurasianism, Marxism and Formalism all come into view entangled in a competition over the power to determine the direction of art and the place it should occupy in society. This competition assumed the forms of constant mediation and negotiation between these three streams: the Formalists had to open their doctrine to the pressures of the so-called extraliterary 'series'; the Marxists, or at least the more sophisticated (which often also meant the less orthodox) among them,[90] had to accept that the sociology of literature was best applied when married in some guise to poetics; the Eurasians, as Litauer's engagement with Medvedev attests, preferred to have it both ways: insisting on the specificity of art along with the Formalists, but also seeking to place art in service of the people by enhancing the creativity of everyday life. Litauer sought the way out of this apparent contradiction in the reinvention of Formalism as a movement holding – from it very start – a considerable potential to endorse and guide the new forms of social activism and artistic creativity arising in Soviet Russia. Litauer's approach reflects the intrinsic instability of the Paris faction of the Eurasian movement, which was doomed to spend its last months poised between the intoxicating ambition of rivalry and the growingly dispiriting reality of submission vis-à-vis Soviet Marxism. Thirdly, the close scrutiny of Litauer's objections to Medvedev's critique of Formalism led us to see much more graphically his original contribution to the ideas of the Bakhtin Circle and to Soviet aesthetics in the second half of the 1920s. His emphasis on the significance of genre in the process of aesthetic refraction – and his ingenious hints at the particular value of the novel – appear to be his most lasting theoretical legacy.

REFERENCES

[1] I do not propose here to revisit the question of the authorship of The Formal Method; instead, I can briefly restate my position first formulated in 2000: the present state of research on the 'disputed texts' cannot provide convincing refutation of the assumption that The Formal Method and Marxism and the Philosophy of Language were written by the signatories appearing on the covers of the first editions. For a fuller statement of this line of reasoning and a review of the polemics on the authorship of the 'disputed texts', see G. Tihanov, The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time (Oxford, Clarendon Press, 2000), pp. 8–9.

[2] See e.g. J. E. Malmstad, 'Khodasevich and Formalism: a poet's dissent', in R. L. Jackson and S. Rudy (eds.), *Russian Formalism: A Retrospective Glance. A Festschrift in Honor of Victor Erlich* (New Haven, Yale Center for International and Area Studies, 1985), pp. 68–81; A. Dolinin, 'Tri zametki o romane Vladimira Nabokova *Dar*', in B. Averin et al. (eds.), *V. B. Nabokov: Pro et Contra* (St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 1997), pp. 697–740, where Dolinin examines the 'parodic orientation' ('parodiinaia ustanovka') of Nabokov's novel at Viktor Shklovskii's *Zoo, ili pis'ma ne o liubvi*; on Nabokov's implicit dialogue with Shklovskii, see also O. Ronen, 'Puti Shklovskogo v "Putevoditele po Berlinu"', *Zvezda*, 4 (1999), 164–72.

[3] See M. Feinberg and Iu. Kliukin, 'Po vnov' otkryvshimsia obstoiatel'stvam...', *Bolshevo*, 2 (1992), 156–9; I. Kudrova, 'Poslednee "delo" Sergeia Efrona', *Zvezda*, 10 (1992), 112–30 (esp. 123–4); I. Kudrova, *Gibel' Mariny Tsvetaevoi* (Moscow, Nezavisimaia gazeta, 1995), pp. 46–7, 58, 120–2, 154. I wish to thank Gerald Smith who was the first to draw my attention to Litauer and her work and to point to a number of important sources of information.

[4] G. S. Smith, *D. S. Mirsky. A Russian-English Life, 1890–1939* (Oxford, Oxford University Press, 2000), pp. 176–7, 251.

[5] See Igor' Chubarov's biographical note in I. Chubarov (ed.), *Antologiia fenomenologicheskoi filosofii v Rossii*, vol. 2 (Moscow, Logos and Progress-Traditsiia, 2000), p. 522; the authorship of the two contributions by Litauer in this anthology is indicated as 'E. Litauer/Emmanuel Levinas'.

[6] Kudrova, *Gibel'*, pp. 46, 257.

[7] A. Galushkin, 'V. B. Shklovskii. Pis'ma M. Gor'komu (1917–1923 gg.)', *De visu*, 1:2 (1993), 28–46 (36).

[8] See D. S. Mirskii's letter to Maksim Gor'kii of 9 March 1934, quoted in O. Kaznina and G. S. Smith, 'D. S. Mirsky to Maksim Gor'ky: Sixteen Letters (1928–1934)', *Oxford Slavonic Papers*, NS 26 (1993), 87–103 (103). In a contemporary account of Husserl's impact on Russian philosophy, Boris Iakovenko calls Litauer, at the time already writing for *Eurasia*, 'another disciple of Husserl's' ('Eine Schülerin Husserls ist auch E. E. Litauer'), which could be taken to mean that she actually studied with Husserl (B. Jakowenko, 'Ed.[mund] Husserl und die russische Philosophie', *Der russische Gedanke*, 1 (1929–30), 210–12 (212 n. 16)). As a matter of fact, Litauer did arrive in Freiburg some time early in 1925, apparently to study at the University (cf. Jewsei Schor's letter to Fedor Stepun of 25 April 1925, referred to in C. Hufen, *Fedor Stepun. Ein politischer Intellektueller aus Rußland in Europa. Die Jahre 1884–1945* (Berlin, Lukas Verlag, 2001), p. 137 n. 117).

[9] G. S. Smith, *D. S. Mirksy*, p. 251.

[10] Kudrova, *Gibel'*, p. 46.

[11] *Evraziia. Ezhenedel'nik po voprosam kul'tury i politiki* was published in Paris; 35 issues appeared between 24 November 1928 and 7 September 1929.

[12] For a bibliography of Litauer's contributions to *Eurasia*, see M. Laruelle, *L'ideologie eurasiste russe ou comment penser l'empire* (Paris and Montréal, L'Harmattan, 1999), pp. 372 and 380–81.

[13] Cf. Mirskii's letter referred to in n. 7 above. There Mirskii recommends Litauer, at the time working in Paris for the International Organisation of Revolutionary Writers, as the author of some 'excellent articles about the fascist philosophers' recently published in the French journal *Commerce* ('poslednee vremia pishet otlichnye stat'i o fashistskikh filosofakh vo frantsuzskom zhurnale *Commerce*'). We were unable to ascertain any contributions by Litauer in *Commerce*, nor is her name listed among the Russian contributors to *Commerce* in S. Levie, *Commerce, 1924–1932. Une revue internationale moderniste* (Rome, Fondazione Camillo Caetani, 1989), pp. 235–6; on the Russian presence in *Commerce*, see also L. Fleishman, 'Iz Pasternakovskoi perepiski', *Slavica Hierosolymitana*, 5–6 (1981), 535–41 (540–41 n. 27).

[14] Kudrova, *Gibel'*, p. 5.

[15] Kudrova, *Gibel'*, p. 257.

[16] Tsvetaeva's daughter, Ariadna Efron, was arrested on the same day.

[17] P. Medvedev, 'Formalizm i istoriia literatury (fragmenty iz knigi "Formal'nyi metod v literaturovedenii")', *Zvezda*, 9 (1928), 114–34.

[18] E. Litauer, 'Formalizm i istoriia literatury', *Evraziia*, 18 (23 March 1929), 7–8.

[19] More on Karsavin's controversial role in the movement, see S. Khoruzhii, 'Karsavin, evraziistvo i VKP', *Voprosy filosofii*, 2 (1992), 78–87; A. Sobolev, 'Svoia svoikh ne poznasha. Evraziistvo: L. P.

Karsavin i drugie', *Nachala*, 4 (1992), 49–58; C. Hauchard, 'L. P. Karsavin et le mouvement eurasien: de la critique à l'adhésion', *Revue des études slaves*, 68:3 (1996), 360–5; I. Massaka, 'Metafizyka "do wynajęcia". Lew Karsawin i ruch eurazjanski', *Slavia Orientalis*, 4 (1997), 597–608. For an overview of Karsavin's work, see S. Khoruzhii, 'Zhizn' i uchenie L'va Karsavina', in L. Karsavin, *Religiozno-filosofskie sochineniia*, vol. 1 (Moscow, Renessans, 1992), pp. 5–73; for a chronology of his life, cf. A. Klement'ev, 'Dela i dni L'va Platonovicha Karsavina', *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniia*, 1 (1993), 89–108; for a bibliography of his writings, see A. Klementiev (ed.), *Bibliographie des œuvres de Lev Karsavine* (Paris, Institut d' Études Slaves, 1994).

[20] Cf. e.g. his best known polemical article of the time, 'Filosofiia i V.K.P' ('Philosophy and the All-Union Communist Party'), *Evraziia*, 20 (6 April 1929), 5–6, which was a reply to Alexandr Kozhevnikov's (later – and much better – known as Kojève) contribution that had appeared in no. 16 (9 March) of the same year.

[21] See P. Medvedev, 'Sotsiologizm bez sotsiologii (O metodologicheskikh rabotakh P. N. Sakulina)', *Zvezda*, 2 (1926), 267–71 (267); there is an English translation of this article: P. Medvedev, 'Sociologism without sociology (On the methodological works of P. N. Sakulin)' in A. Shukman (ed.), *Bakhtin School Papers* (Colchester, University of Essex, 1988), pp. 67–74 (67). Here Medvedev addressed Karsavin, who had been expelled from Russia in 1922, with the ironical 'Comrade' ('t.[ovarishch]'), a gesture that was no doubt judged distasteful by Karsavin and his friends.

[22] There is no biographical evidence to suggest with certainty that Medvedev and Karsavin knew each other. Karsavin, however, knew Bakhtin from the time before the latter's exposure to Marxist ideas in the second half of the 1920s. As early as 1983, in an article originally published in Italian ('Bachtin e la sua cerchia', *Metamorfosi*, 7 (1983), 104–129), Nicoletta Marcialis argued that Bakhtin met Karsavin in Iudina's home (N. Marcialis, 'Bachtin and his circle', *Russian Literature*, 46:3 (1997), 269–90 (284 n. 3)). Iudina did indeed study under Karsavin in 1921–1922, and she records in her memoirs two later meetings with Karsavin in 1948–49 (M. Iudina, 'O L've Platonoviche Karsavine', in M. Iudina, *Luchi bozhestvennoi liubvi. Literaturnoe nasledie* (Moscow and St Petersburg, Universitetskaia kniga, 1999), pp. 159–60), but there is no mention in her memoirs or correspondence of any facilitating role she may have played in Bakhtin's acquaintance with Karsavin. Further information of contacts between the two was provided by Clark and Holquist, who list Bakhtin, Pumpianskii and Karsavin among the members of the Brotherhood of Saint Sophia. It was in this capacity that all three would meet in Karsavin's home to discuss the works of Saint Augustine (cf. K. Clark and M. Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1984), p. 124).

[23] Suvchinskii, who settled in Paris in 1925 after brief spells in Sofia and Berlin, is best known as a musicologist and musical critic. At different stages of his life, he was an important figure in the careers of Stravinsky and Prokofiev, with each of whom he maintained extensive correspondence; on Suvchinskii and Russian and Soviet music, see I. Nest'ev, 'Chetyre druzhby. Petr Suvchinskii i russkie muzikanty', *Sovetskaia muzyka*, 3 (1987), 83–95. On Suvchinskii's Eurasian activities, see the copious commentaries and annotations in G. S. Smith, *The Letters of D. S. Mirsky to P. P. Suvchinskii, 1922–31* (Birmingham, Department of Russian Language and Literature, University of Birmingham, 1995); on Suvchinskii, Stravinsky, and Eurasianism, see R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996), pp. 1126–1136. Suvchinskii also tried very hard to get Prokofiev interested in Eurasianism, but the latter remained sober-minded, sometimes even outright critical, towards it; for the Eurasian texts known to Prokofiev and his reaction, see E. Pol'diaeva, '"Ia chasto s nim ne soglashalsia". Iz perepiski S. S. Prokof'eva i P. P. Suvchinskogo', in A. Bretanitskaia (ed.), *Petr Suvchinskii i ego vremia* (Moscow, Kompozitor, 1999), pp. 56–104 (71–3, 93–4, 101–2). Of great importance is also the correspondence between Suvchinskii and Pasternak of October 1927 (when

they exchanged only one letter each) and of 1957–59 [(definitive publication in V. Kozovoï, *Poet v katastrofe* (Moscow, Gnosis and Paris, Institut d'Études Slaves, 1994)], and between Suvchinskii and Tsvetaeva (the definitive publication is by Kozovoï in *Novyi mir*, 1 (1993), 197–217).

[24] In a letter dated 17 January 1961 Suvchinskii thanked Mariia Iudina for sending Tomashevskii's 1960 book *Pushkin i Frantsiia* ('Pushkin and France') and went on to confirm his knowledge of Tomashevskii's and Eikhenbaum's earlier work on versification and metrics: 'Poluchil takzhe knigu Tomashevskogo, zamechatel'nuiu. Spasibo velichaishee! Vse ego knigi o russkom stikhoslozhenii, o metrike – ia znaiu. Kak takovye i Eikhenbauma' (A. Kuznetsov (ed.), '"Vy edinstvennaia vozdushnaia arka, kotoraia sviazyvaet menia s Rossiei". Iz perepiski P. P. Suvchinskogo i M. V. Iudinoi', in Bretanitskaia (ed.), *Petr Suvchinskii i ego vremia*, pp. 321–83 (343–4)). The correspondence between Suvchinskii and Iudina began in 1959; it was facilitated by Boris Pasternak who gave Iudina Suvchinkii's address and wrote Suvchinskii about Iudina's extraordinary personality (Kuznetsov, 'Vy edinstvennaia', 324). On 24 September 1963, just a few days after publication, Iudina, herself a former member of the Bakhtin Circle, sent Suvchinskii a copy of Bakhtin's *Problems of Dostoevskii's Poetics* (Kuznetsov, 'Vy edinstvennaia', 375).

[25] V. Kozovoi, 'O Petre Suvchinskom i ego vremeni', in Bretanitskaia (ed.), *Petr Suvchinskii i ego vremia*, pp. 8–53 (15).

[26] Cf. Smith, *The Letters of D. S. Mirsky*, pp. 36–7.

[27] See V. Kozovoi, 'O Petre Suvchinskom', 26.

[28] On Jakobson's role in the Eurasian movement, see J. Toman, *The Magic of a Common Language: Jakobson, Mathesius, Trubetzkoy, and the Prague Linguistic Circle* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1995), and N. S. Avtonomova and M. L. Gasparov, 'Iakobson, slavistika i evraziistvo: dve kon"iunktury, 1929–1953', *Novoe literaturnoe obozrenie*, 23 (1997), 87–91. In addition to Trubetzkoy's, Jakobson also praised the work of another prominent Eurasian, Petr Savitskii, whom Jakobson considered a 'talented forebear of structuralist geography' (R. Jakobson and K. Pomorska, *Besedy* (Jerusalem, Magnes, 1982), p. 68).

[29] For more on this, see G. Tihanov, 'Cultural Emancipation and the Novelistic: Trubetzkoy, Savitsky, Bakhtin', in B. Brown et al. (eds.), *Bakhtin and the Nation* [*Bucknell Review*, 43:2 (2000)], pp. 47–67 (48–9).

[30] Litauer's review appeared in March 1929; at roughly the same time Trubetzkoy learnt from an enthusiastic letter by Jakobson of the existence of Voloshinov's *Marxism and the Philosophy of Language*, but Trubetzkoy's reply of 1 May 1929 suggests unambiguously that he had not yet read the book (cf. *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*, prepared for publication by R. Jakobson with the assistance of H. Baran, O. Ronen and M. Taylor (The Hague, Mouton, 1975), p. 130).

[31] Medvedev must have enjoyed the respect of the Formalists as well. Tynianov presented him with a copy of his 1929 work *Arkhaitsy i novatory*, despite Medvedev's astute critic of Formalism in his 1928 book; cf. Iu. Medvedev, 'Na puti k sozdaniiu sotsiologicheskoi poetiki', *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 2 (1998), 5–57 (32). Shklovskii, in turn, had found Medvedev's criticism rather stern, as a letter of consolation by Tynianov comes to suggest; see G. Grigor'ieva, '"Razzhimaiu ladoni, vypuskaiu Vazira": Iz pisem Iu. N. Tynianova V. B. Shklovskomu (1927–1940)', *Soglasie*, 30 (1995), 178–214 (201).

[32] The literature on Eurasianism is growing fast; the only comprehensive overview, however, remains O. Böss, *Die Lehre der Eurasier* (Wiesbaden, Harrassowitz, 1961). From the numerous other articles and edited volumes, see G. Nivat, 'La "Fenêtre sur l'Asie" ou les paradoxes de l'Affirmation Eurasienne', *Rossiia/Russia*, 6 (1988), 81–93; W. Westeijn, 'Aspects of Eurasianism', in R. Reid et al. (eds.), *Structure and Tradition in Russian Society* (Helsinki: University of Helsinki, Department of Slavic Languages, 1994), pp. 171–86, as well as L. Ponomareva and V. Khachaturian (eds.), *Evraziia:*

Istoricheskie vzgliady russkikh emigrantov (Moscow, RAN, Institut Vseobshchei Istorii, 1992); L. Novikova and I. Sizemskaia (eds.), *Rossiia mezhdu Evropoi i Aziei; Evraziiskii soblazn* (Moscow, Nauka, 1993); and S. Kliuchnikov (ed.), *Russkii uzel evraziistva: Vostok v russkoi mysli* (Moscow, Belovod'e, 1997). The best bibliographies are A. Antoshchenko and A. Kozhanov, *O Evrazii i evraziitsakh (Bibliograficheskii ukazatel')* (Petrozavodsk, Petrozavodskii Gosudarstvennyi Universitet, 1997); I. Vinkovetsky, 'Eurasianism in its time: a bibliography', in I. Vinkovetsky and C. Schlacks, Jr. (eds.), *Exodus to the East. Forebodings and Events. An Affirmation of the Eurasians* (Idyllwild, Calif., Charles Schlacks, Jr., Publisher, 1996), pp. 143–74; for a bibliography by a contemporary, see S. Lubenskii [P. Savitskii], 'Evraziiskaia bibliografiia, 1921–1931', in *Tridtsatye gody. Utverzhdenie evraziitsev*, vol. 7 (Paris, Izdanie evraziitsev, 1931), 285–317.

[33] On the split of the Eurasian movement, see I. Shevelenko, 'K istorii evraziiskogo raskola 1929 goda', in K. Polivanov et al. (eds.), *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman* [*Stanford Slavic Studies*, 8 (1994)], pp. 376–416.

[34] The best collection of Trubetzkoy's Eurasian writings is V. Zhivov (ed.). *N. Trubetskoi. Istoriia. Kul'tura. Iazyk* (Moscow, Progress, 1995); for a representative collection in English, see A. Liberman (ed.), *N. Trubetzkoy. The Legacy of Genghis Khan and Other Essays on Russia's Identity* (Ann Arbor, Mich., Michigan Slavic Publications, 1991). From the literature on Trubetzkoy and Eurasianism, see G. Wytrzens, 'Fürst Trubetzkoy als Kulturphilosoph', *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, 11(1964), 154–66; N. Riasanovsky, 'Prince N. S. Trubetskoy's "Europe and Mankind"', *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, NF 12 (1964), 207–20; J. Krammer, *Fürst Nikolai S. Trubetzkoy als Kultur- und Geschichtsphilosoph* (Doctoral thesis, Vienna, Vienna University, 1982); A. Liberman, 'N. S. Trubetzkoy and His Works on History and Politics', in Liberman (ed.), *Trubetzkoy. The Legacy*, pp. 295–389; Toman, *The Magic of a Common Language*; P. Sériot, 'La double vie de Troubetzkoy, ou la cloture des systèmes', *Le Gré des Langues*, 5 (1993), 88–115; V. Toporov, 'Nikolai S. Trubetskoi – uchenyi, myslitel', chelovek', in N. Tolstoi (ed.), *N. S. Trubetskoi i sovremennaia filologiia* (Moscow, Nauka, 1993), pp. 31–118; O. Kaznina, 'N. S. Trubetskoi i krizis evraziistva', *Slavianovedenie*, 4 (1995), 89–95; P. Sériot, 'Troubetzkoy, linguiste ou historiosophe des totalités organiques?', in P. Sériot (ed.), *N. Troubetzkoy. L'Europe et l'humanité* (Liège, Mardaga, 1996), pp. 5–35.

[35] Savitskii's life remains to be written; for a brief outline, see G. Vernadskii, 'P. N. Savitskii (1895–1968)', *Novyi zhurnal*, 92 (1968), 273–7. For a comprehensive selection of his writings in Russian, see P. Savitskii, *Kontinent Evraziia* (Moscow, Agraf, 1997). Three of Savitskii's important essays are available in English translation in the American edition of *Iskhod k Vostoku*, the first collection of Eurasian texts published in 1921 in Sofia (see Vinkovetsky and Schlacks (eds.), *Exodus to the East*, in particular Savitskii's articles 'A Turn to the East', 5–7; 'The Migration of Culture', 41–51; and 'Continent-Ocean (Russia and the World Market)', 95–113). For an introduction to Savitskii's Eurasian ideas, see M. Bassin, 'Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space', *Slavic Review*, 50:1 (1991), 1–17; G. Nicolas et al., 'La Russie-Eurasie d'après Savitsky', *Cahiers de Géographie du Québec*, 42:115 (1998), 67–91.

[36] For a useful biographical and bibliographical introduction to Florovskii, see the contributions in A. Blane (ed.), *Georges Florovsky: Russian Intellectual and Orthodox Churchman* (Crestwood, New York, St. Vladimir's Seminary Press, 1993), in particular Blane's article 'A Sketch of the Life of Georges Florovsky', 11–217, and his bibliography 'The Published Writings of Georges Florovsky', 341–401.

[37] The letter was written earlier, on 31 December 1928; towards the end of November 1928, Savitskii had already reached the conclusion that the Clamart group can no longer represent the movement (cf. his letter to the members of the editorial board included in N. Alekseev, V. Il'in and P. Savitskii, *O gazete 'Evraziia' (Gazeta 'Evraziia' ne est' evraziiskii organ)* (Paris, [s. n.], 1929), pp. 11–12).

[38] On the intellectual background and genesis of the movement, see Nicholas Riasanovsky's still unsurpassed article 'The Emergence of Eurasianism', *California Slavic Studies*, 4 (1967), 39–72; from the more recent literature, see S. Wiederkehr, 'Der Eurasismus als Erbe N. Ja. Danilevskijs? Bemerkungen zu einem Topos der Forschung', *Studies in East European Thought*, 52 (2000), 119–50.

[39] The prospectus of the series has survived in Suvchinskii's vast archive; cf. V. Kozovoi, 'O Petre Suvchinskom', 19.

[40] On the 'Changing Signposts' movement, see above all H. Hardeman, *Coming to terms with the Soviet regime: The 'Changing Signposts' movement among Russian émigrés in the early 1920s* (DeKalb, Northern Illinois UP, 1994).

[41] D. Mirskii, 'The Eurasian Movement' [1927], in G. Smith (ed.), *D. S. Mirsky. Uncollected Writings on Russian Literature* (Berkeley, Calif., Berkeley Slavic Specialties, 1989), pp. 237–45 (245).

[42] Smith, *The Letters of D. S. Mirsky*, p. 122.

[43] See e.g. N. Meshcheriakov, 'O novykh nastroeniiakh russkoi intelligentsii', *Pechat' i revoliutsiia*, 3 (1921), 33–43 (37–9). Earlier, however, the same journal had published a generally favourable digest of Trubetzkoy's *Europe and Mankind*, in which the book was compared with Spengler's *Decline of the West* and Blok's "Skify"; cf. S. Ratomskii, 'Krizis kul'tury. Po povodu odnoi knigi', *Pechat' i revoliutsiia*, 1 (1921), 174–6 (this threefold comparison later became a common place in the literature on the ideology of the Eurasian movement).

[44] N. Trubetzkoy, *K probleme russkogo samopoznaniia* (Paris, Evraziiskoe Kniogoizdatel'stvo, 1927).

[45] See M. Robinson and L. Petrovskii, 'N. N. Durnovo i N. S. Trubetskoi: Problema evraziistva v kontekste "dela slavistov"', *Slavianovedenie*, 4 (1992), 68–82. Nikolai Durnovo (1876–1937) lived in Czechoslovakia from autumn 1924 to late 1927 where he was in constant contact with Eurasian circles (cf. F. Ashnin and V. Alpatov, *'Delo slavistov': 30-e gody* (Moscow, Nasledie, 1994), pp. 11–15).

[46] Cf. A. Chudakov, 'V. V. Vinogradov: Arest, tiur'ma, ssylka, nauka', in M. Chudakova et al. (eds.), *Sed'mye Tynianovskie chteniia: materialy dlia obsuzhdeniia* (Riga, [s.n.], 1995–96), pp. 464–94 (472).

[47] Characteristically, Trubetzkoy was complaining that only 'a few copies' of his other important book, *Europe and Mankind*, had ever entered Russia (cf. K. Pomorska, 'N. S. Trubetzkoy o perevode ego knigi "Evropa i chelovechestvo"', *Rossiia/Russia*, 3 (1977), 236. In what is most probably too generous an estimate, Savitskii was proud of a 400-strong network of supporters in the Soviet Union, a figure that, even if correct, unambiguously suggests the difficulties the Eurasians were encountering in disseminating their ideas; cf. A. B., 'Evraziitsy i Trest', *Vozrozhdenie*, 30 (1953), 117–27 (118).

[48] At least two of the influential Eurasians, Petr Arapov and Sergei Efron, were collaborating with the Soviet secret service. For accounts of the work of the secret service based on archival material, see A. Sobolev, 'Kniaz' N. S. Trubetskoi i evraziistvo', *Literaturnaia ucheba*, 6 (1991), 121–30, Kudrova, *Gibel'*, pp. 95–156, and S. Voitsekhovskii, *Trest: Vospominaniia i dokumenty* (London, Ont., Zaria, 1974); see also G. Struve, 'Novoe o "Treste"', *Novyi zhurnal*, 25 (1976), 194–214.

[49] Kn. N. S. Trubetzkoy, *Evropa i chelovechestvo* (Sofia, Rossiisko-Bolgarskoe Knigoizdatel'stvo, 1920); for an English translation see Liberman (ed.), *N. Trubetzkoy. The Legacy of Genghis Khan*, pp. 1–64. The somewhat revised German edition [N. Trubetzkoy, *Europa und die Menschheit* (Munich, Drei Masken Verlag, 1922)] was co-translated by the historian Sergei Jakobson, Roman Jakobson's brother, and the economist Friedrich Schlömer. Trubetzkoy also approached Sergei Jakobson with the request to secure a preface by Oswald Spengler, but the latter declined (cf. Pomorska, 'Trubetzkoy o perevode', 235). (Spengler, however, wrote soon afterwards an introduction to the German translation of Berdiaev's *Smysl istorii*. Berdiaev apparently donated a copy of the 1923 Russian edition to

Suvchinskii; see 'Neopublikovannye inskripty L. Andreeva, Shestova, Izgoeva, Bulgakova, Struve, Berdiaeva, Karsavina', in M. Kolerov (ed.), *Issledovaniia po istorii russkoi mysli. Ezhegodnik za 2000 god* (Moscow, OGI, 2000), pp. 312–14 (314). This was only one of Berdiaev's attempts to establish contacts with the Eurasians in the early stage of the movement; in the same year, 1923, he wrote to Savitskii to solicit his contribution to a volume that was to remain unpublished (see M. Kolerov, 'Nesostoiavshiisia soiuz (pis'mo N. A. Berdiaeva k P. N. Savitskomu, 1923)', in Kolerov (ed.), *Issledovaniia*, pp. 308–311). Soon after that, Berdiaev became one of the serious critics of Eurasianism.) On Spengler's significance in the Russian ideological debates of the 1920s, see G. Time, 'Mif o "Zakate Evropy" v mirovozzrencheskoi samoidentifikatsii Rossii nachala 1920-kh godov', *Voprosy filosofii*, 6 (2002), 149–62.

[50] Khodasevich's article was published in Kerenskii's newspaper *Dni* (25 September 1925); it is reprinted in J. Malmstad and R. Hughes (eds.), *V. Khodasevich. Sobranie sochinenii*, vol. 2: *Stat'i i retsenzii, 1905–1926* (Ann Arbor, Mich., Ardis, 1990), pp. 364–8.

[51] Evidence of Suvchinskii's position in 'Gelikon' is provided in V. Kozovoï, 'Iz perepiski B. Pasternaka i P. Suvchinskogo', *Revue des études slaves*, 58:4 (1986), 637–48 (646 n. 4).

[52] For this reason, the first issue of *Versty* was met with virulent hostility by Khodasevich and Gippius (Gippius's reaction appeared in *Poslednie novosti* (14 August 1926); for Khodasevich's, see *Sovremennye zapiski*, 29 (1926), 433–41, reprinted in Malmstad and Hughes (eds.), *Khodasevich. Sobranie sochinenii*, vol. 2, pp. 408–17, with annotations by the editors on pp. 544–9). Khodasevich even accused the journal of accepting Soviet subsidies, which triggered off a joint letter by the editors of *Versty* published in *Sovremennye zapiski*, 30 (1927), 599–600, rejecting the insinuations. The publication of Khodasevich's text was perceived as a mistake by some of the more moderate émigrés (cf. e.g. Fedor Stepun's letter to Mark Vishniak, the editor of *Sovremennye zapiski*, quoted in Hufen, *Fedor Stepun*, p. 360).

[53] D. Mirskii, 'O nyneshnem sostoianii russkoi literatury', *Blagonamerennyi*, 1 (1926), 90–7 (90).

[54] For a very good analysis of this shift in the self-perception of Russian émigré literature, with references to some of the critics and journals mentioned above, see G. Slobin, 'The "Homecoming" of the First Wave Diaspora and Its Cultural Legacy', *Slavic Review*, 60:3 (2001), 513–29 (518).

[55] For a study of the similarities between the Eurasian movement and official Soviet ideology, see L. Luks, 'Die Ideologie der Eurasier im zeitgeschichtlichen Zusammenhang', *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, NF 34 (1986), 374–95; for an emphasis on the differences, see Böss, *Die Lehre*, pp. 18–24. Mirskii noted the similarities as early as 1927 in his survey article analysing the platform of the movement (Mirskii, 'The Eurasian Movement', 244).

[56] Smith, *D. S. Mirsky*, p. 196.

[57] O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Berlin, Reuther & Richard, 1917).

[58] In 1924, four years before the publication of the *Formal Method*, Medvedev claimed proximity between his and Walzel's thought; cf. Iu. Medvedev, '"Nas bylo mnogo na chelne…"', *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1 (1992), 89–108 (92); the references to Walzel in *The Formal Method* are reservedly respectful.

[59] Cf. in this respect Shklovskii's reference of approval to Brunetière in his essay 'The Relationship between Devices of Plot Construction and General Devices of Style' [1919], in V. Shklovsky, *Theory of Prose*, trans. B. Sher (Elmwood Park, Illinois, Dalkey Archive Press, 1990), 15–51 (44, 51).

[60] L. Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1971), p. 163.

[61] More on this, see in G. Tihanov, 'Marxism and Formalism Revisited. Notes on the 1927 Leningrad Dispute', *Literary Research/Recherche Littéraire*, 19 (2002).

[62] On 23 May 1928 Eikhenbaum wrote in his diary: "...acquaintance with Pumpianskii... He understands us well, but he calls us a religious sect and thinks us close to the Marxists ('sblizhaet s marksistami')"; quoted in D. Ustinov, 'Materialy disputa "Marksizm i formal'nyi metod" 6 marta 1927 g.', *Novoe literaturnoe obozrenie*, 50 (2001), 247–54 (249).

[63] Trotsky, *Literature and Revolution*, pp. 163–4.

[64] See the contributions by Shklovskii, Eikhenbaum, Iakubinskii, Tynianov, Kazanskii, and Tomashevskii in *Lef*, 1 (1924), 53–148; Maiakovskii's role is attested in O. Brik, 'Maiakovskii – redaktor i organizator', *Literaturnyi kritik*, 4 (1936), 136.

[65] Cf. e.g. A. Galushkin, 'Neudavshiisia dialog (Iz istorii vzaimootnoshenii formal'noi shkoly i vlasti), *Shestye Tynianovskie chteniia: tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia* (Riga and Moscow, [s.n.], 1992), p. 210, and C. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist* (Stanford, Stanford University Press, 1994), p. 90.

[66] On the late history of Formalism and the careers of its main representatives, see A. Galushkin, '"I tak, stavshi na kostiakh, budem trubit' sbor...": K istorii nesostoiavshegosia vozrozhdeniia Opoiaza v 1928–1930 gg.', *Novoe literaturnoe obozrenie*, 44 (2000), 136–53, and G. Tihanov, 'Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s', *Slavonic and East European Review*, 78:1 (2000), 44–65.

[67] Litauer, 'Formalizm i istoriia literatury', 120; throughout the text, references to Litauer's article are to the more easily available re-publication in G. Tihanov, 'Polemika vokrug "Formal'nogo metoda": Medvedev i evraziitsy', *Bakhtinskii sbornik*, 4 (2000), 116–20 (118–20); henceforth, page numbers are given in brackets in the main body of the text.

[68] O. Brik, 'The So-called Formal Method', in L. O'Toole and A. Shukman (eds.), *Formalist Theory* (*Russian Poetics in Translation*, vol. 4, Colchester, University of Exeter, 1977), 90–91 (91).

[69] Ironically, Medvedev lived long enough to see himself compelled by the growing inclemency of Stalin's regime to alter the original design of his 1928 study by omitting or revising some sections and adding a new chapter that traced the concluding stages of Formalism and subjected these to a critique that was as vehement as it was primitive. The result of these enforced changes was Medvedev's book *Formalizm i formalisty* (Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei, 1934); for an analysis of the alterations and a translation of the added chapter, see M. Kaiser, 'P. N. Medvedev's "The Collapse of Formalism"', in B. Stolz et al. (eds.), *Language and Literary Theory. In Honor of Ladislav Matejka* (Ann Arbor, Mich., Michigan Slavic Publications, 1984), pp. 405–41. A definitive account of the genesis and the editorial history of Medvedev's work on the Formal Method cannot be written before the preparatory notes to the 1928 book are published; for a portion of these notes, see Iu. Medvedev, 'An Encounter that was "Intended to Be"', *Dialogism*, 5–6 (2001), 10–20 (14 n. 11).

[70] B. Arvatov, *Iskusstvo i proizvodstvo: sbornik statei* (Moscow, Proletkul't, 1926); this book is accessible in German in Hans Günther's translation: B. Arvatov, *Kunst und Produktion* (Munich, Carl Hanser Verlag, 1972).

[71] B. Arvatov, 'O formal'no-sotsiologicheskom metode', *Pechat' i revoliutsiia*, 3 (1927), 54–64. For a short and helpful introduction to Arvatov's work in the context of other attempts at reconciling Marxism and Formalism, see V. Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (The Hague, Mouton, 1969, 3rd edn.), pp. 111–14; for a fuller analysis, see A. Mazaev, *Kontseptsiia 'prozivodstvennogo iskusstva'. Istoriko-kriticheskii ocherk* (Moscow, Nauka, 1975), pp. 235–67, and, in the light of current theoretical debates, C. Kiaer, 'Boris Arvatov's Socialist Objects', *October*, 81 (1997), 105–18.

[72] P. Medvedev, *Formal'nyi metod v literaturovedenii* (Moscow, Labirint, 1993), pp. 76 and 78 (*The Formal Method in Literary Scholarship*, trans. A. Wehrle (Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978), pp. 66–8); all future references are given to these two editions (the

Russian first, then the American) in brackets in the main body of the text. I have occasionally amended the English translation to bring it even closer to the original.

[73] Not surprisingly, the Formalists were equally unimpressed; Eikhenbaum wrote of the *forsotsy*: 'We have already seen the appearance of the "for-soc" who, without realising the comical role they are playing in the hands of History, take the line of least resistance and suggest the unification of the two "methods" – the formal and the sociological' (B. Eikhenbaum, 'Concerning the Question of the "Formalists"' [1924], in C. Pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique* (London, Ink Links, 1979), pp. 49–62 (50)).

[74] Albeit perfectly correct, the English 'of an amicable division' cannot render the ironic overtones of the stronger Russian 'poliubovnogo razdela'.

[75] For a rich historical contextualisation of Constructivism and Productivism, see C. Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven, Conn., and London, Yale University Press, 1983), as well as her later article 'Constructivism and Productivism in the 1920s', in R. Andrews and M. Kalinovska (eds.), *Art into Life: Russian Constructivism, 1914–1932* (Seattle, Henry Art Gallery, 1990), pp. 99–116.

[76] Erlich, *Russian Formalism*, pp. 111–12. The best account of the history and the platform of Lef in English remains H. Stephan, *'Lef' and the Left Front of the Arts* (Munich, Otto Sagner, 1981); in German, see G. Wilbert, *Entstehung und Entwicklung des Programmes der 'Linken' Kunst und der 'Linken Front der Künste' (LEF), 1917–1925* (Giessen, W. Schmitz, 1976). Osip Brik and Maiakovskii are further good examples of the close genetic links between Lef and Futurism (Maiakovskii) and of Formalism's proximity to both (Brik). On Brik's and Maiakovskii's role in Lef and the avant-garde, see, above all, V. Barooshian, *Brik and Mayakovsky* (The Hague, Mouton, 1978), and A. Valiuzhenich, *Osip Maksimovich Brik: materialy k biografii* (Akmola, Niva, 1993); for a bibliography of the 1920s discussions on Lef and Formalism, see V. Polonskii, *Ocherki literaturnogo dvizheniia rèvoliutsionnoi epokhi* (Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1929), pp. 313–16.

[77] Smith, *D. S. Mirsky*, p. 174.

[78] D. Mirskii, 'Dve smerti: 1837–1930', in *Smert' Vladimira Maiakovskogo* (Berlin, Petropolis, 1931), pp. 47–66; the volume also contains Jakobson's famous article 'O pokolenii, rastrativshem svoikh poetov'.

[79] D. Mirskii, 'Khlebnikov', *Evraziia* (19 January 1929), 6; reprinted in G. Perkins and G. Smith (eds.), *D. S. Mirskii. Stikhotvoreniia. Stat'i o russkoi poezii* (Oakland, Calif., Berkeley Slavic Specialties, 1997), pp. 112–17. Tynianov's article is available in English translation in Pike (ed.), *The Futurists*, pp. 144–57.

[80] D. Mirskii, 'Velemir Khlebnikov', *Literaturnaia gazeta*, 63 (15 November 1935), 5.

[81] D. Mirskii, ''Klassik sovetskoi poezii Maiakovskii V. V.', *Khudozhestvennaia literatura*, 9 (1935), 7–10.

[82] Cf. in this respect Litauer's and Gustav Shpet's positions; they both were students of phenomenology and Husserl, but while Litauer was sympathetic with the avant-garde aesthetics, Shpet unambiguously denounced Futurism (see G. Shpet, *Esteticheskie fragmenty*, vol. 3 (Peterburg, Kolos, 1923), pp. 68–72).

[83] 'Ili Dostoevskii ne khudozhnik, ili nashi obychnye esteticheskie predstavleniia … v korne lozhny', quoted in V. Tiupa, 'V poiskakh bakhtinskogo konteksta ("Zapiski Peredvizhnogo teatra")', *Diskurs*, 3–4 (1997), 189–208 (192).

[84] From the literature on Vaginov and the Bakhtin Circle, see L. Paleari, 'La letteratura e la vita nei romanzi di Vaginov', *Rassegne Sovietica*, 5 (1981), 153–70; Clark and Holquist, *Mikhail Bakhtin*, pp. 99, 115–19; *Besedy Duvakina s Bakhtinym* (Moscow, Progress, 1996), *passim*; T. Anemone, 'Carnival in Theory and Practice: Vaginov and Bakhtin', in D. Shepherd (ed.), *The Contexts of Bakhtin* (Amster-

dam, Harwood Academic Publishers, 1998), pp. 57–69; B. Poole, 'Konstantin Vaginov. Ein Essay', in K. Vaginov, *Bockgesang* (Münster, Johannes Lang, 1999), pp. 235–67.

[85] On Kliuev, Medvedev and the Bakhtin Circle, see Iu. Medvedev, 'Nikolai Kliuev i Pavel Medvedev: K istorii dialoga', *Dialog. Karnaval. Khronotop*, 1 (1998), 81–100.

[86] Medvedev and two of the Formalists, Tynianov and Tomashevskii, were also supposed to collaborate on the editorial board of Ivanov-Razumnik's journal *Foundations* ('Osnovy'), but by the autumn of 1924 the project had foundered; cf. Iu. Medvedev, 'Na puti', 14.

[87] Quoted in Tiupa, 'V poiskakh', 202.

[88] M. Bakhtin, 'Art and Answerability', in M. Holquist and V. Liapunov (eds.), *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin* (Austin, Texas, University of Texas Press, 1990), 1–3 (2).

[89] The written records of the conversations between Medvedev and Sologub (1925–26), which are kept in Iurii Medvedev's private archive, are yet to be published; small portions of the conversations and Medvedev's memoirs of his meetings with Sologub appeared in M. Dikman, 'Poeticheskoe tvorchestvo Sologuba', in F. Sologub, *Stikhotvoreniia* (Leningrad, Sovetskii pisatel', 1975), pp 5–74 (8, 26, 48, 59, 68).

[90] In the late 1920s, Medvedev himself was anything but an 'official', safely orthodox Marxist. Boris Pasternak wrote in a letter to Medvedev that he did not expect him to be 'recognised as an orthodox Marxist' ('priznali pravovernym marksistom'); see B. Pasternak, 'Pis'ma k P. Medvedevu', *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 93 (Moscow, Nauka, 1983), p. 709. On the blend of Marxism and non-Marxists strains in Medvedev's thought, see C. Brandist, *The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics* (London, Pluto Press, 2002), p. 73.

БАХТИН И ТОЛСТОЙ – ЕДНА ЗАДОЧНА СРЕЩА

Атанас Бучков

В Бахтинистиката отношението Бахтин – Толстой е сложно и противоречиво обсъждано. Коментирайки го в т. II от събраните съчинения на Бахтин, С. Г. Бочаров отбелязва, че „Толстой съществено присъства в проблемния свят на М. М. Бахтин", без обаче да стои „в центъра" на неговото внимание[1]. Това би могло да бъде една от причините. Другата – начинът, по който Толстой присъства в „Проблеми на поетиката на Достоевски". Тук „монологично наивният" подход на Толстой, илюстративно разгърнат чрез разказа „Три смърти" и добавен за преработката от 1963 г., е нужен, за да оразличи и открои „полифоничния" подход при Достоевски. От което излиза, че така Толстой попада „в сянката" на Достоевски. Макар че – да вметна – епитетът „наивен", ако се вземе предвид типологичната му конотация от времето на „Автор и герой...", едва ли трябва да се схваща само като оценъчно отсенящ. Същевременно отношението Бахтин – Толстой е особено продуктивно усилено в концепцията на К. Емерсън и Г. С. Морсън за „прозаичната" близост между двамата, утвърждаваща всекидневните ценности и взаимоотношения[2]. Това обаче става за сметка на едно тотално отхвърляне на предговорите, които Бахтин пише към съчиненията на Толстой – съответно към т. XI („Драматургия") и към т. XIII („Възкресение"). А те пък, от своя страна, ако не се вземат предвид и устните лекции, съхранени в записките на Бахтиновата ученичка Р. М. Миркина, са единствените текстове с подписа на Бахтин, в които той разглежда Толстой самостоятелно. Тъкмо по отношение на предговорите обаче, като се започне от Цв. Тодоров, през К. Кларк и М. Холквист, та се стигне до Г. С. Морсън, К. Емерсън, Ан Шакмън, Бахтин е квалифициран като марксистки „лош читател" на Толстой[3]. Инак казано – тук подписът е налице, но Бахтин отсъства. Коментарът на Г. С. Бочаров в т. II уравновесява едностранчивостта, но не доглежда „единството на концептуалната позиция" на Бахтин в тях. Нещата започват да изглеждат съвсем заплетени след като автобиографично Бахтин отбелязва, че е писал предговор към „Анна Каренина", а такъв досега не е намерен. Истински заплетени стават те обаче, когато отделни наблюдения или бележки загатват за възможността отношението Бахтин – Толстой да се фокусира в цялостен самостоятелен прочит. Така К. Г. Исупов смята, че „някои съждения на Бахтин могат да се сторят като цитати от Толстой"[5], подкрепяйки допускането си с един-единствен пример – цитат от кореспонденцията на късния Толстой. Аналогични наблю-

дения (допускания) прави и К. Емерсън извън съавторската ѝ книга с Г. С. Морсън за „прозаиката“. Според нея, ако Бахтин се бил съсредоточил „самостоятелно“ върху Толстой, би могло да се каже, че „не Достоевски, а Толстой стои по-близо до разбиранията на самия Бахтин“ (силно допускане) и че „комуникативният императив в изследванията на Толстой“ („Що е изкуство?“ – б. м., А. Б.) би допаднал на Бахтин“ (допускане напълно оправдано)[6]. С подобна ориентация са и някои по-сетнешни наблюдения на К. Емерсън – за принципа на „междусубектното взаимодействие“, от което възниква и към което е насочено обратно изкуството, или за „себепознанието посредством комуникативния обмен“, като сходни в разбирането им от Толстой и Бахтин[7].

При набелязаното състояние на нещата задачата ми се очертава твърде скромна: чрез една задочна среща между Бахтин и Толстой да открои теоретичния принцип, формулиран от Бахтин, на който той остава верен в своя дълъг и мъчително труден път. И същевременно – принцип, за който има самосъзнание Толстой – формулира го аналогично и вариативно, творчески го следва до „кризата“ и отстоява като кредо и след нея. Срещата, естествено, е метафорично „задочна“, доколкото е епистемологично установима. И тя може да бъде проследена обратимо – от Толстой към Бахтин и от Бахтин към Толстой. За да открои резултатът от нея нещо принципно, концептуално сходно.

И така – насочвам се към срещата, започвайки от дневниците на Толстой. Година преди раждането на Бахтин, във времето, когато работата над „Възкресение“ върви на приливи и отливи, Толстой отбелязва: „Много важно за изкуството: що е красота? Красота е онова, което обичаме. **Не по хубост мил, а по милост хубав**[8] (к. м. – А. Б.). Формулировката има у Толстой множество варианти и възхожда към най-краткия – „Талантът е любов“. За да се види що за „любов“ е това обаче, ще припомня и образния вариант. Става дума за онова, което има в повече от Вронски художникът Михайлов, и за онова, което му позволява за пет сеанса само да нахвърли портрета на Анна Каренина. Така убедително, че почудата у Вронски се превръща в амалгама от ревност и възхита. „Трябва човек да я е познавал и обичал, както съм я обичал аз – признава Вронски, – за да долови тоя неин мил задушевен израз“. Казано кратко и обобщаващо ясно, изобразеният тук принцип на „обективната естетическа любов“, е принципът, формулиран от Бахтин в неговия Витебско–Невелски период. Ще си позволя един-единствен (затова и по-пространен) пример. „Единството на света на естетическото виждане не е смислово систематично, а конкретно-архитектонично единство, той е разположен около конкретно ценностен център, който и се мисли, и се вижда, и се обича. Този център е човекът, всичко в този свят получава значение, смисъл и ценност само в съотнасяне с човека, като човешко...Това не значи обаче, че именно героят на произведението трябва да бъде поставен като съдържателно положителна ценност, в смисъл на придаването на определен положителен ценностен епитет; „хубав, красив“ и под., тези

епитети могат да бъдат изцяло отрицателни, той може да бъде напълно жалък, лош..., но към него е приковано моето заинтересовано внимание в естетическото виждане... **човекът тук съвсем не е мил, защото е хубав, а е хубав, защото е мил**“ (к. м. – А. Б.). В това, подчертава Бахтин, е „цялата специфика на естетическото виждане“[9].

Няколко коментарни думи, защото от повече съпоставката не се нуждае. Толстой търси отговор на въпроса за естетическото и го намира чрез пословицата. Бахтин формулира отговора теоретично и го варира общодостъпно чрез пословицата. Така тъкмо общото място на паремията (при това не от образен, а от аналитичен тип) прави принципното сходство и дословно. За да го има теоретически принципът на „обективната естетическа любов“ в отношението на Автора към Героя, са нужни творчески основания. В този смисъл срещата е задочна, но не и случайна. Че е така, потвърждава и нейният късен вариант. Този път видян от Бахтин към Толстой.

В записките си от 1970–1971 г. Бахтин е отбелязал: „Чистото отрицание не може да породи образ. В образа (даже и в най-отрицателния) винаги има положителен момент (на любов – любуване). Блок за сатирата“[10]. Ето сега и мисълта на Блок, която коментаторите С. Г. Бочаров и С. С. Аверинцев акуратно привеждат в бележките. „Наистина, ако Мопасан би писал всичко това с чувството на сатирик..., то той би писал съвсем иначе, през цялото време би показвал как лошо се държи Жорж Дюроа. Но той показва единствено как се държи Дюроа, а да разсъждават върху това добро ли е то, или лошо, предоставя на читателите. Та той е художник, „влюбен“ в Дюроа...“[11] Ето ги и „срещните“ наблюдения на Толстой от предговора му към съчиненията на Мопасан. И по-конкретно – отбелязаното там за същия образ. Анализирайки чрез него как авторът поставя „сериозните въпроси от живота“, Толстой добавя – „Но Дюроа, щастлив любовник на всички жени, които му се нравят, е така изпълнен с похотлива енергия и сила, че и слуша, и не слуша, и разбира, и не разбира думите на стария поет. Той и чува, и разбира, но източникът на похотливия живот извира от него с такава сила, че несъмнената истина, обещаваща му същия край, не го смущава.

Тъкмо това вътрешно противоречие освен сатиричното значение на романа *Bel Ami* създава главния му смисъл... Авторът поставя въпросите: какво е животът, как се разрешава противоречието между любовта към живота и знанието за неизбежната смърт, и не отговаря. Той сякаш търси, чака и не решава нито в едната, нито в другата посока. Затова и нравственото отношение към живота в този роман продължава да е правилно“[12].

Мисля, че и тук съпоставката, открояваща сходството в принципа, от коментар не се нуждае. Искам само да отбележа, че ако теоретичният извор на принципа се свързва с Марбургското неокантианство и Херман Коен[13] и че, оттласквайки се от него, Бахтин върви към своята „естетика на словесното творчество“, то същевременно в нейните основи е зазидан и опитът на руската класическа литература. Затова, мимоходом само и припомнящо, ще вметна, че с принципа на „обективната естетическа

любов", преобразуван като естетически критерий, Достоевски критикува Левин, а Чехов – „Възкресение". А за „самотника от Саранск" най-обективно, „полифонично" обичащият автор е Достоевски. За да подчертая, връщайки се към важното за случая след срещата по повод Мопасан: какво по-красноречиво свидетелство от думите на Толстой за онова, което младият Бахтин се е канил да разработва – проблема за „естетическия разум като разновидност на практическия" (проблем „класическо" руски), за своеобразието на „естетическата постъпка" от „гледна точка на автора като отговорно причастен"[14]?! Тук сякаш сам Толстой илюстрира как би трябвало да изглежда това в пример, прилагайки го същевременно като критерий към Мопасан. Същият критерий, който трябва да понесе негативно романът „Възкресение", приложен от Бахтин към него.

Ако в този частен аспект на „срещата" между Бахтин и Толстой сходството е несъмнено, то всестранното му тематизиране се очертава още по-примамливо и нужно.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Бахтин, М. М.** Собрание сочинений. Т. 2. М. „Русские словари", с. 547.

[2] **Morson, G. S., C. Emerson.** Mikhail Bakhtin, Creation of Prosaics. Stanford University Press. Stanford, California, 1990.

[3] Rethinking Bakhtin: extensions and challenges (edited by Gary Saul Morson and Caril Emerson). Northwestern University Press. Evanston, Illinois. 1989.

[4] **Бучков, Ат.** Бахтин в предговорите си към съчиненията на Л. Н. Толстой (предварителни бележки). – В: ПУ „Паисий Хилендарски", Научни трудове, т. 36, кн. 1, 1998 – Филологии. Разгърнат вариант на същата тема предлагам в книгата си **Бучков, Ат.** Между писането и написаното. ИК „Жанет-45" (под печат). Тук оценъчно е разгледан и коментарът на С. Г. Бочаров към „предговорите", публикувани в т. 2 от съчиненията на М. М. Бахтин.

[5] **Исупов, К. Г.** От эстетики жизни к эстетике истории. – В: Бахтин как философ. М. Наука, 1992, с. 81.

[6] Rethinking Bakhtin..., p. 58, 160.

[7] **Емерсон, К.** Против закономерности. Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин. – В: Бахтинология. Санкт-Петербург, „Алетейя", 1995, с. 127; **Емерсон, К.** Карнавал: тела оставшиеся неоформленными; истории, оставшиеся анахронизмом. Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 2, Витебск, 1997, с. 73.

[8] Русские писатели о литературном труде. Ленинград. Сов. писатель, 1955, с. 447.

[9] **Бахтин, М. М.** К философии поступка. – В: Философия и социология науки и техники. Ежегодник – 1984/85. М. 1986, с. 128.

[10] **Бахтин, М. М.** Эстетика словесного творчества. М. 1979, с. 360.

[11] Пак там, с. 409.

[12] **Толстой, Лев.** Що е изкуство?. УИ „Св. Климент Охридски", 1994, с. 243.

[13] **Пул, Б.** Роль М. И. Кагана в становления философии М. М. Бахтина. – В: Бахтинский сборник – III. М., Лабиринт, 1997.

[14] **Бахтин, М. М.** К философии поступка, с. 122.

„ЕВРОПЕЙСКАТА“ ИСТОРИЧЕСКА СЕМАНТИКА НА ЛЕО ШПИТЦЕР

Ангел В. Ангелов

Бих искал да свържа филологическата стилистика на Лео Шпитцер като вариант на *explication de texte* със структурно-стиловите или когнитивни микроанализи на класически произведения, които характеризират по-голяма част от творчеството на Радосвет Коларов. Щях да мога навярно да покажа, че финият анализ на словесна тъкан е подтикван от почит и вяра в богатството на плетки от думи, осветени като литература. Този работа обаче не обсъжда създаването и развоя на психологическата стилистика на Шпитцер. Дебатите за литературоведските методи изглеждат приключили; литературната теория се е преобразувала в инструмент за културологични анализи, което е съответно на променения статус на онова, което се приема или самоназовава като литература. Думите метод и методология са подозрителни, почти неупотребими. Стилистиката, независимо от разновидностите си, като подход към текста отдавна е история, нейни похвати са станали по-късно част от други подходи. Войнствени или изпълнени със симпатия анализи на методологията му има много, същевременно подобен анализ би ни върнал към дисциплинарни специфики и ограничения. Накратко, вижда ми се ненужно да анализирам методологията на Шпитцер, тази работа е свършена.[1]

Предмет на статията ми е разбирането за Европа в няколко съчинения на Л. Шпитцер през 30-те и 40-те години на XX в.; което разбиране се осъществява като филологическа практика. Филологическа, защото се оформя чрез съсредоточено в детайла, акрибийно проследяване и съпоставяне на употреби на думи и изрази в романски и германски езици, както и в старогръцки и латински с цел да се възсъздаде общата основа на европейската култура; към обобщенията за единството на европейската култура не се възлиза иначе освен чрез организиране на изчерпващо знание за подробностите. Тази практика е и хуманистична, защото изследването на семантиката е мотивирано от определено разбиране за достойнството на човека, противопоставено на неговото обезчовечаване или унищожение, защото тя не може да открои ценностите на сегашното, без да ги изведе от миналото; в този смисъл историческата дълбочина и изборът на традиция са нейни съставни ценности. Хуманизъм, който не търси своите образци в Античността и в Ренесанса и за който човешкото не е мярка на всички неща. Хуманизъм, чиито образци са в ранното латинско Средновековие и за който божественото е мярката на човешкото и любовта е условие за познанието.[2] Емиграцията в личен план, национал-

социализмът и Втората световна война в социален са контрастният фон на тази хуманистична практика, фон, който можем да мислим, че я предизвиква. Най-сетне историческата семантика на Лео Шпитцер е едно от приключванията на голямата (продължила почти двеста години) немска и европейска, но и европоцентрична, лаическо-религиозна филологическа традиция. Характеристики, които Шпитцер определя като европейски, очертават исторически и културни – символни и реални граници, чието обсъждане ми се струва важно, защото ни (ме) засяга непосредно.

Връзката между филологията и хуманизма е осъществена в ситуация (лична, професионална, общосоциална), в която историческите и съвременни ценности, единството и характерът на традицията, формираща Европа, са заплашени и възстановяването/обновяването им става неотложно. Залезът, кризата, смъртта на европейската култура са обсъждани от различни позиции през 20–30-те години на XX в. Хоризонтът на общоевропейското обаче не е в полезрението на Шпитцер или Ауербах (за разлика от това на Курциус), преди да напуснат Германия през 1933 и 1936 г. Шпитцер публикува статии върху теоретични проблеми на стилистиката, но рефлексията върху общокултурологични теми, засягащи единството или „съдбата“ на европейската култура, не са сред заниманията им. Загрижеността за Европа, мисленето в обхвата на европейското и нагласата към наднационална общност се оформят у Шпитцер и Ауербах по време на емиграцията, свързано е с решаващ обрат в жизнените им истории. Твърдения, които преди са се отнасяли до една от романските литератури, след емиграцията Шпитцер проектира върху целостта на европейското. Мисленето за Европа става възможно поради реалната ѝ загуба в личната история на Шпитцер, но и поради новата му вънпоставена позиция.[3] Идеята за синтетична филология се появява у Ауербах през 50-те години. Възможно е идеята за „синтетична филология“, която Ауербах обосновава като свой метод, да е свързана с „историческия синтез“, предложен първоначално от Анри Бер в началото на XX век, защищаван като подход през 20-те години, доразвит и преобразуван от „Анали“ след 1929 г. Основната задача е сходна – възсъздаване на целостта.[4]

Сходен проблем – за отношението между филологията и хуманизма – поставя Роберто Антонели в „Традиция, тълкуване и метод: филология на кризата“[5]. Авторът разглежда филологическата практика между двете световни войни като елемент от по-общия проблем за кризата на европейската култура след Първата световна война, а творчеството на Шпитцер, Ауербах и Курциус като последен опит да се спаси чрез Метод загубената Цялост, Хуманизма (главните букви са на автора – б. м., А. А.).[6] Антонели не определя какво е хуманизъм, но може да се мисли за съхраняването/възсъздаването, а в ситуацията между двете световни войни и за спасяването на историческото единство на Европа. Основният въпрос, смята авторът, е как да запазим европейската традиция.[7] Онова, което на Шпитцер се представяло като криза на позитивисткия метод, за Курциус и Ауербах било преди всичко криза на европейската култура, което поставяло неотложни въпроси

в плана на методологията – невъзможност да се прилага повече историзмът от втората половина на XIX в., нито само да се изучават националните литератури, съответно – необходимост да се разглежда европейската литература като цялост в исторически план.

Наистина това е криза, която довежда през 50-те години до края на историческия хуманизъм, търсещ единството и основанията на Европа, за да я спаси от вътрешните разрушителни конфликти, същевременно обаче я затваря спрямо близкостоящите ѝ култури и чертае граници вътре в самата нея. Коя е обаче традицията канон, кои са изключените от тази традиция и следователно не са част от Европа, от нейната история и предполагаемо единство и къде минават европейските културни граници? Стремежът към спасяване не само на първоначално заплашената, а после вече разрушена цялост се представя като затруднение в избора – кои да са представителните елементи за европейското историческо единство? След като не може чрез обща история в стила на XIX в., толкова по-важен става въпросът кое е цялото и кои части или фрагменти следва да го възсъздадат.[8]

(Без) Граници

През 1948 г. Шпитцер издава „Студии по историческа семантика“[9], чиято цел е да проследи промените в значенията на думи или изрази, общи за „основните западни езици“. Тези думи „са европейски“[10], защото изследването им само в границите на един език е невъзможно. Изследванията на Шпитцер по историческа семантика са свидетелство за общоевропейско самосъзнание и за практическо усилие по създаването на пъстър, разнообразен, желан и хармоничен образ на европейската интелектуалност. Да проследи единството в промяната, е способна филологията, тази същностно европейска и историческа хуманитарна дисциплина. Най-точно начинанието на Шпитцер е определено от Скиафини: „В ръцете на Шпитцер семантиката се превръща в история на Европа“[11]. Скиафини не тематизира това свое определение, което тук ще се опитам да направя. Постановката за „европейски думи, европейска семантика и цивилизация“ придава на изследванията на Шпитцер значимост и актуалност, каквито те не биха имали, ако бяха само етимологически изследвания на форми и значения.[12]

„Не смятам, че преувеличавам, ако кажа, че досега езиковата история не е била успоредявана с историята на идеите в такъв международен план, какъвто предлагам тук.“[13] Сред изследванията, които стоят най-близо до неговите, Шпитцер посочва тези на Ауербах, но също така и „топологията“ на Е. Р. Курциус.[14] Европейската култура, или както предпочита Шпитцер – цивилизация, е назована в единствено число. Едва ли е случайно съвпадението със заглавието (чиито две съставки са в единствено число) на излязлата през същата 1948 г. „Европейската литература и латинското средновековие“ на Е. Р. Курциус, както и това, че Ауербах, Шпитцер и Курциус от средата/края на 30-те години все повече се занимават със средновековното, с християнското създаване на Европа.[15]

„Филолозите, навярно без да го забелязват, са повече националисти, отколкото го позволяват историческите факти; Deutsches Woerterbuch ще вземе предвид само немската история на *Stimmung*, New English Dictionary само английската на *tune*, а Dictionnaire на Литре само френската на *accord* – докато истинската история на „хармония“ е история гръцко-латинска, която постигна зрелост в периода, простиращ се от Платон до Августин.“[16] Шпитцер възсъздава паметта за Европа чрез връщане към началната неразчлененост на *civilitas romana*, от която са произлезли покъсните поделби - езикови, народностни, национални и спрямо която те са второстепенни. Целта на Шпитцер е установяването на семантично европейско койне. И в общокултурен план, и по отношение на хуманитарното знание Шпитцер привилегирова произхода – убеден е, че модерните европейски филологии са обречени на неуспех, ако не процедират така, че центърът, от който да тръгват, да бъде класическата филология.

Шпитцер твърди, че съвременни думи като „обкръжение или природна среда“ – *ambiente, ambiance, environment, Umwelt* – могат да бъдат изведени от гръцкото схващане за *periéhon*, пространството или въздухът, който ни обгражда. Античната идея е подета и разработена в Новото време първоначално през Италианския ренесанс, по-късно от Нютон и Гьоте; именно Гьоте създава думата *Umwelt*, която пък Карлайл превежда с *environment*.[17] Според Шпитцер четири исторически стила или семантични израза на цивилизационни форми са се насложили един върху друг, за да създадат европейското семантично койне. Четирите цивилизационни форми са гръцката, римската, еврейската и християнската, като първите три са били погълнати и по равно съхранени от християнската. Изследванията по историческа семантика са мотивирани от основната идея, че въпреки войната и разделителните линии, европейското единство е възможно, защото го е имало. Съществувало е според Шпитцер в Ранното средновековие. „Работих с убеждението, че английската и немската филологии наравно с романската би трябвало да се върнат към кошарата на *civilitas romana* на Средновековието.“[18]

Подтикът за заниманията с историческа семантика е идването на националсоциализма на власт в Германия през 1933 г. Първата дума, с чиято етимология се заема още през 1933 г., е „раса“, за да докаже, че „думата, която днес бива употребявана в *противоположност* (курсивът е на Л. Ш.) на „дух“, изпъква чрез своя висок духовен произход“. Шпитцер извежда раса от *ratio*. На „крепостта Европа“, както гласи военната нацистка формулировка, Шпитцер противопоставя друга – на логоса.[19] Докато съвременната дума *pàca* в европейските езици води началото си от италианската *razza*, то върху етимологията на *razza* няма сговор.[20] През 1922 г. Шпитцер прави подбор от съчиненията на Хуго Шухарт.[21] Във въведението към студиите по историческа семантика Шпитцер обяснява разликата между своя и метода на „маестрото от Грац“: не към диалектите, както при Шухарт, е насочено вниманието му в историята на думите, а към религиозната и философска рефлексия и литературното творчество, защото именно чрез тях могат да се споят основите на европейската

култура и същевременно да се намери опора за противопоставяне на расово-биологичното теоретизиране. „Да не се вземе предвид значението на учените думи, би било равнозначно просто да се захвърли всичко това, което се отнася до семантичното съдържание (*il contenuto semantico*) на нашата цивилизация.[22]

Основна идея на Шпитцер по отношение на историческата семантика е, че затварянето в някаква единичност (етническа, национална, расова) е изолиране от универсално човешкото и враждебност спрямо богатството му. Обвързването на разбирането за „раса“ с разумното, с логоса е интелектуалното противопоставяне на Шпитцер срещу инструментализираната употреба на една дума, чрез която хората биват разделени на чисти, истински и на нехора, чието унищожаване става възможно, защото преди това са били концептуално „изтласкани“ извън границите на човешкото.

„Така немската *Rasse* не е претърпяла никакво разширяване на понятието и е скъсала всякакви връзки с универсалната *ratio*.“ В аргументацията на Шпитцер, както ще видим по-нататък, универсалното е европейско. Но и европейското не е понятие, което се разбира от само себе си: Шпитцеровата Европа включва Гръцката античност, но едва ли съвременната му Гърция, той мисли за европейското като романоезичните култури, към които се присъединяват останалите, мисли Европа като излъчващо ядро и периферии. Преувеличено би било твърдението, че подобна концепция само легитимира интелектуално разделението на Европа, обособявайки западната част от нея, което в следвоенните (втората половина на 40-те) години вече е в ход, но концепцията на Шпитцер наистина обособява и затваря една Европа.[23]

Близко до проблема за разбирането на Европа във филологическата практика на Лео Шпитцер е статията на Андреа Чели „Свещени езици. Лео Шпитцер за арабските извори на европейските литератури“.[24] В своя анализ Чели тръгва от твърдение на Шпитцер, изказано в бележка към студията „L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours“.[25] В бележката, но и в други свои съчинения Шпитцер възразява срещу успоредяването или влиянието на арабско-ислямски източници върху теми от народната испанска и изобщо романска поезия; още по-неоснователно за Шпитцер е твърдението, че съществуват арабски влияния при възникването на романската поезия. В предния план възраженията са критика на позитивистката теория за източниците, популярна през втората половина на XIX в. Приведените от Чели цитати обаче по-скоро затвърждават впечатлението за устойчива нагласа, отколкото за разработена концепция, обявяваща за несъотносим „духовния опит“ на европейските езици с този на ислямско-семитските. Тази нагласа се простира отвъд концептуалната съпротива на Шпитцер срещу позитивизма и е част от разбирането му за Европа, очертаващо „ненатрапчива, но отчетлива граница между Европа и арабско-ислямското Средиземноморие“[26]. Впечатляващо е, проследявайки разграничението, направено от Шпитцер в няколко съчинения между 1933 и 1952 г.[27], как дори обхватът на европейското, противопоставен на нацио-

налната стесненост, сам може да се окаже стеснен и изолиращ, ако то бъде определяно само чрез една – юдео-християнската – традиция. Така европейското би се издигнало наистина до по-голяма, но отново затворена общност с предимно религиозен характер, преодоляваща междунационалните конфликти чрез отказа от различия – както национални, така обаче и религиозни, защото идеалът на Шпитцер е Ранното средновековие преди разделянето на християнските църкви. Впрочем византийският свят и източното християнство никога не попадат в полезрението на Шпитцер.

Съпоставката с трудове на Луи Масиньон, съвременник на Шпитцер, проведена в цялата статия на Чели, му позволява да посочи сходства и различия при двамата по отношение на теорията за източниците, но също така и ограниченията на Шпитцер по отношение на така близкия му средиземноморски свят, отъждествен от Шпитцер само с романското, колкото и обширно и разнообразно да е то. В Андалузия европейското и арабско-ислямското Средиземноморие имат своята непосредна географска и емоционална протяжност, твърди Чели.[28]

Епифания и любов

Студията, която обсъжда Чели, е публикувана през 1944 г. в САЩ на френски език. Не непременно защото Шпитцер, пристигнал в университета „Джонс Хопкинс" през 1936 г., е изпитвал все още затруднение да се изразява на местния език. Той започва да публикува на английски в края на 30-те години. Френският в случая е избор. Сред мотивите за написването на студията е желанието му да влезе в диалог с приятели *„suaviter in modo fortiter in re"*[29]. Това, разбира се, е реторичен жест, но тъкмо чрез своята реторичност той проявява, че близките приятели и колеги, с които може да се говори сладостно и защото са силни по материята на провансалската поезия, са от другата страна на Атлантика, те са там, където френският език е общ както за предмета на тълкуване, така и за общуването помежду им. Толкова повече, че студията започва с критика на тълкуването, предложено от Mme Grace Frank, чиито недостатъци се дължат (и това е важно за темата, която ме занимава) на определена интелектуална нагласа, която Шпитцер обозначава, използвайки фрагмента на Ницше „An die Realisten", като реализъм; поради своята сухота и студенина тази нагласа се разминавала със и била нечувствителна към художествения смисъл.

Един подбор от реакциите на Шпитцер към нагласи и направления в съвременната му научна американска среда би подкрепил твърдението, че идеята за Европа е породена и чрез съпротива и разграничение спрямо определен начин на мислене (какъвто Шпитцер открива в твърденията на г-жа Франк). Текстовете на Шпитцер имат войнолюбива страна, той очевидно е изпитвал удоволствие от своите интелектуални атаки. Обосновавайки на друго място схващането си за европейска историческа семантика, Шпитцер просто се подиграва на „поведенците", които изпитвали страх и недоверие към човешкия ум, сякаш е нещо чудовищно, поради което

нямали интерес да изследват промените, които той осъществявал чрез езика. Колко жалко, продължава Шпитцер, че не можели да убият този франкенщайн.[30] Не само съпротивата срещу бихейвиоризма, много повече желанието да открие обобщаващи, цивилизационни характеристики на европейското подтиква Шпитцер да търси подкрепа в понятия и концепции на предимно немски мислители (В. фон Хумболд, Гьоте, Новалис, Ницше):

– за да потвърди наличието на невидим, но наличен спиритуален опит, отложен в езика (каквато е идеята за езика като енергия или за вътрешната форма на думата у Хумболд, актуализирана в началото на XX в. от Карл Фослер);

– или за несводимостта на света до видимия свят, както е защитена тази теза у Ницше, или за да защити историческото единство на Европа, както е при Новалис. Шпитцер рядко или почти никак не анализира понятията или основните положения на концепциите, които дори не винаги цитира, а само споменава и препраща към тях като към фонд, от който той черпи, или като към традиция, чийто продължител желае да бъде.[31]

В годините след 1933-та, вече извън Европа, Шпитцер обосновава своя подход към словесните творби, които тълкува, не толкова чрез теоретични постановки, а чрез основна религиозна (и жизнена) нагласа, каквато е любовта. Единствено любовта създава, тълкувам Шпитцер, целостта на човешкото присъствие в света, на отношението към другите и към предмета на изследване. Ако любовта е движещата сила на филологическото отношение, то отношението на филолога към словото *mutatis mutandis* е преобразувана теология. Полагането на филологическото и по-общо на хуманитарното знание при Шпитцер върху любовта би могло да се дължи на самите източници на тълкуване: Библията, патристиката, преди всичко Августин. Но за да бъдат избрани тъкмо тези източници и това тълкуване, причината е в съвременната ситуация в Европа през 20-те и 30-те години – в търсенето на етическото обосноваване на знанието като съзидание и акт на свободен избор срещу знанието като инструмент и принуда за унищожение. На това, което е изглеждало като възвръщане на варварството, насилието, унищожението, масовото принасяне на човешки жертви, на пропадането под определен цивилизационен праг, Шпитцер отговаря с традиционната религиозна и хуманистична добродетел на любовта, защищавана и като основание на филологическата дейност.[32]

Свидетелствата при Шпитцер могат да бъдат много. Ето няколко:

...сега смятам, че ученият не би могъл да покаже в истинската му светлина онова, което той не обича с всяка частица на съществото си (или още по-добре „омраза-любов към безразличието)[33].

За да съдиш за фактите и личностите от живота, изкуството и културата, е необходима историческа *pietas*, смирение. ...онази *charitas*, която е същностният подтик за познаването на литературните и езикови явления. (*„Charitas", това няма как да се сбърка, е заето от Августин. „Non intratur in veritatem nisi per charitatem" – б. м., А. А.*)[34]

Не би трябвало да има нужда от никакъв метод, за да се разбере една така проста истина. (*Става дума за удивителната способност на любовта в поемата „Lai du Chievrefueil"*

на Мари Френска – б. м., А. А.) ...подобни резултати... струва ми се, не представят някакъв специален метод, а обикновено четене, основаващо се на здрав смисъл, който би трябвало да съществува у всеки читател.[35]

...никакъв метод не може да замести принципната симпатия, която критикът изпитва към областта на своите изследвания; филологията е *любов* към писмени трудове на определен език. ...за да е убедителен критикът, необходимо е поне *в момента*, в който коментира някаква поема, той да обича този език и тази поема повече от всичко друго на света.[36]

...любовта, била тя към Бога, човека или художествената творба, която само може да спечели от усилието на човешкия интелект да изследва основанията на най-възвишените си чувства и да ги формулира. (...) Разбирането на един текст е същото нещо, както да разбереш друг аспект на добре подредения свят. И радостта, която се изпитва, когато е разбрано едно художествено произведение, е почти винаги близка до една теодицея.[37]

Изглежда така, сякаш от втората половина на 30-те години Шпитцер се стреми да превърне своето филологическо занимание в лична лаическа религиозност и да обвърже идеята за любовта и целостта с историческото създаване, чиито основания са положени от християнството в Късната античност и Ранното средновековие. Очевидно Шпитцер е смятал, че осъзнаването на това положение може да допринесе за европейското единство.

Езикът в историческата семантика на Шпитцер придобива характера на епифания[38], чието явяване/присъствие е призвана да засвидетелства филологията чрез изчерпващо внимание към детайла. Благоговението, почитта към малкото, е добродетел. Дали ще става дума за „езика на сърцето“ като израз на религиозното чувство[39] или за *Seelenheimatlaut* – звука, който е „носталгията на човека по неговия дом – небето“[40], в тези платонически и августинови разбирания, основното е езикът като отношение към отвъдното. От тази позиция Шпитцер поддържа, че модерността не прекъсва свързаността между езика и религиозното.

Религиозната традиция, чието непрекъснато, през историческите промени, присъствие Шпитцер се стреми да засвидетелства, е една – християнската; в нея са се претопили и съхранили Античността и юдаизмът.[41] Християнството е изтълкувано от Шпитцер в първоначалното му значение на всеобщо, съборно, тъй като в това „католическо“ мислене се е съхранила „нашата интелектуална лексика“. Шпитцер, както и Ауербах, казва „нашата“ по отношение на западната европейска цивилизация, отъждествявайки заниманията и себе си – показателно – с нея. Хармонизиращото разбирането на Шпитцер за историческото единство на Европа има като свой носещ елемент присъствието на божественото в езика; навярно затова кризата в знанието за човешкото е криза в знанието за божественото. Тази свързаност придава теологичен характер на Шпитцеровото разбиране.[42]

Специалист по романски литератури, Шпитцер същевременно не принадлежи етнически или национално към нито една от тях. Навярно поради това стиловите анализи на Шпитцер не са затворени в нито една национална традиция и не я възпроизвеждат. Не твърдя, че Шпитцер отрича националността на езика или литературата, а че в своето разнооб-

разие творчеството на Шпитцер представя историческо разбиране за Европа, в което обединяването и свързването преобладава над разделянето и противопоставянето. Шпитцер предпочита да възсъздава целостта чрез анализ на отделни произведения, думи, изрази (слънцето се отразява в капка вода, по неговия израз), вместо да пише история на тази цялост; очевидно за да се постигне целостта, трябва да се пренебрегнат прекъснатостите, разломите – например модерността като прекъсване на дотогавашната европейска история. Утвърждавайки една голяма традиция, „канонизирайки" я, Шпитцер отхвърля смесванията – познатото изтласкване/изолиране на чуждото и другото, което прави невъзможно признаването на влиянието или взаимодействието с арабско-ислямския езиков и религиозен опит. „Очертанията на континента са християнски и европейски."[43] Единният, наднационален образ на Европа е богат, но затворен.

Андреа Чели критикува Шпитцеровата концепция в самите ѝ основания – историческата семантика на „европейските" думи и изрази (или иначе – на романско-германските) изключва взаимодействия с друг религиозен опит извън еврейския и християнския. Шпитцер не допуска възможността за едновременно географска и културна протяжност между европейския юго- и арабския северозапад през Ранното средновековие, защото, добавям, Ранното средновековие е за Шпитцер образецът, изграждащ чрез християнството основанията на Европа и през това време на съзидание не бива да има неканонични, външни примеси. Навярно против желанието и целта на самия Шпитцер, но в духа на модерната нагласа за ясни и обособени цялости, Европа в неговата концепция е затворено единна, не толкова над-, колкото преднационална, една по-голяма общност, за която вместо националните има религиозни граници.

Съмнявам се обаче, че убеждението за несъотносимостта между европейския и арабско-ислямския религиозен (и по-общо културен) опит трябва да се търси в произхода и в юдаизма на Шпитцер, както предлага Чели. Според Чели в основата на Шпитцеровата филологическа практика е непроизнесен, но специфичен юдаизъм.[44] Въпросът е важен: до каква степен принадлежността към определен религиозен опит е затруднение за взаимодействието или за признаването на близостта с друг религиозен и/или културен опит. Шпитцер използвал присъствието на еврейския елемент в историята на Европа, за да отхвърли (за разлика от Америко Кастро и Менендес Пидал) връзките и още повече протяжността между Европа и ислямския свят; еврейският елемент изглеждал призван у Шпитцер да очертае разликата между християнството и исляма.[45] Основното възражение на Чели е, че еврейският религиозен опит може да бъде мост, а не цезура към ислямския.[46]

Обръщането към биографичното, чрез което да се аргументират основни положения или липси в научното творчество, изглежда, е тенденция през последните десетилетия: разбирането за жизнената история като проникваща във или мотивираща научната позиция. Независимо дали ще се нарича субектност или жизнена история, биографичното не

се мисли като фактичност (например, че Шпитцер е етнически евреин), а като изплетено от културни интенции и зависимости, при което осъзнати и неосъзнати целеполагания съществуват заедно и в неразличимост.[47] Затова смятам, че еврейският произход на Шпитцер не може да бъде обяснение, дори там, където той го заявява, тълкувайки „художествената красота на най-старата юдео-християнска елегия"[48]. Това, че Шпитцер се чувства засегнат в дълбочината на сърцето си от елегията и се стреми да открие носещата тъкмо това въздействие, стягащо гърлото на читателя, интелектуална структура все още не е доказателство за юдаизма на Шпитцер. Там обаче, където Шпитцер тълкува образи и теми като „изцяло еврейски" (образа на храма – *malchuth*)[49], те наистина започват да функционират като „аскеза на различието", докато според Чели тъкмо те могат да бъдат подстъп към съпоставяне и разбиране на ислямски традиции, насочени към сходен с еврейския мистичен опит и търсенето на сходна действителност. В случая Шпитцер попада в ограниченията на националното (или етническото) като специфично и несподелимо; но нагласата да се вижда националното като уникално не е характерна за определена нация или народ. Тази нагласа е общо място за европейската модерност, събираща ведно език и народ.

Анализът на Шпитцер, посветен на елегията, придобива по-особено значение поради предмета и поради това, че е писан през 1959 г., година преди смъртта му. На няколко места Шпитцер посочва в плана на езика близостта, но и разграничението: „създаването на еврейска лирическа лексика, напълно отделена от християнската, е било невъзможно за разлика от лексиката, отнасяща се за догми и институции, където близостта се избягва. Догматичното и религиозно разграничаване не е възможно при „по-свободното лирическо изливане на религиозното чувство".[50] И на друго място – поетът евреин, който е съчинявал на народен език, е трябвало да възприеме до определена степен „християнския" стил, бил той епически или лирически.[51] Подобна близост, както и изобщо някакво отношение е отхвърлено обаче спрямо испанско-арабската лирика. Става дума за формулата на болка, на отчаяние *ke* (*como*) *faraio* (*tristo, dolente*)?[52] Като специфично еврейска обаче Шпитцер обособява тъкмо произнесената, звучащата експресия на чувствата.[53] Тъй като еврейското оплакване (екзистенциално и литургично) не е просто необуздан израз на чувства, а протест, призив и мементо към земните властници, то оплакването е морално противопоставяне на този далеч от идеалното свят. Темата на елегията, изцяло еврейска (*...il tema dell'elegia è tutto ebreo...*[54]), трябва да бъде повтаряна, за да не се примиряват народите с осакатената справедливост на този свят. Произнасянето на елегията има мисия – да възстанови идеалното състояние – царството Давидово, на Храма (Цион) тук на тази земя.. Но тъкмо в образа на Храма Чели открива близост с ислямската мистика.

Принадлежността към еврейския народ все още не означава, че филологията на Шпитцер е повлияна или още повече формирана в юда-

истка традиция. От една страна, юдаизмът на Шпитцер е незаявен (непроизнесен, както пише Чели), той може да бъде посочен като обяснение, струва ми се, само защото Шпитцер е евреин, но е трудно да бъде открит в текстовете му. Ето защо искам да предложа обяснение, различно от това на Чели, че етническата принадлежност и юдаизмът на Шпитцер предопределят отношението му към възможните взаимодействия с арабско-ислямската култура при формирането на Европа и което да включи защо не само това взаимодействие е отхвърлено, но и всяко друго, което е извън канона: гръцко-римска Античност, юдейство и християнство и латинско Средновековие. Накратко искам да посоча модерните характеристики в концепцията на Шпитцер за Европа.

Шпитцер мисли цивилизациите персоналистично, като личности, които в своя исторически развой формират определени стилове. „Само цивилизационни форми могат да оставят отпечатъка на своята собствена личност върху думите.“[55] Заинтересуван е преди всичко от устойчивите характеристики, от трайното, устояващо на промените, което дава основание да се говори за историческо единство и в този смисъл за стил. Промените са варианти на устойчивото, а историята се възвръща към своя произход. Във въведението към студиите си по историческа семантика Шпитцер заявява, че възползвайки се от двудялбата на Фослер, ще се занимава със *Stilsprachen*, със стила на цивилизациите посредством историята на думите, а не със *Sprachstile*, с индивидуалните (на писателите) стилове.[56] И в двата случая обаче разбирането за стила (на индивидуално творчество или на цивилизация) предполага характеристики, изграждащи неговото единство и неповторимост и които в своята цялост (и вътрешни съотношения) го различават от всички останали стилове. Именно защото е цялостен, стилът е несводим до влиянията, които е претопил и подчинил. „Нашият понятиен лексикален фонд възхожда преди всичко към онзи период от формирането на християнството през първите векове от нашата ера, които можем да наречем „християнска античност“ и която е възприела ученията на езическата античност и на юдаизма.“[57] Шпитцер разбира стила на европейската цивилизация, отложен в историята на думите, по подобие на стила на отделното литературно произведение или на индивидуалното творчество, защото цивилизационните форми са създавани от отделните индивиди, които пък, от своя страна, не са правили нищо друго, освен да изразяват идеи и чувства, широко разпространени в техните цивилизации.[58] Единството и целостта на европейската цивилизация, в които следва да ни убедят привежданите от Шпитцер свидетелства, означават обаче и затвореност, усилие за загражданe. Предлагайки наднационална концепция за Европа като път за спасение – чрез историята на думите, които свързват, без да разделят европейските нации, Шпитцер едновременно чертае граници, или ако искам да си послужа с израз от военното време – издига заграждения, навярно съвсем против желанието си. Към непроницаемостта между романската и арабската култура може да се добави и друга, неизговорена от Шпитцер, но осъществена, вътре в самото християнство, защото източното християнство, византийската кул-

тура за Шпитцер като да не съществуват. И ако към протестантството Шпитцер косвено, в съгласие с Новалис, се отнася неодобрително, защото то разцепва религиозната цялост на Европа, то източното християнство за него очевидно не е част от Европа. И постепенно, в противовес на твърдението му за универсалността на християнството, то започва да се полага върху етническия определител на романското. Романското е универсалното. В по-обхватен вариант християнството е романско-германско, без уточняване на пространството. Проблемът за културната география, ако и да е важен за концепцията му, остава извън вниманието на Шпитцер.

Очертаните от самия него религиозни и културни граници се налагат върху основното желание – в „тази книга всички нации ще се появят като равноправни граждани на „quella Roma onde Cristo e, romano."[59] Желанието да се преодолеят затворените национални истории на думите бива осъществено в една по-голяма затвореност. Макар и нежелан, изводът, че някои нации/граждани ще са по-равноправни от други, може да бъде направен.

Въпросът е как се мисли единството и целостта. Днес проблемът за единството и целостта е преформулиран като проблем за идентичността; изявената и осъзната идентичност е тази, която е по-малко затворена и повече наситена с различия и другости както в историческото, така и в съвременното си присъствие. В модерната нагласа за обособяване, затваряне, за непроницаемост, чрез които се оформя стилово единното, смятам, е обяснението защо Шпитцер отхвърля взаимодействия (или влияния), които биха нарушили „каноничната чистота" на европейското, а не в принадлежността му към еврейството. Но това само потвърждава важността на въпроса за избора на елементите, чрез които да се възсъздаде целостта, както и за избора на самата цялост.

P. S. Тази работа нямаше да бъде написана без:

едномесечната изследователска стипендия в Universita, per Stranieri, Perugia, м. септември 2003;

без неоценимата помощ на: библиотекарите (чиито имена, уви, не зная) от Facolta' di Lettere e Filosofia della Universita' degli Studi di Perugia;

както и на колегите им от Universita' per Stranieri di Perugia.

Те ми помогнаха да издиря труднодостъпни публикации.

В същата степен благодарността ми е към секцията по Теория на литературата, Институт за литература, БАН, за двуседмичната командировка в Института за литература към УАН, Будапеща, м. декември 2002.

БЕЛЕЖКИ

[1] На български: **Георгиев, Никола.** Разноличието на едностранчивостта (критически наблюдения върху методологическата безпътица на съвременното немарксистко литературознание) – В: Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на

западното литературознание (съст. П. Зарев), С., 1969 (изд. Наука и изкуство), с. 57–100 (за Шпитцер – с. 89–91); **Ангелов, Ангел.** Психологическата стилистика на Лео Шпитцер – Литературна мисъл 1985, с. 97–112; **Георгиев, Никола.** Лео Шпитцер – Съпоставително езикознание 2/ 1987; **Попова, В.** Българската стилистика до 50-те години на XX век (4.1. Експресивна стилистика), С., 1994, УИ „Св. Климент Охридски", с. 109–124. Отделна тема би било неусвояването, непревеждането (преводът като част от усвояването/префункционализирането) на значителни школи и мислители в България от 50-те до 80-те години на миналия век; свързаната с това неспособност за сравняване и за изнасяне извън националните граници на собствената рефлексия. В по-лошия случай критичността приемаше формата на непродуктивно неразбиране, което прикриваше масивни – неосъзнавани и неразчленени недоволства, в по-добрия – чрез едни от тезите на критикувания автор, нали оставаше непреведен, се оборваха други негови тези; все пак нещо се научаваше. На други езици литературата е необгледима. Ето някои съчинения, които в различни години и по различен начин са ми били полезни.

Weisgerber, Leo. Faust. Eine Monatsschrift fuer Kunst, Literatur und Musik. 2. Jg., Heft 6. Sprache. Indogermanische Forschungen B. 44 (1927), S. 309–311; **Cases, C.** Leo Spitzer e la critica stilistica – In: Cesare Cases, Saggi e note di letteratura tedesca, Torino 1963 (Einaudi), p. 267–314; **Mauro, Tullio De.** Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero e nell'opera di Leo Spitzer – Rassegna di Filosofia, 1956 / 2, p. 148–72; Някои по-малко известни публикации на самия Шпитцер: **Spitzer, L.** La mia stilistica – Cultura moderna, dicembre 1954/ n. 17, p. 17–19 ; **Spitzer, L.** Le due stilistiche di Giacomo Devoto – Lo Spettatore italiano, VIII, n. 9, sett. 1955; Pietro Citati, Introduzione, p. I–XXX. – In: **Spitzer, Leo.** Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna, Torino 1959 (Einaudi); **Peyre, H.** Foreword – In: **Spitzer, L.** Essays on English and American Literature, Princeton, New Jersey, 1962 (Princeton UP); **Звегинцев, В. А.** Эстетический идеализм в языкознании. Москва 1956; **Шпитцер, Лео** – Краткая литературная энциклопедия, т. 8, Москва 1975; Karl Vossler i Leo Spitzer, Studia stylistyczne (Maria Renata Mayenowa, Analiza doktryny s. 5–28; и Ryszard Handke, Zagadnienie jezyka i stylu w pracach Karola Vosslera i Leo Spitzera s. 29–53), Warszawa 1972 (PIW, Biblioteka Studiów Literackich); **Catalano, Gabriele.** Teoria della critica contemporanea. Dalla stilistica allo strutturalismo, Napoli (Guido Editori), 1974. Книгата е сборник с италиански и преводни статии и въведение от Г. Каталано. **Scarpati, Claudio.** Leo Spitzer e le ragioni del testo – In: **Spitzer, Leo.** Studi italiani, Milano 1976 (Vita e pensiero), p. 7–39; **Orvieto, Paolo.** Teorie letterarie e metodologie critiche (cap. I La stilistica), Firenze (La Nuova Italia Editrice) 1981, p. 1–29; **Aschenberg, Heidi.** Idealistische Philologie und Textanalyse. Zur Stilistik Leo Spitzers, Tuebingen (Gunter Narr Verlag) 1984; **Wellek, René.** Leo Spitzer (1887–1960), Comparative Literature, v. 12, 1960, p. 310–334 и **Wellek, René.** Leo Spitzer – In: **Wellek, René.** A History of Modern Criticism 1750–1950, v. 7. German, Russian and Eastern European Criticism, 1900–1950, Yale UP, New Haven and London, 1991, p. 134–153. Отчасти в ключа на спомена: **Hart, Thomas R.** Literature as Languagu: Auerbach, Spitzer, Jacobson – In: Literary History and the Challenge of Philology, ed. by Seth Lerer, Stanford University Press, 1996, Stanford, CA, p. 227–240. За Шпитцер има много портрети, писани в началото на 60-те години – показателно за личностното му присъствие. Тематизиращи жизнената история, субектността, те сега ми изглеждат по-интересни от статиите от 50-те и 60-те, анализиращи стилистиката му.

[2] Вж. **Curtius, Ernst Robert.** Essays on European Literature (Kritische Essays zur europäischen Literatur), Princeton, New Jersey 1973 (transl. by Michael Kowal), (Princeton University Press), p. 500; p. XVII. Курциус формулира връщането към Средновековието, към „прославените основатели на нашата западна цивилизация от Августин до Данте" през 1932 като програма в Deutscher Geist in Gefahr, Stuttgart und Berlin, 1932, (Deutsche Verlagsanstalt). Вж. също така

предговора към американското издание: **Curtius, E. R.** European Literature and Latin Middle Ages, Princeton University Press, 1953, (1967, 2. printing), Bollingen Series XXXVI, p. VII–VIII.

[3] По-подробно обосноваване на тази идея у: **Ангелов, А.** Quella Roma onde Cristo e` romano: Грижата за Европа в съчиненията на Ерих Ауербах – В: Словесност и литература. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. дфн Енчо Мутафов (съст. Цв. Ракьовски), Благоевград 2003 (Университетско издателство „Неофит Рилски").

[4] **Auerbach, Erich.** Einleitung. Über Absicht und Methode – In: **Auerbach, E.** Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter, Bern 1958, (Franche Verlag). На „историческия синтез" е посветена книгата на Пьотр Бицилли „Очерци върху теорията на историческата наука" (С. 1994 изд. на Българската академия на науките (превод Станислава Миланова; първо издание на руски език Прага 1925).

[5] **Antonelli, Roberto.** Interpretazione e critica del testo; 5.1. Tradizione, interpretazione e Metodo: la filologia della Crisi. – In: Letteratura italiana, vol. IV L'interpretazione, Torino 1985, p. 211–18. „Letteratura italiana" е впечатляващо енциклопедично издание, изпълнено през 80-те години на XX в.

[6] **Antonelli, Roberto.** Ibid., p. 218.

[7] **Antonelli, Roberto.** Ibid., p. 215.

[8] **Curtius, E. R.** Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948 (À. Francke Verlag), p. 14.

[9] **Spitzer, Leo.** Essays in Historical Semantics. Testimonial Volume in Honor of Leo Spitzer on the Occasion of his Sixtieth Birthday, New York, 1948.

[10] Не разполагам с оригинала; цитирам по италианския превод: **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica, Bari 1966 (prima edizione 1954), (Laterza), p. 218.

[11] **Schiaffini, Alfredo.** Presentazione. – In: **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica, Bari 1966 (Laterza, prima edizione 1954), p. 20.

[12] Croce, B. Terze pagine sparse, v. II. – In: **Croce, Benedetto.** Scritti vari. V. X, Bari (Laterza) 1955, p. 17–18.

[13] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica. Bari 1966 (Laterza), p. 223.

[14] **Spitzer, Leo.** Ibid, p. 223, 315; **Auerbach, Erich.** Figura. – In: **Auerbach, E.** Gesammelte Aufsaetze zur romanischen Philologie. Bern 1967, (Francke Verlag, S. 55–92.

[15] Вж. **Giachery, Emerico.** Leo Spitzer. – Belfagor XVI, n. 4/1961, p. 462.

[16] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica. Bari 1966, (Laterza), p. 223.

[17] **Spitzer, Leo.** Sviluppo di un metodo. – In: Cultura neolatina, Anno XX 1960 Fasc. 2–3, p. 116.

[18] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 223.

[19] **Spitzer, L.** Storia della parola „razza". – In: **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica. Bari, 1966 (Laterza), p. 230.

[20] Кратък преглед на възможните етимологии, както и на своята, в отношение към личността на Шпитцер прави **Contini, Gianfranco.** Tombeau de Leo Spitzer. – In: **Contini, Gianfranco.** Varianti e altra linguistica. Torino, 1970 (Einaudi), p. 651–52. Можем да допуснем, че отказът на Шпитцер да вземе предвид арабски източник, изобщо източник извън западноевропейските езици, което обсъжда А. Чели (вж. по-долу), е бил повлиян и от етимологията на австрийските расисти, които „бяха заложили на картата на арабската га's „глава". **Contini, Gianfranco.** Ibid., p. 651. Дж. Контини обсъжда историческата семантика на Шпитцер и на p. 657. Ето мнението на Шпитцер: „Етимологическото изследване трябва да се постави върху принципа, че се прибягва до дума от източните езици, за да се обясни дума от романските само в случай, че не съществува никакво обяснение, което да може да се извлече от латинско-романс-

кия материал". **Spitzer, L.** Critica stilistica e semantica storica Bari, 1966 (Laterza), p. 317. Речниците (посочвам годините на изданията, а не на препечатванията), които консултирах, дават следните етимологии: Duden Das Grosse Wörterbuch der deutschen Sprache in 6 Bänden, B. 5: O – So. Rasse < ital. razza, (weitere) Herkunft ungeklaert; Wahrig Deutsches Wörterbuch, 1980, Rasse < frz. race < ital. razza zu arab. ra's „Kopf"; Grosses Fremdwörterbuch, Leipzig 1986 Rasse (arab ital franz); Oxford Dictionary of English Language, 1998: „via French from Italian razza, of unknown ultimate origin"; Zingarelli 1988 (razzà < antico francese haraz, di etimologia incerta). Български тълковен речник. С.,1994 (Наука и изкуство). Раса от: ар. > фр. Български етимологичен речник (пускам – словар), С., 2002 не посочва думата „pàca". (Многотомният речник на българския език засега не стига до буквата „р".). Речник на чуждите думи в българския език, С. 2000 (раса – от фр. race от ар.); **Бакалов, Георги.** Речник на чуждите думи. С. 1949 не дава етимологии на думите. **Фасмер, Макс.** Этимологический словарь русского языка. Т. III. Москва 1971 (Прогресс). Из нем. Rasse или франц. race, вероятно от итал. razza. Г-жа Александра Манчева любезно направи справки за „pàca" в няколко френски речника; от които посочвам O. Boch, W. von Wartburg, Dictionnaire etymologique de la langue francaise, 1968, race < rassa (старопровансалски).

[21] **Schuchardt-Brevier, Hugo.** Ein Vademecum der allgemeinen Sprachwissenschaft. Zusammengestellt und eingeleitet von L. S. Halle, 1922.

[22] **Spitzer, L.** Ibid., p. 221.

[23] За употребите на „Европа" – географски и културни вж. Иван Божилов, Изток и Запад в европейското Средновековие –В: Средновековна християнска Европа: Изток и Запад, С. 2002, с. 64–78 и спец. с. 65–67 (ИК „Гутенберг").

[24] **Celli, Andrea.** Lingue sacre. Leo Spitzer sulle fonti arabe delle letterature europee. – Lettere italiane 2003/1, p. 47–78.

[25] **Spitzer, L.** Romance Languages and Literature 1944/5. p. 67, n. 37a, University of North Carolina, Chapell Hill, N. C.

[26] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 50.

[27] **Spitzer, L.** The Mozarabic Lyric and Theodore Frigs's Theories. – Comparative Literature 1952/4, p. 1–22; **Spitzer, L.** Zur Literaturgeschichte. Zur Auffassung der Kunst des Arcipreste de Hita – Zeitschrift für Romanische Philologie, 54, 1934, p. 237–70.

[28] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 54.

[29] **Spitzer, L.** L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours — Romance Languages and Literature 1944 / 5, p.1, University of North Carolina, Chapell Hill, N. C.

[30] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica. Bari 1966, (Laterza), p. 219.

[31] В съчиненията на Шпитцер от 30-те години натам често теоретичните положения са изказвани пътем, в ход при доказването на някаква теза.

[32] **Curtius, E. R.** Preface to a Book on Latin Middle Ages and European Literature. – In: Ernst Robert Curtius, Essays on European Literature (Kritische Essays zur europäischen Literatur), Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1973 (transl. by Michael Kowal), p. 501 „Through feeling, through preferring, in the last analysis through loving and hating ,all lintuition and all knowledge of value is built up." Философското обосноваване на тази връзка, смята Курциус, принадлежи на Макс Шелер.

[33] **Spitzer, Leo.** L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea. Bologna, il Mulino, p. 7. Не успях да намеря книгата и в няколко големи библиотеки извън България, затова цитирам по втори източник: у **Celli, Andrea.** Ibid. p. 54.

[34] **Spitzer, Leo.** Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, Princeton, New Jersey (Princeton UP), p. 25; **Giachery, Emerico.** Leo Spitzer – Belfagor XVI, n. 4/1961, p. 462.

[35] **Spitzer, Leo.** Sviluppo di un metodo, p. 120 – In: Cultura neolatina XX, Fasc. 2–3, 1960.

[36] **Spitzer, Leo.** Sviluppo di un metodo, p. 128. – In: Cultura neolatina XX, Fasc. 2–3, 1960. „Развитието на един метод" е последната лекция на Шпитцер, изнесена през май 1960 в университета „Sapienza" в Рим. Макар метод да стои в заглавието, лекцията показва, че той не е имал методология в смисъла на системен подход към текстовете. Става дума по-скоро за различни методики, прилагани според въздействията, които Шпитцер изпитва от несводими една с друга концепции или основаващи се на собствената му интуиция/любов. Сред въздействията са Кроче, Фослер, Дилтай, Фройд, О. Валцел. Концепциите, с които той спори, са позитивистки ориентирани лингвисти и историци на литературата в Европа и бихейвиористи в САЩ.

[37] **Giachery, Emerico.** Leo Spitzer – Belfagor XVI, n. 4/1961, p. 463, n. 54.

[38] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 77.

[39] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica, Bari 1966 (Laterza), p. 221.

[40] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 75.

[41] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 224.

[42] **Spitzer, Leo.** Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, Princeton, New Jersey (Princeton UP), p. 24–25.

[43] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica, Bari 1966 (Laterza), p. 224.

[44] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 63–64.

[45] **Celli, Andrea.** Ibid. p. 66–67.

[46] Тук Чели, **Celli, Andrea.** Ibid. p. 67, препраща в своя подкрепа към Louis Massignon, Opera minora, p. 487–659, Paris.

[47] Вж. портретите на Vossler, Spitzer, Curtius, Auerbach от Hans-Ulrich Gumbrecht, „The Pathos of Earthly Progress": Erich Auerbach's Everydays – In: Literary History and the Challenge of Philology, ed. by Seth Lerer, 1996, Stanford, CA (Stanford UP). Другите портрети са ми познати по сайта на Гумбрехт в Интернет. Интересът на Гумбрехт е насочен именно към това как научното творчество може да бъде прояснено чрез жизнената история.

[48] **Spitzer, Leo.** La belezza artistica dell'antichissima elegia giudeo-italiana – Leo Spitzer, Scritti italiani (a cura di Claudio Scarpati), Milano, 1976, (Vita e pensiero), p. 71–94.

[49] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 93.

[50] **Spitzer, L.** Ibid., p. 72, n. 2.

[51] **Spitzer, L.** Ibid., p. 81.

[52] **Spitzer, L.** Ibid., p. 81; 84–85, n. 17.

[53] **Spitzer, L.** Ibid., p. 90–91.

[54] **Spitzer, L.** Ibid. p. 93.

[55] **Spitzer, Leo.** Critica stilistica e semantica storica. Bari 1966 (Laterza), p. 217.

[56] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 217. Stilsprachen в случая функционира като историческа семантика и се различава от употребата на термина у Фослер.

[57] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 224.

[58] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 217.

[59] **Spitzer, Leo.** Ibid., p. 316, n. 3. Цитатът е от Dante, La Divina Commedia, Purgatorio, XXXII, 102.

За кратко ти си в тази долина,
но в онзи Рим, де сам Христос владее,
ще бъдеш с мен за вечни времена.

Данте, Божествена комедия, Чистилище, XXXII, Земният рай. Дървото на познанието, 100–102, превод Иван Иванов и Любен Любенов, С. 1975 (Народна култура).

СТИХ И АКСИОЛОГИЯ

ОЦЕНЪЧНИ КОНОТАЦИИ НА СТИХОТВОРНАТА ФОРМА В „МОНА ЛИЗА“ НА ЗБИГНЕВ ХЕРБЕРТ

Тереса Добжинска

Формата на стиха е носител на оценъчни конотации, т.е. тя служи за изразяването на негативни или позитивни оценки. Оценъчните конотации са мотивирани от по-ранното използване на даден тип стих, а тяхното разпознаване изисква от читателя компетентност в сферата на културата и умение за интертекстуален прочит. Авторката показва аксиологичната роля на стиха чрез стихотворението „Мона Лиза“ на Збигнев Херберт. Композицията на творбата се опира на съпоставянето на болезнения опит от странстването към мечтаната цел с мъртвия свят на изкуството. Началните стихове на творбата, писани в ямб и възпроизвеждащи думите на песента „Зад планини и реки“, позволяват цялата представена ситуация да бъде локализирана в исторически контекст и едновременно с това в света на ценностите.

В художествените произведения, а също в много нелитературни текстове с убеждаваща функция (напр. в изборните лозунги, в рекламите), различните стихотворни форми се използват като носители на оценъчни конотации с цел темата на изказването да бъде представена с положителна или отрицателна оценка. Подобни употреби на стихотворните форми спадат към семиотично по-сложните начини за изразяване на оценки, използващи интертекстуални релации. Привличането на една прозодична структура, позната от предишни употреби, апелира към културната компетентност на участниците в комуникативния акт, обуславяща правилното интерпретиране на аксиологичните внушения, скрити в изказването, и следователно правеща възможно програмираното възприемане на текста – възприемане, опиращо се на предпоставката, че стихотворната форма е не само една от възможностите за оформяне на текста, но че тя става и носител на много различни значения[1].

Културната компетентност, необходима в този случай, би трябвало да обхваща познаването на версификационните форми: системите и формthemите на стиха, начините за римуване и изграждане на строфи – особено във функционален аспект, във връзка с жанровете, темите, стиловете, с поетиката на дадения период или с творчеството на определен автор. При това не става въпрос за прякото обръщане към форми, спадащи към определен исторически ред, към първичния контекст на тяхната употреба, а за отчитане на мястото и ролята на тези форми като компоненти на

T. Dobrzyńska. Wiersz i aksjologia. Konotacje wartościujące formy wierszowej w **Mona Lizie** Zbigniewa Herberta. – In: Język w kregu wartości. Red. J. Bartmiński. Lublin, 2003, 225–237.

живата културна традиция, подложени на селекция и на функционални преобразования в динамичния семиотичен процес, формиращ съвременната култура. Мястото на старата стихотворна форма, изработена в миналото и включена в репертоара на съвременните комуникативни средства, може да бъде, и обикновено е, различно от нейното разполагане в историческата система на стиха. Именно съвременната перспектива детерминира семантичните възможности на тази форма, както и нейната способност да пренася оценъчни конотации.

Примери за подобна употреба на стихотворните форми в такава функция лесно могат да се намерят сред текстовете на масовата култура. Нека се обърнем към поезията, тъй като именно в нея аксиологичната роля на стиха се проявява по най-интересен начин, най-дълбоко свързан с използването на други знакови средства. Предмет на анализ тук ще бъде известната творба на Збигнев Херберт, озаглавена „Мона Лиза" (вж. приложението).

В тази творба, с доста сложна композиция – а за нас интересна като текст, говорещ ни за преоценката и използващ за тази цел разнообразни езикови средства – контрастират различни версификационни форми: една от модулациите на свободен стих, а също силаботоничен стих, 3- и 4-стъпен ямб. Използването в едно произведение на няколко версификационни форми автономизира и прави да изпъкне всяка една от тях като потенциален носител на знакови функции. Привлечените форми имат, както бих искала да покажа, различни антецеденти в поетическата традиция. Във връзка с това трябва да припомним, че творбата на Херберт принадлежи на онова течение в съвременната поезия, която програмно се обръща към литературните конвенции, известни от миналото, и прави от тях семантично активен елемент в наше време, представляващ свидетелство за интегралността на културата и превръщането ѝ в диалог между епохите[2]. Подобна поетическа програма, насочена към създаване и култивиране на традицията, е вече сама за себе си израз на известна идеология и е маркирана аксиологично.

Но да преминем към анализа на изграждането на текста и на ролята на стиха в оценяващото съобщение.

Творбата започва в ритъма на 3-стъпен ямб, който постепенно се разколебава и преминава в свободен стих. Още в частта, оформена в ямбичен ритъм и изпълнена с паралелни синтактични части (обстоятелствени пояснения и – еднократно – определение, отнасящо се към компонент на обстоятелството), стихотворението е разкъсано от кратки части на изречението, развивано симултанно в успореден комуникативен поток, което разбива инерцията на ямба, все пак доминиращ в този фрагмент:

Przez siedem gór granicznych
kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszone mosty –
szedłem –

przez wodospady schodów
wiry morskich skrzydeł
i barokowe niebo
całe w bąblach aniołów
– do ciebie

Уводната част – разказът за странстването – е поантирана от стих, който рязко контрастира на ритмичния ток на ямба и показва целта на странстването, определена метафорично: *Jeruzalem w ramach*. Тази специфична метафора[3], метафора, представяща по един дълбоко дистанциран, ироничен начин картината на Леонардо да Винчи, чрез този контраст изпъква прозодично и се проявява като своеобразно нарушение, «чуждо тяло» в ритмичния поток. И ако силно ритмизираното начало на творбата, говорещо за странстването, може да се разглежда като ономатопея, представяща това странстване, то разглежданата метафорична поанта също става ономатопея: иконичен знак за прекъсването на отмереното движение, спиране в странстването след достигане целта на пътуването.

Ритмичното оформяне на този фрагмент въвежда следователно опозицията динамика–статика; динамиката, която характеризира многоетапното странстване на субекта на стихотворението, и статиката, която характеризира достигането на целта – на желаната цел, но вече окончателно демаскирана и деградирана. Опозицията на странстването и на крайната точка е маркирана с контраст. На фона на енергичното преодоляване на много пространства – опасни, враждебни и като че ли непреодолими пространства – крайната точка ни се представя като точка на освобождаване на енергията и същевременно (ако анализираме съдържанието на появяващата се там метафора и нейната аксиологична ценност) като място на особен опит в сферата на ценностите: картината на Леонардо да Винчи се издига на равнището на *sacrum*-а и следователно получава най-голямо признание, става обект на култ, цел на поклоннически пътувания – веднага след това обаче се разкрива нейната тривиална материалност и тя е катурната от пиедестала, от висините на *sacrum*-а. Свързването в един обект с двойствена природа предизвиква вертикално движение: извисяване – принизяване. Тук се сблъскват две гледни точки: *opinio communis*, всеобщото убеждение, признаващо „Мона Лиза“ за нещо единствено по рода си, за шедьовър – и личната гледна точка на субекта на стихотворението, който в една култова картина открива, че това е един от многото предмети – сложено в рамка парче дъска. Разпознаването на втората, материалната и най-обикновена природа на картината води до това, че «аз»-ът от стихотворението на Херберт гледа картината на Леонардо от дълбока дистанция, от една ирониична перспектива. Това ще има своите последици за по-нататъшното изграждане на стихотворната форма.

Да се спрем още малко на анализираната употреба на ямб във функцията на ономатопея на странстването. Иконичните приложения на

силаботонични форми на стиха са много чести в цялата история на силаботонизма в полската литература и се свързват с индексалното третиране на един разказ за ритмично явление: самият разказ става ритмичен и е копие на това, за което става дума. У Херберт обаче в тази ономатопея на странстването звучи още една, едва забележима ономатопея. А именно: самото начало на стихотворението съдържа редуване на стихове с женски и мъжки завършек: *Przez siedem gór granicznych/ kolczaste druty rzek*, което може да се разглежда като алюзия спрямо преплитането *ж / м / ж / м*, често използвано в силаботоничните лирични творби, в песните[4]. Във връзка с това в разказа за странстването през пространствата, белязани от войната, бихме могли да чуем ехото на войнишка песен, още повече че се появява известният ни от популярната войнишка песен мотив за странстването „spoza gór i rzek"[5]. Разказът на субекта на стихотворението като че ли по този начин се слива с ритъма на войнишкото пеене, в унисон е с песента на борещия се народ, предизвиква спомена за трагизма и героизма на полската история през периода на Втората световна война. Личният опит на странника се свързва с колективния опит. Неговото странстване е белязано със стигматите на страданията на народа.

Общността на съдбата обаче е също и общност на културата, общо преживяване на изкуството. Шедьоврите са колективно благо – тяхна синекдоха в стихотворението на Херберт е „Мона Лиза". Картината на Леонардо да Винчи е предмет на всеобщо възхищение, всички искат да я видят със собствените си очи. Субектът на стихотворението също се е устремил към култовата картина, стреми се към нея със съзнанието, че е един от многото, които са искали да я видят, и едновременно с това единственият, който е успял да го стори: *mieli przyjść wszyscy/ i jestem sam.* Сам, защото другите не могат да дойдат. Някои, защото вече не са между живите, тъй като не са преживели войната. Следователно героят на стихотворението достига до картината на Леонардо като някой, който е спасен, който носи в себе си паметта на другите, паметта на времето и мястото, белязано от войната и смъртта. Неговото *no i jestem*, изречено пред картината, представлява не само потвърждение на пристигането, но е и известие за съхраняването, за преживяването на войната, за настоящото съществуване. Оказва се, че същинска цел на странстването е станало не виждането на картината, а манифестирането на живота, разбиран тук като избягване на смъртта. С оглед на целия опит, придобит от човека, спасен от унищожение, срещата с картината, с изобразената на нея жена – идол на елитарната и масовата култура[6], образ, за чиято усмивка се е писало многократно – става среща на живия с мъртвия, дарен с привиден живот. Върху тази опозиция ще се опира структурата на по-нататъшните части на творбата, на нея ще бъде подчинено и използването на формите на стиха.

Фрагментите, говорещи за ситуацията на лирическия субект, са в рязък контраст с фрагментите, описващи картината на Леонардо и портретуваното там лице. В противопоставянето „аз" – „тя" героят на творба-

та се изказва с кратки фрази, с прост синтактичен строеж, оформени в свободен стих, опрян на синтагматичния поток[7]. Изказът е издържан в стилистичния регистър на разговорния език, в тона на личната разновидност на дискурса, и е лаконичен. Фразите са прости, понякога фрагментарни (*czasem było, czasem wydawało się*), неколкократно се повтаря кратката констатация *no i jestem*. Приетата тук форма на стиха изключва голяма амплитуда на интонационните интервали, налага чести паузи, изравнява и забавя темпото на речта. Съдържанието на изказваните изречения и тяхната прозодична форма, имплицирана от стихотворната структура, както и избраният стилистичен регистър на приглушено, лично изказване, създават картината на езиковите поведения на един човек с труден житейски път, на човек, който, говорейки за себе си, отхвърля каквото и да било ораторство. Това, което е преживял и за което свидетелства със своето съществуване, не може да се изрази по никакъв конвенционален, стилистично обработен начин. Остават най-простите средства, интимният изказ, доближен до мисловния поток. Стихотворен еквивалент на подобен начин на говорене става версификационната форма, излизаща извън рамките на «правилните» системи. Интонационният контур на подобна реч е доловил в своята формула за свободен стих Тадеуш Ружевич, чиито творби изразяват състоянието на духа на хората, спасили се по чудо от военната катастрофа:

Mam dwadzieĔcia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.
[...]
Szukam nauczyciela i mistrza
niech przywróci mi wzrok słuch i mowę
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia
niech oddzieli światło od ciemnoĔci.
Mam dwadzieĔcia cztery lata
ocalałem
prowadzony na rzeź.*

(*Ocalony*, от стихосбирката *Niepokój*)

Jak dobrze Mogę zbierać
jagody w lesie
myślałem
nie ma lasu i jagód.
Jak dobrze Mogę lętеć
w cieniu drzewa

* Аз съм на двайсет и четири години/ оцелях/ воден на заколение. [...] Търся учител и гуру/ нека ми върне зрение слух и реч/ нека още веднъж назове неща и понятия/ нека отдели светлината от тъмнината./ Аз съм на двайсет и четири години оцелях/ воден на заколение (*Спасен*, от стихосбирката „Неспокойствие“. Свободен превод мой – Б. Л.).

myślałem drzewa
już nie mają cienia.
Jak dobrze Jestem z tobą
tak mi serce bije
myślałem człowiek
nie ma serca.*

(*Jak dobrze*, от стихосбирката *Czerwona rękawiczka*)

Оформянето на монолога с подобен тип на стиха придава на говорещия субект достоверност – това е валидно както за произведенията на Ружевич, така и за използващия същия прозодичен контур и стилистически регистър Херберт. В този начин на говорене се крият симптомите на поведението на човека, понесъл ударите на живота, на човека, отхвърлящ всяка форма на афект и поза. Думите на този човек изразяват истината за неговите преживявания, белязана със собственото страдание, със смъртта на близки хора и с драматичната съдба на цялата общност.

С подобна екзистенциална перспектива и с отговарящия ѝ стил на говорене, моделиран чрез формата на стиха, се сблъсква в творбата на Херберт начинът на представяне на образа на *Мона Лиза*. Фрагментите, описващи портретуваната жена, са оформени почти без изключение[8] с деветосричен ямб 5 + 4, с женски завършек. Потокът на изказването е разчленен интонационно на кратки двустишни строфи, разсичащи понякога едно изречение. Това подчертава първенствуващата роля на ритъма над синтактичната и съдържателната организация. Подчертава механичността на ритмизирането и подсилва многоаспектността на описанието, което обрисува карикатурния образ на „охранената и възгрозна италианка".

Необходимо е да отбележим, че този формат на ямбичния стих често се появява в ранното творчество на Херберт[9]. Като форма на ритмизирана реч, т. е. реч с изразителна, съзнателно формирана прозодична структура, той изпълнява там преди всичко функцията на маркер на поетичността на текста, подчертавайки същевременно връзката на поетиката на творбата с поетическата традиция. Ямбът се появява понякога в завоалирана форма – скрит под формата на мнимо свободен стих[10], което се свързва с популярността на този начин на стихотворчество и особено на модела на Ружевичевия стих[11]. Правилните, „явни" ямбове се използват и у Херберт като начин за извисяване на изказа, за подчертаване на патетичния тон на речта[12]. Изборът на тази форма на стиха (отново, като че ли, като ярко ритмизирана реч, т. е. с обобщено третиране на ямба като една от разновидностите на силаботоничния стих) е мотивиран често от неговия индексален характер. А именно, ямбът се избира в творби с митоло-

* Колко хубаво Мога да събирам/ ягоди в гората/ си мислех/ няма гора и ягоди./ Колко хубаво Мога да лежа/ в сянката на дървото/ си мислех дърветата/ вече нямат сянка./ Колко ми Е хубаво с теб / тъй бие сърцето ми/ мислех си човекът/ няма сърце („Колко е хубаво", от стихосбирката „Червената ръкавичка". Свободен превод мой – Б. Л.).

гична тематика, свързани с античната култура, която е използвала хибриден стих и е създала богата система на силаботоничната метрика[13]. Най-интересни от наша гледна точка са онези произведения на Херберт, които предшестват „Мона Лиза“, и в които той използва 12-сричен ямб във функцията на ономатопея[14], а също като ритъм, подчертаващ изобличителния, полемичен тон на изказа, подплатен с ирония или сарказъм[15]. И двете функции на стихотворната форма се появяват в Мона Лиза в карикатурния портрет на Джокондата.

Този портрет показва една жена – восъчна фигура, кукла, създадена от отчуждени форми, откъсната от реалния живот и принадлежаща на друго пространство. Нейното съществуване е привидно, външният ѝ вид – най-обикновен, отблъскващ със своите «прелести», криещ вътрешна празнота (*puste ciała woluminów*). Разобличителният тон на описанието е подсилен от енергичния ритъм на ямба, който – в противовес на използвания преди това свободен стих – става носител на преднамерено изкуствената реч, изразяваща иронична резервираност към субекта на изказването, и, следователно, носи негативни конотации.

Ямбовият ритъм на стиха придобива допълнителни функции, ако в описанието на Мона Лиза вземем под внимание внушенията относно естеството на нейната прочута усмивка: *tyka jej regularny uśmiech głowa wahadło nieruchome*. Мона Лиза – „усърдно усмихната“, с тяло, „настанено върху диаманти“[16] – се оказва часовников механизъм, лишен от човешки качества хуманоид, повтарящ автоматично гримасата на усмивката, една усмивка, лишена от смисъл, тъй като не служи за установяване на контакт с хората тук и сега, но също и с хората от миналото на героинята (защото е била „отвлечена от дома си и от историята“). Метафоричният образ на усмихващата се Мона Лиза е допълнен от ономатопеичната функция на ямба: ритмичното оформяне на описанието се оказва звукова метафора[17], конотативно съзвучна с вербалната метафора. Двете изпълняват ролята на обезценяващи средства. Автоматизмът на усмивката става карикатурна проява на мнимия живот, противопоставен на действителния живот. Пред образа на Мона Лиза субектът на стихотворението изпитва радостно изумление – не от факта на общуването с шедьовъра, а заради това, че е преживял изпитанията, че съществува, и че това съществуване е физическо, действително:

no i jestem
to ja jestem
wparty w posadzkę

В заключителната част на стихотворението лирическият герой говори за пропастта, отделяща неговия живот и всичко, което е живо (символичен представител на сферата на живота тук е дървото – „първото дърво“, т. е. първото в пространството на личния опит на човека[18]), от онова привидно съществуване, каквото е участието на жената в картината. Тази пропаст са превратностите на съдбата, бремето на военните преживява-

ния, чиято метонимия е мечът, символизиращ едновременно с това непреодолимата гранична линия[19].

między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia
miecz leży
wytopiona przepaść

Заключителната констатация придобива формата на своеобразна ритмична поанта. Повтарянията ямбов ход на стиха е прекъснат, задържан в своя постъпателен устрем. Многопластовата метонимично-метафорична конструкция е изразена в друга прозодична конвенция: в свободен стих, преобразуван от деветосричен ямб, който обаче не запазва дори утвърдената подялба на 5- и 4-срични части. Освобождаването на словното ударение от ролята на сигнализатор на ямбовата стъпка веднага издига ранга на ударението, връща му способността да изразява логични връзки в изречението. Благодарение на преформулирането на версификационния принцип в последното двустишие става възможно там да се въведат логически ударения в рематичните части (*mičcz leży/ wytopiona przčpaść* или *mičcz leży/ wytopiйna przčpaść*). Да отбележим, че подобна подялба слага тежестта върху последния стих, който кумулира в себе си две рематични функции: между гърба ѝ и дървото на моя живот има пропаст – мечът е претопена пропаст. За набляганото върху крайния фрагмент допринася и инверсията в предпоследния стих (*miecz leży*), въвеждаща емфаза, т. е. подчертана рема[20], което придава на изказа характер на дефинитивна констатация. Модифицираната форма на стиха става маркер на убеждението в значимостта и правилността на изразяваните оценки.

* * *

Да преминем към обобщение.

Като форми, подчинени на семантизацията, различните типове стихосложение, използвани в поетичната творба, мога да бъдат носител на оценъчни конотации. Тези конотации са мотивирани отчасти от по-ранните употреби на дадения тип стих и следователно са последица от интертекстуални съотнасяния. Тогава се активизират валоризациите, приписвани в различните поетики на противоположните членове на такива двойки като: правилен – неправилен стих, традиционен – новаторски, рядък – често използван, книжовен – народен, появяващ се в текстове за четене – използван в малко на брой творби. Аксиологичната стойност на стихотворната структура (по-точно оценката, изразявана чрез формата на стиха) е производна от взаимодействието на ритмичния модел и семантиката на изказа. Това става, когато стихът, употребен във функцията на ономатопея, получава статуса на звукова метафора, внасяща положителна

или отрицателна оценка на описваното явление. По-ускореното аксиологизиране на формите на стиха може да произтича от взаимодействието на различните начини на стихотворчество и съдържателните опозиции в рамките на текста.

В произведенията на Херберт формите на стиха по различен начин участват във валоризирането на представния свят. Те разграничават достоверната от автоматичната реч, изявяват опозицията жив–мъртъв (в която положителният член е това, което е живо), въвеждат рязък контраст между говорещия „аз“ и описвания образ, подчертават ироничния тон на изказа и карикатурните черти на портретуваната Мона Лиза и така служат на обезценяването на признатите естетически ценности. Стават важен фактор за формиране на смисъла на изказа, показващ с изобличителна страст поляризирания образ на възприеманата действителност от перспективата на болезнения опит на човека.

Приложение

Zbigniew Herbert
Mona Liza

Przez siedem gór granicznych
kolczaste druty rzek
i rozstrzelane lasy
i powieszone mosty –
szedłem –
przez wodospady schodów
wiry morskich skrzydeł
i barokowe niebo
całe w bąblach aniołów
– do ciebie
Jeruzalem w ramach
stoję
w gęstej pokrzywie
wycieczki
na brzegu purpurowego sznura
i oczu
no i jestem
widzisz jestem
nie miałem nadziei
ale jestem pracowicie usmiechnięta
smolista niema i wypukła
jakby z soczewek zbudowana
na tle wklęsłego krajobrazu
miedzy czarnymi jej plecami
które są jakby księżyc w chmurze

Збигнев Херберт
Мона Лиза

През седем планини гранични
през бодливата тел на реки
и разстреляни гори
и обесени мостове
вървях –
през водопади от стълби
вирове от морски криле
и бароково небе
цялото в мехури от ангели
– към теб
Йерусалим в рамка
стоя
в гъстата коприва
на екскурзията
до брега на пурпурния шнур
и очите
ето че съм тук
виждаш тук съм
не се надявах но съм тук
усърдно усмихната
смолиста няма и изпъкнала
сякаш от лещи съградена
на фона на вдлъбнат пейзаж
между черния ѝ гръб
който е като луна сред облак

a pierwszym drzewem okolicy
jest wielka próżnia piany światła
no i jestem
czasem było
czasem wydawało się
nie warto wspominać
tyka jej regularny uśmiech
głowa wahadło nieruchome
oczy jej marzą nieskończoność
ale w spojrzeniach śpią ślimaki
no i jestem
mieli przyjść wszyscy
jestem sam
kiedy już
nie mógł głową ruszać
powiedział
jak to się skończy
pojadę do Paryża
między drugim a trzecim palcem
prawej ręki
przerwa
wkÚadam w tę bruzdę
puste łuski losów
no i jestem
to ja jestem
wpartyw posadzkę
żywymi piętami
tłusta i niezbyt ładna Włoszka
na suche skały włos rozpuszcza
od mięsa życia odrąbana
porwana z domu i historii
o przeraźliwych uszach z wosku
szarfą żywicy uduszona
jej puste ciała woluminy
są osadzone na diamentach
między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia
miecz leży
wytopiona przepaść

(*Studium przedmiotu*, 1961)

и първото дърво в околността
е огромната пустош на светлината пяна
ето че съм тук
понякога беше
понякога изглеждаше
няма смисъл да си спомням
цъка отмерената ѝ усмивка
главата е махало неподвижно
очите ѝ бленуват за безкрайност
но в погледите дремят охлюви
ето че съм тук
трябваше да дойдат всички
а съм сам
когато вече
не можеше да помръдне глава
той каза
като свърши всичко
ще отида в Париж
между втория и третия пръст
на дясната ръка
междина
слагам в тази бразда
празните гилзи на съдбата
ето че съм тук
това съм аз
втъкнат в пода
с живи пети
охранената и възгрозна италианка
по сухите скали коса разпуска
от месото на живота отсечена
отвлечена от дома си и от историята
с ужасяващи уши от восък
с воала на смолата удушена
кухите волумени на тялото ѝ
са настанени върху диаманти
между черния ѝ гръб
и първото дърво на моя живот
меч лежи
претопена пропаст

(*Пан Когито*, 2001.
Прев. Димитрина Лау-Буковска)

БЕЛЕЖКИ

[1] Изследванията върху дистрибуцията и семантиката на стихотворните форми са представени между другото в следните трудове: **Kopczyńska, Z., L. Pszczołowska.** Znaczenie i wartośc form wierszowych w kontekście literackim epoki (Poezja polskiego baroku). – Pamiętnik Literacki 1969, LX, z. 3; **Majenowa, M. R.** Miejsce dziesieciozgłoskowca w literaturze XVI w. (Przyczynek do rekonstrikcji systemu). – In: Europejskie związki literatury polskiej (Praca zbiorowa poświęcona Zofii Szmydtowej). Warszawa, 1969; **Kopczyńska, Z.** Znaczenie wyboru formy wierszowej (na przykładzie polskiego 8-zgłoskowca). – Pamiętnik Literacki 1970, LXI, z. 4; **Majenowa, M. R.** Semantyka systemu, metru i wiersza. – In: **eadem**, Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka. *Rozdz. VII:* Wiersz i proza. Organizacja fonematyczna tekstu. Wrocław, 1974 (изд. I и следв.); **Pszczołowska, L.** Semantyka form wierszowych. – Pamiętnik Literacki 1981, LXXII, z. 4; **Kopczyńska, Z., L. Pszczołowska.** Funkcje semantyczne form wierszowych w poezji polskiego romantyzmu. Mickiewicz – Słowacki – Zaleski. – Pamiętnik Literacki 1986, LXXVII, z. 3; Semantyka form wierszowych. L. Pszczołowska (red.). – In: Słowiańska metryka porównawcza. *Wrocław, 1988*

[2] Срв. **Rymkiewicz, J. M.** Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie. Warszawa, 1967.

[3] Епитетът определя тук общата особеност на картината: вкарването в рамка и следователно насочва към темата на метафората, скрита под нейния носител Йерусалим. Така този известен от векове похват служи за решаване на загадката, съдържаща се в номиналната метафора *in absentia*. Подобна функция изпълняват например прилагателните в езиковите метафори *салонен лъв*, *къщно пиле* и др. под. В анализирания пример епитетът изпълява едновременно с това и още една функция: въвежда язвителното съпоставяне на две перспективи на възприемане на картината – като предмет на изкуството, в този случай шедьовър, предизвикващ всеобщо възхищение, и като материален предмет, парче дъска, покрито с боя и поставено в рамка.

[4] Като пример за подобна композиция може да послужи една скаутска песен, пята често по време на походи:

Gdzie strumyk płynie z wolna,
Rozsiewa zioła maj,
Stokrotka rosła polna,
A nad nią szumiał gaj.
[...].

[5] Цитираните тук думи на песента *Ока* показват сходство с началните образи (походът „spoza gór i rzek") и с общото ритмизиране. Тази песен обаче не е оформена в ямб.

[6] *Мона Лиза*, схващана като икона на масовата култура, се разпространява в много албуми, репродукции върху картички, върху плакати. Реакция срещу тази своеобразна идолатрия са актовете на деградиране, на обезценяване на шедьовъра, като например постъпката на Марсел Дюшам, който представя Мона Лиза на корицата на списанието на дадаистите „391" (бр. 13) с добавени мустаци, а също е излагал деформиран портрет, използвайки «разкрасена» репродукция на творбата (картината, озаглавена „L.H.O.O.Q").

[7] Д. Урбанска (срв. нейната монография *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej.* Warszawa, 1995) определя този стих като „синтактичен синтагматичен свободен стих" (wiersz wolny składniowy syntagmatyczny).

[8] Изключение прави 8-сричният начален стих на описанието (pracowicie uśmiechnięty), в хорей, а също безцезурният ямб (tyka jej regularny uśmiech).

[9] 4-стъпен ямб с женски завършек или с редуване на женски и мъжки клаузули се появява у Херберт в стихосбирките *Струна на светлината* (*Struna światła*), *Хермес, кучето и*

звездата (*Hermes, pies i gwiazda*) и *Изследване на предмета* (*Studium przedmiotu*). Освен Херберт този формат използват и други съвременни поети, напр.: Чеслав Милош и Тимотеуш Карпович – срв. **Pszczołowska, L.** Wiersz polski. Zarys historyczny. Wrocław, 1997, s. 386.

[10] Вж. напр. *Архитектура* (*Architektura*), фрагмента от *Завещание* (*Testament*), *За превеждането на стихове* (*O tłumaczeniu wierszy*).

[11] Срв. **Pszczołowska, L.** Ibidem, s. 366.

[12] Така е в творбите: *На падналите поети* (*Poległym poetom*), *Балада за това, че не загиваме* (*Ballada o tym, że nie giniemy*), във фрагмента от *Отговор* (*Odpowiedź*).

[13] Вж. напр. *Към Марк Аврелий* (*Do Marka Aurelego*), *Към Аполон* (*Do Apollina*), *Към Атина, Аполон и Марс* (*Do Ateny, Apollo i Marsjasz*).

[14] Вж. *Песен за барабана* (*Pieśń o bębnie*).

[15] Вж. *Към юмрука* (*Do pięści*). Подобна употреба на ямб с формат 9 (5 + 4) можем да намерим в *Морален трактат* (*Traktat moralny*) на Милош.

[16] Последният пасаж в случая е многозначен: може да се отнася за състоянията на патрициите, бижутерите и банкерите в средите, от които е произхождала Джоконда, или към които е принадлежал представящият я образ.

[17] Вж. **Grzędzielska, M.** Metafora dźwiękowa. – In: **Głowiński M., A. Okopień-Sławińska (red.).** Studia o metaforze II. Wrocław, 1983.

[18] Тук може да възникне асоциация с райското дърво на живота, описано в книгата *Битие* (1:8).

[19] В това значение той е използван в легендата за Тристан и Изолда.

[20] Вж. **Huszcza, R.** Tematyczno-rematyczna struktura zdania w językach różnych typów. – In: T. Dobrzynska (red.). Tekst w kontekście. Wrocław, 1990

Превод от полски Благовеста Лингорска

ПРОЧИТЪТ – КОНСТРУКЦИЯ ИЛИ РЕКОНСТРУКЦИЯ НА СМИСЛОВОТО ПОЛЕ НА ТЕКСТА

Добрин Добрев

Много често невнимателният читател задава въпроса – мислил ли го е авторът така смисъла на своя текст и дали ние не дописваме в прочита си произволно неговите творчески идеи? Смущаващо със своето простодушие е и питането – какво точно е искал да каже авторът? Така поставени, тези въпроси на ежедневното съзнание насочват към теоретичното колебание конструкция или реконструкция на смисловото поле на текста е всеки прочит.

Явно е, че един от фундаменталните въпроси на съвременната хуманитаристика налага и по-пространни теоретични разсъждения. В този смисъл е наложително да си припомним, че силата и слабостта на човешкото мислене е в неговата лингвистична, следователно семантична детерминираност. Съвременната психолингвистика твърди, че невербалната част от мисленето е не конструираща, а помощна и главно за ориентация в прагматични ситуации. Тоест конструиращото, ценностното мислене е поместено в семантичното пространство на езика. Така теоретичният проблем за четенето опира до изясняване на възможността за наличие на семантични пластове на езика, които играят ролята на генеративни смислови полета при определяне на ценностните оси в художествените текстове.

При внимателен поглед от този зрителен ъгъл към текстопораждащата практика в европейската културна традиция се очертават четири генеративни смислопораждащи полета в нея: **митологично, фолклорно, юдейско-християнско и идеологическо.** Разбира се, в различните текстове тези полета имат различна степен на присъствие и различни пространства на смислопораждане, но се запазва един основен принцип – **смисловите оси на генеративните им сили са изоморфни помежду си.** Тоест смисълът, който поражда едно от генеративните полета в повърхнинния пласт на текста, има изоморфно присъствие и в пораждащия механизъм на другите смислови полета. Казано популярно, една и съща ценностна система, една и съща идея се представя в повърхнинния пласт на текста с различни смислопораждащи техники на изброените четири семантични полета. По тоя начин текстът защитава важната естетическа информация и насочва рецепцията. В това отношение особено характерни са текстовете от класически тип. Те са изградени на принципа на пълното смислово дублиране чрез широкото разгръщане на генеративните възможности на изброените смислопораждащи полета, като по този начин запазват естетическите си параметри в различни рецептивни контексти.

Най-несигурно и зависимо от рецептивния контекст е идеологическото смислопораждащо поле. Именно поради тази причина и текстовете, които разчитат преди всичко на него и пренебрегват останалите генеративни полета, са с най-лабилен рецептивен статус. Веднага щом тези текстове излязат от идеологическото поле на смислопораждането си, се появяват отклонения в тяхното разбиране; и поради липсата на коректива на останалите по-неутрални културни полета – митологично, фолклорно и юдейско-християнско – се наблюдава ефектът на размитото разбиране. Така текстът се разтваря в интерпретационното смислово поле на неговите идеологически стойности. В този аспект прочитът на текста се проявява като **конструиране на смисъл**, а не като реконструкция. Така погледнат, поставеният в началото на изложението теоретичен въпрос се свежда до оценката, **как е реализирана стратегията на смислопораждането в текста.** Ако тя се опира на паралелното смислопораждане чрез няколко дублиращи се и равноправно присъстващи генеративни семантични полета, то текстът очевидно води читателя към техниката **четене-смислова реконстуркция,** ако обаче текстът разчита само или преди всичко на едно генеративно поле (особено ако то е идеологическо), то неговата рецепция клони към ситуацията **четене-конструиране на смисъл.**

Дълго време обаче българското литературознание конструираше идеологически смисли не само около текстове от последния тип, но и спрямо текстове с класическа формула на смислопораждане. Вазов например на всяка цена беше четен като певец на масовия национален героизъм и се мълчеше за това, че той разкрива в пълна сила и темата за предателството, за да се конструира в художествен аспект и положи спрямо нашата история универсалната схема на Христовата саможертва (героинята в „Една българка“ е самотна и изключителна, заобиколена в своя път към подвига от страха и предателството). Алеко Константинов, от друга страна, бе разхвалван простодушно като народен борец срещу буржоазния морал, без да се коментират неговата олимпийска поза на ментор и аристократичните езикови жестове в текстовете му. Смирненски бе квалифициран като социалистически реалист, защото в поезията си проявявал вкус към интернационализъм и възпявал Октомврийската революция, без да се държи сметка за доминиращото място в неговата художествена система на универсалната нравствена есхатологична схема на Апокалипсиса, която е основен художествен класификатор на моделирания свят в текстовете на късните символисти. Вапцаров бе пропагандиран като работник-поет на класовата борба, без да се направи елементарен семантичен анализ, как е видян противникът на неговия лирически Аз и т. н. В този смисъл четенето на текстовете на тези писатели беше четене-конструкция на смисъл изцяло в идеологическото поле на разбиране, и то точно в рамките на определена идеология. Днес литературознанието се сблъсква със същите тенденции към идеологически прочит, но с обратен знак. Амбициите за „нов прочит“, „преоценка“ и т. н. на текстовете на тези автори са амбиции те отново да бъдат поставени в някакво идеологическо поле, противоположно на досегашното, и да се четат чрез него.

Такъв подход предполагат текстовете на Димитър Полянов и Крум Велков, но не и поезията на Христо Смирненски и Никола Вапцаров

например. Защото в техните стихотворения идеологическото смислопораждащо поле е само съпътстващо останалите полета на генериране на смисъл. Това води и до някои специфични мутации на идеологемите, които вдъхновяват тези поети. При Вапцаров например е повече от неуместно да се говори за присъствие в чист вид на комунистическата идеология, защото в ценностната скала на смислопораждащите полета на неговата поезия отсъства основният елемент на болшевишката идеология – идеята за класовата борба, която най-често се изразява чрез необходимото умъртвяване на класовия враг. Лирическият Аз на Вапцаров не си позволява да проповядва подобни човеконенавистнически идеи. Негов противник е „животът – тежък, скучен –/ живот без маска и без грим –/ озъбено свирепо куче“ („Завод“), а не човешко същество.

Лирическият Аз на Вапцаров е „в разпра“ с живота („Вяра“), а не с хората. Насилието, доколкото го има в неговата поезия, е представено като сблъсък между човешките същества и несносния „разкапан, озлобен живот“ (Двубой), който е „капан“ за тях („Писмо“). Нелепо в този аспект звучат статистиките, колко пъти се появявала думата „кръв“ в неговата поезия и изводите във връзка с това, че Вапцаров е терорист по душа и човеконенавистник. Така преброена, честотата на думата „кръв“ би могла да дискредитира и Евангелията.

Разглеждайки в генеративен аспект проблема за четенето, теоретикът в края може да си позволи да препоръча един прост тест за достоверност на реконструирания смисъл на класическия художествен текст. Това е повторението на един ценностен модел при проявите в повърхнинния пласт на текста на изброените вече четири смислови генеративни полета. Общото управление на смисъла от четирите дълбинни генератора (митологичен, фолклорен, юдейско-християнски и идеологически) е сигурен показател за стабилност на параметрите на четене. Текстът е коректен обаче само в случаите, когато се следят смислопораждащите механизми комплексно. Разчита ли се само на едното смислово поле (особено ако то е идеологическото), съществува съществениият риск рецепцията да премине от режим на четене-реконструкция в режим на четене-конструкция.

Някои текстове по принцип не предполагат възможността за реконструиране на смисъл, като тази тенденция се проявява най-ярко в смислопораждащите практики на някои естетически направления на късния модернизъм и постмодернизма. Трябва да е ясно обаче, че тези текстове по принцип разчитат на ефекта на спонтанното смислопораждане – обстоятелство, което сочи, че тяхното естествено рецептивно състояние е като текстове-конструкции.

В светлината на изложеното дотук би могло да се заключи, с известна уговорка, разбира се, за терминологична условност, че в рецептивен аспект представата за класичност на един текст е пълноценното присъствие в неговото семантично пространство на най-малко трите основни смислови генератора (митологичен, фолклорен и юдейско-християнски), а в много случаи и на четвъртия – идеологическия.

ЗАПАДЪТ КАТО ИНТЕЛЕКТУАЛНА УТОПИЯ

Миглена Николчина

В снованието между бъдеще и минало, между „ще...“ и „беше...“ изведнъж се утаява и натежава сегашното „пишем“... мъката трябва да бъде „написана“, иначе душата ѝ ще остане да се мъчи и да броди, а може би и да смущава местата на земния си живот.

Радосвет Коларов
„Място в пожълтелите страници на историята“

Изгубената утопия

Това есе се занимава с един проблем, който съзнателно изключих от изследването си за „семинара“ на 80-те години.[1] „Семинарът“ – както мнозина от участниците в него го наричаха – е явление, което ретроспективно се откроява като една от съществените характеристики на последното десетилетие на комунистическия режим в България. От елитарните си начала като затворена университетска дейност до вливането – и изчезването си – в уличните вълнения от 1989 и 1990 г. семинарът очертава своеобразна парабола на рухването на тоталитарния режим в България. Макар и да не можем да кажем, че семинарът е свалил режима – а какво все пак го свали?, категоричен отговор все още няма – можем да кажем, че комунистическият режим произведе семинара като видим симптом на собствената си кончина. Семинарът илюстрира загадката за разграждането на една неумолима политическа, икономическа и военна машина чрез дискурсивни средства – чрез „гласност“.

Проблемът, заскобен в изследването ми на семинара, но поставен в настоящия текст като централен, се отнася до ролята, която изиграва за падането на комунизма фантазията за Запада като интелектуална (а не консумаристка) утопия. Дори когато не указвам това изрично, призмата на семинара – като специфичен интелектуален опит, и то именно като опит за отиграване на една интелектуална утопия, – ще задава рамката на въпросите, които ще разглеждам. При това тук ще ме занимава по-скоро вътрешната логика, която би могла да обясни възникването и функционирането на тази утопия, а не ефектите на културната политика от двете страни на Желязната завеса, която усърдно подхранваше утопичните визии и за която толкова често се грижеха службите за сигурност.

Ще използвам термина утопия – извън тясното препращане към утопията като литературен жанр или като философско конструиране на съвършени общества – в смисъла на способност да се мисли безместието на несъществуващото, включително на невъзможното. От гледна точка на това разбиране семинарът – като семинарът тук има очевидната претенция да бъде синекдоха, *pars pro toto*, на една специфична източноевропейска фантазматика – се провали. Безместното беше мислено като имащо място, никъдето беше въобразявано като някъде.

Всъщност едва след промените стана ясно, че това е било утопия. То беше живяно, докато беше живяно, като съществуващо. Дефицитът на способността да се мисли несъществуващото като несъществуващо е може би една от характерните черти на последните десетилетия на миналия век. Както Сюзън Бък-Морс отбелязва: „Бленуваните светове не са просто илюзии. Като настояват, че това, което е, не се изчерпва с това, което е, те утвърждават човешкия дух и са безценни от политическа гледна точка... Но простият факт на съществуването на друга система беше онова достатъчно доказателство, което ни позволяваше да мислим бляна възможен."[2] Бък-Морс говори от името на, така да се каже, западното бленуване. Аз ще хвърля поглед към бленуването от другата страна, бленуването на бленуването. За разлика от Бък-Морс обаче, аз съм убедена, че тъкмо оборкването на бленуването със „съществуването на друга система" лиши бляна от потенциалната му мощ. В късните си текстове Лотман оплаква заразеността на мисленето ни с „преклонение пред актуализираните факти и презрение към онова, което би могло, но не е станало действителност". Такава предразположеност препятства изследването на „изгубените пътеки на историята" и остава сляпа за случаите, когато „само недействителното има шанс да стане действителна сила".[3] Тази слепота съпътстваше утопичните визии от двете страни на Желязната завеса. Мислехме си, че мислим онова, което е. Другаде.

Утопия и хетеротопия

Това залиняване на капацитета да се мисли неналичното е приписвано на разнообразни аспекти на съвременната епоха. Според „За другите пространства" на Фуко то се дължи на нарастващата значимост на пространствените – за сметка на времевите – измерения на света, в който живеем. „За другите пространства" е лекция, четена от Фуко през 1967 г., но публикувана на френски едва през 1984 г., а на английски през 1986 г. В това незавършено и фрагментарно, но евристично есе Фуко разграничава „утопия" и „хетеротопия" от гледна точка на „отиграването" им: за разлика от утопиите, които са „пространства без реално място", хетеротопиите са според Фуко „нещо като контра-пространства, един вид ефективно отиграна утопия". Подобно на утопиите, хетеротопиите са пространства, „където реалните места, всички други реални места, които могат да бъдат намерени в дадена култура, са едновременно представени,

оспорени и преобърнати". За разлика от утопиите, хетеротопиите, тези отигравания на утопията, са „реални".[4]

Фуко не предлага хетеротопията, която е формирана според него в „самите основания на обществото", като заместител на утопията. От друга страна обаче, очевидно е, че интересът му е привлечен именно от хетеротопията и че този интерес е неразделна част от твърдението му, че тревогите на съвременната му епоха са по дълбинен начин свързани с пространството, тъй като това е епоха на симултанността, на противостоенето, на близкото и далечното, на съ-поставеното, на разпиляното... „Времето навярно ни се явява просто като една от разнообразните дистрибутивни операции, които са възможни само за елементи, разпрострени в пространството."[5] По-късните употреби на термина хетеротопия утвърждават тази тенденция, като отъждествяват хетеротопията с поглъщането на утопията от множащите се пространства, които са белег за постмодерното „обезосноваване" на света.[6] По такъв начин хетеротопията започва да назовава изчезването на утопията: краят на утопията е отиграването на утопията. Утопията изчезва, като от „пространство без реално място" се превръща в „контра-пространство с реално място". Тя изчезва, защото я има; няма я, доколкото е налична. Краят на утопията е нейната иманентност.

Хетеротопната омонимия

Позовавайки се на споменатия текст на Фуко, в редица свои изследвания Андрей Бунджулов развива идеята за комунистическия режим (който той нарича социализъм) като „хетеротопия".[7] Според Фуко хетеротопията е като огледало и Бунджулов подчертава именно функцията на комунистическия режим да отразява – като „представя, оспорва и преобръща" – структурите на „нормалните общества". Сравнението на утопията с хетеротопията би могло да обясни как претенцията на комунизма да бъде край на утопията го конституира като утопичен локус, който на свой ред е разрушен от утопия, проектирана върху реалния Запад. В опита си да проследя тази криволичеща траектория, която най-вече ще ме интересува тук, ще се спра на един специфичен езиков ефект на хетеротопната огледалност.

Ще започна с пример. Спомням се следната сцена от Международния театрален фестивал в Лондон през 1987 година. Една театрална трупа от Любляна беше поканена за среща с публиката, която беше много впечатлена от нейното ярко и необичайно поставяне на „Медея". Публиката упорито задаваше въпроси от рода на: „Критика на тоталитаризма ли е постановката?", „Феминистко ли е нейното послание?". А създателите ѝ неизменно отговаряха на различните версии на тези въпроси: интересуват ни вечните ценности, изкуството не се занимава с политика. На тази невразумителна сцена на пълно разминаване нямаше кой да обясни, че „вечните ценности" са израз на политическа съпротива в Източна Европа

и че само изкуство, което отказва да бъде политическо, продължава да има смисъл в ситуация, където политическото е тривиализирано и обезсмислено чрез самата си вездесъщост.

Макар и, както се вижда от примера ми, феноменът, за който смятам да говоря и който се отнася до дискурсивните ефекти на огледалността, да съпътства в една или друга степен цялото съществуване на Източния блок, той стана особено видим непосредствено след промените, т. е. когато огледалото рухна. Една от иронiите на посткомунизма беше приливът от буквални терминологични и реторически повторения, които ни заливаха от различни участъци в западния политически спектър и които трябваше да ни предложат езика на една качествено нова ситуация. Така например краят на комунизма беше приветстван (или оплакван) като „край на историята" и „край на утопията". Самото идване на комунистическите режими на власт обаче се артикулира като практическа демонстрация за триумфа на науката над утопията – т. е. комунизмът описва собственото си осъществяване като край на утопията, който пък извежда човечеството по пътя към края на историята. Така и идването на власт, и падането на комунизма се оказват опаковани като край на утопията и край на историята.

Само в някои от случаите тези странни репризи прераснаха в дебати. Такъв е случаят с проблема за частно и публично – или, както би се казало на езика на *ancien régime*, лично и обществено. Този проблем се дискутира в някои източно–западни спорове за феминизма, които се разгарят в началото на прехода. В тези спорове западната страна обикновено критикува, а източната страна обикновено защищава частното пространство – от една страна, твърдейки, че именно като частно то добива политически смисъл по време на комунизма, тъй като предлага ресурси за съпротива и лична свобода; от друга страна, изтъквайки, че твърдението „личното е политическо" придобива различен привкус на фона на опита ни с едно „политическо", което инфилтрираше частната сфера с армии от доносници. Същото се отнася до твърдението, че науката и всяко знание имат политически характер: то изглеждаше обезпокоително на фона на идеологически обоснованите забрани, които по време на комунизма последователно биваха поставяни – и по-късно понякога снемани – върху едни или други дисциплини или теории. Всъщност историята на „омекването" на режима може да се опише като постепенното договаряне все по-големи територии да бъдат припознати за не-политически и затова открити за свободно артикулиране... Отказът да се разграничи творчеството на художниците и мислителите от техните биографии или въобще отхвърлянето на работата им като цяло поради това че някакви части от нея не са „правилни" плашеше още повече: заклеймяването на Пол де Ман, което съвпадна с началото на промените, придобиваше злокобен оттенък в източноевропейския контекст на преследвания на автори и произведения. Склонността на различни гастролиращи феминистки да се фиксират върху неприемливите токове на източноевропейките се наслагваше върху спомените за това как милицията определяше дължините на полите и косите. Списъкът може да бъде продължен.

Комуникативният крах на една конференция в Дубровник през 1990 г. предлага през коментарите на някои участници в нея своеобразна драматизация на проблема. В тази конференция участват и неколцина българи – Владислав Тодоров, Ивайло Дичев, Лъчезар Бояджиев, Иван Кръстев... В центъра са Фредрик Джеймисън, известният марксист от Дюк, и харизматичният руско-грузински философ Мераб Мамардашвили. Присъства като една от организаторките и американската неомарксистка, изследователка на Бенямин, Сюзан Бък-Морс, която разказва за тази среща в монументалното си изследване на XX век „Бленуван свят и катастрофа: отмирането на масовата утопия на Изток и Запад". В един момент, който изглежда е бил нещо като кулминацията на растящи недоразумения, Мамардашвили грабва от ръката на Бък-Морс тебешира с жест, който тя описва като фаличен от гледна точка и на половата, и на възрастовата им разлика. За какво точно е ставало дума? Никой от тези, с които разговарях, не си спомня, а и Бък-Морс не казва. Тя не споменава също така и за друга една, по-шокираща криза. Фредрик Джеймисън напуска конференцията преждевременно и без да предупреди: налага се организаторката Бък-Морс да позвъни в хотела (както отбелязва Михаил Риклин в своите „постмодерни" мемоари за конференцията, борецът с империализма Джеймисън е единственият, който е отседнал в хотел „Империал", източноевропейските борци за капитализъм са настанени в общежитие), за да разбере, че Джеймисън си е тръгнал.

Отвъд тези два необясними детайла преживяването, поне за някои от участниците, е било, изглежда, смазващо, тъй като почти десет години по-късно, в брой на московския „Художественный журнал", посветен на осмисляне на 90-те, една от младите руски участнички в Дубровнишката конференция, Елена Петровская, откроява тази среща като единствено конкретно събитие за цялото травматично десетилетие. Тя не споменава тебешира на Мамардашвили или напускането на Джеймисън. Вместо това отбелязва, че „индивидуалните надежди за разширяване на диалога се превърнаха в дълбоко разочарование за двете страни" и че „това, което започна като търсене на заедност, приключи в пълна изолация". „Еуфорията на най-сетне постигнатата свобода" е заменена от съзнанието, че падането на Желязната завеса не е довело до нарастване на взаимното разбиране. С кротка почуда Петровская отбелязва много по-голямото разнообразие от перспективи и изкази на източноевропейците – разнообразие, към което допринася неповторимото участие на българите. По онова време никой не си дава сметка, че това многообразие е крехката рожба на един революционен момент и че веднага след промените то ще бъде безмилостно натикано, както твърди Петровская, в две категории: на конвертируемите изкази и на аутистичните изкази. За по-малко от десетилетие надеждите се превръщат във вкаменелости; „още живи – казва Петровская с характерния обрат на депресията, – ние се превърнахме в мумии."[8]

Все пак има и по-крайна реакция на тази конференция. Изкуствоведът Лъчезар Бояджиев сподели с мене, че тогава той се отказва изобщо от

теорията. Като художник-концептуалист, той преминава на езика на проектите, тази квинтесенция на конвертируемите изкази. Но какво толкова се е случило? Макар и Джеймисън да не посочва това, според Бък-Морс той пише тъкмо във връзка със същата тази конференция: „колкото повече техните истини са изречени на оруеловски език, толкова по-отегчителни стават за нас; колкото повече нашите истини изискват да бъдат изразени та макар и в най-слабите форми на Марксов език – да кажем, просто езика на социалдемокрацията или дори на държавата на благоденствието или социалната справедливост или равенството – толкова по-скоростно се изключват източните им слухови апаратчета. (...) Няма общи знаменатели в тази начална битка (между Изток и Запад) за дискурсивни правила, така че неизменният финал е неизбежната комедия, в която всяка от страните мърмори неуместни отговори на собствения си любим език“[9].

Проблемът, както се вижда от малко нещо раздразнителното описание на Джеймисън, е не, че двете страни не познават езика, на който другата страна им говори, а че по пътя си от говорещия към слушащия съответният език от изричащ някаква истина се трансформира в досада – в тривиалност, която не казва нищо, тъкмо защото казаното е отегчително познато. Самата разбираемост на езиците тук произвежда недоразумение и дори оглушаване (метафората за изключването на слуховите апаратчета звучи като да има нашенски произход и във всеки случай описва точно ефекта от дългогодишното ни обръгване на идеологически облъчвания). Езиците не са чуваеми тъкмо в своята познатост. При изговарянето си те като че ли имат смисъл, при достигането до адресата си те са загубили този смисъл. За Лотман не би било проблем да обясни информационния недостиг при този обмен: там, където всичко се разбира, имаме нулева информация. „В общуването ние имаме интерес именно към ситуацията, която прави общуването трудно и в крайна сметка невъзможно.“[10] Вместо да се съсредоточи върху неразбираемото в разбираемото – защото неразбираемото тук се появява като скука и глухота в самата сърцевина на разбираемостта, – оплакването от липсата на „общи знаменатели“ фокусира проблема върху битката кой да определя дискурсивните правила. В края на семинара в Дубровник Джеймисън се отказва от говоренето и перформативно демонстрира кой тук ще определя – при моето отсъствие и вместо мен, системата. *By default.*

Проблемът е там, че комуникационният срив, изявен при този сблъсък, не би могъл да се сведе до културни различия и до – както Ивайло Дичев ми писа по този повод – сблъсъка между „месианизма“ на руската и „професионализма“ на американската култура. Откроилите се при този срив различия си оспорват, на базата на различен политически опит, разминаващите се значения на омонимни понятия. Позовавайки се на предложеното от Бунджулов описание на комунистическия режим като „хетеротопия“ на западните демокрации, бихме могли да наречем този конкретен тип недоразумение „омонимия на хетеротопни означаеми“. Бедата е там, че омонимията на означаеми, които, както е в определението за хетеротопия на Фуко, огледално се представят, оспорват и преобръщат едно друго, предизвиква неутрализиращ и дори смъртоносен дис-

курсивен ефект, когато огледалото се пръсне и пространствата, които то е деляло, се слеят. Това може да се види в случая с дебата върху частно и публично: вместо да се появи нова перспектива, дебатът изпразни от смисъл самия въпрос. Омонимията на непripознати различия не доведе до диалогично пре-обговаряне, а десемантизира означаващите. Тъй като в крайна сметка става дума за езиците на една значима и продължителна предходна ера – ерата на Студената война – възможно е тази смислова евакуация да е един от неразпознатите фактори, довели до реторическата нищета, която си пролича още по време на югославските войни и която се пренесе в последвалите конфликти, колкото кървави, толкова и нечленоразделни. Като че ли е невъзможно вече да се „формулира дискурс за свободата, който да съответства на предизвикателствата на съвременните антидемократични конфигурации на властта“. Усещането, че разпадането на комунистическата система не е довело до желаната дискурсивна трансформация, че посттоталитарната епоха несъзнателно цитира и повтаря стария режим, че сега, когато „тъмният противник на либерализма си е заминал ... инстинктът за свобода се е обърнал срещу себе си“; че „най-незащитимите черти на комунистическите държави през XX век, като се изключи рутинната политическа репресия...“, са изникнали в старите демокрации;[11] усещането, с други думи, че забраната на мисленето просто е придобила нов аранжимент и на практика се е внедрила в една по-хитра репресивна машина, би могло да получи някакво обяснение в светлината на този комуникационен крах.

Утопията на утопията

Ако комуникационният провал в Дубровник осигурява за Петровская достатъчно обяснение за факта, че „още живи, сме се превърнали в мумии“, ако той е достатъчен повод за Лъчезар Бояджиев да се откаже от теоретичния си „аутизъм“ и да обяви в хода на една дискусия години по-късно парите, а не думите или образите, за най-въздействено комуникативно средство, трябва ли да потърсим символичния смисъл на смъртта на Мамардашвили само месец след дубровнишката среща именно като пределен израз на неслучилото се общуване? На фона на тази внезапна смърт Бък-Морс е склонна да допусне, че с жеста на грабването на тебешира от ръката ѝ Мамардашвили може би е предупреждавал за „критическата, възникваща отново и отново задача на философското питане; за нуждата винаги да се започва отначало“ и за „опасността от отхвърлянето на отговорността да се мислят сложните аспекти на настоящето“.[12] Наистина чрез това, което определя като „актове на философстване“, Мамардашвили настоява, че „мъртвото знание няма значение за нас – ние се обръщаме към миналото и го разбираме само в степента, в която можем да възстановим мисленото някога в нашата собствена способност да мислим и в това, което можем да мислим сега“[13]. Дали предпазливата догадка на Бък-Морс относно възможния смисъл на епи-

зода с тебешира съдържа имплицитна критика на някакъв проличал си на дубровнишкия семинар отказ от „отговорността да се мислят сложните аспекти на настоящето“? И дали този отказ не е просто проблем на липсата на отговорност, а проблем на жалбата и траура?

Но по какво е тук скръбта? Защо, докато западната страна скърби по „простия факт на съществуването на друга система“ (Бък-Морс), чието отмиране е довело до „отсъствието на надежден всеобхватен еманципаторен проект“[14], комуникационният провал като такъв предизвиква драма именно откъм източната си страна? Защо именно този – интелектуален, семинарен – срив е изживян толкова болезнено, толкова травматично от редица от източноевропейските участници? Защо именно крахът на комуникацията, и то теоретичната комуникация, е тук поводът за траур, меланхолия, прижизнена мумификация, внезапна смърт? Какъв бленуван свят е изчезнал под развалините на един тебешир?

Една година преди конференцията в Дубровник българските участници в нея участват в кръгла маса, проведена в Приморско на един от последните семинари при тоталитаризма. Тази кръгла маса, съзнателно или не, се опитва да назове рухващия блян. Той е назован „класическо пространство“, което агонално – и карнавално – е противопоставено от своите защитници на постмодерното пространство, чиито защитници, от своя страна, с късна дата си признават, че са споделяли същите илюзии. Фантазията за класическо пространство (тук, в тази нова перспектива, отново бих напомнила за разграниченията между „нютоново“ и „айнщайнианско“ публично пространство, които Пеги Утосън прави и на които се позовавам в „Семинара: начин на употреба“; както и за борбата на Стефан Маринов с относителността) поставя интелектуалната дискусия – разговора на света – в еднородно, равномерно вместилище, където всеки може да се присъедини на равни начала. Тази фантазия пренебрегва йерархиите, школите, неравенствата от един или друг вид, геополитическите, културните, езиковите, дисциплинарните и методологическите разделения, политическите несъвместимости, съпротивата срещу теорията, личните съперничества и – ако отново се обърнем към аналогията на Уотсън – „изкривяванията“ на пространството, които се причиняват от масата на академичните позиции, които, на свой ред, са изкривявания в други изкривявания. Най-вече фантазията се опира на онова, което Деян Деянов описва по повод Мамардашвили като „философска форма на живот“ и което аз в тясна връзка с практиката на семинара се опитах да дефинирам като „симбиоза на живеене и мислене във *phonē*“. Каква е логиката на това бленуване? Класическо ли е наистина това пространство? Защо източноевропейските интелектуалци го проектират върху Запада?

Какво е първично: материята или съзнанието?

През 1982 г. група студенти от Философския факултет на Софийския университет са на посещение в Московския университет. Всички са настанени в едно общежитие. Един от сутдентите е убеден – макар и не особено

ортодоксален – марксист и въздържател; останалите пият и разговарят до късно през нощта. Така те стигат до идеята да нахлуят в стаята на марксиста, който мирно спи в два сутринта, и да го разтърсят да отговори на неотложния въпрос: „Какво е първично? Материята или съзнанието?“.

Този грубоват философски пърформанс се цели в „основния философски въпрос“ на диалектическия материализъм. Въпросът има само един правилен отговор, който истинският марксист (в това е шегата) трябва да помни и докато спи: материята е пръвична, съзнанието – вторично. Първичността на материята осигурява онтологическо основание за първичността на базата (производителни сили и производствени отношения) спрямо надстройката (култура, наука, религия); на труда над мисленето; на работника над философа; на „бурния практически живот“ над *vita contemplativa*. Студентската шега обаче не само се прицелва в дрямката на догмата – тя несъзнателно разиграва един от непреодолимите парадокси на функционирането на марксизма като официална идеология: материята е може би първична, но запитването за тази първичност изисква бдителност на мисълта, която трябва да пребъдва дори когато се спи, пие и весели.

Напрежението, което се проявява в изискването за тази неумолима будност, е налично в безкрайно дискутирания Марксов единадесети тезис: важното е светът не да бъде обясняван, а да бъде променен – или не само да бъде обясняван, а и да бъде променян. Но от кого? От пролетариата? Тогава защо това твърдение е адресирано към философите? Марксовият призив към философите полага заниманието на философите – мисленето – като неразкъсваемо обвързано с пролетарското преобразуване на света. Резултатът е едновременното отхвърляне и мобилизация на мисленето.

Така, макар че режимът осъществява господството си като монодискурсивна истина посредством обезкуражаването, а често пъти и прякото физическо смазване на мисленето и на онези, които са назначени да го упражняват в неумолима будност (не е нужно тук да влизаме в историята от конкретни акции на тоталитарния апарат, където екзалтираната неизбежност на интелектуалците е многократно разтърсвана от повтарящи се опити да бъдат те въобще заличени), някои присъщи на марксизма аспекти – върху които се полага монодискурсивността – насърчават и дори изискват непрестанно упражняване на способността да се мисли. Би могло да се каже, че първичната сцена на режима – теоретичният му произход – предопределя онова неизменно завръщане на изтласканото, което в крайна сметка ще се окаже фатално за съществуването му.

Спутник

Един от зрелищните изрази на тези напрежения се състои в неспособността на режима да заличи екстремните форми на хюбристичен бунт, подхранван от „научно-материалистическо“ негодуване срещу материалните ограничения на човешкото съществуване. Ще се осъзнае ли човечес-

твото като част от Вселената? Ще трансформира ли собствената си природа посредством съзнателно направлявана „активна еволюция“? Ще промени ли физическия свят така, че да съответства на човешките морални изисквания? Ще напусне ли люлката на земята, за да се установи на други планети? Ще постигне ли безсмъртие, ще се превърне ли в космогоничен фактор, който да постави сляпата несправедливост на природата под контрол? „Мисълта не е форма на енергия. Как би могла тя да влияе на материалните процеси?“ – пита през 1942 г. биохимикът Владимир Вернадски.[15] Името на Вернадски е свързано най-напред с идеята за биосферата, а по-късно с идеята за ноосферата: ноосферата е визия за метатморфозата на разума в геологически фактор (с каква степен е непосредствено действие е въпрос, който продължава да предизвиква дебати). И действително, как би могла да бъде отхвърлена, от гледна точка на „научния марксизъм“, идеята, че човешката мисъл може да постигне „антропокосмизацията“ на вселената? Идеята, че мисълта е или може би ще стане непосредствена материална сила с планетарни, звездни, галактически мащаби? Не е ли призивът, отправен към философите, да се **промени** светът?

От средата на XIX век подобни въпроси пронизват мисленето на редица учени, философи и хора на изкуството в Русия. Тези нагласи получават названието „руски космизъм“. Радикалните питания на руския космизъм, тласкани от парадоксална материалистическа погнуса от материалността и вдъхновявани от бунтовна програма за спасяване на „инфернalността“ на трудещата се материя посредством милостта на човешкия разум, са подплатени от убеждението, че природните закони са непоносими. Те обричат човека на биологична несрета и го приковават към най-страшното зло, гравитацията. Те го правят зависим от времето. Как би могла бъдещата световна хармония да спаси миналото – или сегашното, случващото се в този точно момент – страдание? Тази апория заема видно място в творчеството на Достоевски. Можем ли да приемем съвършеното общество, ако то струва сълзите макар и на едно само изтерзано дете? Та дори и тези сълзи да са пролети преди столетия?

Безизходността на това питане, което оцелява по цялата траектория между Достоевски и съветския палеонтолог и писател-фантаст Ефремов, има своя конкретен произход, изглежда, у бащата на руския космизъм, Николай Фьодоров. Фьодоров прекарва живота си като скромен библиотекар в Москва и отказва да публикува (трудовете му са публикувани посмъртно от последователите му), но идеите му упражняват огромно влияние върху много от знаменитите му съвременници. У Фьодоров крайният въпрос за неизкупимото минало страдание се появява и с крайно решение: един проект, който той назовава „репатрификация“ и който изисква ни повече, ни по-малко от научното пренареждане на молекулите на вселената по такъв начин, че всички бащи, всеки, който някога е живял, но особено бащите, да бъдат възкресени – в телесното си обличие.

Тази „репатрификация“ добива покъртителен и, от друга страна, озадачаващ смисъл, ако вземем предвид, че Фьодоров е незаконен син на

принц Гагарин и се превръща в духовен предшественик – поради ролята, която изиграва за съветската космическа доктрина – на първия космонавт Гагарин (наследник на същия този принц и, следователно, родственик на Фьодоров). Все пак, ако „репатрификацията" бележи скритата болка, която тласка лишеното от баща дете към визии за напускане на скръбната Земя и за трансформиране на космоса в неунищожимо тяло на вечно живите бащи, много от идеите на Фьодоров, включително обсесията му с неизбежното разселване на човечеството из вселената, се подемат от неговите последователи. Редица проучвания проследяват нишката, която тръгва от Фьодоров и през основателя на съветската космонавтика Константин Циолковски (Циолковски, чиято глухота го изолира от света и затруднява образованието му, заминава да чете в московските библиотеки, където Фьодоров го открива и снабдява с индивидуална учебна програма) достига до главната фигура в съветската космическа програма, конструктора Сергей Корольов, и до ерата на космическите изследвания.

Въобще режимът се справя с космизма по характерния си начин: някои от неговите представители са разстреляни (П. А. Флоренски и Н. А. Сетницки); някои умират в изгнание (В. Н. Муравьов и А. К. Горски); някои прекарват години по затвори и лагери (16 години в случая с А. И. Чижевски). Някои обаче са оставени да умрат от естествена смърт – например Вернадски, който става свидетел на отнемането на университетската автономия на два пъти при два различни режима и който в един момент е обявен за „знаменосец на реакционните сили", оцелява. А някои – между тях е Циолковски – получават всички необходими условия, за да развиват идеите си. Така Циолковски достига до „истинската научна космонавтика" в лицето на Сергей Корольов. Самият Корольов, въпреки огромните си военни приноси, е осъден на десет години затвор през 1938 г. (войната видоизменя това положение в един необявен момент); а Иван Ефремов, тази късна реинкарнация на космизма, макар и да е признат като важен официален писател, вдъхва достатъчно съмнения, за да предизвика претърсване на апартамента му от КГБ веднага след смъртта му през 1972 г.

Така или иначе, може да се проследи пряка връзка между Фьодоров и символичното събитие на Студената война: появата на първите съветски изкуствени спътници, които пронизват небето над Манхатан, съперничейки според „Ню Йорк Таймс" на Сириус със своя „жълтеникав блясък". Мащабите на това събитие – „несравнимо по своето значение с никое друго, дори с разбиването на атома", както пише Хана Арент[16] – не могат да се сведат до сталинисткия проект за модернизация, нито пък до някакви прагматични, били те военни или потребителски, съображения. Спътникът, крепен от космически месианизъм и от идеята земята да се напусне завинаги, демонстрира триумфа на „съзнанието" над „сляпата материя". В появата му има прекомерност, излишък, ексцес. Ето я тук надстройката, чиято относителна независимост служи за обяснение на самото съществуване на комунистическата система, ето я на път към безкрайността.

Начинът, по който руският космизъм се вписва в марксистката идеология на комунистическия режим, е често обсъждана тема на семинарите през 80-те години. Макар и да разграничава „хоризонталната географска утопия“ на Маркс от Фьодоровата „вертикална космическа утопия“ с нейния порив да „осемени“ вселената, Владислав Тодоров вижда и едното, и другото като част от модернисткото безумие на режима именно в качеството му на марксистки режим.[17] Ивайло Дичев, за когото възгледите на Фьодоров представляват „странна смесица от десен православен месианизъм и ляв утопичен есхатологизъм“, вижда тези възгледи по-скоро като отклонение от марксизма. Ето защо Дичев се чувства „изкушен да запита дали съветският комунизъм не стои по-близо до Фьодоров, отколкото до Маркс“.[18] Според мен космизмът откроява парадокса, за който вече говорих. Тоталитаризмът на комунистическия режим е подкопаван от учението, чрез което той се осъществява. Рискована е идеята да се превърне една философия, тоест мисленето, което съзнава, че е мислене, в залог за еднаединствена истина. Рано или късно тази идея ще проработи – ще започне да мисли – против самата себе си. Мисленето, което по силата на парадокса марксизмът насърчава, неизбежно се обръща срещу ограниченията, които режимът чрез него се опитва да наложи. „Антропокосмическите“ проекти си пробиват път именно през непреодолимата, макар и всячески репресирана, здравословна страна на режима: неспособността му да спре да насърчава онова, което се опитва да смаже. Космизмът е един от симптомите на тази неспособност: той говори за недоволство от наличното; той настоява, че човечеството е незавършен проект; той изисква „активна еволюция“; той е неспокоен и динамичен. Той не предполага нагласите, които възпитават послушни субекти. И въпреки репресиите той успява да си пробие път в официалните институции.

Фантазията

През 1929 г. – след като Вернадски въвежда термина биосфера и преди да се обърне към концептуалния потенциал на термина ноосфера – П. А. Флоренски предлага в писмо до него идеята за „пневматосфера“: „Що се отнася до мене, бих искал да изкажа една мисъл, която се нуждае от конкретна аргументация и е засега само едно евристично начало. Идеята е, че във или може би върху биосферата съществува нещо, което би могло да се нарече пневматосфера, което ще рече специфичен вид вещество, което участва в кръговрата на културата или по-скоро в кръговрата на духа.“[19]

Идеята, че културата и духът са кръговрат на „част от веществото“ на биосферата се подема и разгръща от семиотиката на Юри Лотман. Видяна в перспективата на „мислещите светове“ (заглавието на излязлата най-напред на английски книга на Лотман The Universe of Mind е преведено на руски като „Внутри мыслящих миров“ – „вътре в мислещите светове“), семиотичната теория на Лотман се оказва лингвистична транс-

мутация или – ако използваме един термин, на който той придава голяма значимост – превод на космизма. Семиосферата на Лотман, която той справедливо препраща към ноосферата на Вернадски, е колективен разум, който „вмисля" собственото си съществуване посредством процеси на означаване, които изглеждат автоматични, надсубектни и неотвратими. Разсечена от многобройни зони на интензивна семиотизация, пронизана от съобщения, които, докато пресичат зоните, трябва да бъдат непрестанно превеждани и препредавани, семиосферата е недостъпна за индивидуален, но също така и за тоталитарен контрол. Тя се движи като огромно небесно тяло в семиотичното пространство, където се сблъсква с други семиосфери и с останките – кометите – на предходни, мъртви семиосфери. При това тя не е затворена в себе си, тя може да се взриви и да отвори „семиотични прозорци" към не-семиотичното – от което да засмуче части, като същевременно изхвърли своите собствени мъртви съдържания обратно в не-семиотизируемото... Семиосферата „ври като слънцето, сгъстъци от активност кипят на различни места, в дълбочините или на повърхността, като пронизват с огромната си енергия сравнително спокойните участъци. Но за разлика от слънцето, енергията на семиосферата е енергия на информацията, енергия на мисълта."[20]

Това описание на семиосферата удивително напомня за... мислещия океан от романа на Станислав Лем „Соларис", за който Тарковски предлага своята забележителна филмова версия. Ако се обърнах към космизма и към Лотман в опита си да създам разказ за изгубените илюзии на още едно загубено поколение, направих го поради желанието си да отгранича „бленувания свят", който оформяше утопичния му хоризонт, от идеята за „класическо пространство" и за някакъв вид възкресяване на мечтата за република от философи. Става дума по-скоро за конструирането на въображаема планетарна интелектуална общност, която фантазмено се доближава до представата за киберпространство преди киберпространството да се появи. Тази фантазия – чиито теоретични опори са най-напред предложени от ноосферата на Вернадски, а по-късно разгърнати в семиосферата на Лотман и чието мощно художествено превъплъщаване намира израз в мислещия океан в романа „Соларис" на Лем и по-късно в едноименния филм на Тарковски – фантазията за планетарен нус, който „ври като слънцето" и неуморно превежда разсичащите го „сгъстъци от активност" в нова мисъл – се оказва фантазия тъкмо в момента, в който забравя, че е *topos outopos*, безместно място, утопия. Това е моментът, в който фантазията се сраства с представата за Запада не като земя на свободата и не като земя на изобилието (това са други теми), а като земя на вечната будност на мисълта. Подобно на Лимба, където Данте се среща с бляскавите сенки от античността и чрез самия въображаем акт на тази среща присъединява към тях не само собствената си поетическа съдба, но и бъдещите съдбини на Окцидента, там беше – земята, където разговорът на човечеството не бе прекъсвал никога възвишения си мълвеж. Трябваше само да се отървем от зверовете, застанали на пътя ни, и щяхме да се включим.

Ирониите на отрезвяването намират изказ в следната епифания. Един философ измежду онези студенти, които събуждат задрямалия марксист, за да проверят дали продължава да решава важните философски дилеми и докато спи, се записва веднага след промените в докторска програма в северноамерикански университет. В един дъждлив следобед той върви към Департамента по философия, когато забелязва двама измежду своите най-ценени професори да стоят пред неоготическата сграда, увлечени от очевидно всепоглъщащ разговор. „Какви ли важни философски въпроси обсъждат тези забележителни мъже?“ – запитва се той, докато главата му е пълна с визии за „Атинската школа“, Платон вдигнал ръка към небето, а Аристотел уравновесяващ този плам с добре премерен хоризонтален жест. Той се доближава. Дебатът, оказва се, е върху застрахователни компании.

Отново хетеротопията

Фуко се обръща към огледалото като пример за едно смесено преживяване на утопията и хетеротопията, но с цел да илюстрира разликата между двете. Аз се взирам в никъде (образа ми в огледалото); като се взира в мене – като ми връща погледа, така както образът в огледалото връща моя поглед – това никъде „упражнява един вид противодействие върху позицията, която заемам“ и по такъв начин се материализира. Утопията, подобно на отражението в огледалото, е „безместно място“, което ми позволява да се видя там, където ме няма. Хетеротопията е трансформация на погледа, който идва от огледалото, в материална сила, която ме принуждава да се „реконституирам там, където съм“. За разлика от утопията, хетеротопията има нормализиращ ефект и улеснява дисциплиниращите процедури отсам огледалото.

В анализа си на комунистическата система като хетеротопия на „нормалните общества“ Бунджулов препраща към разказа на Хорхе Борхес „Тльон, Укбар, Orbis Tertius“, от който може да се извлече изводът, че огледалото не е достатъчно за обясняването на комунистическата хетеротопия и че за това ще ни е нужно по-скоро „съчетаването на огледало и енциклопедия“. Бунджулов подминава обстоятелството, на което Борхес обаче настоява, – а именно, че въпросното съчетаване е сродно със съвъкупяването, тъй като един от ересиарсите на Укбар твърди, че „огледалата и съвъкупяването са отвратителни, тъй като увеличават броя на хората“. За разлика от съвъкупяването обаче, съчетаването на огледалото и енциклопедията предполага хюбриса да се докаже на „несъществуващия Бог, че смъртният човек е в състояние да зачене свят“. В разказа на Борхес броят на хората наистина се увеличава на едро, с цели светове. От такъв един свят, зароден от „тайно общество от астрономи, биолози, инженери, метафизици, поети, химици, алгебрици, моралисти, художници, геометри“ – зароден значи от „стриктността на гросмайстори, не на ангели“ – ересиархът на Укбар, това клето творение на огледалото, обявява погнусата си от огледалата.

Хетеротопията предлага уникален вход за анализ на огледалните ефекти на геополитическите диспозиции на силите по време на Студената война. В този конкретен случай обаче това, което ме интересува, е потенциалът на това понятие за диагностициране на изгубената ни утопия. Рожби на огледалото и енциклопедията, каквито бяхме, ние си мислехме, че се взираме в Мястото. Оказа се пак огледало.

БЕЛЕЖКИ

[1] Семинарът: начин на употреба. – Критика и хуманизъм, 14/2, 2002, 79–107.

[2] **Buck-Morss, Susan.** Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass-Utopia in East and West. Cambridge: MIT Press, 2000, 238–239.

[3] **Лотман, Юрий.** Культура и взрыв. М., Гнозис, 1992, с. 96; Современность между Востоком и Западом. – Знамя, № 9 (1997), с. 162.

[4] **Foucault, Michel.** Des espaces autres. – Dits et écrits 1954–1988, IV 1980–1988, Paris: Gallimard, 1994, p. 756.

[5] Пак там, p. 754.

[6] **Vattimo, Gianni.** From Utopia to Heterotopia. – In: The Transparent Society. Tr. David Webb. Cambridge: Polity Press, 1992, p. 73.

[7] **Бунджулов, Андрей.** Модерното общество и социалистическата хетеротопия. – Критика и хуманизъм, № 3, 1991, 207–223; Хетеротопии. С., Критика и хуманизъм, 1995; Власт и видимост (Увод във феноменологията на хелиотропизмите). – Критика и хуманизъм, № 6, 1999, 161–176.

[8] **Петровская, Елена.** Этот смутный образ девяностых. – Художественный журнал, № 25, 1999.

[9] **Jameson, Fredric.** Conversations on the New World Order. After the Fall: The Failure of Communism and the Future of Socialism. Ed. Robin Blackburn. New York: Verso, 1991, p. 260, 265.

[10] **Лотман, Юрий.** Культура и взрыв. М., Гнозис, 1992, с. 25.

[11] **Brown, Wendy.** States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity. Princeton: Princeton UP, 1995, p. 7, 26.

[12] **Buck-Morss**, цит. съч., с. 243.

[13] **Мамардашвили, Мераб.** Лекции по античной философии. М., Аграф, 1997.

[14] **Fraser, Nancy.** Justice Interruptus. Critical Reflections on the „Postsocialist" Condition. New York: Routledge, 1997, p. 5.

[15] **Владимир Вернадский.** Несколько слов о ноосфере. – В: **Семенова, С. Г., А. Г. Гачева.** Русский космизм. М., Педагогика-Пресс, 1993, с. 309.

[16] **Хана Арент.** Човешката ситуация. С., Критика и хуманизъм, 1997, с. 25.

[17] **Todorov, Vladislav.** Red Square/ Black Square: Organon for Revolutionary Imagination. New York: SUNY P, 1995, 65–66.

[18] **Ditchev, Ivaylo.** Donner sans perdre. L'echange dans l'imaginaire de la modernité. Paris: Harmattan, 1997, pp. 74, 91.

[19] Переписка В. И. Вернадского и П. А. Флоренского. – Новый мир, № 2, 1989, с. 197.

[20] **Lotman, Iurii.** The Universe of Mind: A Semiotic Theory of Culture. Tr. A. Shukman, London: Tauirs, 1990, p. 150.

КАТЕГОРИЯТА „АВТОР“ КАТО ФИЛОСОФСКИ И НАРАТОЛОГИЧЕН ПРОБЛЕМ

(СЪВРЕМЕННИ ВЪЗГЛЕДИ И ОСНОВАНИЯТА ИМ)

Запрян Козлуджов

Самата категория ***автор*** и проблемът за ***авторството*** са широко поле, на което в нашия век по различен повод кръстосват шпаги различни философски и литературоведски идеи. Възгледите за понятието, с което обикновено теоретично неизкушеният читател обозначава субекта, чийто продукт е литературната творба, с резки амплитудни отклонения са клонели ту към „осанна“, ту към „разпни го“. Осмисляно и обезсмисляно еднакво едностранчиво, понятието автор се оказа като че ли най-потърпевшо от кризите и сътресенията, които съпровождат развитието на съвременното литературоведско мислене.

Самото литературоведско мислене е винаги отклик – понякога остър и рязък, понякога по-имплицитен – на духовната ситуация на времето. Още Карл Ясперс в едноименната си книга обвързва глобалната криза в порядъка на съществуването, която по думите му „нито е обозрима, нито може да бъде разбрана в своите причини и да бъде премахната, а трябва само да бъде приета, изтърпяна и преодоляна като наша съдба“[1] с ответната криза в духовното творчество. Според него тя се реализира като криза на „духовно творящия“, на изкуството и на науката. Намирайки се в такова положение, творецът според Ясперс „не е в състояние като член на една общност да бъде възможният завършител на определен път“[2], защото липсва отговорното обвързване със загубилия смисъла си свят. Изкуството става сензационно, но безпринципно, защото по думите на Ясперс „неизбежно му липсва онова, което е било присъщо на времена на безвъпросна нравствена субстанция – повелята на съдържанието. Израз на неговата същност е хаосът, съчетан с външно умение“.[3] Хуманитарните науки остават без етоса на една хуманистична култура, а самата криза на науките „не се отнася всъщност до границите на тяхното можене, а до съзнанието за техния смисъл“.[4]

По подобен на Ясперсовия начин разсъждава Хосе-Ортега и Гасет в класическата си статия „Дехуманизацията на изкуството“ (1925). В „духовната ситуация на времето“, която е кризисна, той проецира основните белези на изкуството на младите от началото на двайсетте години, опитвайки се „благосклонно“ да го разбере и осмисли.[5]

„Кризите“ на авторската институция и авторовата идентичност също са продукт на определени духовни ситуации. Първите им симптоми се проявяват още в последните едно-две десетилетия на миналия век. Техен изразител става Стефан Маларме (1842–1898), чиито напрегнати рефлек-

сии поставят под съмнение релевантността на понятието автор по отношение на литературата като негов творчески „предикат“. Макар и след доста години те дават основание на Ролан Барт убедено да заяви: „цялата поетика на Маларме се състои в отхвърляне на автора в полза на писането.“[6] Подобна е тезата и в критическите рефлексии на Пол Валери върху творчеството на Стефан Маларме. Той признава на „акта на писане ценност само като чисто упражнение: игра, основаваща се на свойствата на езика“[7] и счита Маларме за „виртуоз на това поприще“ на чиста игра с езика и възможностите му.[8]

Малко след Маларме пък, в придобилата широка известност работа „Основни понятия в историята на изкуството“ (1915) немският изкуствовед Хайнрих Вьолфлин защитава тезата за примата на времевия стил над себеизразяването на художника, считайки, че историята на изкуството всъщност не се нуждае от имена. Почти по това време и представителите на руския ОПОЯЗ също обръщат гръб на автора, реагирайки срещу биографизма и психологизма в подхода към литературата, наложени в предходния век от представителите на позитивистки ориентираната културно-историческа школа. Реакцията им е остра, но разбираема. Биографизмът на Сент Бьов, каузалността на Иполит Тен и формули от типа на Шерерovата „Преживяно, Научено, Наследено“ (Erlebtest, Erlerntest, Ererbtest), чрез които се обяснява литературната творба, навлизат широко в литературознанието от предходния век и съвсем закономерно пораждат срещуположна ответна реакция. Без да обявяват смъртта му, опоязовци изключват автора от полезрението на своите изследвания за сметка на съсредоточеното внимание към „художествената вещ“ и „похватите“ за нейното „правене“. В анализа на иманентната им специфика те виждат предмета на литературознанието и въобще „литературността“ на литературата. В началото на двадесетте години един от основоположниците на групата Осип Максимович Брик съвсем убедено твърди, че „има не поети и литератори, а поезия и литература. Всичко, написано от отделния поет, е значимо само като част от приноса му в общото дело и е абсолютно безстойностно като израз на неговото „аз“ ... похватите на поетическия занаят трябва да се изучават в едър план, на фона на отликите им спрямо съседните сфери на човешката дейност и законите на тяхното развитие“. Малко по-нататък с неприкрит реторически патос Брик заявява: „И да не беше Пушкин, „Евгений Онегин пак щеше да бъде написан. Америка щеше да бъде открита и без Колумб.“[9] Дори като цяло критично настроеният към възгледите на ОПОЯЗ Виктор Жирмунски не се различава в отношението си към авторовата институция. Телеологията на художествените похвати той обвързва с понятието стил[10], а не с авторовата интенция, т. е. и за него литературното произведение е „автономно и независимо от субективните процеси в съзнанието на твореца и възприемащия“, а авторът има значение само в ролята на някакъв „общ формообразуващ принцип“[11]. Подобни позиции (независимо от някои вариативни специфики) защитават Борис Томашевски и Юрий Тинянов.[12]

Тридесетина години по-късно същата нагласа обхваща и новокритично ориентираното литературознание зад Атлантика. Американците У. Уимзът и

М. Бърдсли ѝ дават красноречив израз чрез тезата си за „intentional fallacy“ Статията им „Интенционалната заблуда“ (1948) защитава новокритическите идеи за „затвореното“ четене, за самодостатъчността на текста като такъв и предупреждава, че е не само подвеждащо, но и опасно търсенето, позоваването или назоваването на авторовите намерения.

Макар и мотивирани от други причини, в определена степен съзвучни с изложените са възгледите на френския структурализъм и постструктурализъм. През 1968 г. Р. Барт на висок глас обявява, че „авторът встъпва в собствената си смърт“ там, където „писането започва“. За него авторът „не е субект, чийто предикат би могла да бъде книгата му“, защото езикът, реализирал се във и чрез писането, „допуска подлог, но не и личност.“[13] След като авторът е детрониран, за Барт стават напълно ненужни и излишни критическите интерпретации, които търсят присъствието му (или неговите хипостази: обществото, историята, душата, свободата). Една година по-късно Бартовите идеи за „авторовата смърт“ доразвива Мишел Фуко в показателната със заглавието си студия „Що е автор?“. Според него понятието „автор“ се обема, снема, размива и анонимизира в т. нар. „почерк“. Самият почерк се разгъва като игра, която непрекъснато руши своите правила и граници и така създава особено пространство, „където постоянно изчезва пишещият субект“. Именно в играта на почерка „той приема ролята на мъртвец“[14]. Разгърнатият анализ на „функцията автор“ за Фуко е начин да се проблематизира основополагащата роля на субекта и неговата идентичност. Анализът преобръща традиционното схващане за текста като продуктивен резултат от активността на субекта в неговата реципрочна метаморфоза. Субектът се разглежда „като променлива и сложна функция на дискурса“. Говоренето и писането се подчиняват на определени „дискурсивни правила“, поради което Фуко е напълно безразличен към въпроса „Кой говори?“. За него той е без значение, лишен е от смисъл, което доказва и композиционната логика на самото изследване. С Бекетовия въпрос: „Какво значение има кой говори?“ то започва. С него подчертано реторически жестово то и завършва. Според Фуко постмодерната ситуация предопределя не само изчезването на автора като субект, но и изчезването на човека като субект: Промяната на „фундаменталните диспозиции на знанието“[15] в съвременното постмодерно общество той обвързва с края на човека: „В наше време... – твърди убедено Фуко – се утвърждава краят на човека... връщането на маските... абсолютната дисперсия на човека“[16]. Фактът, че в съвременната философия, литература, формална рефлексия се извежда на преден план въпросът за езика според Фуко показва „без съмнение, че човекът е в процес на изчезване.“[17] С такава прокоба той завършва своята „археология на хуманитарните науки“: „човекът ще изчезне, както изчезва в безграничността на морето образът, начертан на крайбрежния пясък.“[18]

Идеята за загубата на субектна идентичност на човека в постмодерното общество подхранва твърдения, според които значението на текста „зависи не от субективното идентифициране, а от зоната на различните сили, които предизвикват интерпретацията.“[19]

Посочените схващания превръщат изгубилия идентичността си, безсубектен човек в марионетка на „симулакрумното“ общество, в което той е обречен да съществува, „отричайки всяка мисъл“[20]. Производни на такава мисловна нагласа са и идеите за „изчезването“ на автора и превръщането му в „трансцендентална анонимност“. Подобни постановки са плод не толкова на литературни, а на извънлитературни обстоятелства, които обуславят и ерозията на личностната идентичност.

Именно тях в едно свое интервю Юлия Кръстева признава с безпощадна искреност: „От дивана на аналитика все по-често се чуват оплаквания на хора, при това съвсем трезвомислещи, че буквално не знаят кои всъщност са те. Те сякаш „делегират“ персонажи на сцената на своята дейност... Това са актьори без автор. Изглежда, днес сме стигнали дотам, че възможностите на маската, на „лъжливата идентичност“ са изчерпани. Под маската няма никого.“[21] Към така направеното самопризнание за личностната криза и производната ѝ „криза на авторството“ в съвременното постмодерно общество едва ли може да се добави нещо съществено. Казаното е достатъчно показателно.

Онтологичните основания на авторовата криза са свързани с разрушената личностна идентичност. Липсата на устойчиви етически опори прави невъзможно продуктивното и творчески отговорно завършване на художествения свят. Показателен пример за бърз критически рефлекс и критическа експликация на такава криза е рецензията на Жан-Пол Сартър по повод романа на Владимир Набоков „Недоразумението“. В нея Сартър интуитивно, но точно улавя онова, което Бахтин дефинира като криза на авторството – липсата на онтологична укорененост на творческия мотив, чрез който да се осмисли и естетически завърши произведението като творчески отговорна постъпка – т. е. нарушено е единството на двустранната отговорност (специална и нравствена). Сартър оценява романа „като разтворил се в собствената си отрова“, като израз на „някаква странна литература, създадена от руски или други емигранти, които са лишени от **корени** (курсивът мой – З. К.). Изкореняването на г-н Набоков, подобно на Херман Карлович, е тотално. Те не се интересуват от никакво общество, дори само за да се разбунтуват срещу него, защото не принадлежат към никакво общество. В резултат на това Карлович е принуден да извършва съвършени престъпления, а г-н Набоков да пише на английски на самоцелни теми.“[22] Чрез рецензията Сартър показва как липсата на онтологична укорененост на творческия продукт „закономерно води до повяхването му“.

Наред с диахронично изложената (макар и в едри щрихи) тенденция, изразяваща дълбоко съмнение в авторовата идентичност и обезсмисляща самото понятие „автор“ съществува и друга – диаметрално противоположна.

Тенденцията, за която говорим, не само признава авторитета и статута на авторовата институция, но и защитава „идеята за автора като една човешка отговорност за смисъла, морала, цялостта на творбата.“[23] Под различни форми тази идея също присъства в литературоведските и „мисловни нагласи“ на нашия век.

Още през двадесетте години в руското литературознание се появява понятието „образ на автора“. То принадлежи на Виктор Виноградов и има както лингво-стилистични, така и субектни измерения. За него „образът на автора“ е „концентрирано въплъщение на същността на произведението, обединяващо цялата система от речеви структури на персонажите в тяхното съотношение с повествователя, разказвача или разказвачите и чрез тях явяващо се идейно-стилистично средоточие, фокус на цялото.“[24] Понятието „образ на автора“ Виноградов обвързва със субекта на повествованието. В конкретните си изследвания той го анализира в неговите сложни и неоднозначни проявления, нетъждествени с нито една от „стилистичните маски“, които авторът използва.

Подобно виждане защитава трийсетина години по-късно и американецът Уейн Бут. Според него в самия акт на писане писателят създава подразбиращ се вариант на самия себе си. „Наречем ли този подразбиращ се автор – пише Бут – „второ аз“ на автора – то очевидно е, че този образ, който се създава у читателя в резултат от неговото присъствие в текста, се превръща в един от най-значителните ефекти от въздействието на автора.“[25]

Макар и в модифициран вид, изложените идеи присъстват в теоретичните конструкции на комуникативно ориентираната наратология през 70-те години. Само че в тях мястото на поостарялото понятие „образ на автора“ се заема от понятията „имплицитен“, „виртуален“, „идеален“ автор[26]. Много показателна в това отношение е комуникативната верига, предложена от Сеймур Чътмен, която в модифициран или разширен вид се среща и у други автори: реален автор – имплицитен автор – (наратор) – (нарататор) – имплицитен читател – реален читател[27].

В рамките на втората тенденция в подхода към проблема за автора се откроява концепцията на Михаил Бахтин, чиито основи той поставя още през 20-те години. Категорията „автор“ е основополагаща във всички негови изследвания, макар че никъде не е еднозначно дефинирана.[28] Казано най-общо и в скороговорка, за него авторът като „последна смислова инстанция“ е единственият субект, който може да осъществи единството на етическото и естетическото отношение към света, „постъпвайки“ чрез създаваната творба „творчески отговорно“. Етическите мотиви на естетически постъпващия чрез творбата автор според Бахтин трябва да бъдат „онтологично укоренени“[29]. Още в първата си работа „Изкуство и отговорност“ той пише: „Какво гарантира вътрешната връзка между елементите на личността? Само единството на отговорността. За това, което съм преживял и разбрал в изкуството, аз съм длъжен да отговарям със своя живот, за да не остане преживяното и разбраното бездейно в него. Но с отговорността е свързана и вината. Не само да понесат взаимната отговорност са длъжни животът и изкуството, но и вината един спрямо друг. Поетът трябва да помни, че за пошлата проза на живота е виновна неговата поезия, а човекът от живота нека знае, че за безплодността на изкуството е виновна ниската взискателност и несериозност на жизнените му въпроси. Личността трябва да стане непрестанно отговор-

на: всички нейни моменти трябва не само да се подреждат във времевия ред на живота ѝ, но и взаимно да се проникват от единството на вината и отговорността. ... Изкуството и животът не са едно, но трябва да станат в мен единни, в единството на моята отговорност".[30] Само етическата отговорност на творческите мотиви може да запази „онтологичната укорененост" на естетическия продукт и да гарантира неговата жизненост. За Бахтин това е единственият път авторът да постигне и субектната си идентичност – в етически и естетически план.

Проблемът за единството, което субектът може да постигне само във и чрез собствената си отговорност, маркиран от Бахтин още в първата му публикувана творба, е сред важните въпроси, привлекли и задържали вниманието на Пол Рикьор. Макар в по-друго време и в друг методологически контекст, този въпрос и според френския учен имплицира в себе си определено виждане за ролята и значението на авторството като своеобразна форма на личностна идентичност. Първоначално Рикьор поставя проблема за автора и авторовия смисъл с оглед дихотомията писане – говорене. За разлика от устно осъществения дискурс, според него „записването става синоним на семантичната автономия на текста, която следва от разделянето на това, което авторът е искал да каже, и това, което текстът означава."[31] Самите интерпретативни процедури не са свързани с авторовата психология. „Но тази депсихологизация – подчертава Рикьор – не означава, че понятието авторов смисъл напълно е загубило своето значение. И тук една недиалектична концепция за отношението между събития и смисъл би довела до противопоставяне на алтернативи. От една страна, бихме имали това, което Уимзът нарича интенционална заблуда, поддържаща авторовото намерение като критерий за обоснована интерпретация на текста, а, от друга, това, което аз бих нарекъл по подобен начин ***заблуда за абсолютния текст*** (курсивът мой – З. К.): заблуда при хипостазиране на текста като лишена от автор цялост. Ако интенционалната заблуда пренебрегва семантичната автономия на текста, обратната заблуда пренебрегва факта, че текстът е изречен от някого дискурс, дискурс, изречен от някого към някой друг."[32] Адресираността на дискурса, „медиумната" му същност са сред основните негови характеристики, чието пренебрегване според Рикьор би „свело текстовете до натурални обекти, тоест до неща, които не са създадени от човека, а приличат на намерени в пясъка кристалчета." Отчитайки посочените характеристики, ученият убедено застава зад тезата, че „авторовият смисъл и вербалните значения си съответстват диалектически и всяко от тях трябва да се тълкува от гледна точка на другото."[33]

Така диалектически поставен, проблемът за автора и авторовия смисъл действително се превръща в „херменевтичен" проблем.[34] Най-очевидно и осезаемо неговите прояви могат да бъдат уловени, когато се положат в полето на прозата. Може би затова в по-късните си работи Рикьор интерпретативно го обвързва с понятието „наративна идентичност", което в голяма степен кореспондира с Бахтиновите възгледи за авторовото „дълженстване" и „неалиби в битието", за единната нравствена отговор-

ност на художествената постъпка (постъпка чрез творбата), в която се постига и идентитетът на „специалната“ (естетическа) и моралната (етическа) отговорност.

Идеите си за „повествователната идентичност“ като „форма на идентичност“, която човек може да постигне посредством повествователната дейност“[35]. Рикьор разгръща в едноименната си статия от средата на 80-те години, а в края им те са резюмиращо завършени в изследването „Подходи към личността“. В него той обвързва проблема за идентичността с единната последователност на живота и защитава тезата, че херменевтичната феноменология на личността би могла да се изгради от четири слоя – език, действие, разказ и етически живот, т. е. „говорещ човек, действащ човек, разказващ човек, отговорен човек“.[36] Особено място в изграждането на личностния етос според Рикьор заема „наративното измерение“. В понятието „наративна идентичност“ се снемат и обвързват в единство същностно-субстанциалната човешка идентичност, която изследователят нарича idem (т. е. същностна), и устойчивата, постоянна във времето морална идентичност, наречена ipse (оттук Рикьоровият терминологично понятиен неологизъм – ипсеичност). Наративната идентичност диалектически обвързва въпросите: „Какво съм аз?“ и „Кой съм аз?“. Тази диалектика е „вътрешно присъща на онтологичното изграждане на личността“.[37] С други думи можем да онагледим тази диалектика по следния начин. Първият въпрос предполага отговор: „Аз съм човек като субстанция, като същност“, а вторият: „Аз съм отговорен за съществуването и битието си човек, включително и за действията, положени в интригата на собствения ми разказ.“ Нарушената „наративна идентичност“ е свидетелство за разпада на единството на личността „в последователността на човешкия живот“. Достатъчно такива примери Рикьор намира в постклассическия роман (Кафка, Джойс, Музил). В него именно загубената идентичност изтъква „пронизителния характер на въпроса *кой?* – Кой съм аз?“[38]. Сблъсъкът със заплахата от загуба на идентичност според Рикьор е причина за страданията на Музил и в същото време източик за търсене на смисъл, на което е посветено цялото му творчество. Ранната си теза за диалектическата взаимовръзка между авторовия смисъл и вербалните значения на текста четиринадесет години по-късно Рикьор всъщност доказва и доразвива чрез категорията „наративна идентичност“, която се превръща в условие за осъществяване на тази взаимовръзка. Рикьор, подобно на Бахтин, обвързва етическите измерения на автора с отговорността за творческата му постъпка като своеобразно морално ниво на повествователността. Така по неговите думи „собственото аз открива идентичността си в поетата върху себе си повествователност“[39].

Както е видно, втората тенденция в отношението към автора го разглежда като субект, който чрез творбата отговорно защитава своята нравствена и екзистенциална идентичност.

Тази теза е най-адекватна на предложената по-горе аргументация на смисъла, който носи толкова проблематичната за съвременното литерату-

рознание категория автор. По наше мнение изключването на автора от актуалния литературоведски терминологичен и понятиен апарат е анахронизъм, тъждествен и не по-малко вреден от „демиургизирането“ му. Без да се съобразяваме с постановките за автора като етически и естетически отговорен за продукта на творчеството си субект, е невъзможно да обясним телеологичността на различните художествени техники и похвати. Още Жирмунски твърди, че похват заради самия него, не е похват, а фокус. Всяка художествена техника и стратегия се обвързва здраво с авторитета на автора, който се реализира чрез единството, придаващо увереност за смисъла на неговата професионална и екзистенциална идентичност. Целесъобразността на избраната художествена организация е израз на естетическата отговорност на творческия субект. Чрез избора си авторът всъщност иска да говори на тези, с които авторитетно свързва смисъла на творческата си свобода, „суверенност“ и „професионализъм“. От тази позиция всеки художествен похват и типът организираност, в който той се снема, могат да бъдат разглеждани като проява на избор, чрез който авторът търси и антиципира увереност за собствения си идентитет или, казано с други думи, като пресечна точка на „етика и естетика“.

Ще си позволим да завършим с един показателен и ответен на патоса на изложението ни цитат от Матиас Фрайзе: „Културният процес на двадесети век, започвайки от формализма и завършвайки с постструктурализма, имаше една цел: да се отърве от автора и заедно с това да игнорира изключително съществената категория – отговорност... Но нищо не може да замени авторството: огромното усилие да се придаде на човека културна идентичност, да му се даде лице. Безграничният културен интертекст не съдържа и не съхранява тази идентичност. Нужен е център, около който смисълът може да кристализира. Такъв център е авторът.“[40]

БЕЛЕЖКИ

[1] **Ясперс, Карл.** Духовната ситуация на времето, С., 1996, с. 77.

[2] Пак там, с. 127.

[3] Пак там, с. 129.

[4] Пак там, с. 132.

[5] **Хосе-Ортега и Гасет.** Дехуманизацията на изкуството. – В: Естетически есета. С., 1984, 264–265.

[6] **Барт, Ролан.** Смъртта на автора. – Литературен фронт, бр. 20/17.05.1990, с. 8.

[7] **Валери, Поль.** Об искусстве. М., 1976, с. 466.

[8] Пак там, с. 467.

[9] **Брик, Осип.** Т. н. „формальный метод“. – Леф, № 1, с. 24 (цит. по **Стайнър, Питър.** Руският формализъм. Шумен, 1995, 52–53).

[10] Виж по-подробно: **Жирмунский, Виктор.** Задачи поэтики. – В: Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1973, с. 34–35.

[11] Виж **Стайнър, Питър.** Руският формализъм. Шумен, 1995, с. 61.

[12] Виж по-подробно **Стайнър, Питър**, цит. съч., с. 104–110.

[13] **Барт, Роланд.** Смъртта на автора. – Литературен фронт, бр. 20/17.05.1990, с. 8.

[14] **Фуко, Мишел.** Що е автор. – Литературен вестник, № 19, 20, 21 от 1990.

[15] **Фуко, Мишел.** Думите и нещата. С., 1992, с. 514.

[16] Пак там, с. 512.

[17] Пак там, с. 512.

[18] Пак там, с. 514.

[19] **Derrida, J.** Interview. – The Literary Review, No 14/1980, p. 21.

[20] **Лиотар, Жан-Франсоа.** Тензорът. – В: За името и превода, избрани статии от The Oxford Literary Review. С., 1996, с. 228.

[21] Виж Диалог. Карнавал. Хронотоп., Витебск 1995, № 2, с. 14–15.

[22] **Сартр, Жан-Пол.** Ситуации. Т I. С., 1996, с. 287.

[23] **Дичев, Ивайло.** Еротика на авторството. С., 1991, с. 183.

[24] **Виноградов, Виктор.** О теории художественной речи. М., 1971, с. 189.

[25] **Booth, W.** Rhetoric of Fiction. Chicago, 1961, p. 71.

[26] Виж по-подробно **Ильин, Илья.** Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы. – В: Семиотика. Коммуникация. Стиль. М., 1983.

[27] **Chatman, S.** Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction, London, 1978, p. 132.

[28] По въпроса за Бахтиновата концепция за автора и кризата на авторството вж. по-подробно **Бучков, Атанас.** За основите и основанията на Бахтиновата „Естетика на словесното творчество". – В: Литературно-теоретични фрагменти. Пловдив, 1995, с. 75–119, Емилиян Станев и проблемът за кризата на авторството. Пловдив, 1996, с. 3–16.

[29] **Бахтин, Михаил.** К философии поступка. – В: Философия и социология науки и техники, ежегодник. М., 1986, с. 123.

[30] **Бахтин, Михаил.** Эстетика словесного творчества. М., 1986, с. 8.

[31] **Рикьор, Пол.** Теория на интерпретацията. – Бюлетин на СБП, 1988, № 3, с. 104.

[32] Пак там, с. 104.

[33] Пак там, с. 104.

[34] В интерпретациите си Рикьор се опира на основополагащи тези от Гадамеровата херменевтика, според която: „Свободното творчество на автора – това е изображение на общата за всички истина, която ограничава и него самия ... Нали изборът на материала и формирането на избраното не се подчиняват на свободния произвол на художника и не се явяват просто израз на неговия вътрешен свят. По-скоро художникът се обръща към подготвените умове и прави своя избор в зависимост от резултата на въздействие, търсейки оптималното. При това той се намира в рамките на същите традиции, както и публиката, която той има предвид и организира. В този смисъл е вярно, че като индивид, като мислещо съзнание му е нужно да знае какво той прави и за какво говори неговото произведение." (**Гадамер.** Истина и метод. М., 1988, с. 179–180).

[35] **Рикер, Поль.** Герменевтика. Этика. Политика. М., 1995, с. 19.

[36] **Рикьор, Пол.** Прочити. С., 1996, с. 52.

[37] Пак там, с. 64.

[38] Пак там, с. 65.

[39] **Рикьор, Пол.** Размисли върху моралната философия. – Литературен вестник, 8–14.04.1998, с. 12.

[40] **Фрайзе, Маттиас.** После изгнания автора: литературоведение в тупике? – В: Автор и текст. Санкт-Петербург, 1996, с. 32.

ТЯЛОТО И ЕЗИКЪТ

Морис Фадел

Типологически във възгледите на Радосвет Коларов могат да бъдат откроени два периода: първият, повлиян от формализма и структурализма, е воден от стремежа за разглеждане на езика и текста като самостойни реалности, вторият, в противоположност на него, е насочен към изследване на връзките между езика и извънезиковия свят. Особено внимание се отделя на антропологическата проблематика. В работите на Р. Коларов може да се забележи как в ценностно отношение тя постепенно става по-важна от проблемите на езика и текста. Вече важен е не толкова текстът, колкото авторът или читателят, не толкова езикът, колкото човекът. Този текст също ще опита да излезе от изолационисткото разглеждане на езика, макар че перспективата не може да се нарече точно антропологическа.

* * *

Сред изненадите, които цели да предизвика стихотворението на Константинос Кавафис „Спомни си, тяло..“, е тази, че понятието „памет“, което обикновено не бива свързвано с тялото, се приписва на него. Подобно необичайно разглеждане на тялото срещаме и у Южен Джендлин.

Тялото за него не е нещо, което има ясни граници. Това обаче далеч не е най-неочакваното. Проблематизиране на границите на тялото предприема много по-рано от Джендлин Бахтин в книгата си за Франсоа Рабле. По-изненадващото е, че тялото при Джендлин не се побира в някаква предварително зададена идентичност. То не е точно „моето тяло“, защото това „моето“ автоматически прави тялото зависимо от една реалност – „мен“, която го контролира и управлява, насочва интенционално. Интенционалността изобщо е понятие, което, скрито или открито, не работи при Джендлин. Тялото няма и сексуална определеност. Не е „мъжко“ или „женско“. Полът също е реалност, която се поставя над тялото и трябва да го разположи в някакви рамки и да му даде име. Тялото също не е еротично. Еротичността е свързана с процеса на репрезентация. Нещо е еротично, защото ми се представя като такова.

А тялото у Джендлин е разделено от репрезентацията. Вместо „репрезентация“ той използва едно понятие, което има зад себе си стабилна философска традиция и едновременно с това е с по-широк смисъл: „перцепция“. „Присъщо на перцепцията – пише Джендлин – е да включва предпоставка, заявена или не, тя е нещо, което съществува *за* някого,

случва се на някого или е представена *пред* някого. Перцепцията остава битие-за" (курсивите са на автора – б.м., М.Ф)[1]. Тялото не е резултат от перцепция. То не е такова, каквото е, защото се явява пред мен по този начин. Тялото е неопосредствано взаимодействие с обкръжаващата го среда. Джендлин нарича това взаимодействие „интеракция" (interaction). Тялото не е предварително дадено. То се конституира в самия процес на интеракция. Тя прави от тялото тяло.

Подобно на тялото в стихотворението на Кавафис, което е призовано само да си спомня, тялото при Джендлин не е контролирано от едно „аз", съзнание или разум в своето взаимодействие с околния свят. То самостоятелно влиза в интеракциите, извлича знания от тях и съобразно тези знания определя поведението на аза, съзнанието или разума, носещи тялото. „Тялото усеща цялата ситуация и то тласка, то скрито формира нашето следващо действие".[2] Думата „ситуация" е важна. Ситуацията няма твърди и устойчиви граници. Тя, както повечето понятия в речника на Джендлин, е обвързана с действието. Ситуацията се създава в процеса на конституирането на тялото в интеракцията. В този смисъл тя е идентична с тялото: „Твоето тяло... *е* твоята ситуация" (курсивът е на автора – б.м., М.Ф)[3].

Разбирането на Джендлин за тялото като пряко взаимодействие с обкръжаващата го среда може и да е вярно по отношение на растението, ала не е сигурно, че е приложимо към човека. Неговото взаимодействие с околната реалност е повече опосредствано, отколкото неопосредствано. То протича при участието на знака, до голяма степен на езиковия знак. И доколкото знакът може да бъде мислен, както най-често е и мислен, макар и в различни, понякога взаимоизключващи се, модели като репрезентация, то човекът живее в свят, до който в много от случаите няма директен достъп, в свят, който му е представен. Срещата на възгледите на Джендлин с проблема за езика може да се окаже застрашаваща за тях. Проблемът води със себе си друг – този за историята, доколкото езиковият знак е памет за валидно за определен период от време схващане и е нещо вече налично, с което се описва настоящето, т. е. минало е по отношение на него. Историята и историчността, определящи за езика, могат да подкопаят автентичността, заложена в Джендлиновото разбиране за интеракциите, настояването на това, че те протичат в едно тук-и-сега.

Джендлин не заобикаля езика. Още повече че тялото не само е поставено в среда от езикови знаци, но и самото то функционира като такъв знак. Тялото излъчва знаци, чете ги и реагира на тях. Джендлин обаче е готов да го види като надхвърлящо знаковия свят: „След и във езика то (тялото – б.м., М. Ф.) предполага езика и отива отвъд него"[4].

Как така тялото е „във", „след" и се придвижва отвъд езика?

То е „в" езика в смисъл, че не само има отношение между него, езиковия и извънезиковия свят в „интеракцията", но езикът е и елемент от полето, с което тялото се намира във връзка. Той е активен участник в конституирането на самото тяло, в неговото „ставане" в „ситуацията". Това разбиране подлага на критика и променя възгледа за езика като

репрезентация. Езиковият знак вече не е само нещо, дистанцирано от извънезиковия свят и го представя или – както е в някои деконструктивистки постановки – сам създава извънезикови реалности. Той е непрекъснато взаимодействие с извънезиковата среда. Границите между него и нея не са фиксирани, ясни.

В този пункт Джендлин напуска дългото, простиращо се през целия XX в. разглеждане на езика като отделна, самостойна сфера със собствени начини на действие – разглеждане, което доведе до едно едва ли не травматично фиксиране върху езиковите измерения и – като следствие – до едно породено от травмата желание за справяне с фиксацията, усложнено от осъзнаването, че това справяне трудно би могло да се състои при наличието на проблема за репрезентацията, свързан с езика. Напускането, което предлага Джендлин, е толкова радикално, че едва ли можем да говорим за езика като притежаващ знаков характер, доколкото понятието „знак" влече със себе си темата за репрезентацията. Със самото провъзгласяване на езика като знакова система тази тема е вече въведена. Знакът е винаги знак на нещо.

Ала ако тялото е в езика, защо тогава Джендлин казва, че то е и след или отвъд езика? В перспективата на казаното по-горе е възможно да се види, че всъщност това не са различни твърдения. С тях се настоява на едно и също. Тялото и интеракцията за Джендлин не са отделни цялости, а се предполагат взаимно. Тялото се установява в ситуацията на интеракция. От друга страна, тази ситуация, за да се случи, изисква тяло. Интеракцията протича между тялото и средата, в която то е поставено, като въпросната среда може да бъде, разбира се, и друго тяло. Когато езикът бива включен в интеракцията, той се разделя със своя репрезентативен потенциал, минава, така да се каже, отвъд себе си или тялото, което за Джендлин не е нещо по-различно от интеракцията, излиза отвъд него. Доколкото напуска езика, тялото се разделя и с историята и историчността. „...Може също да се види, че тялото решително действа по трансисторически начин."[5]

Възниква въпросът: доколко и как всичко това е приложимо към литературата. Основната трудност е тази, че т. нар. „литературен текст", дори когато е под формата на хипертекст или на „визуална (или „визуализирана") поезия" (visual poetry), е сякаш напълно дистанциран от онова, което Джендлин нарича „тяло" – една реагираща, участваща в ставащото около нея реалност. Той изглежда да е потвърждение на възгледа за репрезентативния характер на знака. Многобройните изследвания на тялото в литературата – тема, която в един неотдавнашен период бе силно разпространена, а и днес не е лишена от актуалност – се спират по-скоро на начините на представянето на тялото в „литературния текст", на образите на тялото. Тялото при Джендлин обаче не е образ. Както впрочем и езикът. Напротив – би могло да се каже, че Джендлин се опитва да изведе езика от неговото дълго разглеждане като образ на света или като създаващ образи на света и отделни светове.

Нещата може и да не са толкова сложни, ако смалим нивото на абстракцията и сведем разговора до конкретен литературен текст, напри мер до стихотворението „Спомни си, тяло...“. Не би било достатъчно да се каже, че тялото в него е представено. То е нещо по-различно от това Кавафис се обръща към него не за да го използва като фигура, чрез която да обозначи друга реалия. Той и не се стреми към езика, посредством който да изрази самото тяло. По-скоро тялото тук е условието и възмож ността за възникването на текста. Без насочването към него текстът не би бил онова, което е.

Също така тук тялото се намира в по-особено отношение към езика. Той не е негов знак. Кавафис търси ситуацията, при която тялото ще излезе от езика, който го изобразява и ще влезе в контакт с един език, който му е по-присъщ. Той не е знаков и носи познанията на тялото преди то самото да се превърне в обект на познание – езикът на неговата собствена памет. Струва ми се, че в този случай текстът на Кавафис, който легитимира себе си като литературен, не е далече от твърденията на Джендлин.

БЕЛЕЖКИ

[1] Perception inherently involves a datum, clear or unclear, something that exists *for* someone, happens to someone, or is present *before* someone. Perception remains a being-for. Всички цитати са от текста *The primacy of the body, not the primacy of perception: How the body knows the situation and philosophy, сп. Man and World* 25 (3–4) 341–353, 1992.

[2] The body senses the whole situation, and it urges, it implicitly shapes our next action.

[3] Your body ... *is* your situation.

[4] After and with language it implies and moves beyond language.

[5] ...It can also be obvious that the body functions crucially in trans-historical ways.

ПОСВЕЩЕНИЕТО ВЪВ ВЪЗРОЖДЕНСКИТЕ КНИГИ

Румяна Дамянова

Посвещението е паратекст, който, заедно със заглавието, мотото, предговора и послеслова, изгражда паратекстовата рамка на книгата. Самият акт на посвещаване е културен феномен – чрез посвещението се създава памет. Тези две страни на посвещението – неговият паратекстов характер и изявеният тип културно поведение – определят двете продуктивни насоки при изследването му.

Формулирано още със станалата класическа книга на Ж. Женет[1] като един от най-важните „прагове" на текста, посвещението поема функцията (донякъде споделена и от обявлението) да огласи в социума културния акт на подкрепата за създаването и появата на една книга. Тълкувайки въвеждащите текстове, С. Кржижановски очертава образа им чрез находчива метафора: „Ако си представим предаването на книгата на читателя, като връчване на труда на **първия читател**, тоест на този, към когото е адресирано **посвещението** (подч. авт. – С. К.) на работата (такива адресати обикновено са били влиятелни хора, меценати, силни на деня), то може, осъвременявайки процеса, да си представим, че посвещението се проецира върху плика на „препоръчаното писмо", епиграфът намира своето място вътре в отворения плик, а самата литературна работа сякаш „се прилага към това"[2].

Възприемането на посвещението като част от цялостното послание на една книга, видяна като „плик на препоръчано писмо", заявява комуникативността на паратекстовата ситуация (белег, който предопределя поведението на всички паратекстове), като всеки един от компонентите има строго определена и графично изобразена позиция и реализира специфични функции. В този смисъл „рамката е това, което свързва текста с неговия контекст", тя е прагът, който прекрачваме, „както когато влизаме в дадено пространство, така и когато излизаме от него"[3]. Паратекстовата рамка може да се възприеме като специален механизъм за въвеждане в текста, за представяне на текста, за акцентиране на идеите в текста през авторовата визия, а също и за извеждане на читателя извън самия текст в необозримото пространство на социалния и културния контекст на времето. Паратекстовата рамка, според Женет, е онази „неопределена зона" между вътре и вън, самата тя без строго определени граници навътре (към текста) или навън (към дискурса извън текста)", а за назоваване на обхвата на паратекстовото поле той предлага формула с ироничното уточнение „за онези, които обичат формулите, паратекст=пе-

ритекст+епитекст“[4]. Паратекстовата рамка пази тайните на представянето и четенето на текста, на неговото идентифициране. Коментирайки *Seuils* на Ж. Женет и категоризирането на паратекстовете по техния максимален обхват (който включва и бележки под линия, рекламни известия, афиши, коментари, инициали, псевдоними и проч.), М. Маклийн пише за „знаците и „пискюлите“, които съпътстват и заобикалят един текст“ като дълго време пренебрегван аспект от литературния процес, но любопитно обобщава: „Много малко са онези, които могат да избегнат заядливото чувство за хумор на Женет, който превръща потенциалния каталог в постоянно забавление“[5]. В този „потенциален каталог“, предхождащ и следхождащ текста, се съдържа битието на една творба.

Българското възраждане е **времето на паратекста**. Тогава се утвърждава изкуството на маргиналното, значещи за възрожденския читател стават всякакви обявления, рекламни известия, дописки, отворени писма, различни съобщения. Тези текстове стоят в периферното пространство, възприемат се като информиращи, спомагателни, изясняващи, насочващи и сякаш не участват пряко в процеса на изграждане на естетически вкус и чувство за „художество“. Но имат важна функция – те оформят контекста на появата на една книга и захранват очакванията на читателската публика. Обявления, заглавия на книги, предговори стават важни диагностични текстове, които чертаят насоки, казват истини, издават намерения.

Възрожденската книга е значим културен факт, но съпътстващите и „помощни текстове“ (в смисъла, употребен от Женет) я правят социално важна и очаквана, в голяма степен намират нейното място в социума. Така например, още в първото ръкописно обявление за първата печатна българска книга „Кириакодромион, сиреч Неделник“ (1806 г.), подписано „Смирений Софрониа, епископ Вратчанский“ и разпространено от Софроний, е посочен ценностният аргумент за издаването ѝ („...що досега такавая книга по болгарский простий язик на свето не е била“), показан е един от основните мотиви за излизане от българската изостаналост („Такива книги по простий язик имат и гръците, и сербите, и власите, и русите, и другий вери...“), изречена е една от най-значимите духовни повели на Възраждането – „веднош да стане начало“[6]. Заглавието носи „смисловия импулс за бъдещата творба“ (К. Протохристова), „кондензира темата“ (С. Кржижановски) и е изследвано многократно в модерното литературознание, като един от подстъпите за неговото интерпретиране е тезата, че „съдържа и предлага кода за разбиране на текста“[7]. Атрактивното многословно заглавие, характерно за практиката на XIX в., „разказва“ възрожденската книга: за кого и за какво точно е написана (напр. „заради поклонниците, що идат на Свята гора, и за ония, които желаят да узнаят чудесата...“, „да послужи за упражнение в училище“, „за полза и употребление на болгарското юношество“ и проч.), кой я е написал или превел, дори откъде е, какви са източниците, които е ползвал, къде се издава, на кого авторът дължи благодарност и т. н. Сполучливо определеният от Дж. Холандър символ „Рибешки очи“ – въздействащ „елемент от цялото“, който създава една „предварителна

интрига“[8] – извежда заглавието като своеобразен кодиращ цитат от текста. А съществуващите „ситуативни заглавия“ (Цв. Ракьовски) предават модели на ситуации, отразяващи различни културни и словесни прояви през Възраждането, и „имплицират в себе си несъмнено много по-глобален свод от културни проекции на образите на съвременността“[9]. По своята същност предговорът е най-сложно и отговорно конструираната паратекстова цялост – той е ключът към книгата, но и към индивидуалния прочит на самия автор; същевременно издава намеренията на автора (издателя), съотнасяйки ги към очакванията на възрожденския читател. Чрез обръщението предговорът набелязва и *своите* читатели – дори когато са представени чрез анонимното „Драги болгаре“, „Любезни единородци“, той ги идентифицира като онази част от българското общество, която именно очаква да намери в предлаганата книга „душеспасителна полза“.

Посвещението е популярен паратекст в книжовната практика на Българското възраждане, присъства и в балканската културна традиция през XIX в. То се среща и графично обособено, и включено в самото заглавие на книгата. Обикновено текстът на посвещението е лаконичен, съдържа открито изразената благодарност към личността, подпомогнала издаването на книгата или съдействала с делата си за духовността или нравствеността. Като паратекст посвещението разкрива една **извънтекстова ситуация** – заключена в решението на благодетеля да подкрепи труда – докато останалите паратекстове се отнасят предимно към самата книга и са преди всичко тълкувателни. Те са херменевтичен подстъп към основния текст, който се предлага, и имат функцията да въведат в текста (а послесловът да завърши), да влеят някаква семантика. Докато всички паратекстове са **вход** в основния текст, то посвещението – обратно – е **излаз**, то извежда към нещо извън книгата и е насочено към ситуацията, предхождаща появата ѝ. Защото в своя смисъл и значение посвещението отразява един вече **отминал момент** – направено дарение, материална или духовна подкрепа.

Като акт на благодарност към благородния жест на личност или институция, вдъхновили или подпомогнали издаването на един труд, посвещенията внасят елемент на преклонение и възхита, на утвърждаване и възвеличаване. Същевременно може да се възприемат като допълващ текст, който притежава и реализира характерни функции, както по отношение на труда, така и по отношение на неговото социализиране. С посвещенията се привлича вниманието към книгата – тя е достойна да бъде посветена, защото е важна за времето, но същевременно личността, на която е посветена, е още по-достойна. Обвързвайки акта на посвещаване с изявена в обществото личност, която има статута на „първия читател“ (Кржижановски), съзнанието на възприемателя неизбежно зачита текста по друг начин. Посвещението, мислено като благодарност и преклонение, социализира текста на книгата, прави го принадлежащ на една по-значима общност – духовната, нравствената. В „Школска педагогиа или методическо ръководство за учителите и управителите на народните

школи“ (1873) Йосиф Ковачев поставя следното посвещение: „За спомен на блаженопочиналият В. Априлов, незабравеният Патрон на Габровските школи – като отхраненик на оставената от него сума, посвещава тоя свой първ трудец Й. А. Ковачев“. Ореолността на името на адресата на посвещението задвижва особен механизъм – преди още да е навлязла в обществото, книгата **вече** е сред значимите, отличените. И името на посвещаващия също **вече** се свързва с нещо надредно, става част от утвърдените културни ценности на времето.

Така респектът пред адресата (благодетеля, мецената) разкрива и раздвоеното съществуване на посвещението. Преди всичко то насочва към благородната причина за появата на книгата, често отразява етап или преодоляна трудност при нейното създаване. Но от друга страна – името на благодетеля непосредствено се свързва със самата книга и по този начин сякаш „връща“ към основния текст – той става значим, излиза от премълчаването или умаляването („тоя свой първ трудец“) в посвещенската формула и се включва в друг, по-висш, регистър – на ценените.

Обикновено посвещението само споменава труда, който се посвещава („за да ся посвети тойзи мой труд...“) и акцентът е предимно върху личността на благодетеля и подкрепата му, която също е формулирана: „Любороднейший и Почтенейший Господине Антоние! Тебе воистина е достойно да ся посвяти и тази книжка; защо Ти, като си познал бедността нашего народа, и дето от нея ползата, самохотно си попросил средството, което усердието на спомоществователите не бе достатъчно да содействова, за да ся напечата тая книжка“[10]. Има случаи на посвещения, които са личен поздрав към приятеля или съмишленика, без той да е участвал пряко в публикуването на книгата. Те издават едно свободно и по-модерно отношение към акта на посвещаване, необвързано с конкретен благороден жест. В такива случаи изборът на адресата на посвещението е обусловен от други мотиви – лична симпатия, възторг от делата му, доказано приятелство, упование в благородството на неговите мисли и убеждения („На Маринчо Петров заради добросклонното сърце и голямата ревнивост за Българското просвещение“[11]).

Посвещението е персонален авторски текст, който винаги предполага конкретно обозначен адресат – индивидуален или колективен. Докато индивидуалният адресат запазва личните чувства въпреки публично огласената благодарност, то колективният адресат извежда извън личната зона и засилва социалния жест на подкрепата. Посвещения от типа „Благолюбивейший народе Болгарский!“, „На Свищовското читалище“, „на ЦВЕТУЩИТЕ БЪЛГАРИ“, „На еднородното си българско юношество с надежда за добри успехи“ и т.н. потвърждават общонародната значимост на книгата, макар и наложена чрез демонстрирана самооценка от автора. Като лингвистичен носител на перформативния акт, посвещението отличава и въздава памет и свързва обекта на действието със светостта. В своя „Речник на българския език“ Найден Геров тълкува „посвятиавам и посвящавам (да посвятъ)“: „Направям някого да стане свят. -мся, гл.възр. ставам свят, светец; делаться святым“[12]. Светостта като духовна

категория преминава в социалното живеене и обвързва посвещаващия и обекта на посвещението в особен съюз – те споделят не само общи интереси или намерения, но в пространството на културните връзки и започналата духовна промяна през XIX в. реализират споделеното си усещане за мисия.

Посвещенията са типови и следват схемата: „на... за... от...“ Същевременно те са изцяло личен текст и издават съществуваща връзка между посвещаващия (адресанта) и този, на когото се посвещава трудът (адресата). Тя може да бъде породена от лични чувства, от съмишленичество на литературното поле или от преклонение пред народополезните дела, но при всички случаи е личен избор. И в това се съдържа парадокс – личният, по презумпция, текст на посвещението се облича в нелична форма, която се повтаря. Типовостта на посвещенската форма издава шаблонизация, вид поведенческо клише. Шаблонът се разчупва в случаи, когато посвещението е много интимно (и тогава посвещенската фраза успява да запази тази споделена интимност между адресанта и адресата и посвещението да звучи лично). По-традиционно, съответно шаблонизирано, е посвещението, което твърде разточително обяснява убеждението на автора за навременността и ползата от неговия труд. Посвещенията във възрожденските книги (разграничените като самостоятелен текст са общо 87 на брой, а немалко са включени още в многословното обяснително заглавие с формулата, че съчинението е „посвящено на...“) са лаконични, но има и твърде пространни – те обясняват замисъла на труда, трудностите при осъществяването му, както и благодатните усилия на личността, подпомогнала изданието. Тя обикновено е поставена в сакралното пространство на отличените с благородството и народолюбието си. Многословността на посвещенския текст зависи от качествата на автора и от умението му да изрази своите чувства, но също и от мащабите, в които вижда социалната си роля. „Посвещенското писмо“ (терминът на Женет за класическото посвещение „в по-разширена форма на беседа“) във възрожденските книги има характер на послание, то е многоречиво в благодарността и прецизно в изреждане на заслугите на адресата. Същевременно то съжителства с лаконичното и оформя корпуса на възрожденските посвещенски текстове през XIX в. Пространното посвещение е оформено като лично писмо и съдържа трафаретната формула – титулувано обръщение, въведение, подробно изложение, заключение с многократно подчертаване на заслугите на личността, подпис със спазване на всички „учтиви приличности“ (Д. Войников). Кратките посвещенски текстове дори може да пропуснат в типовата си схема за какво точно се посвещава трудът и остават само с формулата „на... от...“ В тях е водеща обществената изявеност на личността. Посвещенията говорят повече, когато не са пространно изказани.

Много важен за възрожденските посветителски текстове е въпросът за титулуването. **Титлографията** е характерна за възрожденската текстовост – тя присъства най-вече в множеството епистоларни връзки, при представяне на някоя изявена личност в печата, съпътства всички форми

на обръщение. Определена от самите възрожденци като „титлонадписание", титлографията е включвана към ръководства за добро държане, към писмовници (ръкописни и печатни). В изискванията на възрожденската комуникативна практика титулуването е задължително. То отличава и обособява личността на адресата, запазвайки по този начин напластяванията от средновековната житийна традиция, в която пишещият е „недостойний". Умаляването на личността на адресанта и възвеличаването на личността на адресата е и „церемониалът" (Д. Войников) в общуването, стриктно спазван от възрожденския човек.

Възрожденските титлографии предлагат варианти на обръщане към висшестоящ, определят „санове" за възможни (и невъзможни) за българската действителност постове: „к генералу", „на принципа (високопочтенному и великолепнейшему Принципу Г:Г"), има титулувания за барон, княз, император и пр. Но титлографиите разграничават не само обръщения по санове, а и според професия и социална йерархия (съответно има образци за титулуване „на ученнаго человека" „на архиерея" и пр.). Този модел донякъде припокрива посвещенския, като в посвещението се преплитат обектът на посвещаване с имплицираните смисли в изразеното „високопочитание" и по този начин се разкрива социалната позиция на самия автор. Използвайки „сановете" в отношението си към определена личност, възрожденският човек не влага само учтивост, нито толкова прецизно разграничение по ранг в обществото (културните общности са били твърде затворени и само най-ярките личности са ставали общонародно известни), колкото експлицира собственото си разбиране за йерархичност. Така Неофит Рилски е „мудрословеснейший", Малкий Волко Чорбаджи е „любороднейший и почтеннейший", анонимните читатели са „любезни", „почтенни", „благоразумни", „возлюбленнейшии мои единородни" и т.н. Определено като „израз на съзнание за жеста, за ролята и въздействието му на чувство за изпълнен дълг" и най-вече като благодарност за „материална подкрепа, дошла от видни търговци, духовници, меценати"[13], посвещението във възрожденските книги издава самочувствието на възрожденеца, неговото признание за значимост и на собственото му дело.

„Дерзостта" да посвети книгата на виден благодетел е не толкова израз на „писателско раболепие"(И. Рат-Вег) и на подчиненост, подхранена от постигнат комерсиален успех, колкото на възторга пред неговото „желание и ревност". Емблемен пример за тази **усетена граница** (между благодарността и раболепието) е началото на посвещението в първото издание на „Христоития": „Не ми е мисълта с ласкателство и с лицемерие да плета хвалби и с това да возвишавам Твое Любородие, но с едно смирено дерзновение оставям сичките Твои душевни дарования и това токмо с простота говоря: как от души любиш своят род. Ищеш прокопсията му, доброто му, славата му и просвещението му...Тая Твоя добродетел принуждава и мое смирение да Ти принеса от моят труд тая юнотка Христоития..."[14]. Разбира се, не е трудно да се открие в подобно твърдение нарочна патетика, но тя неизбежно е съпътствала такива жестове на

признание през Възраждането, нещо повече, възприемала се е като задължителна. Натрупването на толкова много думи все от високия регистър на духовността – „любородие“, „добро“, „слава“, „просвещение“, „смирение“ – с единственото намерение да бъде отличен благодетелят е също твърде характерно за стилистиката на възхвалата, на благодарствените писма. Вече във второто издание на същата книга, направено в печатницата на Тадей Дивитчиан в Цариград (1855), Р. Попович **не** включва посвещението и предговора. И това е важен социокултурен факт – книгата вече е „посветена“, изразени са и възторгът, и уважението, а читателската публика е отбелязала този благодарствен акт. Впрочем рядко през XIX в. във второто издание на книгите авторите оставят посвещението, присъстващо в първото издатие. Подобен факт може да се приеме и като емблема за социокултурната роля на книга, която „первом на свят“ се появява. Възрожденският човек сякаш много се стреми да бъде „първи“ – едно от възможните обяснения за множеството заглавия от типа „първа четеница“, „първа граматика“, „първи разсъждения“ (това е наложено в голяма степен и от културноисторическата ситуация на обнова и преобразуване през XIX в), а предговорите многократно интерпретират мотива за първопоявата именно на тяхната книга, мотив, имплициращ почит.

Посвещението през Възраждането е **социално ориентирано** – то реализира връзката между текста на книгата и културноисторическия контекст. Когато един труд е посветен на „сичките читалища по България, Тракия и Македония“[15] или на „Благодетелните женски дружества“[16], той неизбежно маркира тенденции, актуализиращи се в конкретното историческо време – в случая е индикация за разрастващата се дейност на новопоявяващи се читалища и преди всичко женски дружества, които трябва да бъдат „подкрепени“ и стимулирани в народополезната си дейност. Нерядко в посвещенията се дава и информация като знак за благороден жест, за подарени на дружество, дружина или читалище броеве от книгата. Ръководен именно от идеята да отдаде почит, възрожденският творец, насочващ своето посвещенско послание или към утвърдена личност, или към масово обединяващ адресат, като училище, читалище, ученици, дружества и т.н., постига и нещо друго – трудът му вече предварително е ориентиран към определена читателска категория. В този смисъл адресат на посвещението е не само и не толкова конкретният обект на посвещенския текст, колкото анонимната социална общност, с която се съотнася и към която е насочен предлаганият труд.

С излизането на книгата авторът (издател, преводач) дава на обществото един **духовен дар.** Осъзнаването на дара като „тотален социален факт“ (изразът е на М. Мос) присъства в теоретичната концепция за дара, която е философска (Ж. Дерида, М. Мос, Кл. Леви-Строс и др.), а в сферата на общественото живеене и разрастващите се социални контакти е релевантен механизъм. Проблематизирането на съотнасянето посвещение/дар откроява дифузността и функционалната еднаквост на двата перформатива, но също така насочва и към модусите на обвързаност и зависимост като проекции на акта на даряване. Посвещението в книгите

е, на практика, доброволен духовен дар, който привлича вниманието към личността на благодетеля, вменявайки му статута на властимаща личност – завидната духовна власт. Един от аспектите на даряването е свързан с каузата на утвърждаване на духовното – като идея и морал[17], доколкото, по думите на Ив. Дичев, „дарът е сфера на риска“[18]. Съзнанието на автора, посвещаващ своя труд на благодетел или меценат, е провокирано и от убеждението, че така ще го дари с духовна слава. В посвещенията във възрожденските книги много често това е буквално формулирано – „в дар на...“ Възрожденската пишеща личност „дарява“ своя труд – на благодетеля, на конкретно сдружение, читалище или на по-голяма част от общността. Така влиза в общността на даряващите, но също и на дарените – отличените, признатите. Коментирайки стратегията на пишещия като „съвършеното въплъщение на даващия“, Ив. Дичев обръща внимание на „двусмислието на дара“ в егоистичността и преценката за това, което пишещият „ще получи в отплата“[19]. Това е същата амплитуда – от благодарността и раболепието до пресметнатия жест, или казано с присъщата на Женет ирония за избледняването на обстоятелственото посвещенско писмо до обикновено „просто упоменаване“: „без да изгуби функцията си на ловуване след учтивост“[20].

В кръга на социалните връзки и „длъжности“ през XIX в. обаче авторът или издателят на книгата имат самочувствието, че се включват в общонародна кауза – за духовно издигане на народа, за приближаване до примера на „просвещените народи“, за обучение на „българската юност“ и пр. **Отплатата** – обговорена с патетика – е оставане в културната памет на българина със свое „дело“. Тя присъства в изрази от публикувани обявления за книги като: „да дерзнем да я преведем и издадем на нашия болгарский язик в полза общему нашему народу“[21], „имущ долг за ползата народа сего дерзаю помощию божиею да се покажем и я на тоя свят сос едно дело...“[22] и т. н. Много често и в многословното обяснително заглавие на възрожденските книги също присъства буквалното наричане на книгата като дар: “Напечатано с одобрением и иждивением его светлости княза Сербскаго Милоша Теодоровича Обреновича на дар учащейся болгарской юности“[23]. В тази грижа да бъде огласена дейността на даряващия има и убеждение в полезността на труда, и суета, но преди всичко е налице съпричастието към кауза, завладяла съзнанието на възрожденеца – да се работи „за ползата народа сего“. Новото обществено живеене през XIX век – с усилията за запазване на народностната идентичност – обединява и слага своя белег върху всички културни дейности. Новоизлизащи вестници, нашумели с актуалното си въздействие книги, преводи или драми, които постигат „френетически успех“, утвърждават новите личности на времето – просветители, книжари, преводачи, издатели, творци. Техните социални ангажираности задължително са съпроводени от емблематичната обвързаност, че се появяват като отговор на потребностите на времето и обикновено се принасят в дар и за полза на народа. В този смисъл дифузното обвързване на посвещението с дара проличава и в често срещаната във възрожденските посвещенски текстове формула „в знак

на...“ Тя пряко формулира благодарността и посочва както благородната причина – ярко родолюбие или радеене за просветата, така и обекта на посвещенския дарствен жест, на духовния дар. Например книгата си „Нов способ упражнителен и лесен за ученье на немский язик Според Ф. Ан“ (1866 г.) преводачът Я. Г. Славков посвещава „На техно сл. (вероятно „словесие“ – бел. моя, Р. Д.) моите учители Н. С. Михаиловски и П. Р. Славейков в знак на признателност и на господа К. Сапунову, С. Н. Перуну и С. В. Каривеликоглу в знак на искренното им родолюбие посвящава трудецът си Преводител“.

Съществува и една друга проекция на посвещенския модел като вид духовен дар – и тя е в текста на **автографа**. Въпреки видовата близост обаче, тези два различни типа текст (и съответно действие) реализират различни функции и употреби. По своята същност автографът е личен дарствен акт, който се поставя на отделен екземпляр и не присъства, както посвещението, отпечатано във всички екземпляри от една книга. Автографът е предназначен само и единствено за конкретен адресат и в този смисъл има стойността на уникален документ.

Текстът на автографа не се нуждае от социално легитимиране (каквато е една от функциите на посвещението например), той остава в сферата на интимните връзки между автора на книгата и човека, комуто е подарена с личен надпис. Има автографи, които лаконично разкриват нещо от смисъла на книгата (напр. някоя ключова фраза от текста, която метафорично да изрази отношение). По принцип и в този тип дарствени текстове присъства неизбежният елемент на суета, но липсата на нарочна показност, каквато все пак съпътства посвещението, отключва други механизми, които съхраняват по израза на Лотман „общата памет“ в едно общуване. Това е по-скоро смелата суета на чувството да се изрази нещо твърде интимно като единствена възможност за лично признание чрез социализиран текст, но което да остане тайна. Тайната е именно разделящият психосоциален маркер: посвещението бяга от нея, а автографът се стреми. Така автографът става онова духовно пространство, което охранява уникалността на човешките връзки без заплахата от чужди очи. И ако всеки може да си купи от тиража на една книга, защото тя излиза от затвореното пространство на личното притежание и става социален факт, то само избрани са тези, които получават автограф и той остава интимен факт само за адресата на автографа. Така се оформя общността на лично предпочетените по различни причини от автора получатели на персонални екземпляри – приятели, близки, колеги, съмишленици или врагове. В прагматиката на посвещението е да се огласи в социалното пространство един благороден жест и една благодарност, в прагматиката на автографа е да се потисне публичността. Същевременно не трябва да бъде отмината и една друга позиция – даването на автограф съдържа презумпцията книгата да бъде прочетена и авторът да получи отзив. И още една отлика – посвещенският текст принципно ориентира към определена читателска общност и визира множественост на адресата, автографът, напротив, свива оптиката и осигурява съзнателно търсената скритост на

изказа. По своята същност автографът е интимен текст на доверие, демонстрация на чувства, на признание, а вече публикуването му (което е рядко и се случва при представяне на библиотеката на известна личност например) го извежда от запазената анонимност на индивидуалния писмен жест и го прави социален факт.

Посвещението като паратекст се съотнася, и в известен смисъл общува, с другите текстове от паратекстовата рамка на книгата. Рамката, по принцип, е очертаващо статична и окончателна за всяко отделно издание на книгата. Но съществува и своеобразна динамика (гъвкавост) на паратекстовите елементи – промяна в предговор, друго заглавие, отпадане на мото и пр. Рамката се променя само ако се променят компонентите ѝ, което се случва обикновено при преиздаване. Освен това, те могат да влизат в различни междутекстови връзки, които са твърде неравностойни. В тези съотнасяния обаче трябва да се отчита **спецификата** на всеки един паратекст – същност, задачи, графично разполагане, послание. Тя може да открои общото, обединяващото – да представят текста на книгата, да го диагностицират. Сравняването същевременно ще активира междутекстовите връзки, ще ги проследи в динамиката им на приближаване и разграничаване:

Първо – посвещението е личен текст, замислен и създаден от автора (издателя, преводача), не е цитат. Докато за други паратекстове това условие не е валидно: авторството на заглавието е „доста проблематично" (К. Протохристова) и класически пример е заглавието на последното Ботево стихотворение от загубения стенен календар с авторската публикация, факт, породил много въпроси и немалко интерпретации; предговорът е личен текст, но не винаги авторът му е идентичен с автора на книгата или на посвещението; послесловът обикновено е текст на автора, но в съвсем редки случаи може да бъде текст на издателя на книгата; мотото, по интенция, е чужд текст (цитат от народна песен, нечия мисъл, която се свързва с текста на книгата, библейска мъдрост и пр.).

Второ – посвещението, както и останалите паратекстове, има ясно изразена позиция в структурата на книгата, която не се мени – то е след заглавната страница и преди основния корпус (мото, предговор, основен текст, послеслов). Същевременно то също е обособено графично и обикновено се изписва на самостоятелна страница (с изключенията, когато е включено в заглавието на възрожденските книги).

Трето – посвещението задължително съдържа подписа на автора (с посочване на име, а понякога и социално положение или професия). Подписът на автора присъства още в предговора и в послеслова, като често в послеслова остава само „същий"; представянето на автора е включено и в пространното заглавие във възрожденските книги; в мотото позицията на подписа често се покрива с източника (напр. посочване откъде или от кого е цитатът) . Въпросът за подписа е много интересен от социокултурна гледна точка, но може да бъде разглеждан и като отделен „сюжет" от възрожденската текстовост. Подписът е легитимиращ жест и това предопределя неговото наличие или пожелана анонимност. Възрож-

денецът доста често се прикрива зад инициали или скромно заявява „Здравствуйте. Переводчико", определя се като „Желател Болгарското просвещение. Христак. П." или по-често следва класическото „челобитно писмо" с подпис „покорнейший слуга"[24].

Четвърто – чрез акта на благодарност посвещението изгражда памет. На практика всеки текст е натоварен с такава функция, тя се съдържа в смисъла на писаното слово. Но докато чрез предговора или послеслова авторът се стреми да изгради памет за книгата – да диагностицира нейната значимост, то чрез посвещението се създава памет за благодетеля. Посвещенията се четат през презумпцията – „да се знае и помни" – и целят да създадат чрез акта на посвещаване памет за другия; участвайки в комуникативността на посвещенския жест, дарявайки памет, авторът създава памет и за себе си.

Пето – ако за останалите паратекстове е характерна **центростремителната функция** – те насочват към основния текст, към неговите задачи, замисъл, послания, то посвещенията имат по-скоро **центробежна функция** – насочват към извънтекстовата ситуация, предхождаща появата на труда.

Шесто – всеки елемент от паратекстовата рамка на книгата носи рекламен смисъл и това е заложено в интенцията, че нещо се предлага на „читающата публика". Всеки един от паратекстовете обаче по различен начин рекламира текста. Посвещението в най-голяма степен – чрез **публичността на посвещенския жест** – покрива рекламната стратегия на автора (или издателя) на предлагания труд. Възрожденското заглавие също има рекламен характер – то задава темата, посочва кой издава книгата, кога, къде, понякога отбелязва и с чия подкрепа, също и за какво и за кого е предназначена. Мотото предлага своя прочит на текста – това обикновено е прочит на автора, опосреден с чуждото слово като цитат – но рекламният му характер е в неексплицираното насочване към ядрото на книгата. В замисъла на предговора е активно и открито да рекламира текста – да предаде „преди-словото" концепцията на автора, неговите намерения и очаквания. Възможностите на предговора предполагат и посочване на културния контекст на създаването и появата на книгата – от зараждането на идеята до „ползата" от нея. Позоваванията на отделни лица или институции, ангажирани с написването и издаването ѝ, размисли върху предмета на книгата – неговата актуалност и значимост, лични споделяния за преодолени трудности или изразената надежда за изпълнено обещание, признания за осъщественото и неосъщественото – всички тези аспекти на предговора като паратекст неизбежно поставят книгата в регистъра не на случайните, а по-скоро закономерни за културния живот, явления. И това поражда читателския интерес, отговаря или не на очакванията и съответно провокира търсенето. Послесловът също рекламира книгата, издавайки надеждата на автора в равносметката, че тя е дала отговори на въпросите, но в немалко случаи посочва и намеренията му да излезе извън конкретния такст, да насочи към нещо друго – което предстои и е все още ненаписано, въображаемо (друга идея или авторска задача, друго обещание).

Синхронното съотнасяне на посвещението с останалите паратекстове откроява интересни междутекстови срещи и пресичания, мотивирани и предопределени от характерните им функции. Тази, може да се каже, динамична междутекстовост е обединена преди всичко от общото послание на книгата. Нейното разкриване обаче откроява съзнателната намеса на автора или издателя. Например в своя „Буквар с различни поучения“ д-р П. Берон включва един пространен предговор за наложителното издаване на книги по новия взаимоучителен метод. Още в заглавието обаче той заявява, че буквარът излиза „сас помощта г. Антоньова Иоановича“[25]. Вместо послесловие д-р Берон включва текст „Възвание“, чийто патос е не толкова да доразвие идеите на книгата и нейната важност, колкото да призове всички „любезни единородни“ да подкрепят издаването на няколко книги, сред които са граматики, лексикони, една „священа история“, но най-вече да последват примера на иждивителите Й. Генович и В. Ненович. Авторът умело използва функциите на съпътстващите текстове, внасяйки и някакъв вид „разпределяне“ на посланието на книгата. Симптоматичен факт е също и невключването на предговора и послесловието във второто издание на буквара (1841). Така отделните елементи от паратекстовата рамка на книгата се синхронизират, като допълват рецепционния ѝ образ. Индивидуалният статут на всеки един от тях (поява, място, разполагане, послание) се осмисля в сложна междутекстова динамика.

Със **заглавието** посвещението се съотнася вторично – това е в случаите, когато лицето, на което е посветена книгата, се свързва с нейната тема, предадена чрез заглавието. Понеже първо се чете заглавието, а после посвещението, и ако заглавието не осветява изцяло текста, то личността от посвещението – с публично огласеното си име – насочва към основния смисъл, тема, заряд на книгата. По-пряка е връзката само в случаите, когато иждивителят е посочен в заглавието и е човекът от посвещението. И ако първата междутекстова връзка не е буквална, а опосредена от ореолността на името и от типа дейност, с която се свързва и тя е отразена чрез текста на заглавието, то втората връзка е буквална – двата адресата, на посвещението и на заглавието, съвпадат. Интересен и типичен пример е книгата на Т. Хрулев „Буквар или началное учение...“[26]. В многословното обясняващо заглавие са посочени темата, авторът, „иждивителят“ Д. Начович, пряко е формулиран акт на даряване, назован е и дареният – „сиромашките дечица“. А книгата е посветена на Димитър Начович от Свищов. Заглавието поема функцията да „задържа“ интереса и очакванията на читателя, опосредявайки връзката му с книгата, но често срещат и случаи на пълно припокриване на заглавието с посветителски текст. Характерен пример са творбите на Г. Пешаков „Ода на Юрий Ив. Венелин!“ и „Ридание на смертта Ю. И. Венелина“ (писани съответно през 1837 и 1839 г.), публикувани от В. Априлов в „Денница новоболгарскаго образования“ (1841).

С **мотото** посвещението има спорадични съотнасяния. Може да се открие такава ситуация само когато идеята на посвещението е разгърната

пространно и се свързва с мотото, което отключва текста. Или в абсолютно редките случаи, когато човекът, на когото се посвещава трудът, е и автор на мотото. Своеобразен пример за първия тип доближаване представя книгата на Т. Мутевски „Отечество „свобода или смърт“ (1863). Мотото е народна мъдрост, внушаваща предупреждение – „Ум царува, ум робува, ум патки пасе“. А посвещението – „Посвещава се на ЦВЕТУЩИТЕ БЪЛГАРИ в знак уважения младостта им от издателя“ – прокарва перцептивни нишки между цветущите в младостта и неопитността си българи и предупреждаващите уроци на мъдростта. Самата книга съдържа революционни песни и е предназначена да повдигне патриотичния дух на младите.

Проблематизиращо междутекстовите връзки е съотнасянето на посвещението с **предговора.** Посвещението обикновено отговаря на въпроси като „защо“ излиза дадена книга и благодарение „на кого“, докато предговорът коментира преди всичко защо е написана, нейните цели, перспективи, надежди. Предговорът оповестява намеренията на автора в типичната за възрожденското време риторика: „Знам как многи читатели чакат и ся надяват за измислени примери и търговски писма, и им ся врекох и ще напечатя няколико...“[27]; авторът предоставя на читателя, след като прочете книгата, сам да направи своя избор („та дано мя подражают и мнозина“ Г. Е. Дупничанин); издава надеждата „как тая мала книжница ще да им бъде премного полезна“ (Ем. Васкидович) и т.н. Много рядко адресатът на посвещението е идентичен с адресата на предговора. Ако адресатът на посвещението е винаги конкретен, то адресатът на предговора е обикновено анонимното „Любомъдрий читателю“, „Драги единородци“, „Почтенни читатели“ и др. Случаи на особен междутекстов диалог се наблюдават, когато посвещението „влиза“ в предговора – авторът повтаря благодарността си към благодетеля и в предговора, очертавайки значително по-многословно неговия принос за книгата (Женет определя тези случаи като „плъзгане във функцията“). На практика пространното обосноваване на посланието от посвещението в предговора акцентира върху мотивите на автора за избора на адресата. Перформативната същност на посвещенския акт се разкрива в ситуация post factum – подкрепата е осъществена, трудът е налице и сам заявява за положените усилия. В този смисъл предговорът може да доразвие посланието от посвещението, да го обвърже с патоса на целия труд, да открие връзка с други творби (или известни обществени прояви) на адресата, да окрупни акта на признателност и по този начин да впише самата книга в масива на вече признатите и утвърдените“.

С **послеслова** посвещението се съотнася само в случаи, когато може да се наблюдава (както при предговора) префункциониране на посвещенския текст – той коментира реализираната подкрепа за вече издадената книга и повтаря благодарността. Тъй като презумпцията на послеслова като паратекст е и във функцията му да „затваря“ книгата, възможни са доближавания с онази част от посвещението, която в стилистиката на

възрожденските похвали шаблонизира стореното от благодетеля и издава надежда той да продължи с меценатската си дейност. В този смисъл послесловът, също както и посвещението, е излаз от текста, тъй като набелязва вече следхождаща ситуация – книгата е изчетена, посланието е отправено, очакват се нови патриотични дела.

В културната памет на Възраждането посвещението е сред текстовете (наред с похвални слова, дарителски текстове, завещания и др.), които съдържат или са насочени към създаване на памет. Похвалите и посвещенията имат сходни структури, но похвалите са значително по-многословни, някои са в стихове. В „Търговски писменик“ (1862) от К. И. Попов посвещението има за адресат основателите на Браилското българско училище Д. Т. Балжиев и Кр. Чакъров, но е включена и една „похвална песен от българското училище в Браила“. Тя доразвива и дообяснява стореното от тях, като същевременно повтаря написаното в посвещението и засилва патоса на въздействие чрез умиляващи стихове. Тази похвала постига в най-голяма степен рекламен ефект. И похвалните слова, и посвещението чрез публичността на акта легитимират направената подкрепа, правят я обществено значима. А социалната легитимация на даден факт се измерва чрез съхраняващата историческия опит в различни знаци (материални, в слово, картина или жест) културна памет.

Защото с характера си на важен паратекст посвещението е ключ не толкова към текста на книгата, колкото към извънтекстовата ситуация, която го поражда.

БЕЛЕЖКИ

[1] **G.Genette**. Seuils. Paris. “Seuil“, 1987; също и **Genette, G.** Paratexts. Thresholds of interpretation. Cambridge. 1997; **G.Genette**. Palimpsestes. Seuil, 1972.

[2] **Кржижановски, С.** „Страны, которых нет“. Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., „Радикс“, 1994, с. 41.

[3] **Maclean, M**. Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral. In: New Literary History, Virgivia, 1991, vol. 22, № 2, p. 272, p. 275.

[4] **Genette, G.** Paratexts. Thresholds of interpretation. Cambridge. 1997, p. 2, p. 5.

[5] **Maclean, M.** цит.съч., с. 273.

[6] **Обявления** за български възрожденски издания. С., 1999, с. 42.

[7] **Протохристова, К.** Интерпретация и титрология. В: Проблеми и аспекти на литературната интерпретация. Пл. 1993, с. 210.

[8] **Холандър, Д.** „Рибешки очи“: някои бележки по теория на заглавието – Език и литература, LII, 1997, с. 53. Вж и целия цикъл в броя с обобщаващото заглавие „Поетика на заглавията“, също **Н. Георгиев**. Цитиращият човек в художествената литература (1992) и др.

[9] **Ракьовски, Цв.** Паратекстът на литературната творба. С., 1997, с. 25; също и **Ив. Радев** Паратекстът и художествената творба през Възраждането. С., 1993, с. 5–19.

[10] **Кипиловски, Ан.** Священое цветообрание или сто и четире священи истории, избрани из вехтиат и новиат завет в полза на юношеството от г. Иоана Гибнера, присовокупени сас благочестивите размишленията, от немецкиат на росийскиат язик переведени, а от росийски-

ат на славеноболгарскиат наш язик переведени от Анастаса Стояновича, котлянина, и посвящени на г. Антониа Иоановича. Издание первое.Част первая. В Будин .1825

[11] **Славейков, П. Р.** Езопови басни, превел и наредил Петко Р. Славейков. Букурещ, 1852

[12] **Геров, Н.** Речник на българския език. Фототипно издание. Ч.IV, „П", С. 1977, с. 215. За лингвистичното тълкуване на посвещението вж и интересната статия на **Сн. Векилова**. Посвещението като речеви акт. – Годишник на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски", Т. XV А, Шумен, 2000, с. 130–141.

[13] **Радев, Ив.** Паратекстът и художествената творба през Възраждането. С., 1993, с.22

[14] **Попович, Р.** Христоития или благонравие присовокупена с историите, на които се помянуват в нея за полза и употребление на болгарското юношество и секиму, който люби да са ползова, от елинският на славеноболгарският наш язик, преведена от Райна Поповича из Жеравна Карловскаго елино-греческаго учителя, **а посвящена на господина г. Малки Волка Чорбаджи К.Чалиглу**. Издание первое. В Будиме,1837 (подч. мое – Р. Д.); това е пример за посвещение, което е отбелязано в заглавието и същевременно присъства като разгърнат самостоен текст в корпуса на книгата, и има обръщение „Любороднейший и почтеннейший г.г. Малкий Волко Чорбаджи К. Чалъкоглу!", а подписът на Р. Попович е „усердний ревнител Р. П.".

[15] **Шишков, Т. Н.** Велизарий. Историческа драма в две действия (по Х.К.Х.Траудцена). Съставил Т.Шишков. Принос на будущия наш народен театр. Цариград. 1873.

[16] **Шишманов, Д.** Добродетел и злоба. Фантазия в три действия. Русе. 1871.

[17] Вж **Мос, М.** Дарът (форма и основание за обмена в архаичните общества). С., 2001.

[18] Вж. **Дичев, Ив.** Дарът в епохата на неговата техническа възпроизводимост. С., 1999.

[19] **Дичев, Ив.** Пос. съч., с. 24.

[20] **Genette, G.** Paratexts..., p. 121.

[21] **Обявления** за ..., Цит. съч., с.63.

[22] Пак там, с. 74.

[23] Този текст присъства в заглавието на всичките шест части на „Славеноболгарское детоводство..." (1835 г.).

[24] Интересен пример за подпис, който изисква да бъде разчетен и е характерен за възрожденската традиция, е подписът на посвещението в „Аритметическое руководство за наставление на болгарските юноши" (част трета на „Славеноболгарское детоводство" на Неофит Бозвели и Емануил Васкидович, 1835 г.): „Н.А.Х. род. К. молитствующий и Емман. В. Елл. С.У.У. Благосклонняйший Д".

[25] **Берон, П.** Буквар с различни поучения, собрани от Петра х.Беровича за болгарските училища. Напечата ся сас помощта г. Антоньова Иоановича. В годе 1824 {Брашов}.

[26] **Хрулев, Т.** Буквар или началное учение с разни и полезни наставлениями за человеческий живот. Сочинен и собран от Теодора Теодоровича (Хрулювский), лясковчанина, взаимноучителя свищовскаго и напечатан с иждивението на г. Д. Начовича, свищовца и дава ся в дар от сущаго на сиромашките дечица. В Будине. 1850.

[27] **Доброплодни, С.** Писменник, сочинен от Савва И. Доброплоднаго славненина. Земун, 1853, с. VII.

ЗА ЕДНА РАННА ПРОЯВА НА „ГЛОБАЛИЗАЦИЯ“. МУЗИКАЛНИТЕ ПРЕДПОЧИТАНИЯ НА РЕВОЛЮЦИОНЕРИТЕ В „МИНАЛОТО“ НА СТ. ЗАИМОВ

Николай Аретов

Думата глобализация е натоварена с много значения и емоционални пристрастия, които в някои случаи водят до една непродуктивна многозначност. Ще се опитам да избегна допълнителното объркване, което може да се породи от насочването към края на XIX в., като посоча какъв смисъл влагам в термина. Глобализацията може да бъде разглеждана като налагане на някакви общи (универсални) стандарти, критерии, предпочитания и пр. В този смисъл тя е форма, може би крайната форма, на възприемане на етнически чуждото в културата и е свързана с отварянето на традиционните общества и тяхното модернизиране. Разбирана по този начин, глобализацията не е задължително свързана с XX и XXI в. или поне не започва тогава, възможно е дори да се потърсят няколко вълни на глобализация в световната история.

Като частен аспект на глобализацията много често се разглежда унифицирането на вкусовете в популярната музика, чиято емблема днес е MTV. Най-често този процес се коментира едностранно и повърхностно. Струва ми се, че той започва доста по-рано, отколкото повечето от днешните му критици предполагат, и е свързан с други процеси, които същите тези критици не биха се поколебали да оценят положително. Тук ще се опитам да очертая една негова проява от края на XIX в. – въвеждането на нови музикални предпочитания и по-точно представянето му в една важна мемоарна творба, като потърся връзките му с процеса на модернизация на българското общество и целенасочените усилия то да се еманципира именно като българско.

Общ замисъл и общ стремеж да осмислят революционните борби и да съхранят спомена за тях обединява З. Стоянов и Ст. Заимов. „Миналото“ е вторият значителен опит в тази насока. Творбата на Ст. Заимов е публикувана на части и претърпява сериозно развитие. През 1884–1888 г. са публикувани първите четири томчета, през 1898–1899 г. излиза второ, изцяло преработено издание в три тома. Промените не са само в композицията, в уточняване на фактите и в добавяне на нови данни. Както сам Заимов посочва в предговора към втората книжка на второто издание, отпаднали са „психологическите портрети“, „като материал, тежък за четене от широката публика, за която са предназначени изобщо книжките от „Миналото“; но при все това гледано е да бъде спазена психологията на дейците при тоя или оня момент на действие“.[1]

Във вида, в който е достигнала до нас, „Миналото“ е изградена от няколко тематични цялости. Първите две са съсредоточени около Димитър Общи и представят конфликта с дякон Паисий и „Арабаконашкото приключение“. Следващите разглеждат „Хасковското съзаклятие“, затворническите премеждия на неговите извършители и процеса срещу тях. Ст. Заимов е пряк участник само в хасковските събития и присъства в сюжета най-често под името Звукаря. Подобно на З. Стоянов и той е сред „по-младшите“ дейци и стои на втори план в описваните събития. По-различна е позицията на Заимов в организирането на Априлското въстание – тогава той е един от апостолите и има претенциите да познава замисъла, да е един от авторите му – нещо, което не може да се каже за З. Стоянов. Представянето на хасковското приключение е романово, в някакъв смисъл то напомня за „Под игото“, насочва се към различни аспекти от живота – битови, училищни, революционни, дори сантиментални. Авторът се стреми да ги осмисли, да ги изтълкува в духа на своите идеологически пристрастия.

Сред „битовите“, т. е. несвързани с революцията, специално внимание заслужават няколко епизода, които заемат ключово място в композицията – непосредствено преди кулминацията на тази тематична цялост – покушението срещу хаджи Ставри. Имам предвид главите „Голямото чирпанско великденско хоро“[2], „Съзаклятническа вечеринка“ и „3 май 1876 год. Сватба“, в които приемникът на Левски Атанас Узунов и съзаклятниците учители са представени в битова, празнична среда. Напрежението е голямо, но то е изцяло психологическо, липсва какъвто и да е външен натиск от страна на властите, какъвто след това ще съпътства разпитите и затворническите премеждия. В този напрегнат момент, може би и под влияние на веселието, героите максимално открито споделят своите възгледи. Оказва се, че в някои отношения те са различни и пораждат интересни спорове по политически въпроси, на които нямам възможност да се спра тук.

Какво всъщност става? В главите за чирпанското хоро и за хасковската сватба революционерите наблюдават народните обичаи и ги коментират. Между двете публични празненства е разположена вечеринката – частно празненство, което съзаклятниците сами са си организирали и на което те се отпускат, веселят се според собствените си разбирания и изповядват съкровените си идеи.

Докато наблюдава „голямото чирпанско великденско хоро“, Узунов се обръща на френски към своя приятел, също съзаклятник, Иванчо хаджи Михайлов:

– Нагизди тая хубавица в последня парижка премяна, тури я на меко кресло в царските дворци, нищо да не говори, само с гривите си очи да приема и изпраща царските гости, бъди уверен, приятелю мой, че царе и царедворци и техните големци-гости ще повилнеят за Стоевата Куна... А Куна копае лозя, жъне нивя, пее жетварски песни, по седенки, по кладенци и по хора задавя бели кахъри на млади и стари... ах, шалварите много бъркат на хубостта ѝ...

[...]

– Нищо българско няма у вашата носия, дори и във великденската ви скъпа премяна. Фесове, джепкени, потури, шалвари, фустани, жълтици по гърдите, всичко това са вкусове на нашите най-върли народни душмани, турци и гърци. [...]

На това Заимов отговаря:

– Когато стане Българско, всичко от корен ще се промени. Чирпанци ще си променят и ума, и чувствата, и желанията, и храната, и облеклото – ще заживеят мирен честит живот, какъвто живеят и другите свободни християнски народи – отговори Звукарят, без да вярва, че след двайсет години после Освобождението ще има честта да се увери с очите си, какво чирпанци много малко са се променили във всяко едно отношение. (с. 378-379)

Плахата реплика на по-младия намеква за различията. Всъщност става дума за два варианта на революционната утопия, които, както констатира и Ст. Заимов, не се осъществяват. Единият вариант е резултат от радикално критичния поглед на дошлия „отвън", другият – на погледа „отвътре", който се стреми да открие скрит потенциал. В случая гледната точка на Звукарят се приближава до З.-Стояновата гледна точка от Записките.

На хасковската сватба Ат. Узунов отново е критично настроен. Поводът за първия упрек е хвърлянето на петачета, за които децата се боричкат: „Да гледаш как децата си разбиват носовете, как си чупят ребрата, как си изкълчват ставите, и това било забава! Това е жестока дивотия".

В разговора се включват две хасковки, приближени на комитета. Мария (главна учителка, съпруга на Мирчо Попов – Аспарух) и Теофану (нейна майка, разпалена патриотка). Гласовете им се преплитат, може да се допусне, че гледната им точка е обща. Мария е склонна да се съгласи с първия упрек на Узунов: „Такива сме груби ние, хасковците".

Следващият упрек е произнесен първо от „Ивановият Костадин", който очевидно иска да демонстрира близостта си с идеите на Узунов, и след това от самия Узунов, а Теофану прави плах опит да възрази:

– Тая булка я бива за плашило на бостан или на нива, посята с грах. [...]

– Защо е толкова нацапана с белило и червило? Да не би да е черна или жълта? [...]

– Ба, булката си е млада хубавица, ала обичай е на такъв ден да се белосват булките, за да се харесват на зетевете. [...]

– Турско, турско, много турско има във вашите обичаи. [...]

С това разговорът приключва, всички отиват на сватбата, където „Евгени, Мария, Берковски, Аспарух, Звукарят друсат ли, друсат хоро под звуците на цигулката". Узунов остава „сам-саменичек", „самотията [...] му причини замисленост", отдалече той гледа танцьорите „и им завижда".

Празненствата и сватбените обичаи представляват специален интерес за националистическата идеология, битописателната литература и етнографията. За всички тях обичаите и традициите са особен капитал, който

се цени високо, неговото съхраняване се налага императивно. Част от революционерите от „Миналото“ въвеждат друга гледна точка. Тя може да се види в контекста на отхвърлянето на старите митологии, което може да се открие и при З. Стоянов, може да се разглежда като непознат и неочакван вариант на конфликта „традиционно–модерно“. Чрез най-авторитетния революционер е проблематизирано изконническото разбиране за традициите и обичаите. Прокрадва се и модерната идея за динамиката на етнографските особености, за влиянията (турски) в тях – един проблем, който и през XX в. етнографията се стреми ако не да изтласка, то поне да постави някъде в периферията на своята проблематика. В рамките на сюжета авторитетният модерен проблематизатор е чут, мнението му като че ли дори е възприето, но накрая той остава сам.

Епизодът като че ли преобръща изцяло и мотива за „криворазбраната цивилизация“ – „белилото и червилото“ и тук са критикувани, но като традиционни, при това резултат от турско, а не европейско влияние. Модерното и дошлото отвън като че ли е добро, но то не намира почва дори сред последователите на модерното, които „друсат ли, друсат“ народно хоро. От друга страна, плановете на влюбения Берковски повтарят обещанията на коварния грък от комедията на Войников:

> Аз ще я гледам като писано яйце. Ще я науча немски, френски, ще я заведа в Прага и Виена, свят да види, театри да гледа и да разбере, че Хасково е диво кърджалийско гнездо, че хората в просветена Европа живеят да се наслаждават, а не като тука, живеят, за да страдат и наместо услада да събират горчивини... (с. 348)[3]

По време на вечеринката настроението е приповдигнато, въпреки че според съзаклятническите правила „вино не се даде“. Песни обаче се пеят, при това те са различни и следват определена последователност. Първо мощният глас на Берковски разлюлява владишкия свещник с „няколко немски и чехски *патриотически* и *любовни* песни“. (При друг случай той пее „поляшката революционна песен „Полша не е загинала още“.) След това Аспарух (Минчо) подхваща „песента на Ангел войвода, тогава *модна народна* песен в Хасковската каза“ и продължава с „какви ли не щеш *турски маанета*“. Михо Минчев, Заимов му е извадил прякор Ингилизинът, се въодушевява и „запя по английски обичната нему „Песен на матроса“. Вечерта завършва с „Багдатски гюлистан“ – очевидно популярна по това време турска песен. Разногласието на избраните песни е очевидно, забелязва се и редуването от *патриотичните* песни, т. е. от официалното и представителното, през *любовните* към *маанетата*, към неподправеното веселие, което очевидно не желае да се подчини на революционната идеологическа норма.

Специално внимание заслужава песента за Ангел войвода, определена почти оксиморонно като „модна народна песен“[4]. Очевидно тук думата *модна* няма обичайния пейоративен оттенък и попада в един синонимен ред с *нова*, *революционна*. Същата песен е спомената и малко по-рано в главата „На път за Хасково“, която е след „Голямото чирпанско великден-

ско хоро“ и критиките на Узунов към обичаите. Тук революционерът подканя своя водач да му изпее „някоя, хе от ония, юначните песни“. И песнопоецът бай Иван подхваща за Ангел войвода, след това, по молба на Узунов, и за Индже войвода, а по-късно и за „хайдушката Агликина поляна“. Споменаването на „Агликина поляна“ е важно в контекста на Заимовите мемоари и записки – той е автор на един ръкопис, определен от него като „истински роман“, който носи същото заглавие.[5] Междувременно песнопоецът подканя апостола, за когото знае, че е учил в Русия, да му изпее една руска песен. „Костадин [т. е. Узунов] запя изниско малоруската песен „За рекой, за горой“...“ Очевидно е, че авторитетният апостол утвърждава юнашките песни, но пък не ги пее, не е лишен от значение фактът, че той подменя руската с малоруска песен. Едва ли бай Иван е разбрал, че това е форма на солидаризиране с подмолна, революционна линия в руската империя. Заслужава си да се забележи и думата *изниско*. Тя може да е употребена в музикалния смисъл, а може и да означава, че в Турско (мало)руските песни се пеят тихо, защото са опасни. И в дома на Георги Данчов Зографина Узунов „с *тих*, спокоен глас пее следнята руска песня: Нельюдимо наше море[...]“ (с. 373).

В портрета на Узунов, поставен в началото на третата книга на „Миналото“, отношението на революционера към фолклора е представено по малко по-различен начин – то покрива предполагаемата идеална норма, а несъгласията са туширани и почти не излизат на повърхността:

> Възпитан в Омировата Илиада, не се гнуси от българската народна песня; с особено благоволение слуша епопеята за балканските хайдути-хъшлаци. И сам понякогаш със сърдечна горещина запява епопеята за Чавдар войвода. Голям почитател е на Гарибалди и на Кошута; със същото почитание се отнася и към българските живи и покойни войводи. (с. 274)

Забелязват се наличието на две, дори три сравнения, които не са абсолютно задължителни: Омир – народната песен, Гарибалди и Кошут – българските войводи. Към тях се прибавя и съпоставката между първата и втората двойка, между епопеите и героите. И в двата случая сходството с високия чужд образец легитимира своето. Тук ценността на своето е безспорна, може би и поради представянето на Узунов като образец, който трябва да съответства на нормата. В други контексти, когато нормата е останала на втори план, своето се подлага на проблематизиране – и народната песен, и старите войводи. Поради успоредното представяне на двете двойки проблематизирането на единия елемент от своето автоматично проблематизира и другия.

Възниква и един друг интересен въпрос. По време на пътуването Узунов и бай Иван са сами, а разговорът им е предаден подробно и е изпълнен с много други важни детайли – селянинът разпитва учения за небето, за човешката душа и какво става с нея след смъртта, за руския цар и пр. Така, както са представени в „Миналото“, отношенията на Заимов с Узунов не предполагат революционерът да е разказал на мемоариста всичко това, малко вероятно е да го е сторил и бай Иван, още повече че

разговорите са предадени по-скоро от гледната точка на образования събеседник. Но ако мемоаристът не е получил информация от двамата събеседници, то тогава целият епизод е фикционален – нещо напълно допустимо за „Миналото“. От това обаче следва, че Заимов всъщност разполага с доста фин инструментариум за навлизане в детайлите на търсеното идеологическо послание. С други думи казано, той владее литературни похвати, които не принадлежат към сферата на характерното за „Миналото“ авантюрно повествование.

Музикалните предпочитания на революционерите са демонстрирани и на други места в текста и те винаги отправят към подобни песни. Всички те са чужди и, когато са споменати, по правило са натоварени с революционен смисъл или разкриват високата им култура. В затвора „Берковски разпяваше по немски откъслеци от някои по-известни опери, а Узунов гръцки и руски мелодии“ (с. 524). Заимов изрежда няколко от руските песни и преразказва една от гръцките. „Любимият репертоар на Узунов включва: „Ты не пой, соловей, перед моим окном“ (елегия Кольцова)... „По синим волнам океана“ („Зайдлица“, волен превод от Лермонтова),... „Выхажу один я на дорогу“, няколко казашки песни, няколко малоруски, особено „Доля моя“ (Шевченко). Сред гръцките любовни и бунтовнически песни: най-любимата му беше [...] песента, в която се възпява херойската смърт на двама братя, херойски загинали в борбата на гръцките въстаници с турците при Месалонги.“ При това точно тази песен разчувства не само другите затворници, но и тъмничаря Саид Кучката: „И в този горила-човек понякога се пробуждаше человещина“ (с. 525). Както се вижда, това са все престижни творби, въвеждането им в „Миналото“ не само разкрива предпочитанията на революционерите, но им придава и допълнителен авторитет. Може би не е излишно да се спомене, че трудно можем да си представим апостолите от „Записки по българските въстания“ да пеят подобни песни.

Модерните, контратрадиционни пристрастия на революционерите не се отнасят само до музиката. Миналото фиксира и техните литературни, читателски предпочитания, които също не могат да бъдат разгледани тук. Те не са напълно единни, но, поне по отношение на хасковското приключение, се забелязва важна закономерност, която важи и за музикалните пристрастия – колкото по-високо е някой в революционната йерархия, толкова по-чужди, по-външни и по-модерни са неговите вкусове. Съществува, разбира се, едно голямо изключение, но то заема малка част от текста – В. Левски. И в този случай съм принуден да кажа, че казусът изисква самостоятелно разглеждане.

Видени през призмата на опозицията „модерно–традиционно“, революционерите от „Миналото“ парадоксално се оказват по-близки до част от турските си врагове, отколкото до типичните представители на „народа“. Всички те, включително и Узунов с неговите ексцентрични първоначални твърдения, се държат напълно рационално и се защитават с юридически аргументи срещу юридическите обвинения, които също са напълно рационални. Узунов, Берковски, Заимов говорят на един език с пред-

ставителите на властта, които ги разпитват. Революционерите на Заимов, за разлика от Бенковски, Иван Арабаджията и другите въстаници на З. Стоянов, са учени и не се свенят да го демонстрират. Те като че ли се чувстват пò сред свои при чехите инженери, които сторят железницата. И общите им забавления са по-различни, ненашенски, неразбрани и несподелени от останалите българи:

На другия ден, преди обяд, инженерите с кънки в ръка се запътиха за река Марица. [...] Само Берковски и Звукарят ги придружиха на леда, другите гости – цековци – останаха да се излежават в пуховите постели на Хиршовите чиновници-инженери. [...] Берковски бе изкусен плъзгач по леда. Учил се бе да се плъзга в Прага по ледовете на река Вълтава. Въоръжени с кънки и придружени от Берковски, братята чехи се пуснаха по леда. Какви ли не щеш фокуси правиха те по леда на Марица! Колко коняк се изпи и колко чер хайвер се изяде, това могат да кажат старите върби, що закриляха леда от януарското слънце. Един от инженерите наду двата си пръста и засвири някакъв си немски валс. Прошек и Берковски се хванаха през кръст и рамо върху леда, плъзгайки се, му залюляха немско хоро. Звукарят, в качеството си на зрител, стоеше на брега, пазеше закуските, черпеше плъзгачите и се чудеше на ловкостта им. (с. 351)

Младият Ст. Заимов от „Миналото“ не заявява своите предпочитания, той слуша по-опитните или поне по-възрастните революционери. Но когато сяда да запише своите мемоари, той често търси сравнения за своите герои от един учен пласт на културата – за решението на Узунов се казва: „Така са се подхлъзвали и падали и боговете на стара Гърция и Рим, когато са искали да излъжат и себе си, и обожателите си, и враговете си!... (с. 592). За Мария Попова, съпруга на Аспарух, също се намира антично сравнение: „В записката до мъжа си тя приличаше на римлянка от времето на първата република“ (с. 519). Любимата на Берковски многократно е сравнявана с Гьотевата Маргарита и т. н.

Накрая бих подчертал някои важни според мен уточнения, които следват от направените наблюдения. Въвеждането на нови музикални предпочитания през втората половина на XIX в. е нещо, което се забелязва с просто око. То несъмнено е свързано с цялостното модернизиране на българското общество и, на пръв поглед парадоксално, с борбата за неговото национално еманципиране. От друга страна обаче, картината, която Ст. Заимов рисува, е само един от вариантите на представите за епохата, достигнали до нас. Съществуват и други варианти (например на З. Стоянов и Минчо Кънчев), които предлагат по-различни образи за същия тип лица и събития. Според мен различията не са резултат само на субективните авторови визии. Зад тях всъщност стоят типологически различни варианти на националната митология – един проблем, който ще се опитам да разгледам на друго място.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Заимов, Ст.** Миналото. Под редакцията на А. Меламед. Бележки А. Меламед. Литературни редактори-консултанти Ил. Тодоров и Сл. Иванова. С., изд. на БЗНС, 1983, с. 127. Надолу се цитира по това най-пълно издание.

[2] Сходна проблематика присъства и в предишната глава „Среща в жилището на Зографина".

[3] Съдбата на Евгения се оказва доста по-различна, по-печална, но не и по-малко „литературна". Тя умира от туберкулоза три години след сватбата със завърналия се от заточение Берковски. Евгения е сред централните фигури в публикуваните много по-късно спомени на нейната сестра Теофана Златарова „Цената на свободата" (1988). Вж. **Русинова, Св.** Образи на любовта и страданието в „женската" мемоаристика за Възраждането. — В: Тя на Балканите. Благоевград, 2001.

[4] Текстът на песента „Ангел войвода и помаци" (Чирпанско) вж. в: Вековно наследство. Отбор и характеристика М. Арнаудов. Т. 2, Наука и изкуство, С., 1977, с. 495–497. Вж. и Българско народно творчество. Т. 2, с. 284. В нея Ангел казва на майка си, че му е дотегнало от „гаджаля мръсни турчоля", става хайдутин, убеждава други хайдути да тръгнат с него и да не се плашат от „едри комари", после с един изстрел убива трима помаци, които взимат по един овен на ден от овчари, получава за награда 70 овни и ги продава в Стамбул.

[5] Вж. **Заимов, Ст.** Записки от терсханата. 1868–1878. Ръкописите проучили и подготвили за печат Кл. Заимова и К. Мирчева. С., Парадокс, 1999, с. 165–261. Освен всичко друго тези ръкописи разкриват и опитите на Ст. Заимов да преправя народни песни, като им придава революционно съдържание. Вж. с. 148–161.

„ДЯКОН ВАСИЛ ЛЕВСКИ“. ОПИТ ЗА АНАЛИЗ

Рая Кунчева

Текстологичният спор за автентичния текст на последното стихотворение на Ботев няма и не може да получи окончателно решение, докато не се открие запазен брой на „Стенни Календар за 1876 год.“... Тишината на фактологията се запълва с хипотези, анализи и интерпретации. Ще си позволя тук да представя наблюдения върху варианта на стихотворението, публикуван във в. „Нова България“, два месеца след смъртта на Христо Ботев. Всички, писали по въпроса, смятат, че този вариант е по-ранен в сравнение с варианта в изданието на Захари Стоянов[1]. Тази единодушна позиция подкрепя мнението на Радосвет Коларов, че двата текста представляват две различни творби и нещо повече, както той доказва, различията им са така сериозни, че стихотворението в публикацията на Захари Стоянов поставя началото на една тенденция, „приближаваща Ботевата поетика към една по-съвременна представа за художественост...“[2] Независимо от това, че Коларов защитава тезата за по-високата естетическа стойност на „Обесването на Васил Левски“, редакцията по изданието на Захари Стоянов, с поставянето на въпроса на нивото на типология на поетиката той всъщност отваря пространство за равнопоставено изследване на „Дякон Васил Левски“. „Различията между двата варианта на стихотворението следователно не бива да се свеждат до съвкупност от отделни, имащи тясно стилистична функция несходства; те имат по-дълбок, принципен характер и засягат основите на художествената конструкция. Стихотворението, отпечатано в „Нова България“ е не само и не толкова по-лош вариант на разглежданата творба, колкото преди всичко *друг вид творба.*“[3] В публикация, предшестваща студията на Р. Коларов, Илия Тодоров излага своите текстологични аргументи в защита на автентичността на първия вариант, в смисъл, че той е именно текстът на последното Ботево стихотворение[4]. Освен тях той прави и задълбочен анализ на разликите между двата текста по отношение на художествената изразителност и отделя особено внимание на стиховата организация. Така пред нас са два много силни анализа, защитаващи противоположни тези. Настоящият анализ няма полемичен характер и ако отстоява някаква теза, тя е, че българската литература би се обогатила, ако включи в своя корпус текст, за който имаме достатъчни основания да не се съмняваме, че принадлежи на Христо Ботев. Особено след извършената от

Статията е част от по-голямо изследване върху творчеството на Христо Ботев и тук е в съкратен вид.

Илия Тодоров реконструкция на творческия процес върху последната строфа според черновата в джобното тефтерче на поета не можем да се съмняваме в автентичността на строфата:

Умря той вече! Юнашка сила
Твойте тиране скриха в земята!
О, майко моя, родино мила,
Плачи за него, кълни съдбата!

Ситуацията може да се очертае по следния начин: докато нямаме пред себе си брой на „Стенни Календар за 1876 год." ние не разполагаме с фактологично доказателство за волята на поета. Първата по време след Календара известна редакция е тази от „Нова България". Това ми дава основание да анализирам „Дякон Васил Левски" **независимо** от „Обесването на Васил Левски". Илия Тодоров и Радосвет Коларов, както и редица други проникновени анализатори на творчеството на Ботев, задължително противопоставят и сравняват двете творби. Това, както ще покаже настоящият анализ, предопределя редица от наблюденията и изводите. И в двете посоки. Както от по-късния, канонизирания вариант към по-ранния, така и обратно. Р. Коларов признава, че посочената по-горе строфа „торпилира" разгледаната семантична структура на творбата в следните отношения:

1. Разсредоточава образа на Апостола с появата му отново накрая, и то в цял епизод, с което се загубва разгледаният ефект на „концентричната" композиция.

2. Опитът да се експлицира смисълът на ситуацията, водещ до откровено еднозначното (въпреки метафората) материализиране на образа („умря", „скриха в земята"), разрушава ореолната му структура (разсейвайки енигматичното, причудливото, необяснимото).

3. Текстуалното „разтягане" (върху повече стихове) на образа на Апостола унищожава разгледания ефект на лаконизма.

4. С появата на „тираните" се разрушава нетърпящият вмешателство на трети персонаж двучлен „България – неин един син", изграден с такава сложна и изящна поетична техника.

5. „Скриването на юнашката сила в земята" рязко променя – и то неизгодно – идейната структура на творбата.

6. Лирическото време на творбата се разтяга по посока към епическа разчлененост и последователност на хронологическите моменти.[5]

„Торпилирането" е неизбежно, защото основните моменти на семантичната структура на „Обесването на Васил Левски", открити от Р. Коларов, принадлежат единствено на този текст и невъзможността да бъдат проектирани върху „Дякон Васил Левски" е вън от съмнение, още повече, че са резултат от едно извличане на смисли, което създава нови смисли. Съпоставката наистина може да помогне да се формулира тезисно семантичния модел на творбата, но това идва, когато анализационният процес е напуснал своята съсредоточена атмосфера, в която единствено живеят новите смисли. Защото, както казва самият Коларов: „И ето че стигнахме вече до същината на въпроса. В тази творба Ботев се домогва до удивителната

изтънченост в постигането на нямащи самостоятелен словесен терен внушения, използвайки „скритите резерви“ на текста. Под тромавия и сякаш застинал горен слой на словесната маса се открива играта на намеците, на конотативните сближавания и разграничения, едва забележимите трансформации (вече вътре в творбата) на словото, с други думи – движение изместващо незабележимо за окото, при минимален разход на думи и място образите от привичните им, „нормални“ очертания...“[6]

Предложението ми да се фокусира анализационното внимание само върху единия (първия) вариант на творбата, която най-вероятно ще запази своя хипотетичен статус и в бъдеще, е опит не само да се балансира асиметрията в проучванията, посветени на последното стихотворение на Ботев, но и да се предложи един друг тип анализ, който не е насочен в дълбините на текста, а се движи по повърхността на фразовата реализация на семантиката на стиховия текст. На този етап ще си служа най-вече с описания и максимално ще се въздържам от излагане на тези – методологически и тематични.

Метричната организация е десетосричник 5+5, което означава, че фразата, изпълваща един стих, ще се състои от 10 срички и задължително ще има словораздел след 5-а сричка. Но как са изградени синтагмите, съставящи двете полустишия, какви възможности за семантико-интонационна реализация те имат, кои са потенциалните възможности, които в процеса на създаване на стиха са били отхвърлени, как тези имплицитни значения работят, какво се постига като значение при дадена интонационна реализация и какво се губи и пр. са въпросите, които тук ще ме занимават. Повърхността на текста се представя не като застинала, за да се тръгне в нейните дълбини, а чрез фразово-интонационния анализ се динамизира в качеството ѝ на ситуация на възможности, ситуация, при която се отхвърлят готовите, натрапващите се семантични решения, за да се остави пространство за решения, които са възможни единствено при интензификацията на художествения смисъл.

Ето го текста според публикацията в „Нова България“, I, бр.22, 12.VIII.1876:

ДЯКОН ВАСИЛ ЛЕВСКИ

I1 О, Майко моя, родино света!
I2 Защо тъй горко, тъй скръбно плачеш?
I3 Гарване и ти, птицо проклета,
I4 Над чий там гроб тъй грозно грачеш?

II1 О, зная, зная, ти плачеш, майко,
II2 За туй, че ти си черна робиня;
II3 За туй, че твоят свещен глас майко,
II4 Е глас без помощ, глас вов пустиня!

III1 Плачи! Там близо до град София
III2 Вида аз стърчи черно бесило.
III3 И твоят *един* син Българио,
III4 Виси на него... Със страшна сила

IV1 Зимата пее свойта зла песен.
IV2 Вихрове гонат тръни в полето
IV3 И студ, и мраз – плач безнадежен!
IV4 Навяват на теб, теб на сърцето!

V1 Гарванът грачи грозно, зловещо,
V2 Псета и вълци вият в мъглата;
V3 Старци са Богу молят горещо,
V4 Жените плачат, пищат децата!

VI1 Умря той вече. Юнашка сила
VI2 Твойте тирани скриха в земята!
VI3 О, майко моя, родино мила,
VI4 Плачи за него, кълни съдбата!

Десетосричникът 5+5 е народен размер, който има различна фразово-интонационна реализация в народната песен и в стиха на Ботев. При народната песен, за да се запази метричната организация – стих, разделен на две полустишия, е необходимо и достатъчно първото полустишие да завършва с полуизреченска интонация. От това следва, че при говорния вариант на народния стих интонацията ще изпълнява метрични функции. В стиха на Ботев интонацията е освободена от метрични функции и семантиката, която се носи от нея, изгражда ритъма. Лексикалните ударения се променят, йерархизират се в зависимост от изграждането на целостта на фразата, представляваща полустишието или целия стих. Обемът на стиховия ред е такъв, че в преобладаващите случаи той е изграден от две синтагми, като всяка синтагма съдържа две акцентни единици. Акцентната единица е самостоятелна дума с принадлежащите към нея несамостоятелни частици или едносрични думи. Какви отношения ще има между думите в акцентната единица е семантичен въпрос, т. е. тези отношения зависят от тълкуването на смисъла. В народния стих между двата члена на синтагмата съществува задължително връзка на подчинение. Единството на синтагмата е силно и се оформя чрез фразово ударение, обикновено автоматично появяващо се върху втория член. Когато разглеждаме фразата с оглед на комуникативната перспектива и на желанието на говорещия да изтъкне като най-съществена за смисъла на фразата определена дума (а именно това е насоката на този анализ), тогава, за да се изгради синтагмата, нейните два члена ще имат различна сила. Думата, която се приема за носеща новата информация или е най-съществена за говорещия, носи фразовото ударение и според терминологията на актуалното деление е рема. Думата, която е пояснявана, т. е. тя

не носи ново значение и се приема от говорещия и слушащия за известна, е тема. Както посочих по-горе, в народната песен по правило полустишието, представляващо двусъставна синтагма (в редки случаи има полустишия от многосрична дума, придружена от проклитики или енклитики), е изградено от една рема и една тема. В стиха на Ботев тази структура, разбира се, съществува, но заедно с това са мобилизирани всички възможни ресурси на синтаксиса, на семантичния подбор, на емфатичното подчертаване и пр., за да се осъществи максимално насищане на фразата в стиха на Ботев с реми. От това следва, че вместо да са цялостни блокове, полустишията ще имат тенденция да се изграждат от самостоятелно, силно акцентирани думи.

О, Майко моя, родино света!

Първият стих представлява обръщение, което по принцип е обособено и фразово се реализира чрез повишаване на интонацията. Сравни с конструирана от мен фраза: *„Майко, защо плачеш?“** В стиха наблюдаваме максимално разгъване на обръщението – обхваща цял стих, а полустишията са синтагми с по две акцентни единици. Не виждам възможност да се отдели възклицанието с достатъчно силен акцент, който да наруши доминиращата структура от два акцента за всяко полустишие. Образно казано, стиховата структура възпира изблиците на излишен патос и помага на поетическата реч да се създава и чрез ритмико-семантични формули. Полустишията тук са компактни синтагми, което ще означава, че са изградени от един силен и един слаб член. За първото полустишие тази структура е единствено възможната, защото очевидно има подчинителна връзка между „майко“ и „моя“. Не без значение е и изписването на „майка“ с главна буква в разглежданата публикация. (В целия текст само тя и думата „Богу“ са отбелязани по този начин. Другата графично маркирана дума е „един“ в стиха „и твоят *един* син, Българио“. Във всеки един от тези три случая маркировката има различно значение.) За да се изтъкне притежателното местоимение – **о, майко МОЯ**, трябва да се постави емфатично ударение, което би нарушило строгата сдържаност на поетическия израз. Що се отнася до второто полустишие, доколкото „майка“ и „родина“ се възприемат като принадлежащи към едно смислово поле, по-вероятно е изтъкването на „света“ и тогава стихът ще има следната темо-ремна структура: **о, МАЙКО моя, родино СВЕТА**. Но тъй като е налице повторение на обръщението, макар и чрез друга лексема, то също трябва да получи семантично подчертаване: **о, МАЙКО моя, РОДИНО СВЕТА**. Още повече, че в тази атрибутивна синтагма има инверсия. Съпоставката с вариант на синтагмата без инверсия показва, че в

* За целите на анализа ще се прави съпоставка на фразите в стиха на Ботев с фрази, конструирани от мен, които ще бъдат в курсив. За да се отличава представянето на темо-ремната структура от реалния стих, тя ще се изписва в болд, а думата, която е рема, ще се изписва с главни букви.

стиха е постигнато семантично изтъкване и на двете думи, което, както посочих по-горе, нарушава фолклорния модел. Сравни с: *„о, майко моя, свята родино“*, където безспорно „свята“ ще бъде силният член на синтагмата. Поради симетричността на размера 5+5 метриката няма да се наруши, ако се разместят двете полустишия. Тъй като се коментира от изследователите преминаването от конкретен към абстрактен смислов план в стихотворението, би могло да се проверят техните наблюдения посредством сравняване на реалния стих с конструиран, създаден чрез разместване на полустишията: *Родино свята, о майко моя.* Тук синтагмите са от един силен и един слаб член: ***родино СВЯТА, о майко МОЯ*** и е невъзможно насищането с реми, което наблюдаваме в реалния стих, съответно и смисълът е различен.

Защо тъй горко, тъй скръбно плачеш?

Вторият стих представлява разширение на фразата след обръщението в използвания вече конструиран израз: *Майко, защо плачеш?* Но в стиха въпросът за причина е заменен с въпрос за начин. Както се вижда от втората строфа, въпросът за причина имплицитно работи в следващите ходове на стихотворението. Нещо повече, отговорът на въпроса е съотнесен именно с въпросителната дума, аналогично на конструкцията: *Защо плачеш? Защото...* Но вторият стих разширява тази част от фразата, която се отнася до начина на извършване на действието, както и до неговата интензивност. И ако въпросителните думи по принцип са реми (което ясно личи при горния пример: *МАЙКО, ЗАЩО плачеш?*), то остава да видим как ще се осъществи темо-ремната структура върху разширената част. Цезурата фразово се създава чрез повторение, което изисква семантично изтъкване на втората употреба на „тъй“, защото с факта на повторението говорещият внася ново значение. Вглеждайки се в йерархията на семантичното подчертаване в синтагмата „тъй горко“, имаме най-малко две възможности: или формулно изграждане чрез подчиняване на показателното местоимение: **...тъй ГОРКО...**, или „тъй“ като деиксис ще насочи смисловата енергия към ситуацията отвъд текста: **...ТЪЙ горко...** Същата конструкция е възможна и при емфаза върху показателното местоимение и ще засили неговата функция на интензификатор. Има и трета възможност, а тя е в разчупване на доминиращата двуударност на полустишието, решение, което е невъзможно за фолклорния стих. Тогава всяка една от думите в полустишието ще звучи самостоятелно, фразата ще носи следите от емфазата, без да е емфатична: **ЗАЩО ТЪЙ ГОРКО...** Мисля, че този стих ще загуби своето семантично внушение, ако бъде прочетен, без да се даде възможност за максимално семантично натоварване, а именно: **ЗАЩО ТЪЙ ГОРКО, ТЪЙ СКРЪБНО ПЛАЧЕШ?** Това ще означава, че в създаването на този стихов текст формулното изграждане на синтагмата ще функционира наред с конструкции, присъщи на речта в ситуация. Освен това трябва да признаем на така характерните за Ботев повторения и обръщения тяхното

активно участие за създаването на ритъма на стиха. Странно, че именно те са и едни от най-често употребяваните начини за изразяване на съпричастност, на лично отношение на говорещия, освен, разбира се, и безспорната им комуникативност.

(...)

Плачи! Там близо до град София
Вида аз стърчи черно бесило.

Тук след една максимално кратка императивна фраза, представляваща първата акцентна единица на полустишието, се разполага съобщителната фраза. Сравни с: *„Аз виждам, че близо до София стърчи бесило и че твоят син виси на него“*. Синтактично тя е организирана като сложно изречение чрез подчинителна и съчинителна връзка между подчинените изречения. В стиха наблюдаваме изнасяне на обстоятелствената част за място в отделен стих и обособяване на второто подчинено изречение като самостоятелно, заемащо третия стих и първото полустишие на четвъртия. Това трансформира темо-ремната структура на фразата, защото отделянето на обстоятелствената част с междустишна граница променя нейното явяване в състава на темата. Дали обстоятелствените пояснения в изречението принадлежат към темата или ремата зависи от словореда. „В състава на темата те могат да се разполагат в самото начало на изречението или в средата, но пред глагола; в състава на ремата отиват на края на изречението...“[7] В разглеждания случай извеждането на обстоятелственото пояснение в отделен стих създава фразова самастоятелност, обособява го и така тази част от изречението, която по силата на закономерности на българския словоред би била тема, в стиха се превръща в самостойна фраза. По отношение на ритмичната организация – в първото полустишие първата акцентна единица представлява едносъставно изречение: „Плачи!“ Но втората акцентна единица не е цялостна, тъй като между двете наречия за място – „там“ и „близо“ няма подчинителна връзка. Това означава, че разглежданото полустишие се реализира чрез максимално обособяване на всяка дума като рема: **ПЛАЧИ! ТАМ БЛИЗО...** Освен това „близо“ влиза в синтагма с „до град София“. Ако тази фраза не е в условията на стихова организация, нормалната темо-ремна структура би била: **БЛИЗО до град СОФИЯ**. В стиха, за да се осъществи цезурата не само като словораздел, но и като граница между фрази, „град“ също би трябвало да се реализира като рема, защото не е възможна фразова граница между рема и тема. Но това е само възможност, защото, както посочих, за разлика от народния стих, интонационно-фразовата организация в стиха на Ботев е освободена от чисто метрични функции. Този анализ показва, че в полустишията преобладаващата двуударност на ниво лексеми получава различна реализация на ниво фразово ударение. Наред с насищането с реми има полустишия, чиято реализация само с едно фразово ударение е напълно приемлива. Това са своеобразни залежи от готови значения, функциониращи в речта. Разтеглянето на

поясненията за място и по-скоро излишъкът от информация – защо е необходимо да се посочва, че София е град – ни откъсва от икономията на съобщението и без никакво натрапване ни подсказва за пореден път за дълбоката несъвместимост на поетичния израз с референциалността сама по себе си. Следващият стих започва с предикатната синтагма на главното изречение. Сравни с: *Там, близо до София, видях да стърчи...* Но в стиха е казано съвсем друго! Предикатната синтагма „вида аз" е в сегашно време. На тази важна особеност за съжаление не е обърнал внимание дори Илия Тодоров: „Останалите различия между двете редакции също не подкрепят с нищо тезата, че текстът от изданието на З. Стоянов е по-добър в художествено отношение. Те имат предимно езиков характер и не засягат художествената същност на произведението: употреба на предлог „край" вместо първоначален предлог „до" („град София") и на междуметие „ох", вместо първоначално „о", промяна в словореда – „стърчи, аз видях, черно бесило", вм. „вида аз стърчи черно бесило"..."[8] Мисля, че не само проектирането на по-късната, канонизирана редакция, върху по-ранната е причина за този пропуск на Илия Тодоров. В лирическия текст сме подготвени да срещнем употреба на минали времена, разбира се, защото внушението на лирическото „тук и сега" се постига с различни граматически средства. Но когато е употребен в буквалното си значение глагол за сетивно възприятие в сегашно време, процепът между преживяване и дискурс се губи, същностната условност на лириката, формулирана от Сюзън Лангер като „виртуална памет", се разпада, всичко се събира в настоящето и то колкото е реално, толкова е нереално. Лирическият Аз вижда бесилото, но в същото време е изправен лице в лице със своето Ти – майката-родина. Няма друг момент в поезията на Ботев, където неговото визионерство да е така експлицитно заявено. Тук ще припомня думите на един друг голям визионер – Уйлям Блейк: „Ако вратите на възприятията се прочистят, всичко ще изглежда ... такова, каквото е – безкрайно". Но да се върнем към анализа. Връзката между главното изречение и подчиненото е без съюз. *Сравни с: виждам да стърчи...* При вече малко употребявания глагол „видя" поетът е предпочел инверсия с подлога, за да подчертае стилистично още повече сказуемото и да избегне натрупването на „да". Сравни с: *Аз вида да стърчи...* Освен със съюза „да" подчиненото допълнително изречение може да се свърже и със съюза „че". *Аз вида, че стърчи черно бесило.* Виждаме, че реалният стих с безсъюзната си структура избягва и в двата случая семантично необосновано звуково повторение. В това полустишие не би трябвало да има колебание за темо-ремната структура: **ВИДА аз СТЪРЧИ...** Следващото полустишие е атрибутивна синтагма и в зависимост от семантичната интерпретация тя допуска различни решения: **ЧЕРНО бесило**; **черно БЕСИЛО**; **ЧЕРНО БЕСИЛО**. Необходимо е да се подчертае, че глаголът за сетивно възприятие „виждам" е в позиция на сказуемо в главното изречение, а допълнението „бесило" е предадено описателно, с повече информация като подчинено изречение със съответната си структура. Без да навлизам в съпоставки, само ще отбележа, че смисловите

акценти, носени от граматическата структура в този вариант на стихотворението, са противоположни на тези от добре познатия каноничен вариант: „стърчи, аз видях, черно бесило“. Откъдето следват и семантичните импликации, разгърнати в анализа на Радосвет Коларов: „Тази изобразителна бедност (в съпоставка с „Хаджи Димитър“ – б. м., Р. К.) във втората половина на трета строфа се връзва с отбелязаната вече преизказна модалност („аз видях“), разколебаваща неподлежащата на верификация екзистентност на образите в една лирическа творба с уговорката, че това, което показва трета строфа, се „разказва по памет“ и *затова* трябва да се приеме като истинно. Формално целящата да създаде „свидетелска достоверност“ парентеза „аз видях...“ фактически постига точно обратния резултат, поставяйки изображението на бесилото зад филтъра на възможните и вероятни преиначавания, пречупвания и пр. На образа през едно – както вече се убедихме – обхванато от стрес съзнание.“[9] В света на поетическата визия е излишно доказателството на свидетеля. Тя не възпроизвежда застинала, предварително дадена реалност. Приемайки поетическото съзнание за своеобразен филтър, през който се вижда действителността, анализаторът установява един тип отношение между Аза и действителността и феноменология на колебанието е трайна тема в изследванията на Р. Коларов. Феноменологичната критика на предварително концептуално фиксирани понятия за Аза и за действителността по отношение на поезията на Ботев е обект на друг тип изследване, в сравнение с провеждания тук. Но какъвто и подход да изберем, на който и от вариантите на стихотворението да се спираме, същността на поезията не може да не се прояви. Границата между Аза и действителността не се открива като дадена, а както посочва Ернст Касирер, всяка основна символна форма – език, мит, изкуство „полага тази граница различно“.[10] Връщайки се към анализа, констатираме наличие на индикативна модалност, а не преизказна, както е във варианта, анализиран от Р. Коларов. Фокусът на фразата (ако искаме да реализираме стиха като една фраза) не е върху сказуемото на подчиненото изречение, а върху именната му част: **вида аз стърчи ЧЕРНО бесило**. Тази фразова организация помага ритмично да се маркира цезурата. В следващия стих цезурата разделя синтагмата: „един син“:

И твоят *един* син Българио,
Виси на него... Със страшна сила

Фразово-интонационно такова разделяне е възможно само ако и двата члена на синтагмата са реми. Извън стиха темо-ремната структура е: **и твоят ЕДИН син**. Както вече посочих, не е задължително осъществяването на цезурата чрез фразово разделяне на стиха. Тогава в края на всяко полустишие ще се явят силни, фразови ударения: **и твоят ЕДИН син, БЪЛГАРИО**. Структура, която формално повтаря добре познатата структура на народния стих. Но начинът, по който тя е постигната, променя коренно нейното значение.

акценти, носени от граматическата структура в този вариант на стихотворението, са противоположни на тези от добре познатия каноничен вариант: „стърчи, аз видях, черно бесило“. Откъдето следват и семантичните импликации, разгърнати в анализа на Радосвет Коларов: „Тази изобразителна бедност (в съпоставка с „Хаджи Димитър“ – б. м., Р. К.) във втората половина на трета строфа се връзва с отбелязаната вече преизказна модалност („аз видях“), разколебаваща неподлежащата на верификация екзистентност на образите в една лирическа творба с уговорката, че това, което показва трета строфа, се „разказва по памет“ и *затова* трябва да се приеме като истинно. Формално целящата да създаде „свидетелска достоверност“ парентеза „аз видях...“ фактически постига точно обратния резултат, поставяйки изображението на бесилото зад филтъра на възможните и вероятни преиначавания, пречупвания и пр. На образа през едно – както вече се убедихме – обхванато от стрес съзнание.“[9] В света на поетическата визия е излишно доказателството на свидетеля. Тя не възпроизвежда застинала, предварително дадена реалност. Приемайки поетическото съзнание за своеобразен филтър, през който се вижда действителността, анализаторът установява един тип отношение между Аза и действителността и феноменология на колебанието е трайна тема в изследванията на Р. Коларов. Феноменологичната критика на предварително концептуално фиксирани понятия за Аза и за действителността по отношение на поезията на Ботев е обект на друг тип изследване, в сравнение с провеждания тук. Но какъвто и подход да изберем, на който и от вариантите на стихотворението да се спираме, същността на поезията не може да не се прояви. Границата между Аза и действителността не се открива като дадена, а както посочва Ернст Касирер, всяка основна символна форма – език, мит, изкуство „полага тази граница различно“.[10] Връщайки се към анализа, констатираме наличие на индикативна модалност, а не преизказна, както е във варианта, анализиран от Р. Коларов. Фокусът на фразата (ако искаме да реализираме стиха като една фраза) не е върху сказуемото на подчиненото изречение, а върху именната му част: **вида аз стърчи ЧЕРНО бесило**. Тази фразова организация помага ритмично да се маркира цезурата. В следващия стих цезурата разделя синтагмата: „един син“:

И твоят *един* син Българио,
Виси на него... Със страшна сила

Фразово-интонационно такова разделяне е възможно само ако и двата члена на синтагмата са реми. Извън стиха темо-ремната структура е: **и твоят ЕДИН син**. Както вече посочих, не е задължително осъществяването на цезурата чрез фразово разделяне на стиха. Тогава в края на всяко полустишие ще се явят силни, фразови ударения: **и твоят ЕДИН син, БЪЛГАРИО**. Структура, която формално повтаря добре познатата структура на народния стих. Но начинът, по който тя е постигната, променя коренно нейното значение.

И твоят *един* син Българио,
Виси на него... Със страшна сила

Зимата пее свойта зла песен.
Вихрове гонат тръни в полето
И студ, и мраз – плач безнадежден!
Навяват на теб, теб на сърцето!

Синтактичната организация на горните стихове е следната: Първото изречение: „И твоят един син, Българио, виси на него...“ обхваща двете полустишия на трети стих и първото на четвърти. Цезурата се реализира с пауза, графично маркирана с многоточие. Следващото изречение: „Със страшна сила зимата пее свойта зла песен“ – симетрично на разположението на горното изречение, заема второто полустишие на четвъртия стих на третата строфа и преминава в четвърта строфа, като заема нейния първи стих. Така формалната граница, разполовяваща стихотворението, е синтактично и семантично отхвърлена. По принцип обстоятелствената част за начин при актуалното деление винаги попада в областта на ремата. Тук тя не само е отделена с междустишна граница, но и с граница между строфи. Така нейното обособяване и в началото (с паузата при цезурата), и в края (завършва стихов ред и завършва строфа) е възможно най-силно. С други думи, посочената структура на стиха не влиза в противоречие с граматически мотивираната темо-ремна структура, напротив, тя максимално я засилва. Но тази структура на стиха влиза в противоречие с предсказуемостта на стиховата конвенция, изискваща завършекът на строфата да съвпада със завършека на изречението. Конвенцията е разчупена и със синтактичната и семантична пауза при цезурата. Като че ли местата на цезурата и края на стиха са разменени. Очевидно разчупването на конвенцията маркира ново интонационно движение, което слага начало и на нова част в структурата на творбата. Би могло да се каже, че динамиката на образа и динамиката на стиховата форма реципрочно се подкрепят, но какво да се разбира под „динамика на образа“? „Песента на зимата“, „зла зима“, персонификацията са конвенционални изрази и похвати. Дори се усеща матрицата на стиха, когато в една и съща позиция се появява една и съща дума, т. е. функциониране на формули, така характерно за народния стих. Сравни с: „Балканът пее хайдушка песен“. Темо-ремната структура е също ясно определена от словореда: **зимата пее свойта ЗЛА песен**. Но ако интерпретираме фразата не като констатация, а подчертавайки отчуждеността на природната стихия, това ще означава да вложим ново значение в така добре познатото местоимение за притежание. Тогава фразата чрез емфатично ударение ще се оформи така: **зимата пее СВОЙТА зла песен** и ние наистина ше бъдем в динамичния свят на личностното отношение, който е светът не на природата, а на етичното и духовното. Тоест фраза, описателна по съдържание и констатираща по граматична форма, в интензификацията на лириката се превръща в израз на вътрешно, лично отношение. Връщай-

ки се към анализа, трябва да се посочи, че в този случай акцентната единица, изградена от две думи, ще се постига чрез подчиняване на ударението на едносрична дума на ударението на двусрична дума в съседни позиции: „зла песен“, което отговаря в по-голяма степен на изграждането на ритмичната вълна. Следващото изречение: „Вихрове гонат тръни в полето и студ, и мраз – плач безнадежен навяват на теб, теб на сърцето!“ – се разполага на следващите три стиха до края на строфата. В многото и безспорно проникновени анализи на тези стихове за съжаление не е взета под внимание синтактичната организация и вторият стих се разглежда като отделно изречение, от което следва неточна интерпретация. Не „студът“ и „мразът“ са подлог, не те „навяват“ „плач безнадежен“. Подлогът на това сложно изречение е „вихрове“ (постоянен образ за така разпространения през XIX в. жанр плач, аспект, който тук поради ограниченото място не може да бъде разгледан). Сравни с: *Вихрове гонат тръни в полето и навяват на теб студ на сърцето.* Стихът „и студ, и мраз – плач безнадежен“ е стих, нарушаващ метриката. Първото полустишие е по-кратко с една сричка, но това отклонение в силабиката е приглушено от много силната и безспорна реализация на ниво акцентна организация – полустишието има две реми в резултат на изброяване, което всъщност е изброяване на много близки синоними. Между двете синтагми на полустишията тук има метафорична връзка – смразяващият студ е безнадеждният плач, обхващащ сърцето на лирическия аз.

БЕЛЕЖКИ

[1] Съчинения на Христо Ботйов. Стихотворения. Политически статии. Подлистници. Под ред. на З. Стоянов. С., 1888 г.

[2] **Коларов, Радосвет.** „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев. – Литературна мисъл, 1978, № 1, цит. по **Коларов, Радосвет.** Литературни анализи. С., 1999, с. 58.

[3] Пак там, с. 48.

[4] *Отново за автентичния текст на последното Ботево стихотворение* – Литературна мисъл, № 1, 1973, цит. по **Тодоров, Илия.** Различният Ботев.

[5] **Коларов, Р.,** пак там, с.46–47.

[6] **Коларов, Р.,** пак там, с. 27.

[7] Граматика на съвременния български книжовен език, т. III. Синтаксис, С., 1983, с. 283.

[8] **Тодоров, И.,** пак там, с. 36.

[9] **Коларов, Р.,** пак там, с. 39–40.

[10] **Касирер, Е.** Митът. Философия на символичните форми. Т. II. С., 1998, с. 221.

ХРИСТО БОТЕВ – МИТИЧНАТА ПАМЕТ НА ЛИТЕРАТУРАТА. МОДЕЛИ

Пламен Антов

1.

Двадесетте Ботеви стихотворения почти изцяло могат да бъдат групирани около две мощни концептуални ядра, оформящи два свръхедри дяла в поезията на Ботев, които в своя философско-светогледен и естетически смисъл са антитетично напрегнати помежду си. Макар – както ще стане ясно по-нататък – в отделни текстове двете поетики да се засичат и дори наслагват една върху друга, те работят с радикални опозиции: „общество – общност“, „народ – род“, „Аз-срещу-другите – Аз-сред-другите“, „песен-текст – песен-глас“, в крайна сметка „модерност – мит“.

В първия дял, който с оглед на ценностно-естетическите доминанти в него можем условно да наречем **гражданско-сатиричен**, макар той да съчетава модерни елегични и сатирични интонации, откриваемо е решително влияние на руската гражданска поезия от XIX в. Чрез този дял от поезията си – тематично и емоционално родствен с публицистиката на поета – Ботев е изцяло в своето съвремие, в епицентъра на неговия политически и идеен кипеж. Неговата поезия абсорбира в концентриран вид аксиологията на деветнадесетото столетие, валоризираща либералните ценности на Модерността: свобода, братство, равенство, личностна еманципация на индивида от общността, политическа еманципация на малцинствените национални общности, еманципация на гражданските ценности от религиозните. Към този дял могат да бъдат причислени (с различна степен на категоричност) следните творби: „Майце си“, „Към брата си“, „Елегия“, „Делба“, „Борба“, „Странник“, „Гергьовден“, „Патриот“, „Защо не съм?...“, „Послание“, „В механата“, „Моята молитва“.

Всички те в случая не ни интересуват. Този текст се основава върху останалите Ботеви стихотворни творби, обединени (отново с различна степен на категоричност – за това ще стане дума по-нататък) в един втори дял – **фолклорно-митологичен**. Съществуващ паралелно с първия, той е до голяма степен огледално противоположен нему, доколкото реанимира един архаичен, дълбинно-общностен, митичен, кръгово телеологизиран ценностен модел, вписващ Аза в една всеобемаща – космическа и общностна, вертикално и хоризонтално разпростряна – координатна система. Категорично индивидуализираният, мощно проявен Аз всъщност се оказва персоналистична сублимация на дълбинни общностни архетипи. „Не,

Ботев не е никакъв автор на мита за своята смърт и безсмъртие, той просто се вписва в мита за българския бог, който в една историческа епоха трябваше да приеме неговия образ, и живее не собствения си живот, а тъкмо този мит" – пише един изследовател на българската магика, разтваряйки Ботевия персонален – (авто)биографичен и поетически – мит в древния езически пантеон на българите[1].

Творби като „На прощаване", „До моето първо либе" и особено „Хаджи Димитър" профетично антиципират една героична визия за смъртта като *не-смърт*, за смъртта като *завръщане*, като *раждане*, при което „телесно" и „словесно" са еквивалентни категории: смъртта на тялото е равнозначна на оцеляване във/чрез словото. От друга страна, поетическото визионерство е перформативно съвпаднало с конкретен автобиографичен жест. Магическото, профетично, жречески изстъплено слово антиципира собствената си „телесна", автобиографична проекция. Разказвайки за Хаджи Димитър, *словото „Ботев"* всъщност разказва за *тялото Ботев*, доколкото двете соматично-биографични персоналии – Хаджи Димитър и Христо Ботев – в митичния дискурс са само случайни проявления на един универсален архетип. В „Хаджи Димитър" персонажът не е исторически, затова не е и телесно-биографически фиксирана личност; той е само случайна персонификация на един аперсонален в същността си архетип, проникнал у Ботев чрез посредничеството на фолклора (който в строго „технически" смисъл, в самодостатъчната система на литературата се явява – особено мощно чрез романтическата поетика през XIX в. – междинно звено, транслиращо дълбинните митични кодове в литературни). Умиращият херой е ситуиран в едно универсално, надисторическо пространство, заобиколен е от космически „персонажи" – сокол, вълк, самодиви, които, носители на митичен синкретизъм, са едновременно хтонични и соларни атрибути.

Същото може да се каже и по адрес на другото особено важно митосъздаващо стихотворение – „Обесването на Васил Левски"[2], макар то да има по-специфичен статут. Положено в редицата на творби като „Хаджи Димитър", „До моето първо либе", „На прощаване" и „Хайдути", конструиращи високия автомит „Ботев", последното Ботево стихотворение стои категорично встрани, доколкото конструираният от него мит е от принципно различен порядък – Ботев тук е само *субект* на митотворческия акт, митолог, но не и негов *обект*. Но в интересуващия ни смисъл стихотворението „Обесването на Васил Левски" е важно колкото „Хаджи Димитър". Смесвайки историческо и митическо, конкретно-биографична фактология и архетипално-митически универсализъм, то създава, ражда[3] свръхвисокия национален мит „Левски" всъщност чрез съвършеното му вписване в митичното клише, в архетипа, експлоатирайки живите, макар и скрити енергии на митичното, инфраисторическото в колективната (и литературната) памет.

Конкретният историко-фактологичен, биографичен пласт в „Хаджи Димитър" и „Обесването на Васил Левски" е всъщност относителен, абсорбиран е от мощния универсално-митичен дискурс. Персоналните

митове – митът „Левски“ в „Обесването...“ и автомитът „Ботев“ в „Хаджи Димитър“ – са възможни именно чрез вписването им в универсалния архетип. Индивидуалното битие на личността, учи психоанализата (чиито поуки тъй или иначе не можем да избегнем, изследвайки този сюжет), е обречено непрестанно да „цитира“ готови митически клишета и всъщност персоналният мит на харизматичната личност е възможен като такъв тъкмо доколкото „успява да възпроизведе или по-точно да префабрикува един мит“[4].

Преди да се съсредоточим върху същинската част на това изследване, трябва да изясним пълната релация в изходния за него антитетичен модел на Ботевото поетическо наследство.

И така, важният за нас фолклорно-митологичен дял в това наследство се конструира основно от пет (2+2+1) творби – „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“ от една страна, „На прощаване“ и „Хайдути“ от друга, плюс надредно положената спрямо тях „До моето първо либе“ (вж. Приложение 1).

Всеки схематичен модел обаче неизбежно предполага известна условност и склонност към абстрахиране. В случая извън двете предложени от модела полярни интерпретативни стратегии – гражданско-сатирична и фолклорно-митологична – съществуват още няколко стихотворения, които, в някаква степен междинно ситуирани, заличават, размиват категоричността на границата между тях; те са, казано с един друг идиолект, сечението на двете множества, където едната знакова система се прекодира в другата. Това припокриване на кодовите системи функционира главно чрез сложната амбивалентност на най-интимното обкръжение на Аза, на девтерогонисткия социум (с изключение на фигурата на бащата) – *либе, майка, братя (= другари)*. Към фолклорно-митологичната, общностната рефлексия в Ботевата поезия могат да бъдат привлечени – но и без да напускат междинната си ситуираност – стихотворения като „Ней“ (чийто любовен сюжет се чете и като метафора на конкретни историко-политически релации, видени като интимно-родови отношения), също в някаква степен и „Пристанала“ и „Зададе се облак темен“, в които актуално-исторически репрезантативната хайдушка проблематика е амбивалентно персонифицирана в общностни – роднински и поколенчески – отношения. От друга страна, в „Майце си“ пък модерно-декадентската чувствителност на Аза, резигнацията, болезнената самота са вместени в една дълбинно-общностна свързаност с авторитета на майчината фигура.

Но тази междинна положеност между модерно и митично е най-категорично проявена в стихотворения, в чийто център е поставена силно амбивалентната фигура на **Брата** („Към брата си“ и „Делба“ от една страна, „На прощаване“ от друга) – амбивалентна, доколкото тя медиално контаминира кодове и от модерната – гражданско-сатирична – поезия на Ботев, и от фолклорно-митологичната му поезия. Фигурата на Брата може да бъде амбивалентно прочетена в модерен и в митичен контекст – бидейки *другар*, съратник в борбата срещу тиранията, Братът „помни“

битността си на същностен елемент от един архаичен, първично интимен общностен социум. Семантично родствен на *другаря* („братя мили“ = „мили другари“), той, от друга страна, е функционален двойник, дубльор на самия Аз и като такъв е адресат на едни от значещите вокативи на Ботевия лирически герой (в творби като „Към брата си“ и „Делба“ – „На смърт, братко, на смърт да вървим!“).

Изобщо, силно разклонената – във вертикална и хоризонтална перспектива – родово-роднинска система у Ботев, абсорбираща дори категорично модерните историко-политически интонации на гражданско-сатиричната му поезия, е едно от най-важните свидетелства за същностната, дълбинно иманентната **митична основа** на неговото образно и философско мислене. Макар и категорично изявен, Азът си остава положен в центъра на силно разклонена родово-роднинска система.

2.

Фолклорно-митологичният дял от Ботевата поезия, върху който фокусира вниманието си този анализ, може да да бъде вътрешно разчленен на два дяла (вж. Приложение 2). Творби като „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“ конструират една **космическа** проекция на митичното. Към тях можем да прибавим и „До моето първо либе“, най-вече заради детайли като монументално-пластичната картина на битката, видяна като някакъв сюблимен – надбитов и надисторически – Армагедон.

Но в този текст повече ни интересуват рефлексите на архетипа у Ботев в един друг аспект, който определяме като **общностен** и който може да бъде реконструиран на базата преди всичко на стихотворенията „На прощаване“, „Хайдути. Баща и син“, отчасти „До моето първо либе“, върху чиято медиалност вече обърнахме внимание.

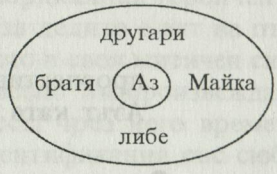
Тази общностна проекция на универсалния митичен модел у Ботев се разпада, от своя страна, на два допълващи се, но категорично разграничени помежду си модела, антитетично оглеждащи се един в друг. Ботевият лирически герой е здраво вписан в един хоризонтален, битово-семеен, **роднински**, но едновременно с това и в друг, вертикален, **родов** социум, положен е в центъра на триизмерен, синхронно и диахронно, темпорално и пространствено конструиран модел. Категорично изявеният Аз е ситуиран в центъра на гъста мрежа от релации[5] – мрежа, в която и синхронната, и диахронната проекция в крайна сметка се идентифицират в сюблимния образ на **народа** като тотален – синхронно и диахронно конструиран – социум.

Протагонистът е органично положен всред един **интимен, роднински**, синхронно разпростран социум, състоящ се от *сестра, братя, либе, другари*. Този равнинно-синхронен социум, маркиран от **роднински** релации, е естествено доминиран от архетипалната фигура на **Майката** („Хайдути. Баща и син“) и като такъв той е изцяло *негероичен*, маркиран от *страданието, плача, тъгата, резигнацията*.

Хоризонталната проекция на този модел може да бъде продължена извън непосредствения семейно-роднински кръг. Така *братята* могат да поемат идентификации със съвкупния образ на плачещите *братя „сиромаси“* изобщо, метонимично обемайки в крайна сметка съвкупния образ на целия пространен по хоризонтала, негероично снишен, страдащ и плачещ народ, а образът на *Майката* естествено поема метароднински идентификации с хоризонталната Родина:

О, майко моя, родино мила,
защо тъй жално, тъй милно плачеш?

Графично този равнинен, негероичен модел може да бъде приблизително онагледен по следния начин:



Но тази равнинно проецирана, роднинска, „женска“ ситуираност задава само половината от цялостната обвързаност на Ботевия Аз със социума. Той е вписан и в един вертикален, **родов**, категорично **„мъжки“** модел, който като такъв е *героичен, деятелен*, зададен чрез архетипалната фигура на **Бащата**. Темпорално конструиран и разтеглен по диахронната ос, той е маркиран от една универсална родово-антиномична релация – *„деди – внуци“, т.е. „предци – потомци“.*

Всъщност линейната перспектива на този модел е привидна, доколкото той е телеологично устремен към кръговост, повторителност, към интермитентно възпроизвеждане на едно статукво. Висшето призвание на всяко от поколенията в мнемонично конструираната поколенческа верига е да повтори подвига на героя от предходното поколение: Азът (синът), средищно ситуиран в настоящето, в синхронията на художествения изказ, трябва **ретроспективно да възпроизведе** сюблимния героичен жест на един сюблимен, надредно положен по отношение на битовата синхрония прадед от един ахронично и атопично ситуиран Златен век – прадед, персонифициран в образа на Бащата („Хайдути. Баща и син“). Но, от друга страна, жестът на Аза е сам моделен, задаващ архетипи в една проспективна проекция – той трябва да бъде **повторен от наследниците** (персонифицирани от по-малките „братя невръстни“ – „На прощаване“), които са огледално-симетрично положени, но не идентични на онези „наследници“ от линейния, историческия модел, въведени от провиденческия глас в стихотворението „Делба“:

Добро ли сме, зло ли правили,
потомството назе ще съди...

Тоталната кръговост на този модел е непрестанно регенерирана чрез **паметта**, **помненето**, **повтарянето**, чрез незабравянето на подвига – функция, поверена основно на **песента**. Положен паралелно на този „родов" модел, не само преплитащ се с него, но и конституиращ го, сюжетът с **пеенето-като-памет** е по същия начин двупосочно проециран – от „Я надуй, дядо, кавала, след теб да викна-запея" до „И певци песни за него пеят".

Този трипоколенчески модел, кохериран чрез пеенето-като-памет, би могъл да бъде графично представен по следния начин:

I поколение	II поколение	III поколение
Баща = прадед	**Азът** – hic et nunc	**потомци** = = „братя невръстни" = „нявга народът"

ретроспективна релация: **Азът като наследник**

проспективна релация: **Азът като образец**

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна-запея
песни юнашки, хайдушки,
песни за вехти войводи –
за Чавдар страшен хайдутин,
за Чавдар вехта войвода –
синът на Петка Страшника...[6]
...

(„Хайдути. Баща и син")

... и с сърце сичко разкажи
на мойте братя невръстни,
да помнят и те да знаят,
че и те брат са имали,
но брат им падна, загина...
...
Кажи им, майко, да помнят,
да помнят мене да търсят:
бяло ми месо по скали,
по скали и по орляци,
черни ми кърви в земята,
в земята, майко, черната!
Дано ми найдат пушката,
пушката, майко, сабята...[7]
...
...ти излез, майко, послушай
със мойте братя невръстни
моята песен юнашка –
защо и как съм загинал
и какви думи издумал...
...
Но туй щат братя да видят
и кога, майко, пораснат,
...

(„На прощаване")

Целият този модел се гради чрез пеенето – свръхоценностен **медиален акт**, мнемонично кохериращ (а и конституиращ) модела. *Песента/възпяването,* както и *плачът/оплакването,* са същностен атрибут на *женското;* те са начинът, по който женското, пасивното, негероичното, рефлексивно-вербалното се отнася към мъжкото, деятелстващото, героичното[8].

Но функционалната свръхзначимост на песента/пеенето в този модел не се изчерпва с тяхната мнемонична функция. Освен женска атрибуция, пеенето у Ботев е и особено важно за пълноценното случване на мъжкото, при което то се оказва par excellence **перформативен акт**. Съхранило своята първична синкретична мощ, словото не просто следва, описва соматичното действие, а го предопределя и в крайна сметка го **замества**. Словото в „Хайдути" – „след теб да викна-запея" – е самият **акт на възпроизвеждане** на примордиалния героичен жест, а не просто припомнянето му. Самото пеене за дедите е акт на пълноценна идентификация с тях. Ритуалът и разказването в своя митичен синкретизъм са достатъчното пластично-телесно и словесно възпроизвеждане на примордиалния космогоничен и героичен жест; чрез него времето се унищожава, за да се постигне абсолютната идентификация със сюблимния прадед.

Така в проспективен аспект (Азът като образец) палингенетичният акт е състоим не само и не просто на буквално, соматично равнище („На прощаване"). Функцията на пеенето не е просто да припомни високия образец, **за да предизвика**, стимулира неговото соматично повторение (което само по себе си е в някаква степен перформативно функциониране на словото). Песента в своята пределна перформативност е сама **абсолютният, самодостатъчният жест** на сбъдване, повторение на примордиалния образец; защото соматичният жест е телеологично устремен към и в крайна сметка **заменим от собствената си вербална проекция** – „но стига ми тая награда *да каже* нявга народът" („На прощаване"), „и певци песни за него *пеят*" („Хаджи Димитър").

В предложената по-горе схема двупосочната отвореност на вербално-мнемонично конструирания темпорален модел е подвеждаща, доколкото тя илюстрира по-скоро средищната ситуираност на Аза едновременно като наследник на памет, но и като генератор на памет. Но тя съвсем няма за цел да илюстрира модерната триделна визия за линейното време като преход от минус-безкрайността на миналото през настоящето-hic-et-nunc към плюс-безкрайността на бъдещето.

В този смисъл горната схема би трябвало да изглежда по-скоро по следния начин:

някога = Златен век **днес** **„нявга"**

Бащата-прадед – персонаж от друг порядък, сакрализиран и статичен в своята сюблимна завършеност – е ситуиран в един темпорално и ценностно статичен Златен век, където героичното действие е напълно

завършено; то е абсолютно, атемпорално и атопично положено и оттук насетне може да бъде само палингенетично репродуцирано. Затова е относителна, привидна, несъщинска отвореността по посока към бъдещето, доколкото тя е телеологично устремена именно към възпроизвеждане на вече билòто, към репродуциране на един вечен в същността си „подвиг": „братята невръстни" ще повторят подвига на Аза, който, от своя страна, е репродукция на подвига на Бащата-прадед. Така движението е всъщност с гърба напред – едно интермитентно „вечно завръщане". Сюблимното *някога* на Златния век телеологично се оглежда в едно бъдещо „*нявга*". Несъмненият, абсолютният аксиологизъм, профетично вложен във формулата „*да каже* нявга народът", е противоположен на неутралността на оценката, зададена в „историческата" визия от „Делба": „добро ли сме, зло ли правили, потомството назе *ще съди*". Митът „*казва*", разказва, възпява; Историята „*съди*".

Всъщност към специални проблематизации – като подсказване на възможен изход от атемпоралността на кръговия модел – подтиква поантата на „На прощаване":

> Но... стига ми тая награда –
> да каже нявга народът:
> умря сиромах за правда,
> за правда и за свобода...

Особен е статутът на тези четири реда в цялостната концептуална и формална структура на стихотворението. Чрез тях в кръгово-митичната визия, конструирана от творбата, са имплантирани модерни идеи на XIX-то столетие за „правда и за свобода". Азът е акцентиран; освободен от същностната си обвързаност с анонимизиращия родов контекст, той се самоосъзнава като ценност-in-sich, диалогизираща еманципирано, на равна нога и дори малко отвисоко не с родово-интимния социум на рода, а с **народа** – една модерна, гражданска идеологема, основна за речника на XIX-то столетие, на Модерността изобщо.

(Констатирането на концептуалната „чуждост", различност на тези последни четири стиха е продължимо и на формално равнище. Ясно обособени чрез римната схема „*абаб*" като куплет, те оставят впечатление за случайно, външно прикачени към корпуса на творбата, последователно издържана в обичайния за фолклора бял стих. Смяната на езиците, превключването на кодовата система е радикално. Различността е толкова драстична, сякаш към готовата вече творба – една от най-репрезентативните за фолклорно-митичния дял в творчеството му – поетът е прикачил за поанта куплет от друго стихотворение, конструирано по модела на гражданската му лирика.)

Друг възможен излаз от кръговия модел подсказва важният стих от „Хаджи Димитър" „и певци песни за него пеят", доколкото в един максимално широк – метахудожествен и (авто)биографичен – контекст този стих съдържа в себе си собствения си перформативен прочит като

равен на самото стихотворение „Хаджи Димитър“, което обаче вече **не пее, а пише** за подвига, т.е. митичната устна (песенна) традиция е сложно трансформирана в модерна, писмена; паметта е престанала да бъде песен-*реч* и се е трансформирала в песен-*текст*.

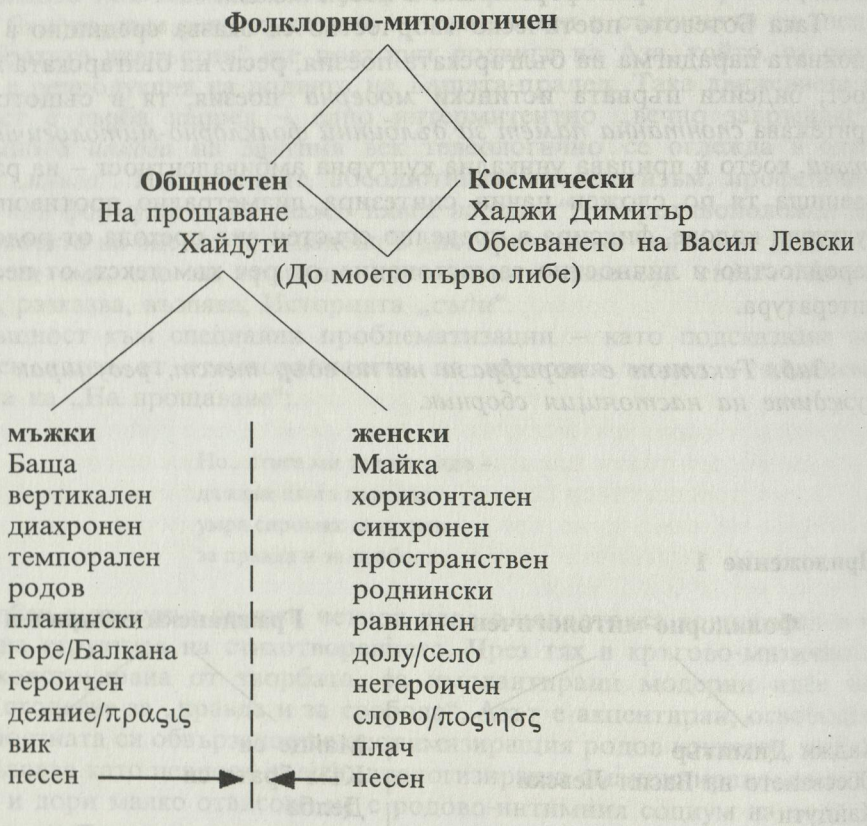
Така Ботевото поетическо творчество се оказва средищно в еволюционната парадигма на българската поезия, респ. на българската менталност; бидейки първата истински *модерна* поезия, тя в същото време притежава *спонтанна памет за дълбинни фолклорно-митологични представи*, което ѝ придава уникална културна амбивалентност – на различни равнища тя по сложен начин синтезира диаметрално противоположни културни кодове, фиксира в пределно сгъстен вид прехода от родово към народностно и личностно самосъзнание, от реч към текст, от песен към литература.

Заб. *Текстът е парафраза на по-едър текст, редуциран с оглед нуждите на настоящия сборник.*

Приложение 1

Фолклорно-митологичен	**Граждански-сатиричен**
Хаджи Димитър	Майце си
Обесването на Васил Левски	Към брата си
Хайдути	Делба
На прощаване	Елегия
До моето първо либе	Борба
	Странник
Пристанала	Гергьовден
Зададе се облак темен	Патриот
Ней	Защо не съм?...
	Послание
	В механата
	Моята молитва

Приложение 2



БЕЛЕЖКИ

[1] **Др. Петров.** Превъплъщенията на вълка-пазител. С., 2001, с. 472.

[2] За „Обесването на Васил Левски“ като „трансформация на семантичната система на „Хаджи Димитър“ говори Радосвет Коларов в един от най-прецизните анализи на стихотворението (вж. **Р. Коларов.** „Обесването на Васил Левски“ и поетиката на Ботев. – Литературна мисъл, 1978, кн. 1, с. 60–84).

[3] В смисъла, в който говори Далчев: „Това е митотворчество. По този път навярно в древността са възниквали големите национални митове“. **Ат. Далчев.** Вазов и новата ни поезия. – В: Съчинения в два тома. Т. 2. С., 1984, с. 325. Митическите енергии на стихотворението („митообразуващото начало пораждащо мит“) анализира и **Р. Коларов.** Цит. съч.

[4] **Д. Коон.** Биографията, начин на естетическа употреба. – Летература, No 23, 2000, с. 14.

[5] За нас тук е особено важна значещата палимпсестност на синонимното гнездо около английската дума relate, струпващо значения като „отношение, свързаност, зависимост“ от една страна, „сроден, роднински“ от друга, „разказвам“ от трета.

[6] Последният стих разтваря схемата с още едно поколение в посока минус-безкрайност.

[7] В дълбинно митичния дискурс намирането на пушката и сабята на героя от наследниците е типична проява на сакрален фетишизъм – чрез регалиите, инсигнуумите на предците героят-наследник пълноценно се идентифицира с тях, прониква се от техния дух и физическа сила.

[8] По-подробно за това вж. **Пл. Антов.** Вазов – Ботев: матриархът и синът. – Критика, г. II, 2001, кн. 3, с. 41-61 (както и съкратения вариант на същия текст: **Пл. Антов.** Матриархът. – В: Наследството Вазов. С., 2002, с. 26-31).

БЕНКОВСКИ И БОТЕВ

(ПОЕТИ И РЕВОЛЮЦИОНЕРИ В БИОГРАФИЧНИЯ ФОКУС)

Живко Иванов

Това въстание нема даже история. Тъй биде кратковеко. ...Едно поетическо безумие. Защото младите народи, както и младите хора, са поети.

Иван Вазов

Предизвикателните обобщения в главата „Пробуждане“ от „Под игото“ са един от важните тласъци за появата на този текст. Жертвата на литературността в полза на националното пронизва цялата възвишена история на българския XIX век с множество смислови разломи, упорито и настойчиво съшивани в една обща дреха. Поетът и водачът са мислени и представени от възрожденските реторически жестове като неразривно слети фигури, като своего рода сиамски близнаци, които дишат и се хранят от споделена идеология и стратегия за дейност. Цялата поезия ще се самоотрече като чисто поетическа, ще изневери на специфичната си характеристика и ще тича на глас народен, за да се окаже, че най-народното и гласовито дело се е оказало не само подпомогнато, но и извършено от поети или поне по поетически начин.

При заявеното бягство на литературата от всякаква „литературност“ ще се окаже, че най-същинското национално дело ще се пропие от тази поетичност. „Поет и революционер“ изглежда словосъчетание, което силно сцепително придържа двете съставки в контекста на възрожденската и ранна следосвобожденска литература. Чрез прегледа на Захари-Стояновия разказ за двама водачи ни се струва уместно да проверим здравината на тази постулирана кохерентност. Със сигурност Бенковски не е правил никакви опити в поезията. Ботев и Вазов – обратно. Нещо повече: и двамата изграждат модела на отношението „поезия–живот“, подчиняват категорично и безусловно поезията на националното.

Бенковски изцяло се осъществява върху полето на практическото бунтовническо действие, неговата фигура (не само в разказа на „Записки“, но и в други художествени и исторически наративи) е симптоматична за практиката на българската национална революция. Действието срещу съзерцанието се оказва средоточната линия, по която разказът изгражда репутацията на Бенковски (от една страна, в „Записки“) и на Ботев (от друга, в биографията). За Бенковски още в този първоначален етап става ясно, че не е в състояние да пророни впечатляваща дума, да построи щогоде смислена визия на онова, което трябва да се предприеме. В същото

време инстинктът на водача взривно се насочва към реални ситуации, които изискват мигновена реакция. Физическите рефлекси впечатляват говорещите и настроените да обсъждат и дискутират, преди да вземат решение.

Цялото множество на добре обучени в изразяването апостоли се сблъсква с фигура от нов тип – мълчалива (напомняща неразбиращото животно), но затова пък бърза и точна в рефлексите си (като вярното и добре обучено куче). Засега е важно да констатираме, че Бенковски се очертава като решителен мълчаливец, със светкавични и правилни реакции, които представляват адекватен вариант на действие в контекста на „ученото" говорене за въстанието. Бенковски не е изобщо мълчалив, по протежение на времето в разказа идва часът на неговото говорене, но то е друг тип говор.[1]

В замяна на жужащото и препиращо се множество, което изказва различни мнения, говорът на Бенковски по-късно ще се окаже откраи докрай властнически и аподиктичен говор. Неговите думи поставят на място, определят кой къде да застане и какво да извърши, без да навлизат в многоречиво излагане на различни гледни точки. Този късен говор ще внушава същото, което внушава и плесницата в Гюргево – че има някой, който знае правилните ходове, някой, който изпреварва с точните решения, без да остави място за намеса на други. Плесницата е заявка за водачество и то скоро бива присъдено на Бенковски, макар и в половинчат вид: той е апостол, но безусловно подчинен на Волов. Веднага след избирането разказът не закъснява да припомни основната същност на новия водач – двамата с Волов „...**първи** потеглиха от Гюргево за България и минаха Дунава на Рахово".

След стъпването на българска земя „Записки" започва все по-често и настойчиво да споменава името на Бенковски. Започва времето на новия водач. Оттук чак до гибелта ще срещаме множество пояснения как Бенковски се извисява до върха. Но дори и без тях наративната стратегия системно извършва придвижването на Бенковски към фокуса на сюжета. Бенковски се налага, разказът го налага, разказвачът привежда примери и обяснения как става или вече е станало това извисяване на довчера непознатия никому копривщенски абаджия.

Позицията на Бенковски се определя не от неговите амбиции и домогвания, а от ясните императиви на ситуацията. Волов наистина е определен за главен апостол, а Бенковски му е изпратен за помощник, но това става във фазата на умозрителното полагане, при планирането на бъдещото събитие. „Това било, докато те били в Гюргево, докато способностите и достойнствата се ценили по диплома и атестат. **Практиката изменила всичко**; съприкосновението с действителността **определило верни граници** кой какъв трябва да бъде."

Тази практика не е произволна и моментна, тя е, от своя страна, брънка от една верига на историческото развитие. Историята си има свои собствени закономерности, които са различни от приписаните на историята закономерности на ученото знание. Ставането на историята, нейното

кумулативно и взривно осъществяване променя параметрите за действие. Това са особени мигове, които стават в резултат на многогодишни и вековни натрупвания и в същото време предопределят (задават) посоката на обширни периоди от настъпващо време. Те са белязани от преобръщането и метаморфозата, по своеобразен начин са противопоставени на спокойните и предвидими времена, в които трае едно състояние.

Способността да се различава доброто от злото и полезното от неполезното, разумното от неразумното може да си има мястото само при пълнейшето спокойствие на духовете. В противен случай – при възбуждането чувствата и енергията – здравият разсъдък слабее и се подчинява на господствуващото чувство.

Това надхождащо и взривно време предначертава действията на водача. Той трябва да дешифрира тези нагъващи се пред очите му повели, да отговори на тяхната нова призивна енергия и да действа адекватно: „Само надутият пълководец, когото принуждават против волята му да се бие и който смята да остане жив, за да получи награда и пенсия, мисли надълбоко и разсъждава; а народите, които ламтят за свобода и на които програмата на действия е начертана от самата история, щяха да противоречат на една велика истина, ако бяха седнали да смятат това и онова..."

Бенковски е човекът. Този реторически акт на посочване се възвисява в изказната си сила с наближаването на въстанието. Никой не е в състояние да обясни как става това въстание – то става в пространството на закономерни и благоразумни подготвителни действия, но в мига на кулминацията то преобръща атмосферата и лишава от актуалност предишни закономерности и утвърдени благоразумия. Въстанието не е предвидимо в логиката на системното разсъждение, то може да бъде усетено, предчувствано като едно могъщо и неразгадано движение на времето, което излъчва своите сигнали към човека. Това разбиране за специалното ставане на историята отрежда специално място на Бенковски. Неговата свръхсетивна практическа природа резонира на това надхождащо време, тук дори войводата не е геополитически оракул, а здраво стъпил на тракийската земя българин, който единствен долавя задаващия се мощен исторически тътен и решава да присъедини гласа в звученето на историята, да усили с вик и действие грандиозната вълна на идващото (грядущето). Увереността, че говори със силата на времето, че отговаря на неговите изисквания кара Бенковски да манипулира събранието на Оборище като вещ демагог и познавач на простолюдието.[2]

Харизматичната природа на Бенковски напълно владее събранието. Тази харизма протича и през словото:

...цяла реч, която се продължи около един час. Във всяка фраза от тая негова реч, в която се описваха страданията и теглилата на българския народ, той се **удряше** в гърдите, **охкаше** и **ахкаше**, **пламък и огън** хвърчеха от очите му. Когато извика с просълзени очи и с болезнен глас: „Многострадални братия! Земята, която ние тъпчем, е напоена с невинна бъл-

гарска кръв, проляна от наште петстотингодишни душмани"... – всичките представители паднаха на колене и очите им се премрежиха от сълзи ...

– Как да не отидеш да умреш за такъв човек? Я го погледнете как той се удря в гърдите, как се мъчи да вика по-високо, за да го чуем всички; устата му са вече изсъхнали, а той не спира още – говореха мнозина от представителите и ронеха сълзи ...

Аз вярвам, че ако Бенковски в тая минута се покачеше на коня си и извикаше: „Напред!" – то всичките присъствуващи щяха да го придружат, макар той да ги поведеше **вдън земя**!

Въпреки възхода на лидера в очите на публиката, разказвачът го полага в координатната система на историята: „Не той създаде въстанието, но духовете и общото историческо течение създаде него. Разбира се, че и неговата буйна натура е имала решаващ глас в много важни случаи; но ако той се беше явил преди две години или по-после в България, той не щеше да бъде вече Бенковски, а прост копривщенски караабаджия".

Обходът с четата маркира пътя на славата. В сюжета на посещенията се появяват по един и същи начин сцени на коленопреклонно и благоговейно посрещане. Решителен, дори суров, самовластен, без никакви признаци за съобразяване с чуждата или общата воля, Бенковски е централна фигура в „Записки". Той се появява като метеор в потока на разказа и изчезва глухо и безследно в студената и неприветна мрачина на балканските усои. Смъртта му е отбелязана протоколно, с описание, което насочва емоционалните преживявания на читателя повече към предателя дядо Вълю, отколкото към самия Бенковски. Ако прочитът не е особено съсредоточен, една моментна разсеяност може да го размине със сцената на смъртта. Доста преди това разказът е подготвял схващането на последната метаморфоза у Бенковски – бягащият от пожарите на Средногорието войвода не е същият, който е стоял пред очите на смаяните муховчани, петричени и поибренци. Това е друг, или по-скоро аналогичен на неизвестния абаджия преди времето от април 1876.

Другият Бенковски също е човек, повече дори от останалите; страхува се, плаче, съжалява, колебае се, проклина. Историческото е избягало от него, неговата величава същност се е опразнила и олекотила. Осиян от историята, Бенковски свети силно и заслепително, потънал в мрака на неисторическото битие, той се е смалил, възвърнал към предишния си нормален ръст и мащаб на човек като повечето от неговата чета или от неговия окръг. Историята вече е заминала по други направления – тя е променила своя бяг и от Средногорието е връхлетяла родопската яка, откъдето, да кажем с думите на Вазов, ще изхвърчат имената на Перущица и Батак. Априлското въстание в Тракия има и тази особеност: в Средногорието произвежда повече имена на личности, в Родопите – повече имена на места.

„Записки" ще продължи своя ход по една удивителна траектория, която ще се приближава към северните склонове на Балкана, ще приближава местата, към които върви една друга траектория на бляскавото и героическо българско дело, четата на Ботев. Тези два маршрута никога

няма да се съединят, дори няма да знаят един за друг. От троянските колиби до Пловдив (през Троян, Ловеч, Севлиево, Габрово, Сливен) Захари Стоянов разказва историята на собственото си спасение, историята на оцеляването и в нея спорадично ще проблясват откъслеците от героическия сюжет. Едва в Пловдив той ще се доближи до местата, от които физически се отдалечават останките на Панагюрското въстание. Успоредно с писането на третия том, където в „Записки" „изхвърчават имената" на Батак и Перущица, Захари Стоянов създава и другия маршрут, на Ботевата чета, където прави опит да очертае другата голяма фигура на делото – Ботев. Ще се опитаме да покажем, че въпреки строгото придържане към един утвърден модел на биография, летописецът ще създаде различния Ботев, т. е. различен от Левски, от Каравелов, от Панайот Хитов и Жельо войвода, но най-вече различен от Бенковски. Само Ботев и Бенковски са съизмерими в статута на героическото описание през април 1876.

Неслучайно писането на Ботевата биография „попречва" на довършването на том трети. Портретът на Ботев изплува в съзнанието на Захари Стоянов непосредствено след завършека на Панагюрската епопея. Докато разказва собствените си „патими", Захари иска да разказва други големи и вълнуващи по героически път приключения и дела. Равностойни са тези на Ботев. Да целуваш зелената паничка в затвора е история, несъпоставима с влизането на Бенковски в Мухово, а също толкова несъпоставима с превземането на Радецки. Щом разказът натежи в посока на автобиографичното, Захари Стоянов винаги търси подкрепа в друг тип, същинско героическо описание. Ботев замества Бенковски като тема на големите български подвизи – анабазисът по затворите не може по никакъв начин да замести ролята на типа героичен разказ, демонстриран от първата среща с Бенковски до смъртта му в Троянския балкан.

Революционерът е привършил своята историческа мисия, време е да излезе на сцената поетът. Сега няма да търсим дълбок смисъл в това времево разминаване, което бележи събитията от Гюргево до Вола. Ще отбележим само, че предубежденията за най-слабия окръг и най-слабото място са се разпаднали катастрофално. Нещо повече, най-слабото и непредвиждано място, с най-нерешителния и най-неизвестния апостол (Волов и Бенковски), най-бързо и мащабно е извършило своето. Всички закъсняват и потеглят от тласъка, даден в Панагюрище. Още в Панагюрище, след половин час викане и търчане по улиците, Бенковски, Волов и Захари Стоянов започват да изпитват съмнения дали и тук няма да се свърши като „заарската работа" – никой да не се отзове на обявяването. Този страх от мълчанието идва още от неуспешното цариградско палене, когато липсата на Бенковски (и неговата решителност) възпира действието.

От различни страни, на различни места се зараждат вълните на подражанието, които изглеждат като ехо на панагюрските. Една от най-мощните и най-отдалечени е румънската, хъшовската, ботевската. На едно място в разказа за поета Захари Стоянов дава следното обяснение за тръгването на Ботев: „Невъзможно бе **да живее и пише** вече Ботйов"[3].

Кое довежда до тази невъзможност, какъв е пътят до тази невъзможност?

За разлика от Бенковски Ботев е биографично привилегирован. Неговата история започва от раждането, от семейната среда, от мястото и епохата – класически елементи на едно иполитеновско разбиране за литература. Това детство има място в разказа, защото е интегрална част от кулминацията – детството подсказва, че Христо е необикновен:

Това се е случило на **знаменит** ден, навръх Рождество Христово, 25 декември 1847 г., в **началото** почти на още **по-знаменитата** за новите идеи и свободни **начала** 1848 година. Самите дати на неговото появяване на бял свят като че **предсказвали**, че той **ще да расте и умре в бури**. По тая причина, че се е родил на Рождество, според българския обичай турили му името Христо, именник на **спасителя**. Христо е бил **първа** рожба...

Детето, **първескинчето**, било **ангел** небесен. Очи черни, па големи, чело широко и надвесено над тия две очи като същинска Стара планина, а рев и писък – чувал се чак в женския манастир.

Героят не само се ражда в контекста на „пръв", „начала" и „знаменит", но и расте съобразно предписанието на скритата орисница в разказа. Той е пръв в училище, в лудории, в приключения, немирен и отличителен в гимназията, начело на всякакво недоволство и протест. Докато за Бенковски разказът създава само впечатлението за величествена фигура, Ботев е красив, и то не как да е, а **„в пълна смисъл на тая дума".**

Ръст **класически**, очи големи и черни като на гарван, вежди-пиявици, чело изпъкнало и широко, което красяло къдравата глава като **венец**, нос **римски**, брада и мустаки черни, коса къдрава, лице и ръце **бели и деликатни**, гърди и плещи широки, да му се ненагледаш. ... От лява страна на челото му имало една жила, дебела като гайтан, която се появявала само тогава, когато той е сърдит и възбуден, когато ораторствувал или декламирал някое свое стихотворение, т. е. когато чувствата тържествували над разума. При това, прибавете огненото му и ораторско слово, дарбата на разказчик да описва и представлява в живи краски всичко, за каквото говори, да иронизира и увлича и ония от слушателите си, които напада – вие ще да имате пълния портрет на Христа Ботйова.

Отново за разлика от Бенковски Ботев няма „паузи" в говора, а владее словото „по рождение". Словото е израз на буйната натура, еквивалент на огромната вътрешна енергия. Тези предпоставки формират Ботев като „...поет, патриот, деятел и бунтовник, преди да бъде още добър ученик, преди да свърши своето пълно образование, преди да бъде строго приготвен, както се виражава за хората съществующето понятие".

За да не остане читателят с впечатлението, че енергията на този необикновен човек е безцелна и безсмислена, разказът непрекъснато припомня идеологическите опори, които придават смисъл и посока на тази енергия. За Ботев свръхценност е свободата. Свободомислието е негова естествена характеристика, но и непрекъснато отвоювано и придобивано: той се учи от руските революционни демократи, учи се от примера на

полския народ, въстанал срещу московския тиранин: „...някоя си стара полячка в същия град произвела силно влияние на него. Тя била почтена жена и полска патриотка, която изпратила трима синове в полското въстание. От тримата един паднал в боя с казаците, втория обесили в едно село, а третия изпратили в Сибир. Най-поразително впечатление извлякъл Ботйов от това обстоятелство, че старата жена, наместо да плаче и скърби за своето богатство, **гордеела** се, напротив, със своите скъпи жертви".

В лаконична форма биографията очертава подобни събития като подпомагащи, не и определящи пътя на избраника: „За необикновените като Ботйова хора тия събития били достатъчни да го определят и възпитат още в младите му години".

Необикновеността на Ботев е постоянна, на Бенковски – временна. Затова и където иде Ботев, там се променя светът около него. Бенковски се вписва в дадения контекст (преди времето на неговото изключително присъствие в историята), Ботев го създава перманентно. Ботев твори свят, който е адекватен на неговата пламенна природа, поезия и идеология. Най-яркият пример е микросюжетът „Задунаевка". Престоят в това село по разкази на други свидетели не се отличава с нищо особено, но биографията на Захари Стоянов го прави особен и впечатляващ:

Тук буйната натура въздъхнала от двегодишния градски живот, от тежката учителска дисциплина, от морала на българското одеско настоятелство и от разни други стеснителни за него мерки. Кой му е намерил нему това място, за колко и докога се е условил – ние не знаем. Знаем само това, че щом той се условил и стъпил вече в даскалското поприще, свободна професия, наредил се по български, започнал тоя **широк и волен** живот, който водил до гроб.

А **да стои мирен, да се затвори да чете и да се занимава** със селските сополиви деца – това би било престъпление от страна на човек като Ботйова. Тежко и горко, ако истинските поети и необикновени хора изучаваха хората и техните сърца между четири стени и върху мъртвата книга. Тяхната школа и съкровище е живото и естественото.

В Задунаевка според опита за биография е живял един български змей, който с подвизи и буйства е накарал местните да го помнят вечно. Според други обаче в Задунаевка Ботев не излизал от стаята си и непрекъснато четял; жителите на селото не разбрали, че имало и такъв даскал.

Срещу автентичния, но неестествен (сюжетно несъответен на провиденциалистката насока) образ на Ботев се изправя последователният гений на словото от разказа. Необикновен човек по рождение, необикновен през целия си живот, необикновен във всяко дело. Гениалният Ботев изявява себе си в дело и слово. Словата му Захари Стоянов описва като огнени и възпламеняващи, но и като непрекъснато вдъхновени. Ботев е оприличен на някаква реторическа машина, която произвежда словесен огън от всяка тема, до която се докосне:

В едно слово, което той държал на Св. Кирил и Методия в училището, възлязъл отгоре на чешмата, така се увлякъл, тъй надалеч отишел, щото на по-буйните и с ярешка-

та кръв настръхнали космите, а умерените и „консерваторите“ се принудили да го свалят от трибуната. Той пада, но устата му още говорят, така щото станало нужда да затулят тия уста с ръка.

Хъшовската среда катализира формирането на Ботев – и като идеолог, и като поет, и като бунтовник. Според разказа словесната среда на хъшовете е дискурсивният рай, за който е мечтал Христо. Тази среда го опиянява с възвишения патос на разказваното, с персонажната система от войводи и хайдути, с романтико-драматичните отстъпления за гората, битките, кръвта, знамето, бистрата вода, волните птици, зелената трева, белокожите борове, тъмностволите буки, песните на девойки и овчари. Екстатичната атмосфера често довеждала Ботев до състоянието „вън от себе си“. Неговата природна пламенност и придобитият възторг произвеждат нов тип говорител: истински идеолог на революционното – „...говорел слова, възпявал хайдутлука и неговата полза за България“.

Нишката на разказа нито за миг не се отклонява от необикновеността на героя. Дори и в трудни мигове (доста чести за калоферски младеж), отклоняването и изневеряването на пламенната предопределеност не е възможна. Това служи като универсално обяснение на едно или друго действие на Ботев. „Но кой е Христо Ботйов? Можел ли е той да бъде човек? Приличал ли е той на другите? Възможно ли е било да стане той пръв писар на Христа Георгиева и да забрави и презре своите любими хора? Нека читателите съдят на основание на казаното дотука за него, а ние ще да продължим да нареждаме фактите из собствения му живот.“ Самият Ботев, пак според разказа, живее със съзнанието за своята необикновеност. „Каруцаринът, който го карал, много го убеждавал да не слизат на това ханче, което било „алдраколе“ (дяволско) и в което пропадали много пътници. – Трябва да знаеш, че аз съм от ония, които си търсят смъртта и белята – отговорил Ботйов и заповядал на каруцарина да тегли право в ханчето.“

До 1875 търсенето на поприще изглежда активно, но безуспешно. При всичките си изяви, многобройни, пламенни и бунтовни, Ботев си остава затворен и ограничен в една определена среда – хъшовската в Румъния, която не е същинската, истинската, мечтаната. Тя е подготвителна среда, временно местопребиваване, своего рода трамплин за историческия скок, който всеки, убеден в идеите на националната революция, трябва да стори.

В такива кръстопътни моменти, когато личната енергия заплашва да се разпръсне без особена полза, се появява спасителното събитие или време. Това е времето на 1875 г.:

Дошла година 1875, тая страшна, велика и историческа, тая забележителна епоха от нашето робско минало. Тя беше крилата, вълшебна, обаятелна и идеална.

Смътното предопределение „да е необикновен човек“ се оформя като предопределение с по-висока степен на конкретност. (Вазов също поддър-

жа гледището за Ботевото предопределение: „Ботев бе роден, за да стои по-горе от общото равнище“[4]):

Неговият живот, неговото минало, неговото писано, самото му същество най-после са били приготвени така последователно, щото той трябваше **да умре под байряк** не от своята смърт, а край зелената шумка, при студен извор, между пищението на куршумите. **Това е толкова ясно, тъй нагласено и определено**, щото всеки стих от огнените му песни, който и да вземем, ще да ни послужи за акт, за документ, за пророчество най-после ако щете.

Решаването на проблема за пътя става в драматична и сложна атмосфера. Докато Бенковски сякаш има грижата да дочака своя миг и той да го поеме, за да го води, Ботев трябва да избира в рамките на своята предопределеност – да избира продължението на своята поезия, идеология и реторика. Онова, което е говорил и писал, е съставило неговата биография, то е здраво лично минало, което подтиква и предопределя. Ролята на предопределящото не е предрожденото, външното и мистериозното предписание на някаква сляпа орисия. Ролята на предопределящото се играе и от собствения опит, от вече направените собствени стъпки. Революционната поезия трябва да се материализира в революционен поход. Революционното слово трябва да се овеществи в решителни и героически по своята природа бунтовнически жестове.

Когато Ботев решава да тръгне, той сякаш е изправен до стена. Зад него е цялата кратка, но бурна и пламенна предистория на визията, създадена от поезия, размисъл и слово. Пред него е разпадащият се свят на старите водачи, които един по един бият отбой. И крещящата липса на субект, който да стори решаващата крачка – да поведе.

За разлика от Бенковски, който винаги сякаш е бил в латентна готовност да води, Ботев трябва да осмисли и избере пътя на водач. Водач не в стихове, статии и речи – водач на едно военно формирование, което е създавано по призива на стихове, речи и манифести, но има практико-революционни и отчасти военностратегически цели:

Разказват, че той заплакал, когато се научил, че водителите войводи изменили на делото и оставили на поляната младите и неопитни патриоти. **Тогава той се решил**.[5]

Ботев е могъл да остави радикалния път и да се сгуши в полите на историята като безчет други дейци на националната идея:

Хигиенистите из комитета, хомеопатите из своите кантори и гимнастиците из кафенетата при всичкия свой умствен и материален капитал и при всичката своя широка програма, наместо да пристъпят до радикалното лечение на народа, т. е. наместо да отрежат от неговото здраво и читаво тяло гангренната част на босфорската болест, те се заловиха да излагат своята неизпълнима диета в различни брошури, мемоари, адреси, прокламации и др. т.

Този момент е същият, който приведохме в началото за Ботев: **той не може повече да пише**. Въпросът изобщо не опира до писането, а до

написаното. Написаното трябва да се сбъдва. Времето на сбъдването е дошло. То е време обществено, геополитическо и балканско-отоманско време, но то е и лично време – време на индивида да провери устоите на битието си, мислени и говорени, ценностно санкционирани и прегърнати като съдба. Онова, което за Бенковски описахме в категориите „инстинкт", „рефлекс", „нагласа", тук са процедури на съзнателно строене и изграждане на собствения път, процедури на разсъждения, които водят до поезия, статии и речи, изказващи позицията и ценностите, които я поддържат.

В тези мигове Ботев е нервен, а често и истеричен – той е концентриран според разказа в избора, в решаването, а то изисква сложни равносметки и преосмисляне, прогнозиране и предвиждане. Поетът трябва да стане революционер.[6]

В литературата и епохата на Възраждането това е било много полесно да се извърши на думи, но не и на практика. Докато е чакал своя бунтовнически час, Ботев е станал поет и идеолог. Сега поезията и идеологията го подтикват да избере онова, което е мечтал: бунтовното поприще.[7]

В една ранна фаза биографията е преминала доста набързо през срещата на Ботев с Левски. Въпреки припряността и явната липса на свидетелства за контактите между двамата, биографията е оставила важно напомняне. Според разказа Левски е нравственото тържество за Ботев. Левски насърчава Ботев, че с учеността и знанието си може да постигне повече. Дори направо задава пропорциите – един неук Хаджи Димитър извежда след себе си 120 души, а знаещият бунтовник трябва да излезе с хиляда.

Знаещият Ботев, човекът на словото и стиха, трибунът на българската революция, няма равен на себе си в изграждането на българската национална визия. Като говорител на Идеала Ботев е ненадминат. Но дали неговата изключителност преминава изоморфно в практическата дейност на бунтовник? Колко и как води след себе си неукият и мразещ всяка философия и граматика Бенковски, колко и как води начетеният, пламенният оратор и поет Ботев? Докато отчасти отговор на първия въпрос имаме, на втория предстои да отговорим.

Биографичният разказ дава основания за този отговор по протежение на пътя, който избира Ботев. От Гюргево през Козлодуй до Вола. В този път няма място за отстъпление, Ботев няма възможността на Бенковски да зареже горящите градове и села, да произнесе помпозната геополитическа фраза „нека Русия заповяда", а след това да се залута в негостолюбивите дебри на Балкана. В частичното си пребиваване пред прожектора на историята Бенковски създава впечатлението, че си е свършил работата. Неговото време на сцената е в едно явление, присъственото време на Ботев е цялата пиеса.

В контекста на Ботевия път смъртта е мислима като венец на едно бунтовно битие. Но дори за Захари Стоянов тя не е предопределение от мистичен порядък. Срещаме едно от най-странните опровергавания: мисълта, че Ботев решил нарочно да умре, разказвачът нарича варварско

предположение. Смъртта на Ботев е логична за историческото осъществяване на тази буйна натура, а не плод на самоцелни и суетни суицидни желания.

Едно е за нас важно, че и необикновените хора се смиряват, когато почувствуват, че е наближила бурята, и те се турят в разположение на невидимото същество. Каква разлика между Ботйова във воденицата и Ботйова в Радецки!

Разликата е в решението. По пътя към Йолковица то вече е взето. Във воденицата то се е криело в неясното бъдеще. При четенето на биографични материали за Ботев (поради оскъдица на художествени биографии), четенето нито за миг не си поставя алтернативен въпрос като „как би могъл да бъде описан животът на Ботев след Вола". Биографията на оживяването почти отсъства като реален сюжет, оживяването е предмет предимно на слухове и фолклорно-легендарни разкази. Културното и знаещо разказване приема Вола за един съвършен епилог.

Походът на Ботев е истинското събитие, в което геният достига предвидената за него висота на историята. Това е мястото и времето където и когато се реализира неговото предопределение в пълнота и драматизъм. Когато то се изпълва, свети ярката дъга на подвига, роден между два полюса, които са се доближили така, че да я произведат. Историята се е вселила в персонажа, героят е приел историческата си мисия. За разлика от Бенковски Ботев е приел тази мисия по рождение.

Поради ограничеността на мястото ще пропуснем масовите аналогии в изобразяването на водачеството – тук Ботев и Бенковски си приличат. И двамата се схващат като царствени и властни натури, а заобикалящите ги плачат от радост при гледката на едно такова величествено присъствие. („А Ботйов? ...Ботйов в апогея си. – А бе, брате, той прилича на цар! Боже мой, такъв е бил и цар Асен? – питало едно младо карловче и плакало.")

Още на парахода обаче разказът забелязва, че Ботев управлява различно от Бенковски. Войводата се съвещава с двама-трима свои помощници и чак тогава взема решения. Войводата често пита, преди да се произнесе по един или друг въпрос. И по-нататък войводата е готов да отмени своето решение, ако доводите на подчинените му са убедителни („Ботйов се поколебал и оттеглил"). Войводата не само се колебае, но взема неправилни военни решения, та се налага Никола Войновски да ги поправя. Войводата не пита „заклахте ли", а отменя заколението: „Ботйов дигнал ръка да го убие, но после махнал и казал: – На дяволите! Не сме дошли да убиваме хора из долаците".

Войводата е **рицар**: „...казал, че ако да би останал жив нещастникът, щял да го награди само за тая му постъпка, че обтегнал празна пушка срещу 200 души бунтовници".

Войводата е **щедър**: при първата престрелка раняват добитъка на един селянин, който така настоятелно се молил, че „...най-после войводата се принудил и му заплатил 7–8 лири".

Войводата се отнася **с разбиране** към невежите си четници, качили се на кораба дори без да знаят как се пълни пушка: „тичаше и бързаше насам-нататък из Радецки, навсякъде насърчаваше и поддържаше някои съвършено млади момчета, които бяха дотолкова неопитни с пушките си, че вероятно не знаеха даже как се пълнят...“

Когато разнородната чета се събира за пръв път наедно на козлодуйския бряг, Ботев се представя и ги пита приемат ли го за войвода. Тези и други подобни обстоятелства водят разказа до едно заключение:

Той не застанал на войводска почва, **не станал диктатор** в най-силната смисъл на тая дума, водил се по вишегласие и свободно мнение, парламентарно, така да се каже. Всеки ще разбере **колко е била погрешна почвата**. Вишегласие, свободна всекиму воля, филантропия и прочее още принципни можат да се съблюдават само тогава, когато се пише уводна статия за вестника.

Ботев е забравил думите на един от своите четници, Дишлията, който още на кораба „Радецки“ възразява решително: „Нямаш право, войводо! Тук байряк се отваря, а не вестник“. Оразличаването на писането и революцията е съществено: то начева разграничаването на Ботев от Бенковски. Бенковски дори не прекосява Балкана – умира по срамния път на бягството от опожарената към другата България. Ботев не достига мястото, към което се е запътил. В своите фикционално неосъществени пътища двамата се срещат при Борован. Въздигането, последвано от нескрита глорификация, никак не пречи на разказа да се придържа към един типичен и познат за целия XIX век български реализъм. Трезвостта на историческото описание може би достига до своята дълбина в описанието на четата през това село. Този микросюжет обяснява много парадокси и странни нагледи в българската национална революция.

До Борован разказът успява да информира за очакванията и реалностите по пътя. Писмата на Заимов заблуждават Ботев и останалите, че той е главният двигател на въстанието в Западна България. Човек на словото, Ботев някак си пропуска факта, че тъкмо когато този „прост лафчия“ (по думите на Захари) се хвали, в същото време съобщава, че бунт има в Панагюрско, а не във Врачанско. Докато Панагюрско е пламнало, Заимов „стои още и мъти яйца във Враца“. Румънските патриоти обаче имали твърде високо мнение за Враца, „ето защо и за там решиха да тръгнат“. По целия път те ще получават безспорни доказателства, че във Враца нищо подобно не се случило, но с упорита и непреклонна вяра ще се надяват, че Враца е спасението.

Студенината на посрещането по различни точки в маршрута не е в състояние да ги разколебае неотвратимо в идеята, че при достигането на Враца нещо от предвиденото ще се случи въпреки всичко: „тая подигравка, ...да дойдеш с живота си да се жертвуваш за някого си, а тоя някой си да не иска да те погледне, е обстоятелство повече от убийство“. Самият Ботев твърде късно прозира катастрофалното разминаване и заключава, че пътят на четата е „една непростителна от историята

глупост". Това голямо разочарование около село Бутан продължава да се потвърждава и по-нататък. Българите не само не са готови да въстанат, но и нямат куража да помогнат по човешки. Не Ботев, а разказвачът сравнява двете места – Панагюрско и Врачанско с оглед на приемането и неприемането на революционната идея: „Где Тракия, где средногорски българин? Сравнете тамошното население, как то посрещаше други подобни на Ботйова...." Посрещането в Борован поразява с тоталната си неприветливост:

Посред нощ стигнали в с. Борован с уморени надежди и любопитство да видят час по-скоро своите нови другари. Мнозина от нашите момчета си въобразявали, че ще бъдат даже посрещнати. Напусто! Само будните кучета излезли да посрещат, само те натискали около пътя и тракали зъби на 195 души пътници. Дружината се спряла на мегдана пред ханищата, чакала, хлопала по ближните врата, но кучетата лаят и пак лаят, няма ни юнаци, ни селяни, ни любопитни поне, дявол ги взел! [...] – Само жени има в селото, мъжете са по работа – казал гърбатият и затръшнал вратата.

Впрочем това е първият сериозен сблъсък на четата с българи оттатък Дунава. Хъшовският ентусиазъм тук за първи път среща хладината на робското благоразумие. Захари Стоянов създава една странна география. В Гюргево и Браила ври и кипи, там не можеш да се разминеш от патриоти, в Средногорието и Родопите също са обхванати от неповторим ентусиазъм, а някъде между тях, по средата, лежи една българска необяснима пустош, в която пропадат всички вопли и стенания, замлъкват патосите и изблиците. Но в борованския сюжет Захари Стоянов не се съсредоточава върху постъпките на пустиножителите, а се взира в действията на войводата.

В тъмното северняшко село разказът съзира слабостта на българския гений. Тази слабост е наречена милосърдие. (Впрочем в писмо до Грудов, Кавалджиев и Странски от борда на кораба на 17 май 1876 г. Ботев обявява: „Нашата девиза е: юначество и **великодушие** [к. м. – Ж. Ив.]".) За биографа това е странно и нелогично превъплъщение: пламенният и бурен темперамент на Ботев изведнъж се е усмирил и омекотил. В Борован заговаря и действа един мек и деликатен човек, човек на разбирателството и свободната воля. Той кани и моли жителите на Борован, но те не искат и да го чуят. Той не иска от тях саможертва, а иска те да се присъединят с минимална и нищо неструваща помощ, да ги нахранят и напоят. Срещат само един гърбат, който им затръшва вратата. Ботев от Задунаевка щеше да постъпи гневно и импулсивно, щеше да вземе драстични мерки и да им даде да разберат. Но Ботев от Борован не е такъв, защото „...така ***хрисимо*** е минал Борован".

За Захари Стоянов това милосърдие е непонятно и трябва да намери що-годе прилично обяснение. И това обяснение се ражда чрез сравнение – до Ботев разказът възправя Бенковски. А Ботев е подложен на най-сериозната критика, която изобщо някога някой е посмявал да си позволи. Ботев не знае как да постъпи и как се постъпва, но неговият биограф има

подръка доста убедителен пример, сходен до най-дребните обстоятелства и адекватен по дух на борованското приключение:

Това милосърдие ние никога няма да простим на Ботйова в качеството му на революционер и въобще разрушител. Той не разбирал истинското значение на един практически революционер, той бил огнен и горещ теоретически, в колоните на вестниците. В това отношение той е генерал, неподражаем, а долу на земята, между хората, в действителността, в Борован, той е солдатин, трябвало би да вземе уроци от Бенковски, един от неговите букурещки хъшлаци. Какъвто го знаеме, с каквато цел и тържество мина, **той трябваше да запали Борован от четирите кьошета и с нож като говеда да подбере ония лъжци**, които били на брой 400 души.

Ботев не е Бенковски, но сравнението тук изцяло е в полза на апостола от IV революционен окръг. Захари Стоянов знае как би постъпил Бенковски, макар че не знае какви стихотворения и дали изобщо е могъл да напише някаква сносна поезия Гаврил Хлътев. Ето какво би сторил Бенковски:

„Всеки от нас надигна по една запалена главня и тръгна из селото да пали. Същата история, както и в Смолско, с това само изключение, че тука вършехме всичко в присъствието на свидетели. От дясна страна на реката имаше такова едно грамадно здание, каквито по селата въобще твърде нарядко се срещат. То имаше размера на една солдатска казарма, принадлежало, както казаха, на някой си богат селянин. Жената на тоя последния, която се намираше в селото, беше дошла при нас да се моли да пощадим поне нейната къща. Тя беше се обърнала с гърба си към реченото здание и не виждаше, че двама души от дружината увираха вече главните под керемидите на къщата ѝ; но когато се обърна и видя пламъка, наместо сълзи и отчаяние тя си дигна ръцете нагоре и помоли всевишния да приеме и нейната къща като дар от българския народ!... Невероятни работи."

В същото сравнение Захари Стоянов фиксира къде Ботев е велик и къде не струва пукната пара. Велик е в поезията и, както ще видим, практическата революция няма отношение към неговата гениалност. Четата и нейният поход в този смисъл ще бъдат положени в контекста на поетическото величие; това ще е едно поетическо безумие, смело, дръзко и блестящо, но безполезно и несъстоятелно в **практиката** на българската национална революция.

Ботев на Милин камък е странно разколебан и объркан: „...нарочно отишли да го търсят. И можете ли да си представите какво е търсил нашият герой? Облегнат на едната си ръка и замислен, очите му били пълни със сълзи, мрачен и отчаян гледал той в гъстата гора, която се захващала от краката му. ...престъпили към него твърде смутено. Той нито помислил да скрие от тях чувствата, да им не показва сълзите си. Напротив, като ги видял, още повече заплакал".

Биографията открива драмата на велик поет и мислител, комуто е съдено да изиграе слабо бунтовнически сценарий. Това е драма на визионера. Ботевата сила е във визиите за света, изразени блестящо словесно

и художествено. Ботев, внушава биографията, е граматик. Той е граматик, но не е кабинетен педант. Той е геният на перото, което обаче не свършва само и единствено с писането. Това перо дописва и саможертвената участ на един велик визионер в зле разбрана от него бунтовническа практика.

Походът на четата е своего рода героическа поема, в която самият Ботев изиграва централната роля. Тази драматична роля е титанически самотна, тя се разиграва сред обкръжение, което не разбира, не приема и не подкрепя големия визионер, който е решил да се принесе в жертва за тяхното благо – свободата. Те самите са несвободни, но и не заслужават свободата, защото не я носят в себе си.

И ние сме дошли народ да освобождаваме! – казал той. – Где е народът? Где са тия измъчени робове, които ни викаха? Где е Заимов, где е тоя лъжец със зъби да го разкъсам? Онова, което съм мислел и работил през целия си живот, два деня бяха доволно да го опровергаят, да покажат моето дълбоко заблуждение!...Всичко е вече напусто, изгоряха двеста души, историята никога няма да ни прости... По-добре да бях паднал да се удавя в Дунава, да не виждах тоя позор – как българският народ е стадо говеда!

От това отчаяно и драматично признание може да се тръгне в различни посоки, но нашата цел е историята. Историята тук се споменава във фразата „историята никога няма да ни прости". Подобна пустинна и мъртвешка обстановка предлага и описанието на Враца. Борован не е изолиран случай. Спи и Враца. Но нейният сън е алегоричен – Враца е заспала за всичко, което се е случило в българския живот от Паисий насам:[8]

– ... Хайде да надникнем в ближната Враца... Спяла Стара планина, спели белите орли по нейните зъбести скали, спели гадовете горски, мирували горделивите зверове, почивали на разсъмване овчари и козари, прегризвали техните вакли овце и тънкороги кози, агнета не блеели, ярета не врещели, кучета не лаели, спяла цялата природа. Никой нищо не подозирал, никому на ума не идело, че необетованият по тая страна Балкан, който си останал девствен и при падането на Римската империя, който не усетил кога са царували българските стари царьове Крум и Симеон; който не чул кога са дошли турците, ще да дойде един такъв ден, щото да му дойдат непознати гости.

Самият биограф, разказвайки автентично и достоверно, има ясното съзнание, че неговата нарация гради нещо като драма: „Без Радецки драмата би била куца, Ботйов би бил мършав и без съдържание." Без Враца и заблудата, сюжетът нямаше да има интрига. Без смъртта драмата би била отворена и празна – смислово, композиционно и ценностно. Тя увенчава една заблуда, която самият Ботев нарече исторически непростителна.

Пътят на четата обаче, въпреки разнородните критики, никога не е бил предмет на заклеймяване. Този път винаги се е схващал като българска Голгота, извървяна от родения в деня на Спасителя.[9] Тази смърт е изкупителна – тя е цената на заблудата, че българите са готови за

свободата си, че са готови да въстанат и до пометат тиранина, че жадуват да се бият като лъвове в Балкана. Делото на четата и делото на Панагюрския окръг се оказват поетически дела, но извършени от различен тип хора.[10]

Смъртта спохожда Ботев по каноните на неговото собствено писане. Ботев не е жив, за да чуе преобръщането на „Хаджи Димитър": „Спял той вече тих и доволен, алена кръв вряла из смъртоносната рана и разделена на две, опасвала бялата шия, тая шия, която „никога не влизала в рабски хомот"! Ни дума, ни ума, ни поглед за последен сбогом към вярна дружина, към любима балканска природа, към рабска земя, към прелести отечествени, към жива раздяла! Ни прошка, ни завещание, ни пък някаква си тържественост и демонстрация към акта, че поет умира, че байряк пада, че драма се свършва, че епоха загинва, Ботйов се от душа разделя! Спи Ботйов, спи и природата, мирува Балканът, ни буря, ни ветрец гора да залюлее, поклон да се поклони пред покойника, с гръм и трясък да поеме душата, тая душа, която е толкова много красила и възпявала своето вечно жилище, тоя същия Балкан. Непризнателност!"

Със смъртта на Ботев биографията приключва:

> Нашата роля на биограф е вече свършена с падането на героя ни, тук ние би трябвало да спреме вече. Но от уважение към байряка...и към другарите на покойния ще да кажем още няколко думи, няма да оставим сред планината ония, с които са запознати вече и читателите ни.

Тук приключва и нашата изследваческа роля – да покажем два разнотипни разказа за две различни исторически фигури, които с живота и делото си градят историята на най-забележителното събитие на националната история през 19. век – въстанието през 1876.

Честването на Ботев започва кажи-речи веднага след смъртта му. След като пада убит в местността Йолковица, Врачанската планина на 20 май 1876 г. (стар стил), денят на смъртта се отбелязва всяка година на 2 юни с поклонение на лобното му място. На 20 май 1876 г. Иван Вазов написва одата „Песен за юнаците от „Радецки", а на 26 юни – „Свобода или смърт", на 9 декември – „Веслец". С. С. Бобчев обнародва във в. „Стара планина" от 13 окт. 1876 г. апел за „събиране спомени от живите Ботеви четници". По същото време летописецът Филип Симидов отпечатва „Съвременни записки за четата на Ботев". В Румъния българите емигранти отслужват „парастас и помен за великите покойници Измирлиев, Бенковски и Ботев". През 1879 г. Никола Живков от страниците на вестник „Славянин" призовава да се почете паметта на Ботев. За целта той предлага да се посети Козлодуй на 17 май – датата, когато Ботевата чета стъпва на българския бряг. Оттогава водят началото си тържествата в Козлодуй и Оряхово. От 1883 г. Ботевият ден започва да се празнува във Враца; през 1884 г. е честван за пръв път в Пловдив, а през 1885 г. е отбелязан в Сливен, Калофер, Казанлък и т. н. От Захари Стоянов научаваме за първия тържествен поход „по стъпките на Ботевата чета", състоял се през 1888 г. Врачанци издигат първи паметник на Ботев,

скулптор е Густав Еверлайн. На 27 май 1889 г. е тържественото му откриване, на което присъстват майката на Ботев и дъщеря му Иванка. През 1922 г. кметът на Калофер обявява „2 юни за местен официален празник, а родната къща на Ботев – за „Дом-паметник и музеен кът". Възникнала спонтанно, идеята за честване годишнината от подвига на Хр. Ботев и другарите му се превръща във всенароден празник.

На фона на тези факти може да се заключи, че делото и смъртта на Георги Бенковски не се честват никак.

БЕЛЕЖКИ:

[1] След време Бенковски ще говори много: „Останалите въпроси по приготовлението Бенковски ги разискваше и критикуваше с дълбоко знание на делото. Той отвори уста и не искаше вече да млъкне, като че четеше по книга всичко онова, което говореше. [...] На всяка минута казваше, че го болят гърдите от много говорене, уверяваше, че в разстояние на десет дена надали щяло да се наберат да е спал десет часа; а черното кафе вървеше чаша подир чаша."

[2] Иван Хаджийски припомня контекста на личните качества у Бенковски: „...човек е не това, което е в частния си живот, а това, което е в обществения; и че има случаи, когато човек става велик исторически творец благодарение колкото на добродетелите си, толкова и на пороците си...". – **Хаджийски, Иван.** Психология на Априлското въстание. С., 1984, с. 113.

[3] Докато за З.Стоянов тръгването към Голгота и предстоящата героико-трагическа смърт са неминуеми, погледът на по-трезви наблюдатели, макар и участници в това дело, изобразява разумно-трезвата визия за съхраняването на Ботев и пълното му реализиране като мислител, поет и водач след Освобождението. Неговият идеологически съратник Русел-Судзиловски пише: „Касаеше се за заминаването ми с чета през Дунава като хирург по предложение на Ботева. Аз толкова малко вярвах в успеха на тяхната експедиция, имах на главата си семейство, което нямаше къде да изпратя или оставя, та след известно колебание се отказах. Излязох прав. Съвсем нищо не излезе от това, турците ги изтребиха веднага след десанта, при което Христо Ботев бе един от първите паднал от куршума. А жалко! Неговото революционно чувство го увлече прекалено много. Да не бе загинал, да бе почакал края на Руско-турската война, неговата роля в България би била за нея много по-полезна, отколкото на Каравелова и другите. Във всеки случай, не би я имало поганската „стамболовщина", която опозори България, а и лошите министри биха били по-малко... Тоя Стамболов, руски семинарист, бе поиздържлив. Той дочака да тръгне срещу турците руската армия и вървеше в опашката ѝ като някакъв закъсал кореспондент. Толкова закъсал, че ние между другото, му събрахме средства за един кат дрехи. Ех, не може да се разкаже всичко!" Д-р Русел-Судзиловски за Христо Ботев.– В: http://www.savanne.ch/svoboda/issue/1/Sudzilovski.html (достъп 11.I.2003).

[4] Вазов, Иван. Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 43. Също: „В древний Рим да беше, Ботев би бил Мариус, а още повече Брут. Във френската революция би станал Дантон, ако не пръв консул. В маджарската буна на 1848 г. би бил Кошут или Гергей ... В България той доказа подир шест години какво беше и какво можеше да бъде. Личността на Ботева изпълня тая епоха". – **Вазов, Ив.** Събрани съчинения. Т. 6. С., 1976, с. 471.

[5] Още в едно от най-ранните си стихотворения, „Делба" (1870), Ботев фиксира смъртта като поприще, където се сбъдват идеалните визии: „да изпълним дума заветна –/ на смърт,

братко, на смърт да вървим!". Същият мотив в „До моето първо либе": „Там, де земя гърми и тътне.../ и смъртта й там мила усмивка,/ а хладен гроб сладка почивка!". Смъртта е плътен образ в „На прощаване": „бяло ми месо по скали, / по скали и по орляци, / черни ми кърви в земята..."

[6] Ако е възможно да се приобщи към аналогиите Вазов, то тази възможност е силно оразличителна: Вазов никога не прекрачва писаното и остава открай докрай само поет на българската национална революция. Вазов остава Бръчков без чета.

[7] Необходимо е да уточним валидността на едно разсъждение, направено от Светлозар Игов: „По същия начин, както Чардафон, Захари стилизира художествено и Ботев. Биографията на Ботев е също авантюрен роман, в който образът на поета-воевода е силно вагабонтизиран в духа на Шилеровия романтизъм, в чийто Карл Моор, както е известно, сам Ботев патетично се е вживявал. – **Игов, Светлозар.** Конфликт на интерпретациите: Бай Ганю, Чардафон и Боримечката. – Литературен форум, брой 3 (444), 23.01. – 30.01.2001. „То изглежда адекватно за биографията на Ботев до решението да поведе четата. След това Ботев става „друг" и „различен", постепенно освободен от „вагабонтските" конотации на разказа.

[8] Ако се обърнем към врачанското помнене на тези събития и представянето им днес, ще установим тактично премълчаване на станалото или нестаналото между 20 април и 20 май 1876: „Освен седалище на революционен окръг Враца станала и етапен град за преминаващи в България апостоли. На 6 януари 1876 г. на път за южна България минали Панайот Волов и Георги Бенковски. По-късно през Враца минали и апостолите Никола Обретенов и Георги Апостолов.

След избухването на Априлското въстание в южна България събитията във Враца се развили **с голяма бързина** [к.м. – Ж.Ив.]. На 20 април – денят, в който въстанала Копривщица – врачани били посетени от видинския паша Халил Рифат. Той предупредил първенците, че разполага със сведения за подготовка на въстание и заявил, че ще срине града до основи. От своя страна те отхвърлили твърдението му и дали декларация, в която се задължили да отговарят с главите си, ако се случи такова нещо.

Пристигането на редовна турска войска във Враца съвпаднало с пристигането на съобщението за подготовка на чета в Румъния, която ще се насочи към града. Малко след това било получено писмото на врачаните Д. Тодоров и М. Цветков, в което те съобщавали на съзаклятниците, че на чело на четата е застанал Христо Ботев и че в деня на преминаването й Враца трябва да въстане.

На 20 май (1 юни н. ст.) 1876 г. четата достигнала Врачанския балкан и влязла в сражение с многочисления противник. [...] Дните след 20 май били дни на тържество на победителите. По улиците на града те разнасяли набучени на кол глави на въстаници и Ботеви четници." – http://www.vratsa.net/history/history.htm (достъп на 17.1.2003).

[9] „За Ботев имаше само българи. Колкото и различни да бяха те, за него това бе една велика обща анонимност, заради която си струваше да се тръгне към Голготата на Вола. Защото славният път можеше да бъде само страшният път! [...] дошлият заедно с метежната 1848 г. хубавец, опоетизирал смъртта, загива млад, за да възпроизведе и за нашата история една древна ода за падналия юнак, чиято кръв тече!"– Андрей Пантев. Страшният път на Христо Ботев. – В: http://www.bulgaria.com/welkya/kritika/trud.html (достъп 17.XII.2002).

[10] В смъртта и далеч след това Бенковски и Ботев се оказват „съединени" от незнанието за гроба, тленните останки и физическата съдба. В паметта на мястото те също се държат „единно" под формата на сегашна туристическа атракция, когато може да покаже общия периметър на събитието, в което Ботев и Бенковски, всеки по своя маршрут, достига послед-

ната си точка. В озаглавения „Знаци от вековете“ маршрут № 3 туристическата информация казва:

„Ще се запознаете с миналото, бита, настоящето на село Черни Вит, намиращо се на около 7 км от Тетевен. Ще надникнете в пещерата на праисторическите хора, живели по тези места. Ще се полюбувате, а можете и да си купите произведения на майсторите-занаятчии от селото – резбари, дърводелци, тъкачи. Ще посетите места, свързани с Априлското въстание: пещерата, където се е крил Бенковски, лобното място на Ботеви четници, паметника на Филип Тотю... *Времетраене:* 6 часа *Цена с водач за група от 15 души:* по 8 лв. *Обяд:* „Старата къща“ в с. Черни Вит (по желание) или кошница за пикник. *Водач:* Цветан Димитров (планинар, приятел на Балкана, биолог). Маршрутът е с автобус и пеш, необходимо Ви е удобно облекло и обувки!“– В: Уикенд в Тетевен и околността. – http://www.ncrda.bg/tourism/route/other/tetevenweekend.htm (достъп на 12.I.2003).

ДРУГИЯТ ТЕКСТ В „ГЕРАЦИТЕ“

Бисера Дакова

И едно лято – хубаво, топло лято – ми се изясни цялата идея за „Гераците“.

Елин Пелин

Историята на деградиралия род в „Гераците“ може да бъде прочетена и като история на *загубения глас,* на занемяването, на поразените вербални способности[1]. Най-красноречив пример за това девербализиране в текста е образът на стария Герак, чийто *бодър глас*, патерналистки в дълбинния смисъл на думата, се редуцира във все по-неуверен, съкрушен говор, сумиран в знаменателната реплика: „Тежък ден ще бъде тоя...“ Неслучайно авторът твърди за него, че „думите плачат в душата му“ – явен е акцентът върху изродеността на императивното слово, което зазвучава несигурно, нереференциално, изгубило е способността си да назовава, указва, перформатира.

Дядо Йордан Герака е онази фигура в повестта, която е натоварена с модерната идея за езика-действо, за езика, който вече не е в състояние да се отнася адекватно към своя обект. И този език принудително, а може би и съвсем умишлено, *бунтовно*, прехожда в мълчание. В „Гераците“ мълчанието нееднократно е дефинирано като **обезвластен, т.е. десемантизиран език**, като лишеност от убедителна артикулация, от звънкост, или като говорене, обърнато към самото себе си и изцяло отвърнато от света (особено показателни в този смисъл са мърморенията на стария Герак, напомнящи бълнуване от един момент насетне).

Процесът на *обезгласяване* засяга и други герои в повестта – онези, които критическото клише определя като „жертви“, изгубили, заедно с всичко останало, и способността си да комуникират. Мълчанието, в което е потопен образът на Елка, е от принципно различен порядък: освен всичко друго, то е много силен израз на пренебрегнатата женственост, на затаените желания на пола и в този смисъл е синонимично на „тъгата и замислеността, дълбока и потайна“. Именно това мълчание, което говори толкова много (особено на читателя от първото десетилетие на XX век), откроява Елка на селския фон на повестта като „гражданка“, т.е. като носителка на модерна психологическа проблематика (а не неколкомесечното ѝ пребиваване в града). Тя не се смее високо и простодушно, а само се усмихва „бледо“, сдържано и плахо – една усмивка, насочена навътре, към неясните тайни на душата. В този смисъл от особено значение е

последователността, с която авторът налага белега на мълчанието: Захаринчо е „тихо момченце с болничав вид, с тъжния поглед на майка си“[2]; Йовка е мечтателно дете, неспособно да изговори своите блянове („не говореше нищо за себе си“); и най-сетне Павел, който говори неохотно, спънато, гузно, без да гледа събеседника си в очите („не бе някогашният весел, жизнерадостен и приказлив Павел“).

Разказът за изгубената и придобита власт в „Гераците“ е изцяло тъждествен на разказа за отнетия и отвоюван глас. Ако повестта се открива с *властното*, господарското говорене на стария Герак сред един ведър *соларен* контекст („гледаше изток, ясен, побелял от предвестни зари, говореше възхитено“), то към финала ѝ започва да преобладава мрачното, снизеното, нощното, *хтоничното,* нечленоразделното – дочуват се само гълченията на Божан, който мъмри жена си и ратаите, и леко налудничавите, но определено пародийни провиквания на Ило, чийто глас неслучайно е уподобен на *кукумявски* писък. Единственото изключение е Матей Маргалака, който все още ***може*** да говори, но неговите думи звучат резоньорски – той е призван да изрича затаените мисли на „мълчаливците“, да експлицира причините за скрбната им емоционалност. Функцията на Маргалака в текста е медиаторна.

Маргиналните герои в „Гераците“, освен от мълчанието си, което е най-демонстративният им признак, са сплотени и от друга симптоматика: от характерология на поведението, издаваща типично декадентско светоизживяване. Групата на „мълчаливците“ е обединена от обща признаковост: затаената скръб на Елка; пределното вдълбочаване в себе си, солипсизмът и сомнамбулността – изрично маркирани състояния на стария Герак, които текстът все по-упорито изследва (нечленоразделните му реплики, странните му „повайквания“, дезориентирания вървеж, плачливостта, неспособността му да разграничи бляна от реалността, чуждението от дома и себеотчуждението); меланхолната съзерцателност на Йовка, клиширано устремена към „кървавия залез“, истеричните ѝ пристъпи, толкова модни за краевековието и за десетилетието след това („изкряскваше като безумна“, „падаше като убита“) и толкова несвойствени на природата на едно селско девойче; и най-сетне Захаринчо, априорно насподобен с мълчаливост, тъга, пасивност... Цялата тази признаковост, тази емблематична болезненост не настъпва след разделянето на имота, след накърняването на ведрата патриархалност – тя съпътства героите от самото начало, вписвайки тяхната реакция на кризата в общностното живеене в естетическите конвенции на модернизма от началото на XX в.

Разбира се, средищната и най-разгърната фигура в тази симптоматика на болезнеността е образът на Павел (макар да са налице редица основания да мислим в тази перспектива и образа на стария Герак). С внезапната си поява в IV глава Павел се очертава като драстично декадентски типаж: бледо лице, тъмни кръгове около очите, дебел и дрезгав глас, отегчение, съчетано с особена нервност... Текстът обаче се отнася иронично към *декадентската* типология на героя: той е наречен доста двусмис-

лено (макар и през цитат на бащата) „човек с образование“, при което „образоваността“ му е с категорично разколебана аксиология (единственият текст, който героят чете встрастено, с почти перверзна наслада, е едно съмнително „любовно“ послание). Освен това, още в IV глава е налице явна алюзия за разгръщане душата на героя подобно на книга – един често срещан мотив в българската лирика на границата между XIX и XX век. Външният вид и жестовете на Павел отчетливо експлицират една екзотична, привнесена от другаде декадентщина и надживяност на родното[3]. Текстът обаче не спира до външната фиксация на „истеричния мъж“ (Ханелоре Бубиц), а се опитва да вникне – макар и доста предпазливо – в един опустошен вътрешен мир. У Павел отявлено липсва единно, монолитно Аз, което да предпази личността му от разпадане („и му се струваше, че той цял се разплесква на тънки металически кръгове“)[4], героят ускорено се фрагментаризира и заедно със сетивността си за природата, губи и своята личностна идентичност. Текстът настойчиво се вглежда в *нервността* на Павел, която всъщност е функция на една вътрешна свръхнапрегнатост – личният ритъм на героя избързва в изживяването на света, обаче се отлага в мудни и затормозени реакции. Павел е озовалият се на село ***„дервишин“*** – мълчалив, потаен, потиснат, затворен в себе си, принуден *да се върти* из непроменливите си състояния на леност; той *сънливо* обхожда селото, „повайква“ се при разговор с някого, не успява, или по-точно не пожелава да влезе в същински диалог. Дори интимният разговор с баща му в закътаната долчинка при изворчето е измамно съкровен – не става съвсем ясно дали е искрено разкаянието му, когато споделя своето падение: „Тръгнах вече по тоя път и не мога да се върна...“

Тук би трябвало да посочим, че Павел се явява в повестта и в една свръхактивна позиция: при пристигането си в селото той е видян и като безстрастен прелъстител – като виещ се в небето „сокол“, който Елка – плаха „гугутка“ – трепетно очаква. С пределна откровеност тук е цитиран актуалният тогава, в началото на века, лермонтовско-яворовски сюжет. Излъчването на героя е едновременно демонично и соларно, появата му е видяна като космически катаклизъм: „Потоци светлина рукнаха над полето, изпълниха доловете и преляха над земята“. Налага се да отбележим изключително значещото присъствие на соларната образност, съпътстваща проявите на Павел: той изниква внезапно в ясното утро по Петровден, престоят му на село е ознаменуван от нетърпима мараня, а кротко притихналият залез в нежно омиротворената привечер е фон на беседата му със стария Герак.

Но тази *слънчева* символика присъства подчертано амбивалентно в повестта: постулирането на Павел като похитител, като властова фигура, която би могла да възвърне реда и хармонията у дома, постепенно е разколебано. Със слабоволието си и „острорезната си студенина“, с пълната си обезчувственост Павел скоро опровергава очакванията на дядо Йордан и на Елка – той е лишен от цел, от ориентири в селското пространство, от себе си... От латентната демонология на клишето, чиято

рефлексия се явява, Павел в крайна сметка успява да сбъдне само една малка част – по отношение на Елка – насилнически жест, необременен с „висока" лермонтовска демоничност, който по-скоро е брутален изблик на слабост.

И така, основанието да говорим за декадентски, *градски* пласт в „Гераците" все повече расте: тук става дума не само за стилистично несъответни на селското звучене на повестта отрязъци или формулни изрази[5], но и за една устойчива стратегия на **отстояване** и **прокарване** на декадентски теми в селския сюжет[6]. Странните състояния на героите – сънност, сомнамбулизъм, истерика, меланхолия, съзерцателни унеси в „отвъдното", както и честите „повайквания", бележещи разрив в диалога с другите – излъчват особена мистериозност, една почти *метерлинковска* аура (слухът за съкровището на Герака например – с подчертаната му „таинственост" – отвежда към „Съкровището на смирените"...).

Персонажите в повестта са строго поделени в две групи: първо – болестно засегнати от модните настроения на краевековието, т.е. персонажи, чиято спиритуализираност застрашително отнема от тяхната телесност (Елка, Йовка, Захаринчо, дядо Йордан, Матей Маргалака)[7]; и второ – значително ограничена група герои, които са здравомислещи, прагматични, свръхрационални в поведението си, но които се опитват да влязат в досег със „скритите съкровища" на болните и неуравновесените. Тоталната противоположност на двете персонажни равнища е смекчена и в някаква степен проблематизирана от сложна *огледална имитативност*. Божан например хитро имитира сомнамбулните движения и непонятната реч на баща си („ще се повайка насам натам като сънен [...], ще промърмори нещо и ще си излезе"), а „запоите" на Божаница са своеобразни травестийни, карикатурни подобия на високата краевековна болезненост („преструваше се на болна"). Разбира се, не липсват и междинни фигури, медиатори, които осъществяват връзката между двата свята: неспирната словоохотливост на Петър, опиянението му от собственото слово („Петър се опиваше и от собствените си думи, които той хвърляше пред хората с жеста на артист ясни, цъфнали като големи цветя") са знаци не само за артистизъм и бохемщина, но още повече за наивното му желание да скрепи един разпаднал се свят.

В този смисъл може да се твърди, че Елин Пелин се стреми да се домогне до някаква *нагледност на индивидуалистичната философия* в „Гераците". Той изобразява индивидуалистичното във всевъзможните му хипостази, така, както е проявено то най-вече в българската лирика от края на XIX и началото на XX век. Той описва не толкова реални, колкото *емблематични* психически състояния – плътното себеизолиране и отчужденост (дядо Йордан, Павел), необяснимата тъга (Елка), трансценденталните бленувания (Йовка), пустинничеството и аскетизма (Матей Маргалака). Постепенно се изгражда една почти клинична картина, от която авторът е дистанциран, макар и не всякога напълно[8]. В тази дискретно и плавно разкрила се симптоматика на модната болезненост на едно гранично време сякаш е невъзможно да открием и най-нищожната нотка на

пародийност, на фината Елин-Пелинова ирония – до такава степен „Гераците“ е текст, дълбоко и еднозначно вживян в диагностичната си проблематика.

* * *

Прозиращата изпод патриархалния сюжет декадентска проблематика неизбежно отвежда към въпроса: как е „направена“ тази Елин-Пелинова повест, как са конституирани нейните фигури, в които очевидно се наслагват разноречиви езици. Представата за писането ѝ на един дъх и за предварително ясния финал, лансирана от някои изказвания на Елин Пелин, се оказва сериозно опровергана от фактите. Всъщност „Гераците“ е текст, писан в продължение на седем години – от 1904 до 1911. Текстът не се поражда отведнъж и изцяло, а се появяват негови различни варианти, съответно през 1904, 1906, 1907 г. Оттук нататък вниманието ни ще се сведе до проследяването на едно комплицирано пораждане – как от първоначално публикувания *„тъмен“* откъс „Павел“[9] е изтръгната *светлината*, относителната хармония на предхождащите го три глави[10] – хармония, разкриваща пред изследователя логическите си пукнатини[11]. Навлизането ни в текста ще бъде реконструиращо, но заедно с това ще държим сметка и за една неизбежна деконструкция на класическия, т.е. окончателния му вариант от 1911 г.: ще вървим от Б към А (“Баща и деца“)[12], или – от ядрото, от „златното сечение“ на повестта (Д. Добрев) към началото. Всъщност в писането на „Гераците“ самият Елин Пелин тръгва от поантовия финал към налучкване на едно приемливо, правдиво, предполагащо го начало. Но в дописването на текста от 1907 до 1911 г. – писане, забулено в най-голяма мистериозност[13] – той вече се движи от Б към В, т.е. сюжетният финал „Павел“ се превръща в изходна точка за поредно вдълбочаване в проблематиката на *тъмното,* деградивното у Аза. Пътят от „Гераците“ (1907) до „Гераците“ (1911)[14] е на практика придвижване от един *първи* финал към *втория* – окончателен, дълго промислян и перипетийно достигнат изход. Така написването на „Гераците“ се оказва не еднолинейна, а *кръгова*, изпълнена с прекъсвания и връщания, история. Можем да я наречем и история на двупосочно изтеглените наративни нишки от сюжетното ядро, съвпаднало с наративно прояснената поанта. Разказът „Павел“ (1904) ще се разстели в две противоположни посоки: към някогашната хармония, т.е. към своята предистория, в която лицата и ситуациите се уплътняват, и към *втория финал*, възникнал между 1907 и 1909 г.[15], при което са добавени нови седем глави (от V до XI). В този доста обширен отрязък, многократно надхвърлящ по обем поантовото си ядро, откънтяват модни за времето мотиви, в които би могла да се долови силна интертекстуална обвързаност на „Гераците“ с „Нечиста сила“. Избързвайки с обобщенията, бихме определили „Гераците“ като доизносване и освобождаване от *вайнингерианската „зараза“* на „Нечиста сила“.

„Павел“ (1904)

Поетиката на Елин-Пелиновия разказ налага представата за магнетична привлеченост от финала, от ясно формулираната и категорична теза, от ударната поанта, отвъд която е почти невъзможно да се отиде. „Павел“ (1904) е именно такъв разказ – еднопосочен, с фабулно изчистена структура, която не би могла да поеме нови сюжетни елементи – това доказват и по-сетнешните му варианти като последна (1907) и като средищна глава (1911) на „Гераците“.

Този текст постулира срещата на две фундаментални нагласи – индивидуалистичната и колективистичната. Само че още тук, в този ранен и явно спонтанно породен „разказ“, *модерното* и *традиционното* са подривно представени, амбивалентни категории. ***Модерното*** е видяно в своята съкрушеност, интелектуална апатия, сетивна притъпеност и лекност. ***Традиционното*** е описано по начин, подчертаващ аксиологическата му разколебаност: мотивът за „скъсания оглавник“, който дядо Йордан напразно се опитва да поправи, докато (уж) разговаря със сина си, в покъсно написаните, но сюжетно „предхождащи“ глави е развит във важния мотив за изтрополялата извън пътя „семейна колесница“. В този първи фрагмент от „Гераците“ особено важен и семантично натоварен е *мотивът за скъсания оглавник* – литота на обезсилената патриархална власт. Неслучайно дядо Йордан през цялото време на разказа напразно се опитва да го поправи, закърпи, заздрави. Темата за *изпуснатите поводи*, за неспособността да *оглавяваш*, да бъдеш начело, да направляваш понататък се доразвива – в написаните по-късно, но сюжетно „предхождащи“ глави – в символичния мотив за изтрополялата *извън пътя* „семейна колесница“. Така класическият текст на „Гераците“ *ирационално* дообосновава трагичните колизии в своя сюжет, черпейки „вдъхновение“ от една буквална, алегорична литота, която свежда патриархалната власт до немощ, непосилие и рутинирани напразни жестове за отстояване на някогашното статукво.

Първите редове на разказа изобразяват Павел като странен, чужд, непознат: „Едър, снажен войник с тъмна ленена риза, с сабя през рамо. Баща му се вгледа в него и не можа да го познае. Лицето на Павел беше бледо, слабо и болничаво. Около очите му имаше тъмни големи кръгове.“ Още в самото начало е зададен мотивът за взаимното непознаване, добил в следващите глави/варианти на повестта особена плътност: „Тоя странен мустакат човек беше интересен [...], думите му не бяха родителски“ – така отчуждено Захаринчо вижда баща си в окончателния текст от 1911 г. В текста от 1904 г. – това особено силно трябва да се подчертае – безразличието на Павел към Елка все още звучи двусмислено, тъй като е по-скоро поза, а не придобита същност; то изразява един патриархален свян: „Павел ѝ пое ръката тежко и сухо, без да я погледне. Пред баща си те всички се държаха така спроти жените си“. По-скоро Елка е тази, която очаква някаква извънредна сърдечност, жестове, нехаещи за нормите и приличието („Елка отстъпи настрана смутена и мълчалива, и се извърна

да скрие сълзите си“). В този *начално-финален* за „Гераците“ текст Павел все още е склонен към известен сантимент, все още преживява селската действителност: „сучеше дългите си сърповидни мустаци, и гледаше с любопитство по четирите страни на селото“. В окончателния вариант на повестта, където средищната IV глава търпи незначителни промени, героят вече гледа „разсеяно“, т.е. погледът му е ненасочен, несъзиращ, безцелно реещ се над наблюдаваното...

„Павел“ (1904) е разказ за излъганите очаквания на бащата и на любимата, в крайна сметка за тяхната самота, при което традиционно патриархалното неусетно прелива в декадентското. Изцяло според модерните конвенции на епохата Елка въплъщава една трепетна, девича невинност, виргиналност, жадуваща своя похитител: „Така тя трепереше пред Павел някога, когато беше момиче...“

Излъган в любовта си е и бащата. Неговият просълзен поглед, взрян в храма, в обезсиления символ на вярата, е поантата на разказа, отпращаща към значещи интертекстуални паралели. Две години по-късно Елин Пелин публикува непретенциозната пиеска „Кръст“[16] – прозрачна алегория на похабеността на общностното живеене. В „Кръст“ именно кметът (администраторът) е онзи, който ще учреди премахването на един и без това мъртъв символ – „Нали ви казах, че е прогнил...“ е неговата реплика. Разбира се, отстоянието между 1906 и 1911 г. – годината, в която „Гераците“ ще изпише отсичането на величествения бор-реликва – е значително, но не и непроходимо. Именно поради това „Павел“ (1904) би трябвало да се чете като своеобразен *резюмиращ наратив,* където с пределна яснота е апострофирана както реликвено изсушената символика на общностната заедност, така и „високата“ самота на индивида. Финалът на „Павел“ е жесток и безкомпромисен – това доказва и по-късната публикация на „Гераците“ (1907), непреминала отвъд знаменателно отправения към храма поглед на дядо Йордан.

„Баща и деца“ (1906)

Подзаглавието звучи донякъде апоретично: „Първите две глави из неиздадения разказ „Гераците“. То издава афинитета на Елин Пелин към фрагментарни замисли и структури[17] и в този смисъл отразява изключително забавеното му придвижване към по-обемната епическа цялост. Без да навлизаме в чисто жанрови теоретизации, ще отбележим само авторовото трептене, колебание, несигурност в граничната зона между повест и разказ. Елин Пелин се заема с писането на дълъг, обособен в глави, фрагментарно разчленен разказ, структурно напомнящ наративно разлетите и фабулно децентрирани Вазови разкази („Иде ли?“, „Една българка“, „Дядо Йоцо гледа“). Тоест в писането на „Гераците“ е налице конфликт между целеустременото разказване, което бърза да се отлее в категорична поанта, и епическото фабулиране, стремящо се да поглъща нови сюжетни линии, които усложняват основната фабула, разклонявайки

я напред и назад във времето, осуетявайки лесното приключване на „разказа“. Елин Пелин мисли „Гераците“ като „разказ“ и поне до първата му по-цялостна публикация в „Художник“ през 1907 г. това жанрово осмисляне остава непоклатимо. До 1907 г. „Гераците“ е „разказ“, който си набавя начало, обосновавайки епическата си предистория, своя *светъл* пролог. Фактът, че през 1907 г. „Гераците“ излиза в „Художник“ без каквито и да било паратекстови уговорки, е може би симптом за това, че авторът му го смята за вече *приключил „разказ“*, с функционално разпределени *светла* и *тъмна* част.

Публикацията през 1906 г. в сп. „Ново общество“, онасловена „Баща и деца“, е изключително важна: текстът детайлно онагледява процеса на извличане, на пораждане на хармонията от хаоса, мрака, деградацията, разрушението. „Баща и деца“ е текст, който помни „Павел“ и който до голяма степен се изгражда симетрично на него: онова, което в „Павел“ се проявява във внезапната си – зловеща и необяснима – тъмнина, търси тук своето обяснение, рационална мотивираност и смисъл. Ако в „Павел“ отведнъж се разкрива унилата картина на самотното, уединено битие, то първите редове на „Баща и деца“ са посветени на задружния, лек, несамотен живот, ритуално пробуждан от свръхмощния глас на патриарха дядо Йордан. Началото на втория текст бележи врязване в битовата конкретика на мига, макар той да е относителен, сублимиращ вечната повторителност на аисторическото време: „Когато почваше жътва, в къщата на Гераците настъпваше усилена работа“. Все още липсва прословутото опипващо навлизане в сюжета, плавното приближаване към ситуациите, поривът да се облъхне разказаното от легендарно стилизиране. С други думи, все още не е породена онази чисто епическа интенция на текста – да се тръгне издалече, от някакво стабилно статукво на описание, за да се навлезе в същинската събитийност.

„Баща и деца“ ще приключи също така ударно, внезапно, както и започва, без ретардации. Това е текст, изпълнен с *контрапунктна* памет спрямо „Павел“, текст, който всячески се опитва да „обясни“, да осветли „Павел“. Дори смъртта на баба Марга, която в окончателния вариант от 1911 г. е обвита в тайнственост, тук някак естествено е вметната в потока на разказа: „умря от тежката болест“. Явно е, че авторът прибягва до евфемистичен идиом, ясен на тогавашния читател, който не се нуждае от пространно обяснение. През 1911 г. този детайл е подменен от по-скоро сугестивната завръзка „помина се съвсем неочаквано“, която бележи изцяло различен режим на разказване – замъгляване на причините, дерационализиране на случилото се, т.е. текстът вече се отказва от лесните обяснения, за да се впусне в наративните си перипетии...

В „Баща и деца“ лаконично са нахвърлени индивидуалностите на тримата синове: прагматичният Божан, артистичният Никола и „ученият“ Павел. Образът на Елка вече е хванат в капана на непонятната тъга: „всякога замислена“, „не се смее с висок глас“, „гражданката“. Именно оттук тръгва нейното категорично маргинализиране чрез декадентското в класическия вариант от 1911 г. Този образ е упорито изтласкван към

другата проблематика и *другия* език и макар че през 1911 г. му е набавена *светла*, хиперболично озвучена предистория („беше висока и жива и когато запееше на нивата, гласът ѝ кънтеше по цялото поле и хората оставяха жътвата си, за да я послушат“), *тъмното*, отчаянието, фрустрацията продължават да бъдат негови доминанти. През 1906 г. Павел вижда Елка като „проста, грозна“, т.е. за неговия огражданен поглед тя не притежава нужната изтънченост, не владее определени поведенчески норми. През 1911 г. текстът прави привидно незначителна, едва забележима подмяна: Елка е видяна от Павел като „грозна, неинтересна“. Подобна формулировка настоява да бъде прочетена през известното изказване на Яворов, издигнало в култ изкуствената красота на жената[18]. Парадоксът в „Гераците“ (1911) – навярно донякъде и умишлено търсен – е, че Елка има излъчване, което по-скоро е „интересно“, отколкото по селски наивно.

В този смисъл все по-любопитни стават и някои други *диверсии* на краевековната *патологична* естетика в текста от 1906 г. Опозицията **„сухост – влага“**, зададена бегло през 1904 г. чрез сълзливостта на бащата и сухото безучастие на сина, в „Баща и деца“ семантично се натоварва, придобивайки лек еротичен оттенък (сухото ръкостискане на Павел – овлажнелия поглед на Елка) и същевременно се докосва до характерологията на героите и категоричната им обособеност в две групи. Сухостта като че ли започва да се отнася към *мъжкото*, т.е. към онова, което стои над сантимента и излишно разнежващите емоции и то не винаги съвпада с пола („Суха, висока жена, с дълго кокалесто лице, грубо и с мустаки като на мъж“ е категоричното описание на Божаница). Но, от друга страна, *сухостта* става белег и на способността за абстрахиране и вглъбеност в мистични тайни, за отделяне от света тук-и-сега, т.е. превръща се в лесно разпознаваем признак на аскетичното тяло („съхнеше като откъснат стрък жълта иглика“ е казано за Йовка през 1906 г. – формула с фолклорен привкус, леко простодушна, която през 1911 г. е значещо променена в декадентското клише „цвете, в чийто корен живее червей“).

Втората глава на „Баща и деца“ ще фиксира и сомнамбулизма на стария Герак – състояние, предшествано от ненадейна старческа сломеност, сведена до типични външни маркери на деструкцията: „дълбоки бръчки“, „глава, всадена в плещите“, „тежки, бавни стъпки“, „замислено лице“. Започват и бягствата на Герака от дома („почна да влиза в къщи рядко. Тя му се виждаше грозна и проклета“), себеизолирането му в кръчмата – метонимия на душата му[19]. В кръчмата – този отграден топос на Аза, където не достига никаква гълчава отвън – се роят депресивни блянове, нахлуват нереални видения, душата живее едно отвъдреално, трансцендентално, „сънно“ свое битие: „Старецът вдигаше глава, озърташе се, сякаш търсеше тия зари и като виждаше, че е тъмно, на душата му ставаше тежко, като че някой хубав сън го е измамил“.

Тук трябва да отбележим, че **сънят, блянът, видението**, както и мълчаливото общение на душите (Елка – Йовка; дядо Йордан – децата с „бели хвъркати душици“), са почти константни състояния на пасивните герои в текста. Тези персонажи пребивават много повече в невидимия

живот на *душата*, отколкото в реалния свят, изцяло отдадени на идеалните си видения (последните глави на „Гераците“ от 1911 г. ще развият до пароксизъм бленуванията на Елка по „някогашния“ Павел).

Що се отнася до групата на „рационалните“ персонажи, в „Баща и деца“ Божан вече е маркиран чрез присъщата си лицемерност, но текстът все още по твърде наивен начин изговаря неговите намерения: „Трябва да стана добър пред стареца“. Както е известно, в окончателния си вид повестта обгръща в злокобна тайнственост поведението на Божан и този герой, който в текста от 1906 г. наивно, по възрожденски маниер се разобличава пред читателя, през 1911 г. е превърнат в най-подмолния типаж, чиято отчужденост от рода е изцяло лишена от чаровете на индивидуалистичния етос.

„Гераците“ (1907)

През 1907 г. в сп. „Художник“ се появява не поредният откъс, а **цялостен** текст, който почти механично сглобява „Павел“ (1904) с „Баща и деца“ (1906), т.е. синтезира Б с А – един текст, който изглежда много посъразмерен в разпределението на *светлото* и *тъмното*, много пологичен и неперипетиен в своя развой, особено ако го сравним с окончателната редакция на повестта. „Гераците“ (1907) е пълноценен *разказ*, наистина фрагментарно разчленен, но не и отклоняващ се встрани от една центрирана фабула.

„Гераците“ (1907), от друга страна, е разказ, положен напълно в естетиката на сп. „Художник“. Ако се освободим от предубеждението относно типично *селската* му тематика, ще видим, че той тематизира отчуждението на Аза от другите, разобщеността между живота на душата и живота на тялото, неспособността на Аза да се освободи от своите вътрешни конфликти и травми (Павел, стария Герак, Йовка). В този смисъл „Гераците“ (1907) има ред пресечни точки с прозата на „Художник“ от 1906-1907 г., на чийто фон изобщо не се откроява, въпреки категорично „патриархалния“ си сюжет. Достатъчно е да го сравним с разкази, репрезентативни за списанието, като „Без място“ от Иван Йотов (1906), където декадентът a la Пшибишевски е диагностициран именно като „човек с образование“, неуспял да се помести в изкуствените си схеми за действителността, както и разказа „Усмивка“ на Райчо Райчев, публикуван в един брой с „Гераците“, в който героят разказвач, изпадайки в полутранс, си спомня своята любима, в чийто затворен и отчужден свят напразно е опитвал да проникне – един разказ за плътната самота на индивида, ползващ се от някои похвати на психоанализата: почти хипнотичен унес на героя, бълнуване-спомен[20].

Именно заради несъмнената си контекстуална обвързаност със сп. „Художник“ „Гераците“ (1907) най-малко би могъл да бъде определен като етюд, наброска, прелюдия към повестта от 1911 г. Основанията да го мислим като напълно самостоен и завършен текст, адекватно откликнал

на краевековните естетически конвенции, са много по-резонни. По-уместно би било да го наречем *протообраз* на класическата повест, т.е. един равностоен по фабулната си изчистеност и концептуална обистреност неин вариант, един *затворен* текст, който не разкрива наративни пролуки и който не се стреми да надхвърли финала си: „Дядо Йордан подпря главата си на ръка и вторачи поглед надолу към селото, дето между четири високи, стройни тополи се издигаше синята селска черкова... После отново наведе глава над скъсания оглавник и мълчаливо зарони сълзи".

„Гераците" (1909?)

Класическият текст от 1911 г. най-сетне е успял да приключи движението от Б към В – да изтръгне от поантовия финал (1907 г.) един още повъздействащ епилог. Това обаче, както ще се убедим, се постига чрез все по-фрагментаризирано, вгледано в детайла разказване, неоставащо безразлично и към един втори, паралелен на наратива, символичен пласт. Разказване, което се уповава и на така нужната епичност, създаващо усещане за пространност на сюжета, който тепърва ще се разгърне. Ако в предходните варианти на повестта Захаринчо неизменно е описван като „6–7 годишно тихо момченце, с болничав вид...", то в текста от 1911 г. той се явява в много по-ранна възраст: „2–3 годишно дете, тихо момченце с болничав вид". Прологът му е дарил неколкогодишен живот в повестта, а заедно с тази привидно дребна корекция във възрастта на момчето текстът си набавя сюжетно време, което тече между онези темпорални акценти, фиксирани от фрагментите на фабулата, и се измерва значително по-трудно. Всъщност това е начинът, по който Елин Пелин постига окончателния обем на повестта.

Образът на баба Марга също е подложен на дребни, но значещи корекции; тя вече не е „едра запазена старица, здрава и пъргава", с „търговска душа", а „едра породиста жена", която говори „винаги високо" и „се смее със звънлив глас като на мома", отличаваща се със свободно *„момчешко"* поведение и господарски нрав. Тя е, която укротява мъжете в кръчмата, тя властва и у дома, т.е. неоднозначно ѝ е приписана „открита, мъжка позиция" (Бл. Златанов)[21]. Цялата тази ярка характерология напомня, цитира, вмества в себе си спомена за властната Цековица от „Нечиста сила", която се движи в кръчмата като „пророк Данаил между лъвовете", привличайки мъжете със своята *породистост* и държейки ги на разстояние с откритите си *момчешки* маниери: „Ако се скараше на някого, той се изчервяваше и ставаше мирен като дете пред учителя си".

Тези очебийни препратки, наративният опит, който „Гераците" твърде свободно черпи от „Нечиста сила", се наблюдават не само в разгърнатия по посока на *властовото* образ на баба Марга, но също така в ускорено разкриващия обезвластеността си образ на Павел. Именно тук са особено любопитни взаимните цитирания между „Гераците" (1907), „Нечиста сила" (1909) и „Гераците" (1911); при това става дума не за

инцидентни позовавания, а за доста настойчиво, интензивно взаимоогледване на трите текста. Ако омаяният от чара на Цековица селски кмет като типаж снема много от емблематичната външност на Павел („висок, снажен човек с хубаво лице“, „дрехи, прекроени от войнишка униформа“, „бивш фелдфебел“), то Павел от класическия вариант на „Гераците“ дословно повтаря някои поведенчески жестове и реакции на кмета от „Нечиста сила“[22]: обезволеността, непрестанното шибане с тънката върбова пръчица по ботушите, обезумяването под маранята... „Нечиста сила“ до голяма степен би могла да проясни гузното присъствие на Павел в последните глави на „Гераците“: механично повтарящият се жест с върбовата пръчица би могъл да издава агресивните желания на мъжествеността, но това всъщност се оказва празен знак на някаква воля за власт, изразявайки много повече слабост, отколкото сила. Съвсем по Вайнингер ще се развият събитията в „Гераците“ – Жената владее, тя е императивната фигура, с която Мъжът не успява да се справи...[23] Неслучайно Павел е оня герой в „Гераците“, който мъчително се лута из селото, търсейки начин да укрие своето поражение: „Той не вървеше ни по пътищата, ни по пътечките, а се край синурите, иззад храсталаците и не му се искаше да среща хора“. Павел е героят, който, предавайки своята мъжка сила и интелектуални способности на необуздаемата женственост, неизбежно се превръща в маргинал, за когото всяка общност и общуване са нежелана заплаха.

„Нечиста сила“ (1909) също притежава поантов финал: Мъжът и мъжествеността са надмогнати и унизени от мощния смях на Цековица, брутален и победоносен. Смях, който продължава сякаш да звучи и в „Гераците“: неслучайно тежката мараня съществува единствено за Павел, само той е угнетен от летния задух – обстоятелство, което ни подсеща за любопитното тъждество между героинята и немилостивата мараня в „Нечиста сила“ – „Тя трепереше като лятната мараня над тия разгуляни души“.

И ако Елин Пелин след години ще се освободи окончателно от „Нечиста сила“, редуцирайки властната ѝ аура до непретенциозното разказче „Щетинското ханче“ (1946), където опасният чар на героинята е обезсилен чрез преразказването на нейната история и някак си *просветлен* от интонациите на стилизираната легенда, то в „Гераците“ (1911) темата за Жената е „свита“ в няколкото цитирани реда от писмото на „някоя си Любица“. Това са унизяващите императиви, на които Павел отдавна е подчинен. Елин Пелин отстранява Жената, редуцирайки я до цитатна извадка. Но тази своеобразна литота на манипулиращата куртизанка, която обсебва не защото дава, а защото отнема, унижавайки и изтезавайки, е един от най-живите езици в повестта.

Тематизирането на *хтоничното* в „Гераците“ също издава памет за „Нечиста сила“: *змийското* у стария Герак, изпълзяването му от студената кръчма има своя аналог: „когато падне сняг и студ скове земята, селяните хлътват в кръчмите и чак пролет, когато слънцето напече земята, те изпълзяват оттам като змии из мъртвило“.

Оказва се, че дописването на „Гераците“ (V–XI глави) непрестанно се вдъхновява от недовършената (?) повест (роман?) „Нечиста сила“. И двата текста са създадени през лятото на 1909 г., само че в „Гераците“ се долавят и отгласи от други текстове, които придават известно разноречие и концептуална неединност на цялото. Ако сюжетът „Павел“ излъчва болестния зной на *вайнингерианската* повест и би следвало да се чете като странен начин за справяне с проблематиката на пола, то сюжетът „Елка“ е пронизан от меланхолно-сантименталистки патос, от една леко клиширана миньорност. Всъщност преходът от „Павел“ към „Елка“ е равнозначен на бързата и рязка смяна на тежката лятна мараня със скръбната есен: „Децата и момите се кичеха вече с коравите есенни цветя с печални и болезнени шарки“. Елка, както и всичко, което я заобикаля, неудържимо повяхва, спиритуализира се, насища се с призрачност: „Лицето ѝ увехна и доби жълт болничав цвят“; „Йовка [...] седеше на постелята си, слаба, бледа, сякаш че хрупкото ѝ тяло не беше в дрехите ѝ...“

Темата за самотната, изоставена, полово неудовлетворена жена, която пасивно и горестно очаква мъжа на мечтите си или чиито чисти любовни блянове са осквернени от плътски домогвания, е отрепетирана с особена настойчивост в сп. „Ново общество“, започнало да излиза през 1906 г. Като негов редовен сътрудник през тази, а и през следващите години, Елин Пелин едва ли е останал безразличен към подобна проблематика. Тук ще се ограничим с изброяването само на няколко симптоматични текста: цикълът „Сън за щастие“ на Гр. Лютаков (псевдоним на Григор Чешмеджиев), публикуван в кн. 8, разказът на Михаил Кремен „В нощта“, където еротичната сцена е видяна в цялата си брутална низост през „очуднения“ поглед на недоумяващото дете (кн. 5), есето на Ф. Зандман „Градината“ (кн. 9) и много важния разказ на Т. Страшимиров „Морето поглъща“, поместен в същия брой на списанието – текст, изследващ аутизма и безумието на девойка, докоснала се до „неизмеримите мъчения на душа, неизпитала сладостта на младостта“. И ако между „Градината“ на Зандман, където става дума именно за *отегчения* от прелестите на жената градина пътник, и Елин-Пелиновите „Гераци“ е налице само мимолетен досег („обидената, изгоряла като безводна градина душа на Елка“), то между „Морето поглъща“ и IX глава на повестта съвпаденията са несъмнени. Героинята на Т. Страшимиров също има безгрижно минало („веселата преди снажна мома“) и по аналогичен начин тялото и духът ѝ са подложени на жестоки деформации: „засени буйна руменина с бледината на смъртта“, „сякаш езикът и мозъкът ѝ бяха вледенени от мраз“. Подобно на Елка, тази героиня е същество от света на сенките: „Тялото се движеше като сянка – духът сякаш бе отлетял“ (сравни у Елин Пелин „нейната странна блуждаеща сянка, която всеки ден се топеше и вехнеше“). И най-сетне героинята на Т. Страшимиров също търси изход от своята кошмарна заключеност и изоставеност в смъртта („Дирeше сякаш ключа на оная страшна затвореност в мрачната ѝ душа...“); при това, също като Елка, е еротично привлекателна в мига преди ужасния край („боса, полугола, – но красива със своята изправена снага...“).

Разказът на Т. Страшимиров борави с повече шаблонни абстракции, реториката му е ординерна. Но, вглеждайки се в IX глава на „Гераците" – най-спиритуално и абстрактно звучащата, стилистично най-отдалечената от „здравия" селски сюжет, най-категорично обособения *друг* текст в текста, – би трябвало съвестно да отчетем ред натрапливи прилики, стигащи до детайла: „странната фигура на Елка", „стои като посадена", „гледа в тъмната неподвижна вода", „боса, гологлава и трепереше от студ". Именно така я вижда дядо Матей. В IX глава обаче е налице почти пълно припокриване между гледните точки на персонажа и на автора, който, изоставяйки присъщата си епическа безстрастност, отбелязва патетично: „...две странни видения на милосердието и на страданието. Бурята беснееше още и развяваше косите им..." Епическият дискурс спонтанно се е трансформирал в лирически. Бихме могли да определим IX глава като силен сантиментален пробив в емоционално овладяната тъкан на наратива. В този смисъл тя е своеобразна сводка на декадентска клишираност. Текстът е наситен с *друг* тип еротична и демонична, сецесионно-кошмарна образност („мъртвешка луна", „облаци – черни знамена" и т.н.), при което обаче тя не функционира като диагностика на болестното, а лирически озвучава разказа.

* * *

Въпреки изредените дотук „аргументи", опровергаващи често цитираното изказване на Елин Пелин за *ясния* финал на „Гераците" (1911), писането на този текст, особено в периода 1907-1911 г., продължава да тъне в интригуваща неяснота. Бихме могли да реконструираме и понататък ставането на „Гераците", вглеждайки се в паметта на текста за модни теми и продуктивни автореминисценции. Твърде забавеното писане на повестта от V до XI глава стимулира подобни вглеждания; но дали те няма да очертаят пътя към една лоша безкрайност?

Много вероятно е т. нар. тук *втори финал* (отвеждането на Захаринчо в града), както и епилогът (неусетната смърт на Герака под ласкавите лъчи на пролетното слънце), наистина да е бил отрано известен на Елин Пелин. В този смисъл „Гераците" на два пъти се приближава и оттласква от последната си фраза, или – текстът на два пъти се разгръща, преди да бъде окончателно „направен". Извървяването на отстоянието от Б към В привидно ясния край, непрестанно изникват нови изходни точки за пристъпване към него, за овладяването му.

Но така, както е „направен", текстът от 1911 г. определено залага на **ирационалното**, на *необяснимата съдбовност* на събитията, на сугестивните наративни формули (смъртта на баба Марга, съкровището на стария Герак, внезапно изпълзялото зло в дома...). Избегнати са всички наивно-рационални обяснения от 1906 г. Повестта – в процеса на своето „правене" – изминава един изключително сложен път: от постулирането на

демоничния герой *от лермонтовски тип* до *вайнингерианската* жена-природа, чийто повелителен глас и злорад кикот подмолно ехтят в повестта. Което ни дава основание да заключим, че *другият* текст в „Гераците" е също неединен, с лъкатушни концептуални колебания. Способен невидимо да коригира посоката си.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Златанов, Бл.** Баба Марга или Йокаста като текст. – Литературна мисъл, 1993, кн. 3, с. 46.

[2] Всички привеждани тук цитати от повестта са по първото ѝ цялостно издание от 1911 г., мислено като окончателен, класически вариант на текста. Вж. **Елин Пелин.** Разкази. Т. 2. С., 1911, с. 5–59.

[3] Неспособността на декадента да се наслаждава на природата, да я осезава, е общо място в европейската литература на границата между XIX и XX в. През 1903 г. Рихард Беер-Хофман пише един симптоматичен текст – повестта „Детето", чийто главен герой Паул се отправя на село, без да успее да намери там нито жадуваната прохлада, нито отмора; т.е., казва ни поуката, декадентът навсякъде носи *„знойното"* със себе си.

[4] Тук уместно би прозвучала известната мисъл на Ернст Мах „Азът е неспасяем" (вж. **Mach, E.** Die Analyse der Empfindungen. Jena, 1911, S. 20), под чийто императив се моделира австрийската краевековна литература.

[5] Никола Георгиев отделя специално внимание на IX глава на повестта, откривайки в нея еманация на „неселски стил, стил на друго, по-отвлечено, по-интелектуално, по-книжно и литературно-поетическо изразяване". **Георгиев, Н.** Жанр и смисъл в повестта „Гераците". – В: Елин Пелин. 100 години от рождението му. С., 1978, с. 213.

[6] Никола Георгиев отбелязва „обречената самотност на Гераците сред съселяните им", тяхната „човешка отчужденост", живеенето им отвъд една „студена преграда". **Георгиев, Н.** Цит. съч., с. 202, с. 206.

[7] На тенденцията към спиритуализиране и обезтелесяване на някои персонажи в повестта спира вниманието си Добрин Добрев (**Добрев, Д.** „Гераците" на Елин Пелин – повест за разрушената хармония. – В: Интерпретации на класически текстове на българската литература. Шумен, 1993, с. 62.)

[8] Н. Георгиев отбелязва силната вживяност на разказвача в ситуациите на IX глава. **Георгиев, Н.** Цит. съч., с. 216.

[9] Публикуван в сп. „Просвета", г. III, 1904, кн. IX–X, с. 459–463, под заглавие „Павел (глава от неиздадения разказ „Гераците")".

[10] Продължението на „Павел", т.е. двете встъпителни глави, разгърнати до три глави впоследствие, през 1907 г. в публикацията в сп. „Художник", излизат в сп. „Ново общество", 1906, Книга I, кн. 1, с. 1–6.

[11] Благовест Златанов говори за „несъразмерен текст: неговата тъмна част е много по-обширна по обем от неговата светла част". **Златанов, Бл.** Цит. съч., с. 39.

[12] Тук си позволяваме да преобърнем посоката на търсене: ако Радосвет Коларов из-

следва движението на текстовата памет от А към Б, т.е. от ранния разказ на Елин Пелин „Орисия“ (1903) към по-късни, помнещи го текстове, то пораждането на „Гераците“ ни принуждава да видим как Б е огласено, запомнено от А. (Вж. **Коларов, Р.** Проблемът за автореминисценциите и „лирическата“ памет на Елин Пелин. – В: **Коларов, Р.** Литературни анализи. С., 1992, с. 298.)

[13] Красноречиви в „забравянето“ и противоречивостта си са следните признания на Елин Пелин: „Аз много съм мислил върху тоя разказ, преди да почна да го пиша...“; „Много мислих върху нея, много бележки си правих и веднъж седнах и написах 1–2 глави от нея. Добре, написах ги и остана да продължа, обаче спрях и не можах да си развия по-нататък работата. И аз напечатах една глава от нея някъде, но другото не беше написано“; „...“Гераците“ започнах да печатам на откъслеци в „Съвременна мисъл“, издавана от Ал. Паскалев (и редактирана от Хараламби Христов, 1909–1910). Прекъснах го и след дълго време продължих,. Не съм от тия литератори, да седна на масата, да се заровя в книги и да проучвам. Мене всяка тема не ме изкушава да пиша.“ (Вж. **Елин Пелин.** Съчинения. Т. 6, С., 1973, с. 214–215, с. 162.) Освен че си противоречи, писателят всъщност никога не е публикувал откъси от „Гераците“ в сп. „Съвременна мисъл“; вероятно има предвид, че „Разкази“, т. 2 от 1911 г. е издание на Ал. Паскалев.

[14] Разказът „Гераците“ излиза в сп. „Художник“, т. II, 1907, бр. 7-8, с. 19–31.

[15] Все пак най-вероятно изглежда „Гераците“ да е написана през лятото на 1909 г., тъй като в писмо до Димо Кьорчев от 24 юни 1909 г. писателят споделя: „Сега планувам „Гераците“ и почвам работа, за която като никога имам особена охота“. Цит. по: **Елин Пелин.** Събрани съчинения. Т. V, С.,1958, с. 355–356.

[16] Пиесата „Кръст“, останала извън всичките Събрани съчинения на Елин Пелин, е публикувана в сп. „Ново общество“, 1906, кн. 6 (1. VI.1906).

[17] Р. Коларов мотивира наличието на „лирическа“ памет у Елин Пелин с друга същностна особеност на писането му: „склонността към анализ, разлагане на явленията на съставните им части и аспекти в по-голяма степен, отколкото към синтезирането им в по-големи цялости“. (**Коларов, Р.** Цит. съч., с. 302.) До голяма степен на тезата за фрагментарно мислещия Елин Пелин се уповават по-нататъшните ни заключения.

[18] „Затова някога красотата беше един физически дар, а днес е една душевна способност – едно и з к у с т в о“, пише Яворов през 1909 г. – Столично журналистическо дружество. Резултата от I конкурс за столични хубавици. Специален лист. С., 21 ноември 1909, с. 2.

[19] Д. Добрев отбелязва извънредно високата честота на думата „душа“ в повестта, както и тъждеството между „душата“ на стария Герак и „кръчмата“ (**Добрев, Д.** Цит съч., с. 64, 69). Всъщност, според типично краевековната реторика, която „Гераците“ се стреми да удържи, честотата на образа „душа“ е напълно закономерна.

[20] В друго наше изследване – „Несвоевременната“ проза на сп. „Художник“ (сб. „Модерният наратив. Интертекстуални пресичания“, посветен на проф. Елка Константинова – под печат) – обект на анализ е именно изпреварващата, разграждаща и подронваща индивидуалистичната философия проза на списанието. В тези повече „проектни“, отколкото същински разкази, нахлува „философията на живота“, дионисиевското по Ницше спонтанно се слива с първите отгласи от психоанализата на Фройд. Всъщност тази пренебрегвана от изследователите проза е призвана да дискредитира индивидуалистичния патос, както и да разобличи *заученост*та, *цитатност*та на декадентското поведение.

[21] **Златанов, Бл.** Цит. съч., с. 41–42.

[22] Признаваме, че е особено трудно да се определи за какъв тип автореминисцентност

може да се говори при доизграждане образа на Павел от IV глава насетне – дали е „трансплантация като съвкупност от опорни детайли“, или “настойчивост на съзнанието“ да вмести ненакърнена „реминисцентната схема в нови съчетания“, или просто авторът „демонстрира вербална памет за отделни отрязъци от свои творби“... (Вж. **Коларов, Р.** Цит. съч., с. 276, 277, 293.) Склонни сме да допуснем и преднамерено цитиране в случая, като авторът почти си създава някакъв свой клиширан вариант на образа на невротизирания мъж, разчитайки на изличената връзка между двете повести. Макар да пише години наред романа „Нечиста сила“, Елин Пелин не смята за особено престижен текст публикацията му в сп. „Слънчоглед“ през 1909 г.

[23] Разбира се, тук иронично преобръщаме тезата на Ото Вайнингер за Жената (das Weib) като природно същество, лишено от свое Аз, което Мъжът трябва да превъзмогне. („Das Weib“ е пейоратив в немския език – понятие за жената в среден род, превърнато от Вайнингер в работен термин, изразяващ едновременно презрението му към нея и нейната необуздана природност.) Елин-Пелиновият досег до Вайнингер е изцяло опосредстван чрез Димо Кьорчев. Но въпреки това не можем да не отбележим манифестната стойност, която придобива „Нечиста сила“, публикуван в сп. „Слънчоглед“ редом с резюминативната серия текстове „Еротика и естетика“, направена от Д. Кьорчев по „Пол и характер“ на Вайнингер.

ЖИВОТЪТ И СМЪРТТА НА ЕЛКА ОТ „ГЕРАЦИТЕ“

Тодор Христов

Известно е, че творбите на Елин Пелин са като живи.

Като живи са, защото у Елин Пелин няма доминанта и всичко се сблъсква с противоположното си [Коларов 1995:8]. Задачата на тази статия е да уточни в какъв смисъл.

Предлагаме това твърдение да бъде четено в по-силен смисъл от обичайния. Обикновено то се свежда до това, че в творчеството на Елин Пелин съществуват противоположни тенденции. Но би следвало да го разбираме буквално – че в творбите на Елин Пелин съществуват сцени на сблъсък между противоположните тенденции.[1] Както ще видим, тези сцени имат характера на катастрофи. По-долу опитваме да предложим анализ на един подобен сблъсък – между живота и смъртта в „Гераците“.[2]

I.

Да тръгнем от следната сцена:

> Един ден при нея дойде Петър. Лицето му беше небръснато, обрасло с четина до очите, мустаците увиснали, избелели по върха като класове. Душата му миришеше отдалече на ракия. Той влезе и не знам защо си свали шапката. От това на Елка ѝ стана страшно. Тя знаеше, че шапка свалят не пред болник, а пред мъртвец. [Елин Пелин 1977:9:368][3]

Тук животът и смъртта се сблъскват в самата Елка.

Обикновено критиката подминава този сблъсък. Това е напълно разбираемо – иначе би била принудена да зададе твърде парадоксален въпрос. За съжаление ние сме длъжни да го зададем – в противен случай анализът ни би пропуснал всичко, което има действително значение в тази сцена.

* * *

Дали Елка е жива?

За нея се говори като за жива, но дали е жива действително?

Струва ни се важно да поставим този въпрос, защото често се случва нещо да носи име на живо, но да е мъртво. Важно е да различаваме подобни случаи, особено в литературата.

Какво е действителното значение на това, че за Елка се говори като за жива?

За да отговорим на този въпрос, трябва да проясним какво разбираме под действително значение. Да тръгнем от пример: когато Едип проклина убиеца на Лай, не вижда действителното значение на думите си; прозира го едва по-късно, в мига, в който избожда очите си; преди това е виждал в думите си значение, което се оказва недействително.

Действителното значение просветва, когато значението на нещо се окаже недействително.[4] Когато дадено значение се окаже недействително, сме изправени пред семиотична катастрофа.[5]

* * *

Горната сцена е тъкмо подобна катастрофа.

От известна гледна точка свалянето на шапката е перформатив.[6] Но изпълняването му предизвиква катастрофа: шапка се сваля пред мъртвец и това би следвало да бъде значението му; но това значение се оказва недействително, защото перформативът не е сполучлив;[7] същевременно не е просто несполучлив – несполучливите перформативи нямат значение (да речем както не би имала значение присъда, непроизнесена от съд). Тук перформативът запазва перлокутивната си сила и поради това отвъд недействителното му значение проличава друго, действително – онова, от което се страхува Елка.[8]

От какво се страхува Елка?

От същото, заради което Петър се държи с нея като с мъртва. И което авторът не знае. Тъкмо то е действителното значение на това, че за Елка се говори като за жива. По-долу ще опитаме да го проясним, като тръгнем от страха.[9]

* * *

Бихме могли да отговорим предварително: Елка се страхува, че вече не е жива. Настина – от какво друго би могла да се страхува?

Но да не прибързваме. Да се вгледаме в продължението на сцената [9:368]. В нея страхът има определен обект – болницата. Елка се страхува от нея заради срамната си болест.

За каква болест става дума?

{1} За Елкината болест се пускаха различни слухове. {2} Някои говореха, че оградисала, други – че Божаница ѝ направила магия, че мъжът ѝ Павел я е отровил, за да се ожени за друга. {3} Но малцина бяха налучкали истината. {4} Павел бе заразил невестата си с нечиста и срамна болест, която тя криеше. {5} Жените в селото със страх си съобщаваха това една на друга, жалеха болната, но се бояха и срамуваха да я посетят [9:367].

Обикновено когато се чете този пасаж, *истината*, *нечиста и срамна болест* и *това* се приравняват (като под срамна болест се разбира

венерическа). Но подобно четене поражда противоречия: ако малцина знаят истината и тя е венерическата болест на Елка – не би било възможно жените да говорят за това (ако говореха за същото – биха го знаели всички, не малцина; не би имало различни слухове); тъкмо затова Елка крие болестта си от всички освен от автора – защото не им е разкрита; дори за онези, които имат отношение към истината, се казва, че са я налучкали – напипали са я, без да виждат.

Да обърнем внимание на пунктуацията. Между изречения {3} и {4} има точка. Това позволява друго четене: да се откъсне *истината* от *нечиста и срамна болест* и *това* (т.е. да се приеме, че истината остава премълчана, налучкана от малцина и че жените си съобщават със страх не истината, а различните слухове). Но какво казва авторът с това, че болестта на Елка е нечиста и срамна, ако не истината?

Не е необходимо да приемаме, че говори неистини. Обичайното четене свързва нечистата и срамна болест с истината въз основа на това, че под нечиста и срамна болест разбира венерическа. Но какво, ако разбираме този израз не като евфемизъм, а буквално (има основания за това – болестта никъде не е наречена венерическа и никъде не се проявява като такава[10]). Не говорят ли всички слухове тъкмо това – че болестта на Елка е нечиста и срамна?

Накратко, предлагаме следното четене: истината за болестта на Елка е премълчана (налучкана е от малцина и поради това неизвестна). Но според всички слухове тази болест е нечиста и срамна и иде от Павел. Жените си съобщават тези слухове със страх, жалят болната, но се срамуват да я посетят. Не твърдим, че това е правилно четене. Всъщност струва ни се, че въпросът кое четене е правилното е неправилен, защото повестта предполага двойно четене.

* * *

Възможно е Елка да е болна от срамна болест в смисъл на венерическа. Както стана дума, истината са налучкали малцина и ние все още не сме сред тях. Но Елка страда от срамна болест също и в смисъл, че е болна от срам. Болестта ѝ е нелечима от срам (заради него отказва да се лекува и живее).

Нелечимото в болестта на Елка е срамът. Но той не е вкоренен в болестта: Елка се срамува не, че другите виждат болестта ѝ (която, както стана дума, успява да скрие и запази невидима); срамува се от другите, въпреки че не виждат болестта ѝ (нещо повече, срамът ѝ е зарàзен – срамуват се също жените, които не виждат болестта ѝ). Без да е необходимо да се отказваме от обичайното четене на болестта ѝ като венерическа, бихме могли да го допълним с друго. Би следвало да разчетем у нея знаците на друга болест, вкоренена в срама.

От какво се срамува Елка?

След като болестта не дава достатъчен отговор, би следвало да го потърсим в генеалогията на срама. Той се поражда в следната травматична сцена:

Подир вечеря, като влязоха в стаята да си легнат, той посегна към нея и поиска да я прегърне. Но тя го отстрани тихо, с опрощаеща усмивка, скръбна и загубена.

– Какво искаш от една жена, която не обичаш!

Той се засмя и посегна втори път. Усмивката му беше грозна и цинична. Елка се отдръпна настрана, погнусена от това грубо отнасяне с нея. Но той беше силен и едър. Той я събра на топка в обятията си и я целуваше с влажните си пиянски уста и бръщолевеше мръсни думи, които тя никога не бе чула, които я унижаваха и задушаваха от срам. Тя плачеше и се молеше, тя се блъскаше като уловена риба, тя мислеше, че не е в обятията на своя мъж, а в ноктите на някой гнъсен кошмар и се чувстваше осквернена и обезчестена. Но той душеше риданията ѝ в мощните си прегръдки, наслаждавайки се безумно на своето победоносно насилие [5:351].

Тук срамът иде от думите, от това, че са мръсни.

Но в какъв смисъл мръсни?

Думата има два основни смисъла: конкретен, на нещо мръсно, да речем „кал" – и абстрактен, на нещо несъвместимо с вътрешната чистота. Но у Елин Пелин над тия два смисъла е надграден трети. Всъщност той трудно може да се нарече смисъл – надграждането се състои в това, че мръсното е трансформирано в образ, чрез сплитането на двата му смисъла.

У Елин Пелин мръсното е винаги двусмислено, в него винаги присъстват и двата му смисъла. Конкретният му смисъл винаги представя абстрактния и обратно – абстрактният му смисъл се явява винаги представен от конкретния.

* * *

Мръсното у Елин Пелин е образ в смисъла на Лакан.

У Лакан образът е определен единствено от функцията си – да бъде гледан.

Важно е да различаваме гледане и виждане. Гледа се винаги от позицията на Другия [Lacan 1991:84]. Когато ни гледа друг – това предизвиква разрив у самите нас. Държим се, както искаме да ни гледа другият. Но между онова, което искаме да гледа и самите нас, винаги има разрив, защото гледаното е образ (дори да е верен образ – това не променя нищо [Lacan 1991:98–9]).[11]

Когато в нещо има този разрив, то функционира като образ. Два примера – зрителната измама и маската: когато гледа маска, човек не вижда какво стои зад нея; при зрителната измама му се привижда нещо, различно от онова, което гледа (както в историята за Зевксис на птиците се привижда грозде, макар да гледат само картина [Lacan 1991:109–13]).

Бихме могли да сведем горното до следната формула: когато има разрив между гледане и виждане – когато виждаме не каквото гледаме или гледаме не каквото виждаме – сме изправени пред образ. Мръсното е образ в този смисъл, с определена функция – да бъде гледано.[12]

* * *

Сред образите на мръсното у Елин Пелин има един ключов – калта.

Всъщност би било редно да уточним твърдението си. У Елин Пелин калта е образ на мръсното не в смисъл, че го изобразява. Тя има същата функция – показва същото (в този смисъл е по-скоро синоним на мръсното). Да опитаме да проясним смисъла на мръсното чрез нея.

Какво показва калта?

...Силите на хаоса превръщат света на хармонията и чистотата ... в свят на кал и мръсотия. Нечистоплътни са хората ... Нечистоплътни са душите им ... Нечист и разлагащ се е целият нов свят: „Пътищата бяха кални и хората се събираха по кръчмите като мухи, пиеха и приказваха за лошото време, за запалени снопи и гниещи невързани ръкойки". [Добрев 1993]

Трябва да разбираме калта като симптом, според мястото ѝ на поява.[13] У Елин Пелин тя често се появява на мястото на нещо недопустимо (да речем в двора на Гераците след обира [11:375]). В този смисъл функцията на калта е да показва недопустимото (онова, което не трябва да става, но което става, макар да не трябва).

* * *

Думите на Павел са мръсни не просто защото са цинични, но защото са кални.

Елка вижда в тях недопустимото – онова, което е трябвало да не вижда. Оттук иде срамът – самото виждане на недопустимото е недопустимо. С Думите на Павел слухът на Елка бива докоснат от калта, в която е потънал животът на Гераците, и тя губи чистотата си (онази чистота, която ѝ е позволявала да каже, че никога не е чувала мръсни думи и никога не е преживявала нещо недопустимо).

Елка се срамува от това, че е изгубила чистотата си.

Но защо губи чистотата си?

Това далеч не е самоочевидно – от друга гледна точка, тази на автора, тя става все по-чиста, все по-пречистена от болестта и страданието. Нима тогава срамът ѝ се дължи на заблуда? Нима бихме приели, че умира в резултат на заблуда (защото онова, което се крие в срама, за нея е въпрос на живот и смърт).

Станалото с Елка е травматично – но това не обяснява срама. Човек се срамува от себе си [Сартр 1999:8] – но травмата не е от него, тя е в най-добрия случай върху него (като раната) или по него (като калта). За да се срамува, не е достатъчно Елка да вижда в думите на Павел калта – трябва да я види у себе си. Но у нея няма нищо кално.

* * *

Една травматична ситуация разтваря пред човек множество пътища.[14] Елка избира срама.[15]

За да разберем защо го избира, трябва да проясним към какво се стреми. С други думи – да проясним желанието, което я движи. В повестта не се казва да желае друго освен Павел и смъртта.

Да тръгнем от смъртта.

Елка иска да умре, защото не може да живее. Не може да живее не заради болестта – а защото не е потребна никому и никой не милее за нея [10:372].

Но кой е този никой?

Защото преди малко е станало дума, че Елка е потребна на детето си и тя все още плаче умилена, че Маргалакът милее за нея.

Този, комуто иска да е потребна, не е никой друг освен Павел.[16] Бихме могли да приемем, че желае любовта на Павел.[17]

Но на кой Павел?

Защото Павел са двама – действителният и идеалният.[18] От известна гледна точка думите са неща и нещата могат да играят ролята на думи.

БЕЛЕЖКИ

[1] За възможността на подобно четене срвн. [Коларов 1995:24].

[2] Предпочетохме да тръгнем от сблъсъка между живота и смъртта в „Гераците", тъй като това допълнително би обяснило защо в разказите на Елин Пелин много неща са като живи (срвн. [Коларов 1995:7]; всъщност самата формула съдържа сблъсък между живота и смъртта – нещо е като живо не само понеже не е мъртво, но и понеже не е живо; понеже в него не доминира нито живото, нито мъртвото). Анализът тръгва от един от образите в „Гераците", за когото често се говори, че е като жив – Елка.

[3] По-долу цитираме Елин Пелин съкратено, напр. като [9:368]. С първото число означаваме главата от „Гераците" с цел да улесним ориентацията.

[4] Под „действително" разбираме онова значение, което нещо има в действителност, в този смисъл – което е нещо действително. Бихме могли да го проясним откъм определението на знака у Пърс: „Знак е нещо, което стои за някого вместо друго в някакво отношение или качество. Отнася се до някого, т.е. създава в ума му еквивалентен знак, ... интерпретанта. Стои вместо нещо – обектът му" [Peirce 1985:5]. Тук мястото на действителното значение съвпада с това на обекта или референта. Ако интерпретантата е значението, което предизвиква знакът, или с други думи – което субектът вижда в знака – референтът остава невидим. За да проличи, трябва да го виждаме като нещо различно от интерпретантата. Но това предполага да виждаме интерпретантата като откъсната от действителното значение. В този смисъл предполага да виждаме в нея някакъв род недействително значение. В този смисъл провиждането на дадено значение като действително има характера на семиотичен срив или катастрофа. Срвн. сходното понятие за действителен референт във философията на езика [Donnellan 1966, Kripke 1979].

[5] Заемаме термина „катастрофа" от семиологията на Рене Том [Thom 1983:284–6]. Самият той го заема от физиката, където под катастрофа се разбира раздвояване (bifurcation). Всяка система се характеризира с път (изменението на параметрите ѝ в течение на определено време; да речем, ако системата е термометър – промяната на температурата в течение на времето). Имаме катастрофа, когато този път се раздвои и системата се изправи пред кръс-

топът. От физическа гледна точка този кръстопът представлява край на стабилността или автоматизма ѝ. В този смисъл катастрофите имат характера на прекъсване на автоматизма (оттук физическото определение: „всяко качествено или топологично преструктуриране на система, когато параметър на системата преминава през критична (бифуркационна) стойност" [Sagdeev 1988:141]; критична стойност са ония точки, в които поведението на системата не може да бъде предвидено или които не могат да бъдат предвидени откъм поведението на системата и поради това нарушават автоматизма ѝ). Един опростен пример: ако дадена система има параметър, допускащ само стойности 0 и 1 – случаите, в които тези две стойности са еднакво възможни, когато са едновременно 0 и 1, представляват катастрофа.

[6] Перформативна функция могат да имат не само думи, но и знаци (да речем, подписът или пътните знаци). Свалянето на шапка е знаков жест. По природата си той не се различава твърде от перформативни изрази като „Бог да го прости!".

[7] Несполучлив е, защото не предполага Елка да го вижда и предполага определени последствия, които тук липсват (да речем да се постъпи с Елка, както е прието с мъртвите – да бъде погребана). Срвн. [Остин 1996:25].

[8] В този смисъл става дума за несполучлив перформатив, с илокутивна сила, каквато просто несполучливите перформативи нямат.

[9] С други думи – задачата е да анализираме действителното значение на сцената. Представяме си подобен анализ по следния начин: тръгва от някаква семантична катастрофа; пита защо става тази катастрофа; отговаря с текста (или по-скоро реконструира отговор, използвайки даденото в текста); ако е необходимо – задава допълнителни въпроси към отговора.

[10] Болестта прави от Елка сянка – но винаги остава скрита в сянката ѝ, невидима за останалите, неописана и, както изглежда – неописуема. Няма характерните за венерическа болест последствия и дори повяхването на Елка би могло да изглежда задействано не от болестта, а от заминаването на Павел [9:366].

[11] Впрочем това, че се гледа от позицията на Другия, не означава, че гледа непременно друг. За да се държим, както искаме да ни гледа другият, трябва да знаем как изглеждаме, да можем да се погледнем през очите му (само един пример – когато човек мисли колко е славен или добър, обикновено се гледа през очите на другите) [Сартр 1999:112 сл.].

[12] Бихме могли да поясним, че когато не виждаме нещо определено – гледаме фактурата или онова, което у Лакан е наречено цветни петна, но образът предполага стъпка в повече – онова, което гледаме, да ни изглежда фактура на маска, зад него да се крие нещо).

[13] Калта у Елин Пелин е образ в смисъла на Лакан. В нея не виждаме нищо – опитите да се види в нея мисъл или настроение винаги изглеждат пресилени, защото е непроницаема. Същевременно не е просто кал – в нейните петна винаги просветва абстрактното значение, което ѝ придава фактурата на маска.

[14] Дори в „Гераците" има други – страданието, унижението, прошката, клетвата.

[15] Изборът на Елка е парадоксален дори от психоаналитична гледна точка. По принцип човек се срамува от недопустимото у себе си. Но у Елка няма нищо недопустимо (обикновено срамът се дължи на изтласкано недопустимо желание [Фройд 1994: 253–4], но Елка не крие подобно желание; тя желае, каквото трябва – любовта на Павел).

Бихме могли да допуснем, че у Елка се наблюдава интроекция на недопустимото. У Фройд предмет на интроекция по принцип е желаното [Freud 1915:135–6] – а както стана дума, Елка не желае нищо недопустимо (освен това срамът я ранява, и ако е свързан с желание – то това е желание раната ѝ никога да не зараства; срамът би могъл да бъде свързан единствено с желание за смърт).

У Ференци става дума за относително релевантен случай на интроекция – т. нар. самоотъждествяване с агресора (докато възрастните живеят в света на страстта и вината, децата живеят в света на нежността; насилието над дете го изтръгва от света на нежността и често води до „интроекция на присъщото на възрастните чувство за вина“ [Ferenczi 1933:162]). От тази гледна точка срамът у Елка би бил резултат на самоотъждествяване с Павел, чието насилие я изтръгва от света на нежността. Но Ференци не обяснява защо става подобно самоотъждествяване. Освен това Елка не е дете, отдавна е откъсната от света на нежността [2:335] и не е чужда на страстта, както ще видим.

За самоотъждествяване с агресора става дума и у Ана Фройд, но с цел защита (доколкото по този начин преживелият насилие избягва слабата позиция на жертвата). Но срамът на Елка е по-скоро отказ от защита (доколкото прави раните от насилието нелечими, дори смъртоносни).

Бихме могли да предположим също, че калта действа като табу (неврозите често пораждат подобно табу, което се характеризира тъкмо с това, че е нечисто и докосването до него омърсява не само докосналия го, но и целия му род). Но дори калта да е структурирана като табу – има твърде сложна конструкция, която далеч надхвърля Елка, а срамът се явява само у нея (преди всичко подобно табу предполага забрана пред рода, каквато Елка не е нарушила [Фройд 1994: 253 сл.]).

[16] Елка желае също да не е сама („жадна за прегръдки, изтомена от вечното желание за взаимност, за ласка, които лекуват мъката на самотността“ [5:348]; това желание може да бъде мислено като синоним на желанието да бъде потребна; не решава горното противоречие, защото в два случая, с Маргалака и детето си, Елка не се чувства сама [5:349, 10:372], но това не променя нищо и изглежда да няма връзка с желанието ѝ). В желанието да не е сама би следвало да разчитаме друго – да е с някого. Същото желание присъства и в сцената на първата нощ след завръщането на Павел, където обектът на желанието е съвсем определен – самият Павел [5:348].

[17] Но всъщност дали тук е уместно да говорим за любов? Да обичаш и да желаеш да бъдеш обичан далеч не е едно и също. Освен това желанието на Елка е подчинено на известна целерационалност – тя желае любовта на Павел, за да излекува мъката на самотността или да бъде потребна някому. Би било по-уместно да се каже, че го желае.

[18] „Тя не преставаше да мисли за Павел. Но в нейното въображение не се явяваше тоя Павел – груб мъж, който почерни младостта ѝ, опозори я и я погуби.. Тя мислеше за един друг Павел, любящ, далечен и желан, когото тя като че ли никога не бе виждала, който бе се мярнал някога в чудните ѝ момински сънища. И унесена в спомени, които приличаха на мечти, тя за миг забравяше мъката и се усмихваше приветливо на тоя мил и далечен образ“ [9:369].

„СЕПТЕМВРИ“ И „ХОРО“ В ОБМЕНА НА РАЗЛИЧИЕТО

Албена Хранова

Имат свои години и текстовете. Сега ще си позволя да празнувам некръглото и неюбилейно време на две изследвания – студията „Структура на художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември“ (1976) и книгата „В художествения свят на романа „Хоро“ (1988)[1] на Радосвет Коларов.

Двете заглавия озвучават с красива омонимичност термина *close reading*. Само доверчивостта би си въобразила, че писането на Радосвет Коларов е правоверно устроено в методологическата полоса на термина, понеже заглавията му сочат само една творба. Неговите построения не гледат литературата „затворено“ и никъде не захлопват вратите към нейната множественост. Те виждат в едно друго значение на думата „close“ – четат „отблизо“, а използваната теоретическа оптика опосредява обекта единствено за да го приближи, да направи мащабите му достъпни за ангажираната проницателност. Благодатният омоним, родил се от обикновената английска полисемия, ми позволява и съвсем да прекрача парадигмите на „чистото“ методологическо действие и да кажа със същите думи точно обратното на термина така, че той да прозвучи дори като парола на междутекстовостта – четене на текстове, положени един до друг, сближени от окото. Впрочем *close* значи още и „плътен“, „потаен“, „мълчалив“, „строг“, „сърдечен“, „внимателен“ (за нашия случай – все изкусителни със своята уместност значения) и какво ли още не. (Само едно от тях, но то пък съвсем не е от базисните, би могло да сепне литературоведа, който вече се е впуснал по следите – ловджийското. *Close* можело да значи и зони, сезони, а защо не и текстове, забранени за ловуване.) Към „близкото“ четене на Радосвет Коларов аз си избирам да прибавя и „сближаващото“ четене на „Септември“ и „Хоро“, като застана на някои от многобройните входове, които двете изследвания отварят едно към друго[2], и се опитам да видя нещо от начина, по който техните класически обекти обменят помежду си собственото си различие.

Да се търсят прилики, разлики и въобще сближавания между „Септември“ и „Хоро“, сега изглежда почти ненужно занимание, понеже и приликите, и разликите са очевидни, особено след като са посочени и интерпретирани[3]. Що се отнася до сближаванията, „Септември“ и „Хоро“ са си близки и без това, населяват едно и също десетилетие, говорят за едно и също събитие и особеният термин „септемврийска литература“ не може да съществува, той просто ще се разпадне и ще престане да

назовава каквото и да е, ако не ги е прибрал заедно. На фона на останалите герои-текстове – Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, Хрелков и пр. – поемата и романът изглеждат още по-свързани, понеже всички речници с основание отнасят към тях името „експресионизъм". Освен това всички политически интуиции ги разпознават като „леви", обаче не точно „комунистически" (достатъчно е да се припомнят някои известни недоволства на Георги Бакалов). Като че ли – като изключим „онтологическото" различие и отделност на авторите и думите им, – единствената предопределена едра разлика си остава жанровата. Но пък и двата текста твърде свободно играят със собствените си жанрове и сякаш съзнателно-издевателски непрекъснато си разменят границите им – известните „лирически отклонения" в „Хоро" товарят върху романа името на друг литературен род, а пък поемата „Септември" с означението „Глава първа" се прави на роман (разбира се, тя цитира, привлича и руши не романа, а навика за роман). „Хоро" не се държи като обичаен роман при положение, че непрекъснато насича и монтажира протичането на собствените си събития, и то така, че извиква термин, винаги отнасян към лириката – „композиционно-събитийни *анжамбмани*"[4]. А пък поемата, предположимо фрагментарна и синтактично устроена така, че прословутите изброявания изравняват думата и стиха, като че ли внушава обратното – изброяването е определено като „*една* грандиозна необозрима фраза"[5]. Условната критическа употреба на „монтаж", продуктивна и за двата текста, определя технологичните етапи и състояния на монтажа като твърде различни – за „Хоро": „монтажното му изкуство се състои в това, че той ***реже*** *самата сцена на части* [к.а. – Р.К.]... ***реже*** темпорално-пространствените събитийни линии... на места подчертано незавършени... ***реже*** времепространствените линии на епизода на няколко места, на къси отсечки..."[6] А пък за изброяванията в „Септември" е казано, че напомнят *„заснет на кинохроника материал, още суров,* ***преди да е орязан*** *от ножицата на монтажиста"*[7].

Тъкмо с такъв тип обмен на различието ще се занимават тези страници – и ще се опитат частично да удължат някои от следите, да последват някои от валенциите, отворени и зададени в изследванията на Р. Коларов, а те са не една и две. Например: „Ето как е видяна изтеглящата се от града „чета" от тридесет души през погледа на Дългокосия: *„Вървят снишени и задъхани. По преходите дългокосият изостава и оглежда всекиго. Учители, словослагатели, счетоводители из кантори, студенти..."* [...] това изреждане... мигновено поражда асоциация с монументалните изреждания в „Септември" на Гео Милев – *„селяци/ работници/ груби простаци/ безимотни/ неграмотни"* и пр. – мистифициращи самата структура на езика, драстично взривяващи допустимата – за нормалното езиково чувство – мяра на съчетаемост на еднородни части в пределите на една грандиозна, необозрима фраза."[8]

Към точното наблюдение за структурно-синтактичната прилика ще добавим и това, че отрязъците са всъщност коренно противоположни като социален образ на множеството – и са направо опоненти в спора за

„движещите сили“ на Септември 1923. Визията на Страшимиров е изцяло „интелигентска“ – неговите учители, словослагатели, счетоводители, студенти са на социалния и характерологичен полюс спрямо Гео-Милевите *„селяци, работници, груби простаци, неграмотни, профани, хулигани, глигани“*. Нещо повече – Страшимировият „състав“ на въстанието смислово и оценъчно попада в участъци от „не“-характеристиката на Гео Милев за социалния образ на бунта: *„не гении/ таланти.../ оратори/ агитатори.../ педанти/ писатели“*.

Ако разтворим ретроспективата, ще съзрем у Гео Милев харесването на онова, което Ботев никак не харесва в иначе уж общата за всички времена дума „народ“. Слепотата, животинското у Ботев, неговото *„скотско племе“* („Елегия“) и *„стадо“* („Гергьовден“) са ценностни определения за един мълчащ, невъстанал народ, от който *„не чуй се глас за свобода“* („Елегия“), *„скоро той не ще да стане“* („Гергьовден“). И така, мълчащото скотско племе, слепците и несвободното стадо на Ботев срещат тъкмо Гео-Милевите въстанали скотове и стадото от слепи животни, свободно отприщено в „Септември“ – *„**скот** като скот“*, *„като отприщено **стадо**/ от **слепи** животни“*. Гео Милев решава да каже термините на Ботев – но в точно обратната ситуация и поради точно обратната причина, което прави отношенията между тези два светогледа пронизително интересни. А пък още по-интересно става, когато се съгласим с Р. Коларов, който с основание вижда в поп Андрей фино заплитане на следи от „Хаджи Димитър“ и „Обесването на Васил Левски“[9]. В друг фокус на наблюдение, изследвайки множественото и единичното, повторителното и уникалното в „Септември“, студията казва: „ние *не можем да си представим поп Андрей като частица от многоликата въстаническа маса* [...] Поетът упорито, многократно подчертава *самотата* на поп Андрей, *изключителността, неповторимостта* на неговите действия“ (к. а. – Р. К.)[10]. Нека сега допълним – Ботев със сигурност е част от границата между единствения поп Андрей и множествените числа на съществителните имена от множеството; в него е позитивът на Ботев, в тях е негативът му. Ботев, погълнат и преодолян в множеството, в страховития каданс на синтаксиса, но уталожен и изтъкнат в стоп-кадъра на юблимния бунтовник, е част от онези гъвкави заграждения, които поемата издига, за да направи собствените си релефи, протичащите преразпределения на енергии, езици и идеи.

По-пряк, но също така сложен е и диалогът на „Септември“ с Вазов. Може би неслучайно Гео Милев помества Вазовия „Пролог“ от стихосбирката „Сливница“ в своята „Антология на българската поезия“ (1925) – антология, която сама признава в своя предговор, че е *„отражение на личния вкус и разбиране на съставителя си“*. Десетилетия по-късно, през 70-те години Атанас Далчев забелязва този избор в статията си „Връщане към Вазов“ и го коментира така: *„Заблудени от формата на стиха, ние не виждаме достатъчно приноса на Вазов в поемата „Септември“ на Гео Милев [...] Движението на словото в първата част на „Септември“ иде явно от оня „откъс из „Пролога“ в сбирката*

на Вазов „Сливница"...: „България...//... въстана ужасна.../ и през гори, урви, през дъжд, сняг, думан,/ в борба с урагана – сама ураган – / настръхнала, боса, страшна, дива, кална..."[11] Съзнателно или не, Гео Милев може би наследява и уедрява ужасното, страшното, дивото в „Пролога" като качества на понятието „народ" в поемата „Септември", но това едва ли означава, че наследява „самия Вазов" или „целия Вазов"; защото отвъд тази прилика диалогът между двамата не е диалог, ами радикално приключване на въпроса: „*Отечество любезно, как хубаво си ти*" – „*Прекрасно: – но що е отечество?*".

Асиметричните ехтежи на традицията не могат да зададат особено устойчива генеалогия на „Септември"; за това не помагат и изредените (подобно на тези в поемата) Страшимирови интелигенти, които минават през погледа и се стапят в нощта (нощта не ги „ражда" като у Гео Милев, само ги понася безстрастно, позволява им да се скрият в нея). Тук се подчиняваме на Гео Милев – самият той иска да четем това като „ново", но пък точно затова можем да видим родилния корен на „движещите сили" не в политиката и историята, не в непосредната социалност, ами в знаменитата естетическа програма „Поезията на младите": „*Грубо. Сурово. Варварско. Но ново. Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот – за да ѝ дадат живот [...] Но уморени от толкова много господа в изгладени и изчеткани официално черни дрехи, толкова поети с бледи чела, миньорни погледи и устни с печална усмивка, ний желаем да видим днес варвари, хулигани, печенеги – с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса – която да влее нова кръв на българската поезия*".

Следователно онези „*профани, хулигани, глигани*" от поемата „Септември" много си приличат с тези „*варвари, хулигани, печенеги*" от статията „Поезията на младите". Въстаниците и поетите са описани чрез прекалено сходен речник, наречен „нова красота". Историческият бунт и естетическата програма у Гео Милев заговарят на общ език и, струва ми се, до голяма степен казват едно и също нещо.

Вероятно затова никак не е чудно, че в поемата профаните, хулиганите и глиганите всъщност *пишат*. Макар че те категорично са определени от Гео Милев като „***не**... гении/ таланти.../**писатели**...", всъщност народът „***писа** със своите кърви*". Последвалите събития са конструирани като композиция на книга, която логично започва от наредената, акцентирана в разредка „*Глава първа:/ Септември*". Пишещият народ в „глава първа" на своето въстание-книга съвсем логично и писателски изповедно заговаря в първо лице: „*О боже!/ .../ влей смелост/ в нашто гърмящо сърце/.../ще възкресим ний човека*".

„Глава втора" обаче липсва в композицията на поемата. След описанието на устрема единственото изречение на глава 7 гласи „*Започва трагедията*". Освен че започва събитийният ужас, терминът прихваща не само нарицателността си: в част 12 на „Септември" са цитирани, интерпретирани и преформатирани сюжети и персонажи от действителни ан-

тични трагедии, тоест, събитието отново бива изразено чрез контурите на тематизиран текст. „Писането“ като акт достига най-високата си точка във финалния триумф на Гео-Милевата утопия: „*Всичко* ***писано*** *от философи, поети – / ще се сбъдне!*“. А то пък снема всякакви социални релефи на „движещите сили“, понеже уеднаквява „не-писателите“ (*неграмотни, профани, хулигани, глигани*) с финалните „философи, поети“ – просто защото и едните, и другите *пишат* своето общо събитие[12].

В романа „Хоро“ е обратното. Той демонстрира доста отчетливо протичащо съмнение в способността на езика да изразява събития и състояния, да опази някакви значения, оцелели сред стиловите катаклизми и взаимоунищожаващите се социалности на речта, изобщо да създава артикулирани версии за света – от „*уплаши се от гласа си*“ или „*не ѝ продума... – не можа*“ – през „*изприказаха се вече легендите*“, та до решението на текста да завърши отвъд членоразделността, с онзи „продран, проточен крясък“[13] на Капанката. А що се отнася до писането, въпреки учителите, словослагателите и студентите в четата, въпреки загатнатата интелигентска биография на Сашко Карабельов, наречен от старата Карабельовица „учен и умен, най-учен и най-умен“, всъщност там пишат само тези, които убиват: „*Днес ние пишем история, която утре ще четат децата ни*“, „*...падат имена, тежки като трупове*“, „*Заходи перото... Перото потръгна пак*“. За внушението на самодвижещото се перо при подписването на присъдите Р. Коларов отбелязва: „...перото всъщност придобива някаква своя собствена воля, властвувайки над онези, които по най-елементарната логика са субект на действието“[14]. Това различие между „Септември“ и „Хоро“ по отношение на субектите на бунта и предицираното към тях писане изглежда като договорено – толкова отчетлива опозиция се нуждае от по-нататъшен коментар, който вероятно би подсказал нещо около самите идеографски ядра, които управляват и изграждат двата текста.

Да се върнем към глава 7 на „Септември“, изчерпана със стиха „Започва трагедията“. И завършва с трагедии, бихме могли да добавим с оглед на всеизвестните Гео-Милеви цитати, чрез които Омир бива продължен с Атридите и Еврипид, разбира се, в „една почти невъзможна като произволност интерпретация“[15]. А ако „Хоро“ изобщо използва имена и форми на драматургичния род, за да назове случващото се, то преимуществото е дадено на комедията в езика и оценката на кмета бай Нако: „Моля, казвам, г-н полковник, каква е тази *комедия*, питам аз?“; „*Комедия*, Софке, не сме вече арестувани, пфе!“; „Не, какво значеше това? *Комедия или трагедия*, а?“. Настойчивият термин е лишен от цитатност за разлика от трагедията в „Септември“, сюжети и герои от комедии (а и от трагедии) няма, въпреки че, по думите на Р. Коларов, „образът на театъра присъствува в романа органично и цялостно, приемайки непосредствено пластична форма... придобива характера и атрибутите на спектакъл в плътта на белетристичното повествование“[16]. Във всеки случай тук ще обърнем бегло внимание само върху избора на двете произведения – светогледите и конотациите на назованото и интерпретирано жанрово

име. И той, както и в други случаи, е строго противоположен – *трагедията* в „Септември“ и *комедията* в „Хоро“ като че ли излъчват някаква споделена имитация на нормативност, разиграват подредбите и йерархиите на някакъв малък български вторичен класицизъм, разразил се в рамките на септемврийската литература.

Културите и прилежащите им имена са впрегнати в хронологии, които пък позволяват съотнасяния между събитието на 1923 г. и всички други събития, които могат да бъдат цитирани без обяснение. Това между другото означава, че Септември е превърнат в история поради поместването му в историята, въведена като саморазбираща се синхронна извадка, вместилище на сюжети-синекдохи, сред които винаги остава място за нечия следваща представителност. Овладяването на културноисторическите времена е интерпретирано така: „... идеи, насочени към универсални, същностни черти на човешкото битие... модел на човешката история“ (за „Септември“)[17]; „Героите имат потребността... да намерят а н а л о г (к. а. – Р. К.) на това, което става, в личния си или в колективния опит на историята... Kairos'-ът, кризисният момент, пребиваването на ръба на бездната е точката, където се събират всички времена...“ (за „Хоро“)[18]. Съпоставката води до извода: „Събитията и в „Септември“, и в „Хоро“ се извършват както днес и тук, така и навсякъде, и във всички времена. И така – една и съща структурна матрица поражда текст и в двете творби, работейки на различни равнища...“[19]

Ако матрицата е една и съща в структурно отношение, бидейки Историята по принцип, то пък поместените в нея Истории са – отново – коренно различни. Гео Милев не вижда и не привлича никакво българско минало – в „Септември“ няма ни турци, ни хайдути, ни балкански войни, ни богомили, а пък точно те населяват аналоговата схемотехника на „Хоро“, роман, който пък е загърбил световните примери и никак не се нуждае от разговор с боговете. Двата различни типа история (лесни за формулиране откъм клишето на опозицията „свое–чуждо“) може би произвеждат вирус в матрицата, подриване на структурата дотолкова, доколкото четат и вписват нейните съдържания и идентичности като различни. Заедно с това и двата текста излъчват нещо като аксиологически и политически омоними (или по-скоро – антоними, поради рязката конотативна диференцираност на субектите им), провеждат намерение или се поддават на несъзната инерция към дефиниране на противоположни гледни точки чрез един и същи термин от културния и исторически фонд. За „Септември“ такъв антоним е например „епическо“: поп Андрей е недвусмислено „*епически* смел“, а пък Ахил – най-христоматийното въплъщение на същинския епически герой – е подложен в поемата на знаем каква политическа и ценностна интерпретация. За „Хоро“ такъв термин очевидно е „турци“, прехвърлян в социалните езици и от двете страни на барикадата: „Бог види, Марго, *турчин е*, не е наш“ (дядо Рад); „могат, кучетата, сила им е, *турци са*“ (Капанката) – „... през цели пет века не е имало дом в България и не е имало челяд българска, които да не са били газени от *агарянеца*. Лъжа ли е, мърсии?! Е, добре, ето *това е, което ще*

докарат до главите ни пак продажници като тоя червей!“ (полковник Гнойнишки). Като че ли еднаквото за двете творби протичане на политически антоними в рамките на един и същ културноисторически знак („чужд“ и универсален за „Септември“, „наш“, откъм собствената ни история за „Хоро“), не изключва и наличие на общ за двата текста термин, в който да се разрази – вече междутекстово – същата конотативна междуособица. Ако поп Андрей в „Септември“ е апотеозно „*сюблимен*“, друг социален език произнася същата дума в „Хоро“ при подписването на протокола за разстрелите (и ние чуваме там термина на възвишеното като издевателство не само към естетиката и стилистиката): „Защото моментът е *сюблимен* и можем да се каем впоследствие... Да, господа, моментът е *сюблимен*... И е време в такъв *сюблимен* момент, като преживявания сега...“

„Септември“ и „Хоро“ постигат особено съгласие в едно не съвсем очевидно отношение. Знакът в романа на Страшимиров, препращащ не към родна история, а към чужди и универсални аналогии, е „римски катакомби“ (неясното подземие, в което укриват Мичето). Дори за лаика-читател римските катакомби излъчват твърдата асоциация с мъченичеството на ранното християнство. А пък християнството е сигурно единствената наизустена универсалност, неучастваща в яростните полемики на Гео-Милевата поема, премълчаният знак, който – точно поради тази причина – се оказва твърде пронизително значещ.

Знаменитата редица от имена на богове започва от Зевс, чрез когото се прихваща сюжетната нишка с Троянския митологичен цикъл. Изреждането завършва с „... Йехова / Саваот“[20] – две от имената на старозаветния Бог-Отец. В списъка на виновните пред човечеството богове обаче липсва името на Сина.

Съществуват научни интуиции за скритото християнство на поемата „Септември“[21], но тук ще ни интересува откритото. Както самото понятие за бунт (побрало и конкретността на Септември 1923), така и християнството всъщност е част не от друго, а от *естетическите* възгледи на Гео Милев, то въплъщава ядреното понятие за „модерна душа“: „*... неговото влияние* [на християнството] *ще се чувства довеки в живота на човешката мисъл. Защото то е изградило един зид зад нас, който не ще прескочим, за да се върнем назад, при стария свят... Създала се е модерната душа... При такъв един поглед върху работата на средните векове те се явяват не като „векове на тъмнина, застой и невежество“ – както обикновено се прекоросват в училищата, – а векове с огромно психокултурно значение, векове, в които се е изработила психичната основа – най-малко – на нашата художествена съвременност*“ („Модерната поезия“, 1914). И така, християнството създава ни повече, ни по-малко, *художествена* съвременност. И художествени образи, бихме могли да добавим, ако поставим ето това изречение от същата статия: „*Когато Бонифаций заби своята секира в корена на древния свещен езически дъб, той сякаш пресече и живота на езическата душа*“, до известните стихове от поемата „Септември“: „*светкави-*

ца/ – гръм/ хрясна/ право в сърцето/ на гигантския/ столетния/ дъб“[22]. Телеологията на поемата също се оказва изцяло в модуса на християнството. Като че ли имената на боговете са само ритуални разпознавателни знаци на входовете на цивилизациите, красиво-страшни надписи, преодолени напомняния, стремително отминати в еднопосочния „безконечен възход“ на историята и на твърденията за нея (ако би се появил след Саваот, за да отговаря наравно с другите богове, Иисус би прекратил не само действието на естетическата програма, но и самата телеологична тяга, кулминирала в бъдещото време на утопията – „ще бъде!“).

От своя страна, вероятно най-изчистеното и неразколебано в речевата си субектност твърдение в „Хоро“ – *„Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете... Даже надали е имало минало. И не ще има бъдеще. Нищо не е имало и нищо не ще има...“* – казва точно обратното на Гео-Милевото *„ще бъде“* и *„всичко писано... ще се сбъдне“*. Двете творби си поделят възможно най-едрите решетки на твърденията и съдържанията; поделят си всичкото и нищото, манифестното утвърждаване и категоричната негация, „да“-то и „не“-то, отправени към историите и културите[23].

Да се върнем към споменатите в „Хоро“ римски катакомби; те съвсем не са отчетливи и самодостатъчни в значението си, напротив, въвеждането им изглежда така: *„То трябва да е турска баня – това подземие. Или може би е останка от римски катакомби. Все едно, разбира се“*. На културноисторическите алтернативи в максималното синтактично приближаване на ориенталските удоволствия на турската баня и раннохристиянското мъченичество и катакомбите романът казва „все едно, разбира се“. А това е само частен пример за поголовната разколебаност на твърденията в „Хоро“, очевидно противоположна на телеологиите от типа *„ще бъде“* в „Септември“. Нещо повече, синтактично близките опровержения съдържат, да кажем, участък, на пръв поглед незасегнат от текущата опозиция, но той пък намира своето обратно в други, далечни отрязъци от текста: „*... Класическата чистота и девственост не са измислени, види се.* ***Нищо не е измислено в света!...*** *Впрочем всичко това са глупости*“ (несобствено пряка реч на Иско от глава 2 на „Хоро“) – ***„Измислица е, всичко е измислица“*** (повествователят към финала на романа); или: *„Послушай, сестро – говореше, – послушай легендите на стария Балкан... Но ще живее легендата за равенство и братство...“* (цитирана пряка реч на Сашко Карабельов, гл. 7) – *„... Ох, изприказаха се вече легендите. Всички легенди се изприказаха...“* (несобствено пряка реч на Мичето, гл. 7) – *„И нямат легенди вековете...“* (повествователят към финала на романа; впрочем, може би е време да предположим, че знаменитият отрязък *„Измислица е, всичко е измислица. И нямат легенди вековете...“* има и ролята на средоточие, в което се срещат много от алтернативите, за да бъдат отменени наведнъж с един силен субектно-оголен отрицаващ жест). Ето и още примери за очевидни заколебавания, които анихилират твърдението, защото го изравняват с отрицанието му: *„Сотир се нещо поколеба.*

(Мичето наистина може да избяга, ако старата ѝ е дала скъпоценностите си... Да, може да избяга в Америка.) „Глупости!“ Ще избяга Мичето! Де по дяволите? Не, това е изключено!“; „Не, даже игра да е това, пак е нещо. А можеше и да не е игра“; „И сърцата забиха. Бивало е по-страшно през войните, то се знае [...] *– У-у, ще ни се пръснат сърцата. И през войните не е било толко страшно“.* Следователно не само на равнището на „боравенето със словото“, но и на равнището на самата идеографска решетка и излъчените от нея твърдения се обосновава наблюдението на Р. Коларов за отдалечаването „от повърхността на категорично изразената оценка, на ясно артикулирания коментар“, което пък превръща „Хоро“ в „дълбоко ироничен роман“[24].

Търсената и намерена несигурност в текста на Страшимиров се дължи, от една страна, на това, че един и същи субект или съзнания, близки в мисленето и оценките си, могат да произнесат едновременно „да“ и „не“, „е“ и „не е“. От друга страна обаче, разколебаността се превръща в социална безизходица, защото налице е едновременна невъзможност на херменевтиката и аксиологията да произведат диференциращи процедури. Това се случва, когато убиващите и убиваните – отвъд толкова различните си стилистики – всъщност казват едно и също, като само пристрастията и политиките на четенето биха позволили казаното да се определи като стоицизъм или като цинизъм: *„– Какво още би се стоварило върху главите ни, Събчо? Не ще е по-страшно от умирачка. **А беки с нас светът ще се свърши.**“* (старият Капанов) – *„Ще се избият... в България... както каза и ти... някакви 300-400 или най много хиляда души... **Е, няма да се свърши родът човешки!**“* (кметът бай Нако). Като че ли онова *„все едно“*, отронено за културите и историите, привидени в едно подземие – турска баня или римски катакомби – пронизва по някакъв начин целия роман, но релефните различия на гласовете, намеренията, социалностите и интонациите прикриват неговото равно надчовешко действие, по-страшно от всякаква гражданска война.

В заключение ще се спрем бегло върху знаменития почти финален стих от Гео-Милевата поема: *„Септември ще бъде май“*. Сякаш Страшимиров му отговаря още в първите страници на „Хоро“ в следния кратък отрязък: *„Бузите на Мичето изстиваха – полъхваше ветрец. Есен е вече, сякаш късна есен – и вали дъжд, и е студено. А беше светло, грееше слънце и небето синееше“*. Можем да чуем внушението на текста и така: „обективно“ (да не кажем в метеорологично отношение) като че ли месецът е май („светло, грееше слънце, небето синееше“), но психосоматично и фигуративно септември не е май и няма да бъде („и вали дъжд, и е студено“)[25]. „Септември“ и „Хоро“ отново решават да дадат противоположни версии – този път чрез разменените полюси на отношението буквално–метафорично и подчинените му идеографии – на сигурно най-известните в литературата за българските бунтове „природни“ термини на фигуратива.

И още нещо – в текста с показателното заглавие „Май“ от ранния си цикъл „Грозни прози“ Гео Милев е написал следното, подчертано изведе-

но в самостоятелен параграф: *„Няма рай. Никога май“*. Тук няма да говорим за пътя от *„Няма рай. Никога май“* до *„Септември ще бъде май/.../ Земята ще бъде рай“*. Ще спомена само, че Страшимиров опосредствано се съгласява с ранния Гео Милев и не се съгласява с късния му шедьовър. Може би и поради това, че Гео-Милевото „не“ е под заглавието *„Грозни прози“*, а пък „Хоро“ е проза, съзнателно избрала естетиката на грозното по толкова решителен начин, че се превръща в „един от най-тягостните романи в нашата литература“[26]. И „жанровата разлика“, с която започнаха тези страници, тук придобива не теоретическа очевидност, а конотативна преднамереност в играта с естетическите термини; преднамереност, привидяна от интенционалните грешки, грехове и съблазни на нашето междутекстово четене.

Ако трябва, отвъд отговорността на науката, да кажем какво виждаме в жестовете, разменени и споделени между „Септември“ и „Хоро“, ще го кажем кощунствено – виждаме някакво метатекстово смигване, чийто бегъл жест се провежда едновременно вътре и над, всред и встрани от събитийния потрес на 1923 година и хуманистичния патос на нейните писатели. Смигване, което в своята непосредна соматичност е възможно само между езиците на едно и също време, все още неподредени, все още рискови, неинституционализирани и немонументални. Смигване, което литературната история може само да въобрази, но не и да аргументира; да пожелае, но не и да преподава; да промечтае, но не и да убеждава; да повярва, но не и да познава.

Имат свои години и текстовете. Може би „Септември“ и „Хоро“ демонстрират не толкова обвързаност, мислима като генеративна матрица, колкото съучастие на съвременници, сякаш избрали различието за средство да разкажат своята заедност в историята. А това може би значи, че те успяват някак съгласувано да опазят ролята си на граници, от които се виждат много неща. Виждат се събития, които нараства; народи, социалности и хора, които убиват и биват убивани; и които – живеейки и умирайки – така и не успяват да се разпознаят до края.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Коларов, Р.** Структура на художествения свят в поемата на Гео Милев „Септември". Тук цитирам студията по изданието: **Коларов, Р.** Литературни анализи. II изд., С., 1999 (по-нататък изследването ще бъде цитирано като I); **Коларов, Р.** В художествения свят на романа „Хоро", С., 1988 (по-нататък изследването ще бъде цитирано като II).

[2] В една бележка под черта четем: *„Хоро" е творба, която, образно казано, води диалог или по-точно полилог с различни творби на септемврийската литература, присъединявайки своя глас или влизайки в задочна полемика с тях".* II, с. 46.

[3] Към най-важните от тях се насочва и изследването: **Коларов, Р.** „Септември" на Гео Милев и „Хоро" на Антон Страшимиров. Диалог между две творби" – В: **Милев, Г.** Нови изследвания и материали. С., 1989 (по-нататък изследването ще бъде цитирано като III). Нашият текст няма да сподели единствено убеждението на тази студия, че „Септември" поема генеративна роля по отношение на „Хоро": *„... можем да приемем, че поемата „Септември" е въздействала при създаването на романа „Хоро" на равнището на „дълбинни" композиционно-тематични пластове (свързани с оформянето на времето и пространството), на равнището на цитата и перифразата, а също така – на равнището на фабулното разгръщане в романа на определена част от поемата"* – цит. съч., с. 193.

[4] II, с. 35.

[5] Пак там, II, с. 48.

[6] Пак там, II, с. 34.

[7] I, с. 132.

[8] II, с. 47–48.

[9] I, с. 148–154.

[10] Пак там, I, с. 144 и 146.

[11] Вж. **Далчев, Ат.** Съчинения в два тома. Т. II. С., 1984, с. 313.

[12] Ако бунтът в „Септември" е вид писане, то пък самото писане е бунт. Това метаболично затваряне на кръга много ясно се вижда в ред статии на Гео Милев: „Копнежът ражда творчество. Творчеството е борба. Борба със себе си. **Бунт.** Бунт против себе си" („Възвание към българския писател"); „Новото носи н о в а красота... Футуристи, кубисти и експресионисти са революционните духове и в Германия, и във Франция, и в Италия. Тяхното изкуство – ужас за добрия вкус на буржоазията – носи **революционния** бацил на времето" („Краят на интелигенцията"). Затова може би за Гео Милев терминът „политестетика" наистина звучи като една дума.

[13] II, с. 14.

[14] II, с. 105.

[15] Вж. **Протохристова, К.** Благозвучието на дисонанса. Опити върху междутекстовостта. С., 1991, с. 9.

[16] II, с. 107.

[17] I, с. 135.

[18] II, с. 54.

[19] III, с. 190.

[20] Старозаветното име откъснтява със сходна интенция в репликата на Дългокосия в „Хоро": *„Да, Иско, Йехова е сътворил милиони раби..."* (без да губим от поглед добронамереното снизхождение, с което Дългокосият се отнася към Иско и към останалите – *„Деца сте вий, Иско, бозайничета* [...] *милиони раби, които не ще се източат заедно с*

вас в Сърбия"), и по съвсем различен начин в размислите на г-н Ешуа: „*Сега – добро. И гешефт, и всичко добро. Нека само Ехова даде и плодородие*". Романът очевидно прави неоднозначна социална политика на човека и неговия бог, с която тук няма да се занимаваме.

[21] Вж. напр.: „Християнството присъства като несъзнаван архетипален план, като „субстрат" в творбите на този автор [Гео Милев – б. м., А. Х.] – понякога независимо от намеренията му". **Димитрова, Е.** Изгубената история. С., 2001, с. 86 и др.

[22] И още нещо. Нека припомним, че според Гео Милев „Хомер" се явява не друго, а реалист, който подлежи на разобличение в статията „Против реализма" (1919). Може би е добре да си зададем въпроса дали Гео-Милевото отрицание на Омир, видян като въплъщение на „епическото" и „реалистичното", не обяснява в някаква степен онова рязко преобръщане на героическото в Ахил, превръщането му в политическа карикатура и царски генерал, и изобщо цялата радикална интерпретация на Троянския цикъл в част 12 на поемата „Септември".

[23] Различни са и отношенията към архетипалните пластове на културата. Според Р. Коларов „Страшимиров деконструира ритуално-фолклорната система в собствените ѝ форми, изграждайки срещу всяка нейна форма нейния обратен двойник" (II, с. 168), но пък в някакви значения отвъд артикулирания език се привижда неунищожимостта на архаичното в гласа: „той [финалният крясък на Капанката] носи в себе си миналото и традицията...; той е вик, в който сложно се напластяват жизнерадостна тръпка, ликуване, прикрит еротичен зов, комуникативен инстинкт; той идва от древността и макар и изкривен от болка в настоящата точка на творбата, не може да бъде погубен" (пак там, с. 186). За разлика от „Хоро", поемата „Септември" не предлага никакви архетипални утехи, никаква опора в земята, в „гигантския/ столетния дъб", в хтоничните „пепелянки и смоци,/ в пещери/ на змеици и змейове/ в глухи хралупи на вещици..." Нещо повече, поемата „Септември" сякаш прицелено „хрясва" право в сърцевината на всичко онова, което Гео Милев в цялото си писане нарича „стария свят".

[24] II, с. 89.

[25] За сложната темпорална схема на тази „природна картина" – перцептуалното време на героинята, системата на глаголните времена и др. Вж. **Коларов, Р.**, II, с. 28–29.

[26] II, с. 98. Вж. още формули на критическия език като: „недвусмислено огрубено, с оттенъка на примитивизъм..." (с. 84); „уродливите, човекоподобни същества" (с. 87); „грозотата и различните карикатурни деформации... примитивност, звероподобност" (с. 100); „чудовищни спектакли... най-садистични страсти" (с. 112); „патологичното, деформиращо болезнено човешката личност" (с. 115) и др.

„ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР“ – МЕЖДУ ИНДИВИДУАЛНИЯ СПОМЕН И КОЛЕКТИВНАТА ПАМЕТ

Елка Димитрова

Първата Фурнаджиева стихосбирка – „Пролетен вятър“ – документира литературноисторическо явление от особен порядък.

Опитите за поместването ѝ в литературния контекст на 20-те години на XX век са неизменно свързани с известно напрежение. Нейното безпроблемно полагане в някакъв контекст обикновено стига до прочита през съмнителното от литературноисторическа гледна точка понятие „септемврийска литература“. Разбира се, схващано с оглед на социалнокритическата позиция на своя изобретател Георги Бакалов, то има основателността си. Трудностите обаче започват, когато подходът към включените в него текстове става в по-голяма степен литературоведски, а терминът си остава същият, понякога придружен от извинителната уговорка „така наречената септемврийска литература“.

На другия концептуален полюс стои категоризирането на явления като „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев, „Ръж“ на Ангел Каралийчев, „Жертвени клади“ на Асен Разцветников, „Хоро“ на Антон Страшимиров, а преди всички тях, разбира се, и на „Септември“ на Гео Милев в представите за постсимволистичния модернизъм или направо за авангардизма. При това категоризиране текстове, отнесени към проблематиката на септемврийските събития, но плод на друга естетика (като тези на Н. Хрелков, Кр. Кюлявков, Г. Караславов, О. Василев), автоматично отпадат от формираната на тематичен принцип първоначална група.

В този смисъл за контекстуалното ситуиране на „Пролетен вятър“ не са достатъчни нито понятието „септемврийска литература“, нито представата за авангардна тенденциозност сами по себе си. Продуктивно е най-вече онова все още неопределено и по различни начини назовавано сечение, в което двете определения се застъпват.

Ако по отношение на самоопределящия се като експресионист Гео Милев подобна разграничителна процедура не се налага (нужни са само известни уговорки за „чистотата“ на неговия експресионизъм, които впрочем съпътстват всяка интерпретация на авангардизма[1]), то при автори като Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев, Страшимиров метатекстуализирането от един литературноисторически ъгъл се оказва спъвано от търсенето категориални названия.

Явно „септемврийската литература“ от 20-те години е естетически противоречиво явление, което едновременно напира и се съпротивлява да бъде изразено чрез понятията на модернизма. Затова често се прибягва до

формулировки, извикващи представата за някакъв самороден или стихиен авангардизъм[2]. Често се акцентира и на избирателното възприемане на моделите на европейската модерност у нас през доминантата на социалната ангажираност[3]. Дори пряко насоченото към контекста и безспорно многопосочно изследване на Ал. Кьосев[4] сякаш предпочита вглеждането във „времето" и „текста", по-скоро мислени в техния динамичен резонанс, отколкото положени в устойчива естетическа категориалност.

С оглед на творчеството на отделните автори техните „септемврийски творби" също остават някак отделени от предходните (Г. Милев, Страшимиров) и следващите (Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев).

И тук се опира до въпроса за провокацията на времето – интерпретативен подход, който не улеснява терминологичното фиксиране на текстовете, но поне хвърля светлина върху спорадичния за повечето от тях порив към модерност.

Затова формулировката на Р. Ликова „естетически прелом" сякаш остава най-говореща, при все че теоретичното ѝ разгръщане до голяма степен почива на определяне по негативен път – чрез реакциите на оттласкване от относително по-стабилната в литературноисторически аспект система на символизма. Много са и знаковите черти на тези поетически тенденции, определени позитивно – изведени, формулирани и обяснени като наличности – и в изследването на Р. Ликова, и в критическата литература върху 20-те изобщо. Но те все някак се изплъзват от евентуално концептуално хомогенизиране. И явно причината се корени в самата природа на явлението. Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев са трудни за вписване в концепциите на което и да било направление не защото са помалко ерудирани от Гео Милев (което е факт), не и защото не са намерили своята естетическа кауза, а защото – което е особено важно – не са я търсили по неговия начин. Идеята за самородността и самобитността обаче не е достатъчно обяснение – по тази логика и с оглед на спецификите на ранното им творчество те безпроблемно биха могли да се идентифицират с движение от порядъка на „Родно изкуство" например.

Явно има някакъв вид реактивност, която ги „придърпва" встрани от концептуалността, някаква прекалено интензивна обърнатост към „времето" – и то не точно литературното, която им пречи да се прицелят към самоопределянето си и прави „септемврийските им текстове" изолирани явления.

Показателен е самият начин, по който тези автори говорят за „станалото" – изказът им е движен от съзнанието за непреодолима драма. За тях то е бездна (сами те често използват тази дума, отвеждаща към митично-хаосното) – бездна между преди и сега, между неистово и нормално.

И тази бездна бива осъзнавана в кулминационните моменти, когато индивидуалният спомен, съчленен от представими перцепции, отказва да се превърне в колективна памет, конструирана от емблеми.

Много са симптомите на кризата на индивидуалното съзнание в литературата на 20-те. И те най-често кристализират в определени образ-

ни конструкти, характерни именно за този период; проявяват се в лесно откриваеми „общи места“ в творчеството на различни автори. Така се стига до внушението за клишираност на реалията, което от своя страна издава вопиюща нужда от споделеност на спомена.

Реката, носеща във водите си смърт (в която априорно се разпознава Марица); труповете; кръвта; останките от някогашния бит – трагично неуместни сега – всички те се превръщат в сигнални образи. Нещо повече, знаци, твърде много отклонени от денотата си – като пролетта например – също безусловно се разчитат като говорещи по темата. Такъв е случаят с пролетта в „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и в „Пролетен ужас“ на Ламар.

Изказът на Фурнаджиев в „Пролетен вятър“ се откроява на очертания фон с радикалната си конфронтация на ординерната логика, с безусловността на потапянето си в един пред- и отвъд-логичен свят, който условно може да бъде наречен свят на стихиите и който обикновено бива разчитан през представите за хаос. В същността си той носи признаците на онази деструкция на „цивилизованото съзнание“, която напомня предшестващия го примитивен стадий, но всъщност е регресивна по естеството си – тъй като носи знаците на кризисно завръщане, а не на иманентно състояние.

Вдъхновени от тази екстремност на емоцията и смисъла, изследователите на книгата неизменно настояват на уникалността ѝ, на нейната „самородност“, като признаците на тази самородност се търсят най-вече в образността. Трудната, а често и невъзможна преводимост на образите и зависимостите между тях на езика на някаква конвенционална понятийност безспорно задава усещането за наличие на самобитен свят, необичайно отклонен от „нормативното“ – при цялата относителност на понятието за нормативност, предпоставена от фикционалността на литературния текст. „Пролетен вятър“ е описвана като творба с „алогични, драстични образи“ (З. Петров)[5]; като творба, оставяща впечатлението за „разбъркване на привичните елементи на съществуването“ (М. Цанева)[6]; като текст, изграден около „образи-шокове“ (З. Чолаков)[7], които Ал. Кьосев интерпретира като „образи с немотивирана поява и немотивирано изчезване“, образи които „се движат на ръба на образната невъзможност“; „сетивни абсурди“[8].

Тези характеристики сякаш разколебават битието на книгата в континуитета на литературната история, полагат я някак извън литературноисторическата контекстуалност, правят я изключение. В известен смисъл „Пролетен вятър“ се отчленява и от контекста на самото Фурнаджиево творчество. В стихотворението „Дъга“ (от едноименната стихосбирка) поетът припознава някогашната обсесия като „мора“ („Сякаш мора бе спряла в душата ми,/ сякаш тъмна, безумна любов [...]“).

Изключително показателен е процесът на нормализиране на дискурса в „Дъга“, където все още се пазят теми, образи, сюжетни ядра, че и цели стихотворения от „Пролетен вятър“. В редакцията на „Конници“ от „Дъга“ бесилките вече не „пеят“, а „скърцат“, синтетичният образ: „сякаш

очите на божия алена стръв“ е трансформиран в обяснението: „сякаш и сводът отгоре ни гледа със стръв“. В по-късните версии на стихотворенията си от „Пролетен вятър“ поетът упорито разрежда определението „тъмни“, заменяйки го с логически по-говорещите „родни“, „далечни“, а на мястото на митичния самотно-обобщителен лирически Аз се появяват лозунговите „ние“.

Проблемът за контекстуалното вместване на „Пролетен вятър“ в литературата на двадесетте години, разбира се, има и обратната си, не помалко силна страна. Текстовете на книгата са явно симптоматични за своето литературно време. Именно въз основа на стихотворението „Конници“ например Радосвет Коларов илюстрира „вътрешно немотивираните, оксиморонни съчетания на равнището на микрообраза“, които той определя като характерни за „септемврийската поетика“[9].

Така „Пролетен вятър“, бивайки смущаващ с уникалността си текст, в известен смисъл е и съвършената „представителна извадка“ на духа на двадесетте. Той сякаш „попива“ всички онези признаци на литературното и историческото време, които не могат да не бъдат „усетени“ като всеобщи. За това внушение най-отявлено работи атавистичното в книгата – фигурите на първичното и в образността, и в смисъла като цяло.

Така текстът от пръв поглед бива долавян като уникален в литературноисторическо отношение – поради стихийността си, поради очевидната си нецитатност, „некултурност“, „ненаправеност“. Той сякаш говори „чрез стихии“ в степен, в която лирическият Аз се „шаманизира“. Точно същите характеристики обаче правят изказа на „Пролетен вятър“ и психологически универсален, „архетипен“.

На това се дължи и „тоталната“ разбираемост на историческия смисъл на книгата сред съвременниците – въпреки липсата на каквито и да било конкретни исторически реалии в нея.

В тази посока показателен е паралелът със „Септември“. Гео-Милевата поема, в качеството си на интенционално авангардистки текст, остава до голяма степен исторически неразбираема за съвременниците. Те не разпознават своята представа за септемврийските събития от 1923 г. в нея – въпреки пряко назованите имена, места и събития.

Очевидно емблематичният автор на българския експресионизъм залага в писането си твърде много именно на експресионизма. Събитието в неговия текст е директно „казано“ – за никого не остава съмнение, че поемата се отзовава на Септемврийското въстание. И все пак тя не активира спомена на съвременниците по начина, по който лишената от конкретика стихосбирка на Фурнаджиев прави това.

„Пролетен вятър“ – въпреки мимикрията си – въпреки радикалното абсорбиране на историческото от „поетиката на стихиите“ – напротив, събужда именно чувството за познатост. Дори читателят, чужд на конкретната историческа предпоставка, остава с усещането за приобщеност. Това се дължи преди всичко на факта, че Фурнаджиев активира архетипни състояния – като например преминалостта през метежа и гибелта, чувството за вина и невъзстановима загуба, ликуващото възкресение.

Инфантилизираният лирически Аз (за който говори и Ал. Кьосев) е абсолютният антипод на Гео-Милевия утопичен всеможещ авторитарен автор, който скрито движи възземането над погрома в „Септември". В „Пролетен вятър" няма единна сила, която да преподреди разломения на частици космос, няма единна воля, която да съчлени отново принципа на битието. Няма я перспективата на: „ще възкресим ний човека/ свободен в света", на „Земята ще бъде рай".

Но Фурнаджиев не се и опитва да ги търси. Той пресъздава нещо, принципно антиподно на утопията – пресъздава нещо фатално и безвъзвратно отминало. И само из тази пълна отминалост може да се роди – „пред очите на читателя" – възкресението, което при Гео Милев остава точка от плана за бъдещето.

Срещу Гео-Милевата перспектива напред в „Пролетен вятър" срещаме абсолютната перспектива назад – която е в такава степен регресивна, че оставя чувството повече за пропадане в дълбинността, отколкото за исторично завръщане по хоризонтала. Това пропадане, което има смисъла на ритуална смърт, на свой ред поражда и невъзможното свръхактивно живеене в книгата. Така възниква и другото припомняне в „Пролетен вятър" – екстатичното сливане с всичко наоколо след голямата пустота. Но двете начала сглобяват целостта по-скоро на митологичен цикъл, отколкото на исторична реминисценция.

А отказът от историчното съвсем не е лишен от своята мъчителна драма.

Как се стига до Фурнаджиевия антиисторизъм в „Пролетен вятър"? Един от възможните ракурси към този въпрос може да бъде вглеждането в проблема за индивидуалния спомен и колективната памет.

Споменът, носещ перцептивни „отпечатъци", се оказва непосилен за индивида и той прибягва към деперсонализирането му – към говоренето за него в понятията на някакво „всеобщо" съзнание.

Бягайки от болезнеността на спомена, лирическият Аз на Фурнаджиев прави опит да артикулира станалото в понятията на колективната памет, но така и не достига до утехата на канонизирането на събитието. Не намира онзи тържествено отекващ глас – вазовски например, с който да изкаже отминалото. Не може да застане „встрани" от него. Не намира и стилизацията на образите, отвъд която те биха се превърнали в национални икони. На това оставане някъде по пътя към обобщението, някъде между мъчително индивидуалното на спомена и утешителното отстранение на колективната памет до голяма степен се дължи и драматизмът на „Пролетен вятър".

Спасителният нагон към обобщаване се оказва парализиран. Азът остава във фазата на артикулиране на психичното. Той не може да историзира станалото, да канонизира индивидуалния спомен в мащабите на колективната памет. Потапя се в стихийно-хаотичните територии на едно несъзнавано, при което сам става митичен обект, наместо да се отдръпне като митологизиращ субект. Така той губи личната матрица на световъзприятие, без обаче да се освободи напълно от онази личностност на спомена, която го прави тъй мъчителен.

Това напрежение се чувства и в лексикалната експанзивност. Срещането на форми като „нивга“ и „никога“ в една синтагма (в стихотворението „Ужас“) сблъсква порива към обобщение свише на „нивга“ с мъчителната отчетливост на своето, просто, човешко „никога“. Сакралността на „съсъдите“ и „иконата“ от същото стихотворение не е достатъчна да канонизира „черната кръв“ и „кървавите кости“. Мистично уголемяващият се апокалиптичен конник не изтрива битовизма на „идването на гости“, нито безусловната конкретност на „те тука умряха“.

Вместо това в книгата се извършва движение в противоположната посока.

Нормалните за историчния субект понятия родина и народ се разграждат до безпомощната голота на полето, конкретноисторичните реалии на селата и бесилките деградират до неопределеността на „пустите ниви“ („Конници“).

В стремежа да се отърси от спомена за събитията на общността Азът неосъзнато губи и усещането за свързаност с нея, при което именно става безсилен, тъй като няма как да сътвори от самотния си ужас общностен идеал.

Така се очертава траекторията на едно съзнание, опитващо се да забрави незабравимото, да изличи неговите неизличими значения. Стихотворения като „Конници“, „Ужас“, „В нивята“ артикулират желанието за забрава чрез недоизреченостите, апосиопезите, колапсите на смисъла, чрез зачеркванията на действията.

Психоемоционалната свръхнаситеност на текстовете на „Пролетен вятър“ естествено провокира критически прочити през категориите на емоционалното и психичното. Един от редките примери за изследване на механизма, по който преживяването става образ – без при това да се губи усетът именно към неговата преживяност – предоставя анализът на Р. Коларов на Фурнаджиевото стихотворение „Конници“. Разнищвайки педантично и от различни подстъпи образуването на пластове и образи в този текст, авторът разкрива градежа на ужаса, тишината и пустотата: „Емоционалното състояние, породено от – респективно пораждащо – този миг, е потиснатостта, ужасът от тишината и пустотата, в които инерцията на афекта продължава да търси и не намирайки, поражда – вече по обратен път нереални – образи.“[10]

Онова, което Р. Коларов с особена яснота изтръгва от „Конници“, е интуицията за ужас, заредена в творбата – ужасът от непреодолимостта на страданието, от незнанието за начин то да бъде преработено. Тези значения обаче могат да се отнесат и до целия „апокалиптичен“ дял на книгата, затворен между „Конници“ и „Бежанци“.

Зевът между тържествената обобщеност и мъчителната конкретност в „Пролетен вятър“ сякаш възпира излъчването на единен канон за събитието, а с това предотвратява и освобождаването на Аза от неговия кошмар. Кошмарът отказва да се превърне в икона на колективната памет – в неиндивидуален лик, пречистен от страстността на единичния образ.

БЕЛЕЖКИ

[1] Вж. **Сугарев, Е.** Българският експресионизъм, ДИ „Народна просвета“, С., 1988, с. 25. Димитрова, Е. Изгубената история, ИЦ „Боян Пенев“, С., 2001, с. 47.

[2] **Петров, З.** Н. Фурнаджиев. – В: **Петров, З.** Избрано, изд. „Български писател“, С., 1978, с. 94.

[3] Вж. **Ликова, Р.** Естетически прелом в поезията на 20-те години. – В: **Ликова, Р.** Литература и художествени търсения, изд. „Български писател“, С., 1982, с. 31.

[4] **Кьосев, А.** „Пролетен вятър“ на Н. Фурнаджиев в художествения контекст на своето време, УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 1988.

[5] **Петров, З.** Н. Фурнаджиев. – В: **Петров, З.** Избрано, изд. „Български писател“, С., 1978, с. 94.

[6] **Цанева, М.** Н. Фурнаджиев. – В: Септемврийското въстание в българската литература, изд. „Наука и изкуство“, С., 1983, с. 275.

[7] **Чолаков, З.** Теоретични проблеми на българската антифашистка поезия, ДВИ, С., 1975.

[8] **Кьосев, А.** Цит. съч., 27-28.

[9] **Коларов, Р.** Баладичното в стихотворението на Н. Фурнаджиев „Конници“. – В: **Коларов, Р.** Литературни анализи, ИК „Век 22“, С., 1994, с. 92.

[10] **Коларов, Р.** Баладичното в стихотворението на Никола Фурнаджиев „Конници“. ИК „Век 22“. С., 1994, с. 102.

СЛОВО И ОБРАЗ: В ХУДОЖЕСТВЕНИЯ СВЯТ НА „БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ“

Мирослав Дачев

На автора на „Звук и исмисъл“
и „В художествения свят на романа „Хоро“

„Български балади“ на Теодор Траянов излиза през 1921 г. като издание на „Хемус“. Визуалното послание в книгата е забележимо заради присъствието на седем рисунки и корица, носещи подписа на Сирак Скитник и обявени още на титула на изданието. Стиховете са печатани в печатница „Елит“, а рисунките и корицата – в печатница „Н. Амбил и сие“, София – симптоматично разделяне на печатарските услуги.

По начина, по който са разположени в линейно-постъпателния ред на книгата, седемте рисунки носят следните имена: „Пророк“, „Смърт в равнините“, „Майка“, „Опустошение“, „Гибел“, „Погребение“, „Заклинания“. Една от рисунките всъщност е и на корицата на стихосбирката, без едновременно с това да бъде същата. Нейната подвижна артикулация в целостта на книгата и промененият синтаксис предизвикват. Предизвиква изобщо склонността на рисунките да се взаимопроникват със стихове, но и помежду си; да пренаписват установени културни кодове и да оставят следи, които по-късно словото ще разпознава и използва. Тук ще разкажа за някои от тези взаимопроникванията, усетени през четенето на три от рисунките в първото издание на „Български балади“ и техните следи във второто издание на стихосбирката.

Рисунка на корицата на „Български балади“

Вратата на изобразителния свят в „Български балади“ е открехната с един многозначен жест: с рисунка ни посреща още корицата, без същевременно тази рисунка да принадлежи само и единствено на корицата. Фактът, че под рисунката на корицата стои името на стихосбирката, дори подвежда. Той допуска два различни модела на именуване – даване на собствено име на рисунката („Майка“), т. е. придобиване на екстенсионалност, и същевременно отвеждане към един интенсионално множествен свят („Български балади“), който прилича на получаване на фамилно име.

Вж. приложените илюстрации в края на статията.

Едното име сочи **своето**: онова, което рисунката е, с което остава като такава. Другото име е заварено, чрез него рисунката принадлежи на един по-голям свят, изпълнен с близости, но и с различия – като всеки родов космос, като всяко семейство, това име сочи **другото**. С притежанието на първото денотира, с принадлежността си към второто конотира. Първото име спокойно четем като име на рисунка, след като преди това е име на балада – сплавянето на значенията убеждава, че няма чисто механичен пренос. Второто, на корицата, внася безпокойство, доколкото механиката е много по-властна при пренасянето на рисунката върху корицата: тук е и сянката на монтажния принцип, на играта. Извън нейния контекст трудно може да бъде усетено превключването, което визуалният код осъществява както вътре в себе си, така и спрямо езиковия.

Рисунката на корицата на Баладите променя своята семантична природа в мига, в който читателят забележи, че тя представлява особена артикулация на рисунката „Майка“. При едно линейно-постъпателно движение, което предполага запознаване първо с рисунката на корицата и едва след това с поместените вътре в стихосбирката седем рисунки от Сирак Скитник, това може да предизвика различни реакции. Възможно е запознаването да протече и по обратен ред. Историческият контекст припомня, че рисунката в различни свои варианти съществува няколко години преди появата на Баладите („Богородица“ от 1916 г. и неименувана рисунка във „Везни“ от 1919 г.), че е включвана и в други издания извън Баладите под наслова „Майка“ (сборника „Кръстьо Сарафов“ от 1921 г.), и че по този начин предполагаме зададени четения на корицата на „Български балади“ като особена артикулация на една от седемте рисунки – именно „Майка“.

След като говорим за рисунката на корицата като за друга, различна артикулация на рисунката „Майка“, с точност може да се определи, че артикулацията на визуалния код сочи първия и втория образ на майки от дясно на ляво от композицията „Майка“. Третият образ от дясно на ляво, който в „Майка“ е даден целият, сега е загатнат само чрез черния шлейф – по същия начин, по който в „Майка“ е загатнат четвъртият образ, макар и не толкова явно. С подобен тип организация рисунката от корицата почти преполовява рисунката „Майка“, като създава същото впечатление за прекъснатост и безкрайност на композиционния ред.

Рисунката на корицата е и единствената рисунка в „Български балади“, която разчита на някакъв предварително зададен иконичен код – този на „Майка“ – с което настоява да бъде четена и като негова редукция. Настояването може да бъде изведено и терминологично – рисунката на корицата предлага иконографски код. Тя възприема за означаващо не само означаващите на друга рисунка (с тях тя работи на принципа на редукцията), но и означените на иконичния код, за да конотира с тяхна помощ по-сложни изказвания с културни реминисценции. Нейният илюстративен обхват е максималният за „Български балади“ и обхваща семантичното пространство на цялата стихосбирка. Тази рисунка е единствената без подпис на художника. В „Майка“, рисунката, от която произхожда, подписът се намира между третия и четвъртия образ от дясно на ляво,

т. е. в пространство, което рисунката на корицата отказва. Тази лишеност прави прозрачна не само генеалогията на рисунката на корицата, но и проблема за имплицираното авторство: не е необходимо да бъде подписана, нейното авторство, както и „произходът" на значенията, са **другаде** и рисунката разчита това „другаде" да бъде лесно открито и възстановено. Без това *възстановяване* тя сякаш е непълноценна, анонимна.

Корицата на „Български балади" предлага на читателя не просто образите на две майки, а образите на майките от точно определена друга рисунка, с техните значения и техния трудно удържащ скръбта свят. Това са първите две фигури от дясно на ляво в композицията „Майка" – казва читателят, след като – опирайки се на ясни разпознавателни изречения – е разпознал дори иконичините вариации. Така се осъществяват две смислови операции: рисунката от корицата връща към рисунката „Майка", респективно към баладата „Майка", а от своя страна рисунката (и баладата) „Майка" хвърля снопове от значения към цялата стихосбирка. Иконичният код сочи „Майка", иконографският сочи „Български балади", четени приз призмата на „Майка". Тази призма би могла да бъде и много пропусклива – ако липсващият в рисунката на корицата образ на майка от едноименната рисунка вече мислено е проектиран в друга рисунка, в „Смърт в равнините", а оттам в своята множественост и в рисунката „Погребение", то този свят наистина натежава от значения.

Рисунката „Майка" представлява стилистичен иконичен код, тъй като ни предлага оригинално реторично решение, което продължава да конотира (когато е цитирано) известен сполучлив стилистичен похват или типична реализация на едно творческо хрумване. Това е единствената рисунка от Баладите, която успешно говори без име, отвъд името си. Ако на читателя бъде предложена друга артикулация на рисунката, различна от „Майка" и рисунката на корицата на Баладите по отношение на броя на човешките фигури, тя би продължила да конотира света на Баладите. Толкова е силно „разстоянието" между рисунката „Майка" и рисунката от корицата, и същевременно е толкова незабележимо, че в процепа-пропаст между тях подсъзнателно работят значенията и на двата иконични свята. Казано на компютърен език, това сякаш са двете измерения – *portrait* (рисунката на корицата) и *landscape* („Майка") – на един и същи свят, който форматира означаващите, но съхранява значенията. Една приятна заблуда, разбира се, но в акта на четене, където именно се осъзнава като заблуда, тя подсъзнателно настоява върху това.

Рисунката на корицата е ключалката, през която надничаме в света на Баладите. Като такава е и психологически праг, който дружелюбно допуска в света на Баладите и едновременно с това е мълчаливо-енигматичен: зад безкрайността, която подсказва, наистина се крие безкрайност; но зад смирената скръб все още нищо не подсказва виденията на пророка, кошмара на войната и властта на заклинанията. Рисунката на корицата крие подвеждаща илокутивна сила, която – взета „на заем" от друга рисунка – сякаш съзнателно е отрязана, изоставена и непопълнена с друга. Но ако „Български балади" е разказ за историческата съдба на българското, както

Траянов често обича да казва до края на живота си, то – заедно с „изрязаността“ на рисунката – е изрязан и разказът за българското именно в неговата съдбовност. Не зная чие настояване е надделяло в случая, но в сговарянето между поета, художника и издателя корицата сочи един полусвят: тъжно-асертивен, сакрален в мъката си, и лишен от другата половина, перформативно-властова, визионерска, възраждаща. В тази лишеност е **другият глас** на рисунката от корицата – тя сочи света на стихосбирката и чрез това, което премълчава. Тя е преди словото, но отказва да бъде еднозначна проспекция към неговия свят. Още от корицата рисунките заявяват, че в диалога си със словото ще изписват дистинкции и че това ще е материята на спасителната нишка, водеща из лабиринта на четенето.

И нещо твърде любопитно, за да бъде пренебрегнато с лека ръка. Титулната страница настоява, че рисунките са седем. Бележката в края на изданието настоява, че участието на Сирак Скитник се свежда до, цитирам, седем рисунки и корица. Корицата като че ли не се мисли като отдѐлен свят, отдѐлен – в смисъла на отделѐн от рисунките; за нея не се говори като за осма рисунка, а като за нещо, което – ако бъде мислено като рисунка – влиза в графичния и семантичен периметър на седемте. На свой ред и Траянов в бележките говори иносказателно за броя им: „в чудните рисунки към тая книга“, казва той, без да уточнява дали корицата влиза по особен начин в рисунките към книгата, още по-малко в задаващото се аксиологично поле около тях. Тази многозначност е колкото добър пътеводител при четенето на стихосбирката, толкова и коварен – символиката, с която е изпълнена, крие апории.

Между свободата да се откриват и свободата да се правят значения границата понякога е неуловима. Читателят, в бягството си от абсолюта на семантичната автономия на текста, е този, който в определения контекст на четене ще дари корицата с разбирането си за идентичност и принадлежност към определен свят.

Смърт в равнините

„Смърт в равнините“ е от онези рисунки в Баладите, които не предлагат емблематични присъствия в други издания извън стихосбирката от 1921 г. Това донякъде е неочаквано, ако се съди по почти единодушното посочване на едноименната балада (в спомените на съвременниците) като една от най-хубавите и въздействащите в творчеството на Траянов. Неочаквано, защото – ако рисунката наистина живее като илюстрация – тя би трябвало по някакви свои начини да съпътства известността на баладата: носи нейното име, нейния семантичен свят, към който добавя изобразителна жестовост.

Тази неочакваност се подсилва от факта, че „Майка“ – една от най-предпочитаните рисунки на Сирак Скитник – очевидно диалогизира със „Смърт в равнините“ не само като иконичен жест, на и като синтаксис, който сякаш съзнателно е прекъснат в една точка на преливане. Тук

рамката е една особена условност, която привидно отграничава света на всяка една от двете рисунки. За „Майка“ тази условност е експлицирана в рисунката на корицата, където мобилността на рамката „срязва“ и отнема онази част от рисунката, която оразличава двете рисунки. Точно същият жест, който предполага различни варианти на условност, прави възможно рисунката „Майка“ да **продължи** отвъд рамката и да **навлезе** в структурното и семантично пространство на „Смърт в равнините“: да се превърне в част от нея като смисъл, без реално да бъде нейно означаващо. Освен че към тази взаимопроникнатост би следвало да насочва баладата, трябва и компонентите на рисунката да „позволяват“ това, т. е. да бъдат организирани така, че да взаимопроникват две различни рисунки като естествен преход, независимо от рамкираността на всяка от тях поотделно. А би могло да се окаже, че това е прекрасно техническо хрумване на художника, което баладата не подсказва – хипотези, отговор на които може да даде единствено диалогичното четене на рисунките и баладите в стихосбирката.

Компонентите на „Смърт в равнините“ включват образ на умиращ войн в долната дясна част на рисунката (само глава и част от тялото над кръста, но кинетичният жест е запомнящ се, доколкото тялото наистина се е отляло във формата на културен код); образ на скелет в цялата лява част на рисунката от горе до долу, с мантия, ляв крак и лява ръка, част от череп (алегория на смъртта); образи на кръстове, пламъци и падащи линии като снопове светлина, излизащи от ореола, но и от образа на смъртта, и не на последно място – образ на глава на майка с черен траурен креп, в ляв профил, със затворени очи, в горната дясна част на рисунката, който внимателното вглеждане чете като идващ от последния най-ляв образ от рисунката „Майка“.

Баладата „Смърт в равнините“ е сред малкото балади от първото издание без промени в текста на второто издание – факт, който настоява на някакво оригинално, стилистично решение в поетичния изказ. Между другото тя съдържа няколко стиха, които има защо да настоява да бъдат непроменяни – те са в основата на една ефектна палинодия в света на Баладите. Първите два стиха от третата строфа – „Какво видя сега насън/ о, майко – падащи звезди“ се явяват като епиграф на баладата „Майка“ още при първата публикация на „Майка“ в сп. „Везни“ (кн.1, г. II, 1920–21). Отново като епиграф те се появяват и в първото издание на Баладите през 1921 г. Разликата между двата епиграфа е фина, но действена: този във „Везни“ сочи експлицитно името на баладата „Смърт в равнините“, докато този в „Български балади“ не сочи името на баладата и по този начин, чрез импликацията, сякаш „прикрива“ и последвалия афинитет на едната рисунка към другата. Във второто издание на Баладите през 1941 г. промененият текст на „Балада на майката“ вече е не само без рисунка, но и без епиграф. Импликациите действат все по-властно, междутекстовостта изисква по-голямо напрежение в акта на четене.

Импликациите всъщност крият неподозирана глъбина още в първото издание, тъй като не спират единствено до видимото – до диалога между

„Смърт в равнините“ и „Майка“. В „Смърт в равнините“ символно се засрещат две посоки – смъртта идва от ляво на дясно, сякаш прекрачила рамката на друга рисунка, този път на „Опустошение“, а майката идва от дясно, сякаш прекрачила рамката на „Майка“, но доколкото пък там също може да бъде видяна като идваща от друга рисунка, този път „Погребение“, „Смърт в равнините“ се оказва изведнъж средоточие на много символни премествания в пространството на Баладите. Така „Смърт в равнините“ става един от възможните центрове на Баладите, където се срещат настояще (смърт), от ляво на дясно, и бъдеще, което не забравя (културната памет) – от дясно на ляво.

По този начин рисунката подсказва и още нещо. Баладите, като стихова организация, са подредени в две цялости със своя сукцесивност, която рисунките не спазват. Те, по-скоро, наблюдавайки междутекстовите връзки в баладите, ги **организират наново** с помощта на иконичните решения, които предлага художникът. Рисунките са облечено в изобразителни жестове четене, което търси и постига своята автономност, и всеки път, в който я постигне, преобразува наличните системи от значения, разбърква нарастващия смисъл. Рисунките са онова „даване на себе си“, което художникът извършва с четенето на баладите всеки път, когато се опитва да бъде техният преиначен автор. А преиначаването за Сирак Скитник е задължително освободеност, онова „другояче“, за което настоява в своите статии върху изкуството.

Това „другояче“ художникът е потърсил смело и в баладата, която на свой ред влиза с интуитивен скок в мито-поетичната вселена, завещана от Ботевото писане. Защото „Смърт в равнините“ демонстрира желанието да разговаря с Ботевия свят също толкова смело, колкото и „Лунна балада“, независимо от различната функция на паратекстовото. Тя дори е показателна, доколкото връщането от „Майка“ към „Смърт в равнините“ става през епиграфа на „Майка“, посока, която работи и в „Лунна балада“, където пак посредством епиграфа („той не умира...“) читателят отива към Ботевата балада „Хаджи Димитър“. „Смърт в равнините“ на свой ред постига това импликативно, като по този начин – отново импликативно – снема в себе си визуални решения, които могат да бъдат мислени и спрямо „Лунна балада“.

Първите две строфи на „Смърт в равнините“ са внимателно четене на „Хаджи Димитър“, четене-разпитване на Ботевата балада за невъзможността на случването сега, четири десетилетия по-късно. Те са и болката по тази невъзможност, която компенсаторно търси, все толкова неуспешно, в следващите две строфи на баладата. Като балада тя е предизвикана да случи разказ, в който надделява не съпротивата, а болката; в който първоначално митологизираният свят се демитологизира, излъчващото героика тяло струи безпомощност, а смъртта – нещо недопустимо в Ботевия свят – е физиологическият властимащ. Четенето на Сирак Скитник е изправено пред трудната и същевременно предизвикателна задача да усети именно този **разрив** в баладичното (пренаписването на културния код), в който една жанрова традиция продължава с цената на променения смисъл.

Диалогът на мито-поетичните вселени, наблюдаван от позицията на лирическия глас, най-напред е съсредоточен в тялото на героя – тялото като поза и героика, зад които стои определена културна знаковост. В тялото, по начин, завещан му от Ботевата балада, е съхранено единствено болезненото, онова, което физиологически деконструира телесното („а раната струи безспир"). Същевременно тялото е усилено в своята самота, която – лишена от митологични и фолклорни спасително-приятни докосвания – го прави дори неподвижно („лежа самотен, неподвижен"). Единственият вокализъм, който е позволен на тялото в тази ситуация, е немощно-призивният, който наподобява по-скоро проплакване, отколкото измолване към очевидно несъществуващия тук и сега Друг. Така рефренното звучене на „Ах, кой ще ме зарови" убива в своята повторяемост различните гласови регистри в Ботевата балада, които – разпънати между „пушка" и „проклина" – поглъщат всички речеви жестове на баладата.

Наблюдаван от проекциите на тъжно-бялата луна, диалогът на мито-поетичните вселени пренаписва и редовете за наличността на самодивите и птицата-закрилник, като отказва да допусне познатото песенно звучене от Ботевата балада („Не чувам горско шумолене,/ ни приласкаваща вълна,/ русалките не бдят над мене,/ над мен не плачат нощни сови,/ ни тъжно-бялата луна:/ ах, кой ще ме зарови!"). И всичко това, за да обгърне соматично фигурата на героя и за да се завърне отново в отречения универсум, в който стихът „и само облаци покрови висят над горестната шир" само привидно е подходяща субститутиця на стиха „денем му сянка пази орлица". Субектно-предикатната връзка в Траяновия стих включва глагол с особено звучене от Ботевата поезия: **висят** носи със себе си страшната сила на висенето от „Обесването на Васил Левски" и по този начин убива малкото съхранително-загрижени конотации в аналогията между облака и орлицата в двете балади. Освен всичко останало българското литературознание преди повече от четвърт век, не без помощта на Радосвет Коларов, разпозна в тези две Ботеви творби два различни модела на жестовостта на героичното. Оттук и въпросът пред баладата „Смърт в равнините", който – нека не бягаме от внушенията на глагола – също е висял с определена жанрова и жестова сила – как да бъде едновременно силно звучаща творба за реалността на случването, и подходяща реплика към най-значимото в традицията.

И ако Траянов е успял в намирането на решение, Сирак Скитник е бил изключително неустрашим читател в рисунката си. Сега той – сигурно интуитивно е усещал това – рисувайки, чете най-малко две определени балади в стихосбирката („Смърт в равнините" и „Лунна балада"), а през тях и заради тях – Ботевия баладичен свят, надхвърлящ измеренията на „Хаджи Димитър" и стигащ до последната строфа на „Обесването". Неустрашимостта се подсилва от факта, че разривът в баладичното, който художникът е усетил, населява Траяновата балада с отсъствия на онова, което в Ботевата балада е присъствие. По този начин „Смърт в равнините" проблематизира един очевиден аспект на мито-поетичната вселена – **отсъстващите структури**. Отсъствията в творбата организират функциони-

рането на поетичния семиозис и на свой ред провокират решения как да изглежда иконичният (гласът и песента, които ги няма; русалките-самодиви, които ги няма; месецът, който няма да изгрее). Всъщност как се рисуват отсъствия? Чрез контаминации. Прост отговор на художника, зад който се крие силно художествено хрумване. Рисуват се отсъствията на отсъствията, т. е. присъствието на онова, което травестира света на Ботевата балада. Идва ред на третата и четвъртата строфа на баладата.

Ако стихът на Траянов „не чувам горско шумолене“ жестово преобръща Ботевия стих „гора зашуми, вятър повее“, то малко по-късно в Траяновата балада, в трета строфа, звучи стихът „Довей, о ветре, пръст свещена,/ от севера, от родний кът“. Срещу стиха от Ботевата балада „очи темнеят“ Траяновата полага „клепки ледени тежат“, но едва след като срещу целувката на самодивата предлага тази на смъртта: „целувка чувствувам студена“. Ето разчетените от Сирак Скитник знаци, които могат да оживеят като иконични послания. Знаци на севера, символно пренасяне на свещената пръст и на покров върху героя, в рисунката могат да навлязат откъм дясната ѝ страна – там, където се появява фигурата на майката от композицията „Майка“. На свой ред ледената целувка на смъртта трябва да срещне като посока жеста на желаното, т. е. тя може да дойде отляво. И всичко това – в една друга реалност, каквато Траяновата балада може да си позволи, както прави това Ботевата – в реалността на виденето, на съня.

Стиховете, които по-късно, под формата на епиграф, баладата „Майка“ ще присвои като *conditio sine qua non* за своите смисли, сега откехват вратата за библейски и митологични кодове. „Какво видя сега насъне,/ о майко! – падащи звезди?“ са една силна реплика не толкова и не само към звездите, обсипали небесния свод в Ботевата балада, колкото към функционирането на звездата в библейските и митологични кодове и обвързаните с това значения. Раждането на Спасителя е символизирано от изгряването на Витлеемската звезда (Матея, 2:2). Едновременно с това Откровението на Йоан свързва неколкократно символиката на умирането с падащи звезди (6:12, 8:10, 9:1,2). Същият жест артикулират различни култури чрез религиозни или фолклорни вярвания (Камбуров-Фурен обвързва този мотив в Траяновата балада с народното вярване за падащите звезди и умиращите заедно с тях души). Ето още едно основание образът на майката, който се появява в рисунката „Смърт в равнините“, да бъде не друг, а идентичен на образ от рисунката „Майка“.

В статията си „Изкуството ни през войната“ („Златорог“, 1920, кн.1) Сирак Скитник настоява, че войната е и мистерия. И ето, едно тайнство изплува изпод невинния на пръв поглед рисунък в „Смърт в равнините“, за да се завърне в рисунката „Майка“, за да набави липсващите му значения: всички фигури в рисунката „Майка“ имат лица. Просто лицето на четвъртата от дясно на ляво майка е в друга рисунка, като при това трансдукцията не е само изобразителна, а най-вече семантична. Лицето на тази майка е в „Смърт в равнините“, от една страна, за да уравновеси композиционно лицето на смъртта, като среща на живота (родилата го,

дала първата целувка) и смъртта (идващата да го отнеме, дарявайки последна целувка); на желаното и нежеланото, близкото и чуждото; а от друга – защото от това се нуждае самотно лежащият, неподвижният, умиращият в равнините, далеко от родината, български войник. Макар и в съня си, във видението, майката е винаги **там**, в мига на саможертвата. Едно там, което трансдукцията на образа превръща в **тук**, довеждайки го от „Майка" в „Смърт в равнините". Довеждане, прочело и разбрало смисъла на падащата звезда. Идване, за да осъществи ново четене на израза „той не умира", който след Ботев трудно може да се чете по същия начин.

Майка

Генеалогията на рисунката настоява върху един любопитен факт: първоначално интересът на Сирак Скитник е бил по-скоро към личното, към онова, което най-ярко предава интенционалното човешко състояние – лицето („Богородица"). По-късно интересът се измества към по-действеното, което пресупозира интенционалното състояние – не толкова и не само лицето, колкото и позата на цялото тяло, кинесиката (неименуваната рисунка във „Везни", „Майка" в първото издание на „Български балади"). Всъщност към втората скоба трябва да бъде добавена още една рисунка – „Майка", току-що преживяла две значими артикулации в стихосбирката „Български балади", е включена и в сборника „Кръстьо Сарафов", излязъл през същата 1921 година. Разлики, разбира се, отново има. Сирак Скитник е оставил стилистичното решение от света на Баладите единствено там и не подлага на изпитание неговата автентичност.

Фактът, че за тази рисунка говорим, когато четем други рисунки (а и други балади), показва нейната семантична разслоеност в почерка и на поета, и на художника. За нея с пълно основание може да се каже онова, което Сирак Скитник казва за една от скулптурните групи, „Очакващи", на Иван Лазаров – тя е „всичко, което може да се каже за войната: героизъм, мъка и купнеж". Това позволява на рисунката да разговаря мълчаливо и с други творби от началото на века.

В „Психологически аспекти на архетипа на майката" Юнг пояснява защо като много други архетипове архетипът на майката се проявява в едно почти безкрайно разнообразие от аспекти и как до архетипа на собствената майка застават онези, които могат да се нарекат майки фигуративно – категория, включваща на първо място Божията Майка. Четенето на Траяновата балада и на рисунката на Сирак Скитник ясно откроява тази удвоена артикулация на сакралното и реалното. Онова, което по-трудно постига в рисунката, отколкото в стиха, е да ги отдели.

Сакралният образ и образът-реалия в стиха са постижими, а оттук и различими, чрез евокативността. Ти-изказът неизменно пронизва сакралния образ („О Дево светейша"), докато образът-реалия остава извън комуникативния акт, третоличен е („майка една ли прислушва беди").

Освен това двата образа съществуват не едновременно, а сукцесивно, в последователността на стиха. От своя страна сакралният образ и образът-реалия в рисунката са постижими чрез съвместяването на женската фигура с нимб, докато различието би могло да се търси в композиционния ред, който отнема единствеността на сакралния образ за сметка на множествеността на реалния.

И наистина, рисунката се отказва от единствеността. Тя съдържа три изцяло видими женски фигури и една четвърта, на която не се вижда единствено приведеното напред лице. Тази четвърта фигура на майка, семиотично погледнато, съдържа **фигури** до момента, в който не „открие" липсващата част – лицето – в някоя от останалите рисунки. Едва тогава тя се превръща в **знак**. Следователно компоненти на тази рисунка проговарят при досег с друга рисунка и, както видяхме, тази рисунка е „Смърт в равнините". Тук, в „Майка", липсва „личното", казано с терминологията на иконописта, а е дадено „доличното" (дрехата), казано със същия този език. Трите цели фигури са привидно еднакви, но се различават както по гънките на дрехата (белите ивици), така и по формата на веждите и профила на лицето. Можем да ги определим като различие-което-създава-илюзия-за-еднаквост. Всеки елемент в тази рисунка живее на принципа на инкременталното повторение и може да бъде възпроизвеждан до безкрайност с незначителни вариации – за разлика от рефренното повторение в баладата.

Всяка фигура в рисунката е съпътствана от нимб (ореол), което придава сакрален облик на образите и удвоява разбирането на майката като Божия Майка, но и като майка-реалия, майката на възможния убит войник, свята в своята мъка. Нимбът поставя знак за равенство между страдание и святост – традиция в българската литература от Ботев и Вазов насам. Характерно е, че нимбът съпътства и четвъртата фигура, която не е дадена изцяло в рисунката. В пространството между фигурите на майките една пространствена линия се изземва от кръстове – тя образува върволица, успоредна на майчината. Изобразени са три синтагми от по осем кръста, които наподобяват хванати за ръце човешки фигури в анфас.

Рисунката предлага и множество успоредни линии, подредени в блокове (снопове), които сякаш произлизат от нимбовете и конотират светлината. Тези снопове, заедно с нимбовете, създават впечатлението за безкрайност в много от рисунките. Ако четвъртият от дясно на ляво нимб подсказва наличието на лице **извън** рисунката (пред лявата ѝ част), то наличието на сноп от лъчи, идващи **зад** и минаващи **пред** първата от дясно на ляво фигура на майка, предполага нимб извън рисунката (зад дясната ѝ част). Така читателят може да доизгради рисунката толкова, колкото пожелае, при това в двете посоки, без никога да успее да свърши докрай, т. е. да получи **краен** вариант, **завършен** вариант на рисунката. Белите полета с черни линии в рисунката създават алюзия за заснежена земя, върху която някои от стиховете настояват („дълбокия сняг"). Те започват непосредствено преди образите на майките (от гледна точка на

зрителя те са предният план на рисунката) и свършват с кръстовете. По аналогичен начин черните пространства с бели малки елипсовидни линии създават алюзия за черно небе.

Тези общо шест елемента в рисунката са подредени в два плана. Предният план включва фигурите на майките и нимбовете, т. е. едно завършено семантично пространство – това на сакрално-тъжовното. Задният план, от своя страна, включва кръстовете, снега и небето. Сноповете лъчи създават мост между предния и задния план в рисунката, като в долната си част докосват кръстовете (респективно принадлежат на задния план), а в горната си част докосват нимбовете (респективно принадлежат на предния план). Така нимбът свързва майката и кръстовете посредством скръбта, а тя – в своето лъчене – е дадена като снопове лъчи.

Траянов е доловил тази символна глъбина на нимба, когато в следговора към стихосбирката свързва образа на майката с този на Богородица. Нека отново припомним тези редове, на които дължим обещание от първата част, че ще прочетем отново в друг контекст. „В чудните рисунки към тая книга бие на очи не само оригиналния художествен похват, но и глъбината на концепцията, пише Траянов. Майката на всеки страждущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия син, но и над пълната разруха на родния край“. Това, което извършва Траянов с тези думи към рисунката на Сирак Скитник, е да ги прочете като сложно наслагване на иконични кодове, които позволяват да бъдат символно обобщени, т. е. Траянов прави това, към което се стреми Сирак Скитник, като същевременно предлага матричен израз, който снема същността на визуалните решения и дори „застива“ в пространството на определени рисунки. Защото изразът „Майката на всеки страждущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче **над главата на умиращия син**“ е откровена реплика към „Смърт в равнините“, но ако бъде изписан без пропуска, който съзнателно правя в края на цитата – „плаче **не само над** главата на умиращия син, **но и над пълната разруха на родния край**“ – тогава репликата е и към „Майка“, „Погребение“, „Заклинания“, „Опустошение“, „Гибел“: иконични кодове, съдържащи или сакралния образ на майката, или мотива смърт, погребение, или знаците на пълната разруха.

Изключително важно в случая е, че Сирак Скитник по принцип тръгва от сакралното в образа на майката. Архетипното живеене на „Майка“ при него съществува още в „Богородица“, рисунка от 1916 г., както и в другите две рисунки на Богородица, съхранени в скицник с рисунки (Архив на Сирак Скитник в НХГ). Сакралното е иманентно заложено в образа на майките от Баладите през 1921 г., то е щастливо откритие в стиха, като същевременно е преди него. Но сега то може да постигне нови значения и художникът усърдно се заема с това. Сега са налице и нови основания за навлизане в света на рисунката „Смърт в равнините“, предоставени любезно от баладата „Майка“. Първа строфа активира значенията на библейския код („Смили се, о Майко/ на разпнатий Бог“), втора активира знаците на безпощадната реалност („жалостни

майки/ на брат и на враг“), а трета предлага цял сюжетен отрязък („Сърца нейде гинат,/ умиращи страдат,/ над моята рожба/ там никой не бди“). Когато в предходния разказ за рисунката „Смърт в равнините“ заговорихме за една любопитна деиктична трансдукция, ни липсваше едно от основанията за превръщането на „тук“ в „там“ и обратно. Сега ни го дава баладата „Майка“ като свое решение и рисунката с охота я следва: „над моята рожба там никой не бди!“ е скритият нравствен императив, който – като перформатив – повежда тъжната редица от майки към страдното там, екстремално като пространствено измерение, проксимално като изживяване, като болка. Там, където умирането все още не е настъпило в своята властовост („умиращи страдат“), където страданието зове посилно от всякога.

Четенето на рисунката позволява да бъдат забелязани фигури, които тя използва в стиха: „облик тъжовен“ (първа строфа, втори стих); „навън е тъй страшно“ (втора строфа, първи стих); „блести неспокойно/ дълбокият сняг“ (втора строфа, трети и четвърти стих); „звезди нейде слитат/ безслед непрестанно“ (втора строфа, пети и шести стих); „жалостни майки/ на брат и на враг“ (втора строфа, седми и осми стих); „звезди нейде падат/ и майка една ли/ прислушва беди“ (трета строфа, втори, трети и четвърти стих); „умиращи страдат/ над моята рожба/ там никой не бди“ (трета строфа, шести, седми и осми стих). Тук е извършен големият разрив в рисуването: то ще се стреми да „слепи“ тази рисунка с друга – „Смърт в равнините“ – водена от мечтаното „там“, което не може да предаде в своето „тук и сега“. Натам са поели и майките в тъжната си подреденост, за да оспорят стиха, за да обезсмислят неговото „тук и сега“, за да бъдат те, майките, там над своите умиращи синове.

Вторият голям разрив в рисунката е, че този образ на майката смислово се плъзга и присъства в друга рисунка. Тя не просто би могла да бъде както „Погребение“, така и „Заклинания“, а по един особен начин живее и в двете рисунки. Сирак Скитник не рисува диалога на лирическия аз с иконата, а посоките на този диалог; не рисува сюжет, ситуация, а неговата интенционалност, онова-за-което-е молитвата на лирическия аз. Баладата „Майка“ може да бъде прочетена като диалог на майката с иконата. Рисунката не може да бъде прочетена така. Тя е като извършване на действие след общуването с иконата. Тя е мисловната проекция от разговора с иконата. В разговора с иконата майката е едновременно тук, в сакралното пространство, но и там, в мислите си, при умиращия в неизвестност син. Сирак Скитник би могъл да рисува по този сюжет и щяхме да имаме една визия на коленичила жена пред икона на Света Богородица с измъчено лице и страдащ, но и молещо-очакващ поглед. Вместо това художникът ни поднася композиция от горди в скръбта си майки, устремени навън, отвъд уюта на пространството с иконата, отиващи да се слеят с тъжния свят на умирането, да се съединят в мъката с любимите синове, да споделят тяхното пространство: по този начин той извършва нещо изключително смело – екстериоризира сакралното, превръща майките в икони.

Рисуваният от Сирак Скитник свят в „Майка“ е именно свят „навън“ („кажи ми, о, майко, що става навън“ – четвърта строфа, трети и четвърти стих). Молитвата на лирическия аз пред иконата е „вътре“. Художникът избира смислово натовареното „навън“, където стенат умиращите сърца, където пропити от тъй страшното, звездите-беди потъват в дълбокия сняг и на фона на огромната скръб усъмняват неговата белота. Едновременно с това избраното „навън“ тежи страшно – то отвежда към мотива за жертвата, но и към образа на жестоката Гибел. Сирак Скитник рисува и двете, като едната рисунка дори е със същото име – „Гибел“.

Баладата „Майка“ съдържа четири пъти „навън“, четири пъти „нейде“ и два пъти „там“ в рамките на няколко строфи – тя очевидно не иска да остане вътре при топлината и уюта на стаята с иконата. Рисунката пък още по-малко. Тя изобщо е лишена от своето „вътре“ – топлината и уютът са изтласкани, а сакралността на иконата е екстериоризирана в крачещите в скръбния свят фигури на майки. Като цяло и баладата, и рисунката – а това важи почти за целия свят на „Български балади“ – избягват затвореното, камерното, херметичното пространство и звучене. Дори интимното е изведено навън, във визионерското пространство на родното. В това отношение второто издание на баладите, като един всепоглъщащ мнемотопос, е крачка напред.

Разривът довежда и до пренаписване на значения в библейския код. Силно отекващи в баладата са стиховете „очи **там** тъмнеят,/ и **ето го** – той!“, които – в контекста на падащите звезди – конотират невъзможността на безсмъртието, на възкресението. Защото безсмъртието – видяно като възкресение – в текстовете на трима от евангелистите (четвъртият, Йоан, не пропуска тази възможност в своя разказ, но я усложнява и избягва от матричния израз) е видяно по един доста симптоматичен в повторенията си мотив – „*няма го тук! Възкръснал е*!: „**няма Го тук**, защото възкръсна“ (Матея, 28:6); „Той възкръсна; **няма Го тука**“ (Марка, 16:6); „**Няма Го тука**, но възкръсна“ (Лука, 24:6). „Очи там тъмнеят“ сглобява фигурите на Ботевото послание с посланието на „Смърт в равнините“, за да направи умиращия син проксимален единствено във и чрез виденията („и ето го – той“), но като умиране, като саможертва.

След като епиграфът на баладата препраща към „Смърт в равнините“ и поставя пред рисунката аналогичната възможност да обхване два поетични свята, рисунката използва тази възможност по един великолепен начин – като съчетава своята ясно заявена алюзия за безкрайност на реда на майките с една нова алюзия – тази на рисунката „Смърт в равнините“. Двете вече са една нова рисунка, която – някъде далече в равнините, в тъжния юг – се съединява и получава изобразителна цялост, обогатена с нови значения. Тъжната редица на майките сякаш идва от Балкана, от мечтания, сега загърбен, български север, за да стигне до Егейските равнини на тъжния юг, към който приведени, с невиждащи очи, са устремени техните лица и техните знаещи погледи.

При продължително наблюдаване фигурите в рисунката „Майка“ сякаш наистина напускат света на рисунката, минават отвъд рамката,

търсят онази точка на сливане, в която – идващи от голямата скръб, за да извършат великата саможертва, на която са призвани – ще открият своята бяла премяна.

Погребение

Разказва Владимир Русалиев. Поводът е признанието на Траянов за значимостта на Димчо Дебелянов за българската литература. Записаното датира разговор в кафене „Кристал“ от 22 февруари 1936 година:

„Аз наредих в „Пантеон“ Димчо Дебелянов до ония певци изкупители, чието творчество е предопределение. Още в „Български балади“ посветих една от най-хубавите си балади на автора на неповторимите елегии. Тази балада е „Погребение“, продължава Траянов, върху която Сирак Скитник създаде една от най-интересните си картини. Аз мисля, че художникът е имал предвид четвъртата октава:

Из облачни хълми
Пълчища се влачат
Към черни дъбрави,
Потънали в сняг!
О, странни видения!
Без сълзи те плачат,
Понесли огромен
Покрит саркофаг.

В послеслова на „Български балади“ още през месец октомври на 1920 година съм написал: „Баладата „Погребение“ свързвам със спомена за убития от англичаните през 1916 година Димчо Дебелянов. Приживе малко познат, той след смъртта си остана почти неизвестен за своите сънародници. А Дебелянов е един от малцината майстори на българската реч, един от най-добрите наши поети...“

Една неизбежна семиотизация на четенето изисква да се отбележи, че пред читателя е признание с чисто аксиологически референции. То преплита една от най-хубавите балади и една от най-интересните рисунки, като от гледната точка на поета към названието „Погребение“ е отведен и споменът за Дебелянов. И още една семиотизация: досещането (не знаенето) от коя строфа на творбата е вдъхновен художникът при създаването на рисунката, задава един от възможните хоризонти пред интерпретацията. Четенето – дори и да му се иска (случаят е почти като с писмата на Йовков до Владимир Василев относно „Старопланински легенди“) – трудно може да игнорира подобна посока, доколкото знае-за-нея: подсказана е посока в междутекстовия диалог, която работи подмолно. А иначе стиховете са цитирани точно. Според първото издание от 1921 година. Във второто, все още непубликувано, те са променени именно в тази строфа. Траянов, в желанието си да допълни и промени Баладите, напраз-

но е търсил в книжарниците (пак по спомени на Русалиев) изданието от 1921 г., защото или Владимир Русалиев, или някой друг близък човек, е помогнал в крайна сметка с намирането на стихосбирката. Освен ако самият автор безпогрешно не е знаел своите стихове...

И така, според Траянов, Сирак Скитник вероятно е имал предвид четвъртата октава, когато е рисувал по неговата балада. Не зная дали Сирак Скитник е подходящият илюстратор на Чавдар Мутафов, но Траянов със сигурност – в този конкретен случай – не е най-подходящият читател на Сирак Скитник. Той чете сякаш по предписание на Тинянов, взирайки се да открие фабулен детайл на мястото на сюжетната цялост. „Погребение" наистина препраща към четвърта октава, но като цяло не е рисувана по нея и това е очевадно. Разказът от четвърта октава образува задния план на рисунката „Погребение". Първа октава дава на рисунката „скъсаната последна лъча", която втора октава трансформира в сияние-кръст. Всичко това допълва задния план на композицията на Сирак Скитник. Последните стихове на пета октава, както и цялата шеста, биха могли да се мислят към предния план на рисунката в образа на майката.

Баладата синестезийно поднася звуци, пронизващи-разтърсващи тъмата (ударите на камбаната, барабаните, тръбите), но рисунката ги подминава, за да подхване друг мотив – за пламъка и сиянието – за да го трансформира в образа на свещите. Те, както и майките в „Майка", надскачат своята видимост и означават отвъд нея: не са три, а отново безкрайна проекция, катоптрична на безконечния ред от плачещи без сълзи майки. Светлините на свещите – сякаш хванати ръка за ръка – са като линиите на светлината в останалите рисунки. Те напомнят, че всеки знак и всяка фигура в иконичните изказвания на рисунките имат своя археология и своя логика. Светлината на свещите в „Погребение" най-ясно определя същността на този тип линии в останалите рисунки. Всеки елемент от рисунъка на Сирак Скитник има пространство (рисунка), в което е най-близко до нулевата степен. Любопитно е, че никъде в баладата „Погребение", още по-малко пък в стихосбирката „Български балади", не може да се срещне образът на свещта – едно доказателство за бягството от робството на илюстрацията. Същевременно „Български балади" са изпълнени с интенционалните състояния на скръбта – траура, и това на фона на често срещания полунощен мрак, прави образа на свещта очакван именно в ритуала на погребението; дава достатъчно основание за семиотизиране на рисунката.

Рисунката няма емблематични присъствия в други издания извън Баладите от 1921 г., но има емблематично живеене вътре в света на самата стихосбирка. Не е трудно да се установи, че удвоеният образ на всяка от майките в „Майка", снел и съхранил в себе си сакралното и реалното, по-късно преминава в „Погребение", където сред множеството майки някои от фигурите имат сходни черти, но в умален мащаб. Твърде вероятно е характерната множественост на образите в „Майка", несъвпадаща с формата на единственото число на именуването, да идва от стиха „и майка

една ли...“, който – изписан в баладата „Майка“ – намира истинското си съществуване в баладата „Погребение“. Ако рисунката „Майка“ обобщава по свой начин и създава своя импликация за безкрайност на този стих, то рисунката „Погребение“ работи мащабно с тази безкрайност, като организира няколко плана на човешките фигури.

Същевременно рисунката „Майка“ постига удвояването на образа между Божията майка и майката-реалия по различен начин, от този на рисунката „Погребение“, където има ясна диференциация между сакралното и несакралното в образа. В „Майка“ това е постигнато чрез поставяне на нимб (ореол) около главата на всеки образ, сякаш току-що излязъл от иконата и потърсил реалността. В „Погребение“ е постигнато чрез дистинкция, която внушава двуполюсна изживяност на загубата, но която постига единение именно в заставането пред иконата на Божията Майка. И тя, и човешката майка в своята множественост, са изпитали страданието от една и съща загуба; и първият, и вторият план на рисунката, познават цената на саможертвата.

Артикулацията на рисунката извежда на преден план човешка фигура – образ на майка с конотации на сакралност. За разлика от „Майка“, където трите лица са дадени в ляв профил, тук имаме десен фаспрофил със затворени очи. Фигурата е предадена синекдохично до раменете и предлага прочит най-вече на лицето – по аналогия с рисунката „Заклинания“. Форматът на означаващите настоява върху изображението на Божията Майка, която в двуизмерността на илюстрацията функционира в предната част на рисунката като икона – мястото, където тече онзи диалог в изпълненото със скръб българско пространство, което генерира значенията на балади като „Майка“; място, което може да фабулира „Майка“, без задължително да бъде нейният сюжетен механизъм.

Дълъг неизброим ред от приведени човешки фигури на майки, всички в ляв профил като в „Майка“, но различни по големина, яснота и композиционна подреденост, насищат антропоморфно задния план на рисунката. Целта очевидно е да се изобрази множественост, неразчленима в своята сляпа стихийност. В десния край на рисунката се разделят на две (около заснежен хребет), което конотира, че идват от различни посоки, но с една цел – каквато е семиотиката на струпването на много хора на едно място, водени от усещането за значимо *съ*-битие. Тази тъжна процесия има един по-близък план (долу в дясно) и един по-заден план (горе в дясно). Същевременно с движението си наляво майките стават все по-неразчленими: ако в десния край на рисунката много от тях имат ясно изразен профил, в лявата се изгубват не само лицата, но и очертанията на фигурите. Посоката е същата, каквато и в „Майка“, а това подсказва, че „Майка“ – като генеалогия – спокойно може да се чете като кадър от „Погребение“ в един по-късен миг, когато процесията няма този плътен, обемен характер, или в един по-ранен миг, преди достигането на мястото. Фигурите от „Майка“ сякаш са майките, които отиват или се връщат от процесията в „Погребение“, крачещи преди или след огромния черен саркофаг, като нищо не пречи и да са сред неговите носители.

Стрелката на смисъла обаче подсказва, че на свой ред фигурите в „Погребение“ може да са и майките, отиващи-връщащи се от рисунката „Смърт в равнините“. Отиващи: ако огромният черен саркофаг все още е празен и едва след тъжната среща на юг ще поеме скъпите незаровени тела от „Смърт в равнините“. Отиващи: ако, все още неприел телата на загиналите синове в „Смърт в равнините“, огромният черен саркофаг е изпълнен с родната пръст на севера, за да бъдат те, телата, погребани там. И връщащи се: освен в смисъла на първото отиване, и в онзи, който Камбуров-Фурен метафорично изписа преди осем десетилетия. „Кой лежи в катафалката? Кого носят сенките за погребение? Родината, продължава Камбуров-Фурен, родната страна, България! Мъртва – нея носят към гроба. Къде? Там – в небесата; а долу бедните нейни синове ридаят без сълзи, без стон, без глас. Има ли, съществува ли по-грандиозен, по-странен образ от тоя с ковчега на родината, понесен в небесата от нейните чеда!“.

Фигурите в „Погребение“ са по-приведени от гордо изправените в скръбта си фигури в „Майка“ и приличат по-скоро на по-късните фигури на Иван Милев в „Задушница“ и в „Нашите майки все в черно ходят“. Имат някаква близост, но само в задния план на тази рисунка, и със стилистиката на Иван Лазаров в „Плачущи жени“ и „Молещи се“, като същевременно се различават в жестовостта на ръцете, която Сирак Скитник прикрива. Това личи особено ясно при съпоставяне с „Молитва“ на Ана Балсамаджиева. Сравнението с Иван Милев подсказва нещо любопитно – ако се изключат забрадките, неговите фигури съвсем не са в черно; черно – в стилистиката на 20-те години – е състояние на духа, а не материална цветовост, така, както е в някои ранни варианти на „Майка“ на Сирак Скитник – и вариантът от сп. „Везни“, и по-ранната „Богородица“. Черното-като-състояние пронизва рисунките на Сирак Скитник. Но черното-като-техника е изобретение на „Български балади“ и пронизва онзи ред, който насища „Смърт в равнините“, „Майка“ и „Погребение“.

Рисунката „Погребение“ създава впечатлението, че образът на майката и на свещите са извън (пред) рисунката и че майката смълчано споделя мъката на шествието, т. е. сякаш зрителят е в църковна атмосфера, където пред лицето на Божията майка и запалените свещи на олтара за миг е преминал пресният, парещ спомен за преживения ужас. Образът на гроба и ситуираността на застаналата пред гроба фигура на майка и нейното „знание“ за *пред*стоящото предполагат и онова четене, което извиква визията на Диди-Юберман за гроба като разцепване във виждането: едновременно обемност и изпразване. Тук четенето разпознава образи от писани на фронта стихове на самия Дебелянов, както и множество други дискурси – от „Война“ на Лилиев до „Кървави петна“ на Мусаков. Навсякъде под тях прозират и значения на библейския код, подсказан и в разказа за рисунката „Майка“. Идва отгласът и на множество други творби, които Траянов или онасловява „Погребение“, или извиква чрез образа на гроба и смъртта. С други думи, четена след (и през) „Майка“ и „Смърт в равнините“, рисунката „Погребение“ усилва междутекстовите

връзки и прави хоризонтите на четенето почти непосилни. Когато във второто издание поетът добавя нови три строфи към „Погребение“, тази усиленост вече е и компенсаторна спрямо посланията на отсъстващата рисунка. Нейните следи обаче са живи.

„Погребение“ неслучайно е в цикъла „Заклинания“ – гласът на майката е този, който заклина, който спира, не допуска, вразумява. В илокуциите на този глас родината не е мъртва, българското е устояло на гибелта, падналите звезди от „Смърт в равнините“ и „Майка“, звезди на смърт и на скръб, сега възкръсват в искряща звезда-възкресение. Най-скъпото, което не бива да бъде погребвано, е надеждата. Тук баладата и рисунката въздействат по разному. Баладата ескалира в последователността на стиха, тя стига постепенно до онази осезаема точка на внушение, която рисунката пространствено полага в горния ляв край на рисунката, и която – за разлика от пределните експликации на стиха – обвива в многозначност. От рисунката не струи надежда. И макар във второто издание Траянов да добавя стихове, от които наднича вярата, „Погребение“ е отнесена към триптиха „Опустошение“, а не към „Неумираща земя“.

* * *

Второто издание на „Български балади“ е от 1941 година. Печата се като книга първа на „Земя и дух“. Рисунки няма, ако изключим портрета на Траянов от Борис Георгиев, радващ се на репродуциране до наши дни. Първото впечатление е, че поетът е тъжно сам и че художникът от 1921 г. изглежда забравен. След това идва усещането за изместване: в тъгата си поетът е силен, словото е заело овакантените от рисунките места и в една забележима експанзия е писало както „вместо“ тях, така и „върху“ самото себе си. „Български балади“ сега изглеждат **други**, не само защото са лишени от автентичността на рисунките, но и защото са лишени от автентичността на словото. Рисунките са застигнати от съдбата на отсъстващите структури, за тях ще се говори като за вече билòто, което е значимо в мълчанието си. Техните следи проникват както късния дискурс на Траянов, така и хоризонтите на четенето.

Почеркът на художника се усеща ясно в „Балада на майката“, в добавена от Траянов строфа. Тя носи следите на рисунките „Заклинания“, „Погребение“, „Майка“ и „Смърт в равнините“, като извършва и една контаминация. Най-напред Траянов пренася думите за рисунките на Сирак Скитник от следговора върху рисунката „Смърт в равнините“, а по-късно – вероятно забелязал как двете рисунки създават свой общ свят, който споделят с „Лунна балада“, организирани от силното звучене на ирационалното – Траянов ги обединява и в общ триптих, онасловен „Български видения“. Сега добавя към баладата и една строфа, която става предпоследна. Тя е колкото резултат на четене на своите думи от

послеслова („Майката на всеки страждущ войн е една печална Богородица и нейният чист поглед плаче не само над главата на умиращия син, но и над пълната разруха на родния край"), толкова и резултат от четенето на рисунката на Сирак Скитник „Смърт в равнините". Майката, плачеща над главата на умиращия син, се идентифицира с жеста на страдащата над разпнатия Бог Божия Майка. Стихът оживява тази субституция чрез фигурата на излязлата от иконата сакралност и сълзите по косите на лирическия аз: излезлите от иконата майки имат предначертана посока и могат да поемат единствено към своите умиращи синове. Така второто издание предлага нова матрица на четене и на баладата, и на рисунката, след като е последвала значенията на художника.

Почеркът на рисунките „Майка", „Смърт в равнините" и „Погребение" проговаря и в баладата „Молитва на пророка". В първото издание, нека припомним, тя е със заглавие „Молитва" и е в цикъла „Заклинания". Там художникът следва поета, като предлага иконично изказване, родено от преобърнатата фигуративност на поетовия изказ. Първият вариант на баладата съдържа стиховете: „О, Господи, смили се/ над майка безутешна,/ чиито рожби скъпи/ изкупват нейний грях,/ веднъж поне с надежда/ грядущий ден да срещне,/ да дигне глед към тебе/ блажена и без страх". Вторият ги променя по начин, който предавам чрез курсив: „О, Господи, смили се/ над майката **която,/ пред гроба на чедата/** изкупва **нечий** грях,/ **изслушай в милостта си/ страданието свято,/ горяло с толкоз вяра/ в благоговеен** страх".

В първия вариант Сирак Скитник не дава възможност на майката в нейното свято страдание да вдигне глава, блажена, без страх, както е в премираната картина към конкурса за Родно изкуство – „Благовест". Вместо това художникът предава неизменно приведени страдащи образи. Единствено „Заклинания" и „Погребение", и то посредством удвояването на образа в значенията му на сакралност, предават фигурата на майката така, но това е преди всичко образът на Божията Майка.

Сега, във второто издание поетът е този, който следва и променя. Майката сякаш изниква от рисунката „Смърт в равнините" или от „Погребение", и не чедата изкупват нейния грях, а тя поема тежестта на неизвестния грях. В тази разколебаност на стиха майката излъчва конотации на родното и родното е субектът, който трябва да вдигне поглед след духовната и телесна опустошеност след войните. В първото издание води скръбта по жертвите, докато във второто – безутешната съдба на родината-майка, като нейната стихова фигура е фигура на рисунката, взета на заем от сплавянето на няколко иконични решения на Сирак Скитник.

В „Последни слова", в трите добавени строфи от второто издание, оживява рисунката „Смърт в равнините" чрез разпознаваеми иконични кодове: „Там, в севера далечен,/ небето е покрито/ с въздишки и молитви,/ изплакани за нас,/ там няма да се чуе,/ когато **в равнините/ съдбата ще удари/ последния ни час**./ О господи всесилен/ **сами не ни оставяй**,/ простри десница крепка". Артикулирани са заглавието и основен мотив на баладата и рисунката, и най-вече образът на майката в рисунката „Смърт

в равнините“, идващ заедно с други, безбройни в броя и мъката си майки от рисунката „Майка“, водени от мисълта да не оставят сами своите умиращи синове.

Рисунката „Смърт в равнините“ оживява и в друга нова балада от второто издание – „Балада на неопетите“. Причина за това е ризомата, която тихомълком преплита в няколко балади от второто издание едни и същи мотиви, всеки на свой ред нуждаещ се от следите на едни и същи рисунки. „Нахлуй към равнините“ е повик към вятъра, който – както и майката – трябва да навлезе откъм дясната страна на рисунката като знак за родния север. Контаминацията на този мотив с мотива „ах, кой ще ме зарови“ е въздействаща, тъй като оживява нов аспект на ритуала на погребението – упокойните за душите надгробни песнопения. В новия аспект образът е стар и цитира разпознаваемо визуално решение: „а майката господня/ в божествено смирение,/ покрива равнините/ с небесния си плащ!“. За да бъде коректно четенето, то трябва да признае, че не само рисунката оживява в тези добавени стихове, че не само те са ѝ задължени, но и тя на тях. Сега и те на свой ред, като четене на рисунката, връщат към нея като към четене-на-рисунка. Майката в дясната част на рисунката и леко разпереният плащ могат да бъдат четени и чрез фигурата на Траяновия стих. Сега тя е не само образът на страданието на майката-реалия, нито само образът на майката-родина, но и на гордата в скръбта си Божия Майка, която, бдяща над българското, в божествено смирение е покрила равнините с небесния си плащ и по този начин не позволява на смъртта, заплашително нахлуваща откъм левия край на рисунката, да отнеме нейните синове.

В „Балада на неопетите“ е и следата на рисунката „Погребение“. Стиховете „звездите запалете/ пред чер иконостас,/ с благоговейна вяра/ и песни упокойни/ на божията майка/ молете се за нас“ пронизват предния план на рисунката „Погребение“, без да черпят значения от едноименната балада, която отеква в задния план на рисунката. Същият Траянов, който пред Владимир Русалиев изказва предположението по кои точно стихове от собствената му балада е рисувал художникът, сега рисува с думи по онази част на рисунката, която не е „негова“. Сега с още по-голяма убеденост можем да кажем, че рисунката „Погребение“ се „движи“ назад и наляво към рисунката „Смърт в равнините“, като част от това движение, клип-повествование, е рисунката „Майка“. Майките на Сирак Скитник се движат в тази посока, за да намерят покой душите и прахът на мъртвите.

Това символно движение е едновременно и упокойна песен, и молитва, и естествена реакция на скърбящ човек, на страдна родина и в много отношения наподобява каноничното изображение в иконописта – като исторически ред и значение – за което говори Успенски в „Семиотика на иконата“. Семантически важните фигури на майката са в относителен покой, винаги център в динамиката на гледането, разколебава единствено профилното изображение (семантически важната част в иконата е винаги фронтално дадена), но то е обяснимо: сакралността на майката е в нейното действие, в поетата посока на юг, в това, че тя, макар и изобра-

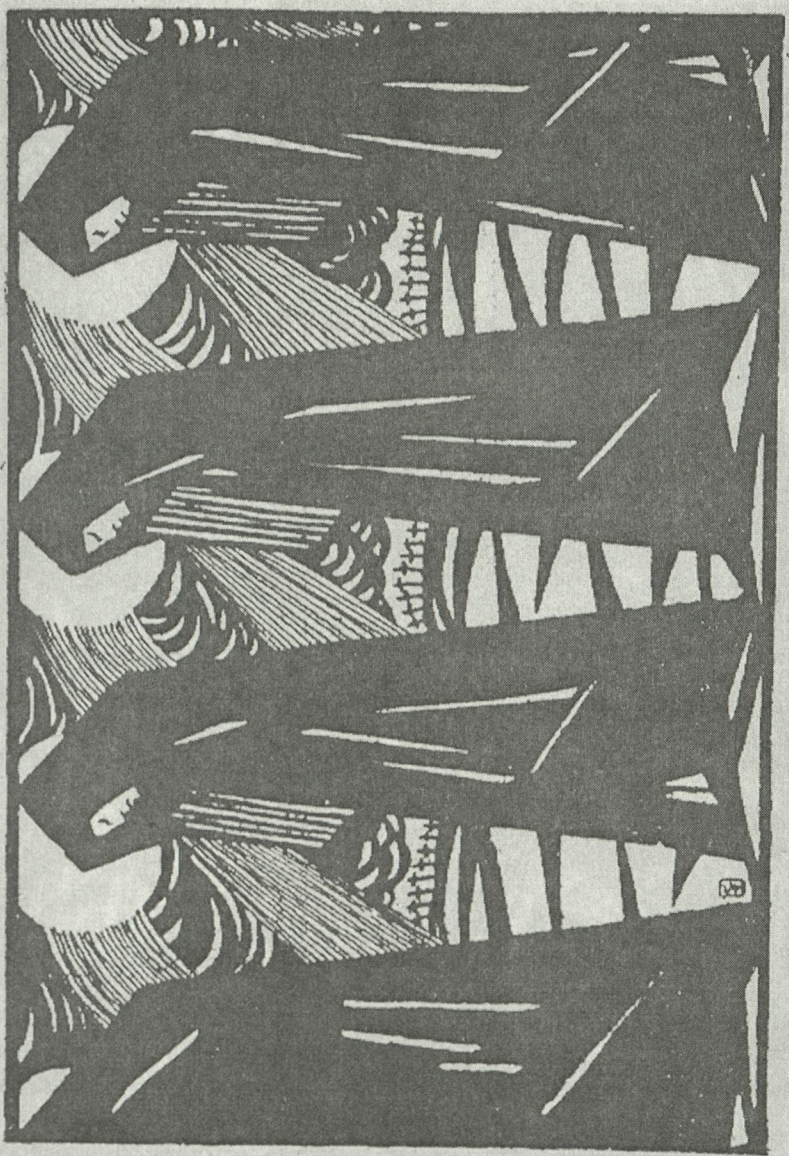
зена в относителен покой, се движи към умиращите синове, над които да развее спасителния небесен плащ.

На свой ред в „Балада на неопетите“ Траянов чете не друго, а синтаксиса на рисунките на Сирак Скитник, предаващи именно това движение. Този синтаксис артикулира и в „Балада на южния вятър“, в която – заменяйки „Столетник“ от първото издание – добавя и нова строфа. В нея молещите за спокойна пръст неопети мощи на загиналите български синове отново извикват движението на тъжната редица майки от рисунките на художника. Същият синтаксис – този път през иконичен код от рисунката „Погребение“ – оживява и в „Молитва пред боя“ („майките, които/ за нас ще правят помен/ над всеки людски гроб“). Корените и гранките на скритата семиотика са фигура, през която искам да изразя убедеността си, че **всичко в света на Баладите е повлияно от веднъж осъществения диалог между слово и образ**. И ако това четенето може да забележи при упорито вглеждане в синхронното разговаряне, следва да направи и от позицията на диахронията. Баладите са променяни от поета, след като са разговаряли с рисунките. Но са променяни **така**, че когато използваме израза, че „рисунките ги няма във второто издание“, да изпитваме неудобство.

* * *

Арагон настоява, че Бодлер трябва да се чете, като през цялото време се гледа в рисунките на Матис към неговите стихове. Не зная доколко това важи в случая за Сирак Скитник и за Траянов. Знам само, че последният го е правил, при това успешно, във второто издание на своите Балади. Нищо не пречи да го последваме.


ТЕОДОРЪ ТРАЯНОВЪ
БЪЛГАРСКИ БАЛАДИ



майка

сирак скитник



страхъ скитникъ *смъртъ въ равнината*



погребение

страж скитник

МЕЖДУ ПЪТЯ И МЯСТОТО. РОДОВАТА* ИДЕНТИЧНОСТ НА ТЕКСТА-БАГРЯНА

Милена Кирова

Ранното творчество на Багряна нахлува в българската поезия с рязко изведена опозиция между Пътя и Мястото. Тази опозиция има емблематичен характер: тя е ясно призвана да бъде (и е бързо разчетена като) метафора на новото женско присъствие, но също така на самото нахлуване, на умението за творчески пристъп. В стихотворенията, написани през периода 1922–1928 г., цяла поредица антиномии като *тук и другаде, сега и някога, имам и искам* са в остър конфликт. Изглежда, че точно тази конфликтност поражда, поддържа и легитимира като „естествени" екстатиката на поетичното преживяване, усещането за криза на утвърдените (женски) ценности, за разрушени граници, които правят силно впечатление на читатели и критици. Мястото присъства предимно в модела на лошо непосредствената, битово фиксирана вечност. Неговият характер е ограничаващ, потискащ, въдворителен за потребностите на лирическия субект. Мястото е капан и затвор за новата Героиня на българската действителност, за новия героизъм на българската жена:

Във тази стая – тясна, тъмна, ниска,
умирам от неизцерима рана... („Вик")

или

Как душно и тясно е в нашата стая,
как силно ме тегли навън... („Видение")

Стаята е лесна метафора на бита-затвор; „тук" въвежда в обширно синонимно поле на усещането за уловеност, затвореност и застой: „Аз съм тук зад три врати заключена..." В „тук" и „сега" на патриархалното битие се ражда съпротивата на лирическия субект. Топографията на женската уловеност излъчва пряко противоположното чувство на устрем навън, на страст по пътуването като бягство от застоялата идентичност, на скитничеството като развързване на потребността-способност за творчески израз:

Как ще спреш ти мене – волната, скитницата, непокорната,
родната сестра на вятъра... („Стихии")

---

* В целия текст с думите *род, родова* (идентичност) означавам понятието *gender* или *социопол*.

Стихиите, стихийността („естествената“ неудържимост) на новата женскост е начин за себеполагане в канонически утвърдената метафорика на бунта и недоволството. Още в този момент трябва да кажем, че пътят, който избира Багряна, включително като път-начин за писане, е завоевателен: той отвоюва за женското писане един висок режим на романтическата лирическа идентичност, без да променя традиционната образност и свързаните с нея значения в границите на този режим. Промяната засяга единствено родовата дефиниция на лирическия субект. Това е бунт за право на лирически героизъм, но не и за нова стратегия на лирическо преживяване с алтернативен характер. И тъй като героизмът, особено модерният героизъм на пишещия субект през първите десетилетия на XX век е подчертано „мъжки“, Багряна постъпва по начин, който изглежда характерен за всеки начален период на (потребността от) женско освобождение: тя атакува канона на поетическо писане, като в замяна на това му предоставя обширно „пространство за ползване“ в собствената си родова идентичност. И все пак в нейния случай е специфично това, че остава някаква част от пространството, някакви аспекти в целостта на лирическия субект, които не могат/не искат да бъдат побрани в канона на (мъжкия) героизъм. Вярно е, че те се намират в по-често второстепенна позиция; вярно е, че традицията в българското критическо мислене отказва да прочете „Багряна“ през тях. Текстът-Багряна по принцип отбягва перипетиите на маргинализираната субектност и практиките на алтернативното писане. Неговият бунт е прицелен във възможността да се завладеят вече утвърдени позиции, високата разположеност на канона; това е революция за властта над правото да пишеш литература. И все пак съществуват „женски“ аспекти на лирически героизъм. (Разбира се, тази „женскост“ е ясно вписана в традиционните къснопатриархални представи за женска специфика.) Всичко това поражда една особена раздвоеност в родовата структура на лирическия субект. Моята теза е, че той има специфично разцепен, дву-родов характер: умело вписан във високите възможности на канона (задължително „мъжки“) и в същото време опазил някои характеристики на (традиционната) поетическа женскост.

Ако сега се върнем към проблема за Мястото в ранната лирика на Багряна, ще видим, че неговата хиперболична „лошост“, остро негативната му характеристика, която съдържа в себе си потребността от положително свръхоценностяване на движението и пътя, е само една конкретна проява на по-общия ментален модел, който доминира в присъствието на (и в потребността от) тази поезия. Изобщо едно от нещата, които решават бързото възприемане и дори вписване на Багряна в канона, е нагласата да се мисли подчертано, дори патетично опозитивно, при това в опозиции с дихотомичен характер. Така се поетизира ортодоксално патриархалният характер на творческото въображение, кодиран в модела на романтическата лирическа приповдигнатост. Любопитно и симптоматично е, че когато Багряна – започвайки около средата на 30-те години – все пак опитва да развърже примката на дихотомичното мислене, никой не поисква да забележи. До края на творческия си път – и даже десетилетия

по-късно – тя ще продължава да бъде четена през нейната ранна поезия и особено през първата стихосбирка от края на 20-те години. Нейният случай е типичен за това как Канонът пише поетите, от които изпитва потребност, за да го въплътят.

Друга особеност, която помага и предполага лесната рецепция на Багряна, без да бъде ясно проблематизирана и всъщност дори огласена от критиката, е един особен компромис в лирическата идентификация, едно просто заместване на представите за „мъжки“ и „женски“ субект, за родови роли. От самото начало, та чак до края на своето творчество, Багряна в действителност пренаписва ранния български модернизъм, само че в поетическата стратегия на отказа от неговата абстрактно-универсална или високопарно сецесионна стилистика. Един хипотетичен опит да се каталогизират тематичните пътища на нейната лирика ще изведе на преден план концептуални решения, които са много познати във високия пласт на българската поезия – като започнем с К. Христов от края на XIX век, вървим през Яворов и Пенчо Славейков, оттам към Дебелянов и екзистенциалната проблематика на ранния символизъм. Това са христоматийните теми за поета и орисията, за странника и неговата съдба, за самотата и отчуждението, за личността и тълпата, за бягството и завръщането, за родния дом и изгубената/намерената родина... През 20-те години на XX век тези теми са вече достатъчно утвърдени като „поезия“ и канонично присъствени като „висока“ литература, за да гарантират правото на субектност, което най-много страда в случая с пишещите жени. Бунтът на новите поети – от Гео Милев до Далчев – укрепва, като отрича, ранната модернистична традиция. Багряна се появява, умело положена между утвърденото място на традиционната висока субектност и пътя на бунта в новата поетическа образност на своето време. Веднъж закрепена в правото да говори поезия, тя „превърта“ родовата позиция на лирическия човек. Всичко, което е означавало способността да бъдеш модерен до този момент, е било привилегия и симптом на мъжкото преживяване. Българската модерност е подчертано „мъжка“, толкова (чак досадно) мъжествена, че нейните автори символисти например често трябва да бягат в парадигмата на „женското“ (чувствително, меко, болезнено и т. н.) лирическо преживяване.

Текстът-Багряна не прави никакъв опит да наруши модела на модерното преживяване. Той просто го облича – като скъп официален костюм – върху практиката на женското писане. По този начин всички: автор, публика и канон, се чувстват доволни. Нейната героиня е нова, дръзка и млада, а все пак странно разпознаваема, уютно вписана в доминиращата парадигма на умението да бъдеш модерен; тя е чужда и своя, далечна и близка, невъзможна и вече-налична. Подобна реалност възпроизвежда модела, по който опозицията мисли света: първият елемент е невъзможен без втория. Такива са например отношенията между Себе си и Другия; Другият/другостта представя това, което не може да бъде мислено извън кръга от представи за „нормалната“ същност.

За да не прозвучат моите разсъждения претенциозно и голословно, ще се опитам да изведа няколко бегли щрихи на споменатата близост. Стихотворението „Мансардни мечти“ вече зададе въпроса „къде и как да избягам от собствената си кожа“, с който героинята по реторически начин мотивира бягството като висока духовна потребност – отвъд провинцията на материалното/телесното битие. Фразата е почти буквална реплика на монолога, който изнася третата орисница в идилията „Орисници“ на Петко Тодоров: „Нека! – прекъсна трета припряно. – Но едно сал да не може: вън от себе да излезе. В кожата си да се пражи. И на небото да сеща пак земята. Кожата му дори да загние, пропука и се покрие в струпье, в нея да си остане и пак ветрове да гони“.

Да бъдеш Поет означава да нямаш Място (включително в себе си, доколкото „себе си“ е мислено в опозицията на тяло и дух), да бъдеш непоместен, непоместим в топографията на умението за принадлежност; „да гониш вятъра“. По подобен начин (и в почти същата поза на веща наречница) текстът-Багряна възкликва: „Спи мирно между земята и небето, бедни поете...“ „Мирното“ съществуване „между земята и небето“ е романтически евфемизъм на отказа от място, където поетът би могъл да постигне успокоение. Мястото, което не може да бъде място, мястото-никъде – с това решение се внушава участта на поета като вечно движение, скитане, безприютност и всъщност – ахасферианската тема в българската поезия от началото на века. Все пак сме длъжни да забележим една специфична промяна. Ахасфер-на-Багряна не само може да бъде женски субект, но вече не страда (както при символистите) от бремето на своята орисия. По това той ни напомня по-скоро за ранния К. Христов.

Изобщо смятам, че заслужават сериозно проучване типологичните връзки между дискурсивните присъствия на Багряна и К. Христов. Едно подобно изследване ще разкрие симптоматични прилики не само в тематичен и поетически план, но още по-интересно – в областта на културологичните феномени, там където можем да наблюдаваме една обща типология на устремната поява, ентусиазираната рецепция и след това парадоксалната диалектика на вътрешното развитие като непотребност/непоместеност във вече установените граници на каноничното възприятие. Но за проблема, който разглежда настоящият текст, е достатъчно да се каже, че Багряна надгражда лирическите страсти на своя субект върху вече въведената от К. Христов тема за пътуването като препораждане на родното място във всички онези „места“, където героят успява да срещне себе си, да се сдвои с потребностите на своя интимен живот. И в двата случая движението има характер на бягство: веднъж – от затвора на колективистичното преживяване, втори път – от надзора над женската участ в патриархалния свят. И в двата случая Мястото е представено с архитектурна символика в хиперболично отрицателен план: родината–„колиба кривнала“ и „тъмната, тясна, ниска“ стая на вековния бит. Нищо чудно, че в първите книги текстът-Багряна подема и друг типичен образ на ранномодерното преживяване: образа на Блудния син, родово транскрибиран в образа на Блудната дъщеря. Разбира се, този образ не е нов

в модерната ни поетична традиция. Още Яворов въвежда не просто скитника, напуснал родния дом, а Блудния-син-на-майката, който копнее по нея като символ на (своята) цялост.

Вместо да припомням и Дебелянов в тази поредица, ще обобщя, че ако има нещо ново и специфично в начина, по който текстът-Багряна мисли родното (и оттам всяко) място, това е не въвеждането, а последователната радикализация на неговата женска (майчинска) символична характеристика. Така е в цялата ѝ поезия: от единия до другия край. Бащините конотации на родното са почти неприсъствени или маргинални; лирическият смисъл упорито сключва бягството и възможността за завръщане, откъсването и привързването, пътя и мястото в затворения кръг на идентификацията между майка и дъщеря. Тази връзка заслужава отделна и сериозна интерпретация. Тя е сред малкото тематични новаторства, които въвежда текстът-Багряна, но затова пък има изключително интересно място и разнопосочни последици. В контекста на нашите разсъждения ще спомена само това, че връзката майка-и-дъщеря се налага като контрапункт на иначе традиционната идентификация с „мъжките" белези на модерното битие. Разцепването обикновено не се забелязва от критиката, защото канонът отказва (и това за мен е особено важно) да чете Багряна през идентификацията майка-и-дъщеря. Очевидно в този текст има нещо, което трябва да бъде отказано, изтласкано и забравено; нещо, което надхвърля собствената му упорита амбиция да бъде „класичен".

Със стихосбирката „Звезда на моряка" (1932) парадигмата, която до този момент можеше да бъде означена като *Пътят срещу Мястото*, опитва да се измести от пространството на „безпроблемната" си дихотомичност; чувствително намалява рязката и шумна конфликтност между нейните елементи. Появява се проблемът за Пътя-и-Мястото, за възможностите на тяхната среща. Това налага един нов вид образност, символика на пресичането. В текста-Багряна навлиза **мотивът за кръстопътя**. Само ще набележа още някои интересни проблеми и теми в тази насока: любовта към Мъжа като алтернатива на скитането, начин да се намери Място в света, метафизичен дом на усещането за цялост и равновесие; детството и копнежът по идеалното място (дом); градът в една специфична стратегия на неговото присъствие – „любовният град", Мястото като желание за самата любов...

Особено присъствие в топографията на вместването има Морето. С втората стихосбирка, „Звезда на моряка", то става идеалният топос на чуждото родно за текста-Багряна. Тук ще ни интересува единствено онова уникално гранично състояние, симптоматично за нашата проблематика, което поражда при-морското състояние на лирическия субект. Бързо трябва да забележим, че за разлика от това, което се случва в стихотворенията на поет като К. Христов или пътеписец като Ал. Константинов, героинята на Багряна по принцип не пътува в морето. Вместо това тя стои на брега и копнее по него. Морето е символ на самото движение – със своята безкрайна широта, с вечния ритъм на вълните, с кръстосващите навсякъде параходи... Чрез него разбираме, че истински важното за лирическия субект е пътят като *възможност* за движение, като особен вид

свобода на духа и по-малко – като житейски реализиран начин на съществуване. Докато копнее по чужди страни, героинята стои на брега; така тя успява да бъде едновременно тук и там, в покой и движение, по Пътя и в Мястото... Сега вече можем да видим нещо, което различава Багряна от други поети-скитници. Независимо от ентусиазираната прослава на морските ширини, от одите на пътуването изобщо, Пътят при нея е важен преди всичко чрез неговата диалектическа свързаност със „своето" място. „Скитането" не е просто отиване някъде, бродене, самозатворено удоволствено преживяване, а потребност от връщане и в този смисъл Багряна споделя вазовско-алековската парадигма на пътешестване в традициите на българската литература. Разбираме, че без Мястото, без упоритата потребност от в-местване не би съществувал и копнежът по тръгване-отдалечаване-разкъсване на „родните" връзки. Патетичната сладост на пътешествието въпреки всички приповдигнати до натрапливост излияния – е болка по сладостта на мястото и страх пред невъзможността-неспособност за неговото намиране.

Въпреки че нямам амбиция да обхвана в някаква цялост символичната топография на лирическите „места" при Багряна, не бих могла да напусна темата, преди да обгледам една друга и много важна стратегия на поместването: женствеността или по-скоро модела на себевписване в представите за жена. Смело можем да кажем, че женската идентичност на героинята работи като механизъм за при-земяване и обвързване с утвърдените колективни представи за „родно" и „свое".

Още в началото на това изследване забелязахме, че новаторската стратегия на Багряна до голяма степен се определя от способността ѝ да изрича „женското" преживяване в категории и модели на мъжкия опит. Сега вече бихме могли да посочим и някои по-конкретни тактически измерения на този подход. Без да разрушава „същността" на наложените представи за женственост (уседналост, поместеност в родното, хиперболизиране на любовното чувство и пр.) и без да се усъмнява в идеята, че има такава „същност", лирическият субект наслагва към нея (контаминира я с) характерни белези на „мъжкото" преживяване: скитничество, непостоянство, любопитство към чуждото и т. н. Всяка от двете „същности" опазва собствената си парадигматично-митологична цялост и в същото време умело съжителства с другата в gender-ролята на лирическия субект. В този модел на слепения женски-и-мъжки опит разбираме колко представителен характер има опозицията между Пътя и Мястото. Двата концепта си поделят двете страни в идентификацията на героинята. Те се противопоставят взаимно с очевидна антиномична стръв, но в същото време точно така удържат целостта на „бунтарския", дву-родово констелиран модел. Пътят остава свързан с високите традиционни представи на „мъжкото" поведение, докато Мястото симптоматизира усещането за „женско" присъствие. В този смисъл упоритият опит на текста да ги събира в различни модели на заедност, да ги добавя в целостта на едното-и-другото представлява стратегия, емблематична за типа „допустимо бунтарство", наречен *Багряна*.

Типичен пример за всички тези твърдения бихме могли да открием в цикъла „Зовът на морето“ от книгата „Звезда на моряка“. През 1931 г. именно женската принадлежност се оказва това, което държи героинята (с)вързана към брега; тя е „нещото“, което не ѝ позволява да поеме пътя през морета и океани:

Ако не бях жена, бих всичко тук оставила
и тръгнала бих в тези тежки дни
към нов живот, под градуса на нови ширини...
... без близки, без познати, без другари...

В тези и в следващите 25 стиха на част Четвърта никъде няма да срещнем „женското“ мислено/изречено като себе си, то е изцяло внушено в негативни термини: „женското“ е обратното на това, което прави мъжът. (А той хвърля котва в незнайни заливи, кръстосва улиците на някой пристанищен град, вдига наздравици в крайбрежните кръчми...) Едва по принципа на обърнатата рефлексия можем да разберем какво според текста означава да бъдеш жена: да пазиш границите на установения (включително в себе си) свят, да не можеш да тръгнеш към нови пространства, защото всичко те свързва със старите, да имаш безрезервна потребност от „близки, познати, другари...“ Но това, разбира се, преповтаря най-утвърдените патриархални идеи за „женската същност“: тя е „място“ в човешкото, свързано с желанието за дом и корени, одомашнена вграденост на „вечния“ дух, хомолог на идеята за земя и родна природа...

Цикълът „Къща в полето“, написан пет години след „Зовът на морето“, разгръща една крайно митологична картина на отношенията между Пътя и Мястото, между Мъжа и Жената. Пътят извива безкрайно в полето, той е започнал незнайно къде и кога, из него крачи – самотна, подгонена от ветровете и нощната тъмнина – скитническата душа на Мъжа. Мястото е неочаквана къщичка с топъл, нагрят от слънцето праг. Това очевидно е ониричната къщичка на Башлар („бялата къща на мечтите и съня“), която всеки носи в сърцето си. Топлината, „топлото“ при Багряна по принцип представлява метафорично усещане за „своето“ място, за поместеност в доброто пространство на символичния дом. В къщичката, на прага, почти както в поезията на Ботев, Жената очаква Мъжа; тя е прагът и Мястото, и домът, и топлината на целия свят. Забелязваме, че тогава, когато текстът-Багряна се отпусне в мечти, в копнежни видения, изобщо в полето на ониричното преживяване, свързано с връщане към „вечните“ ценности на живота, той забравя бунтарството и става сантиментално пристрàстен към класическите митологични стереотипи на патриархалния опит. Лирическата героиня, от своя страна, носталгично се вмества в (като всъщност измества) цялата дълга поредица от образи на „женската същност“: „като последната и първата жена“.

На различни места и по различни поводи вече съм писала за онзи театър на културните роли, сред който се съгражда българската литера-

турност в края на XIX – началото (до войните) на XX век. Повечето от неговите изпълнители умират преди края на второто десетилетие. Други, като Мара Белчева, продължават да носят персонализма на избраната идентичност и много по-късно, с различен успех. Без да принадлежи към тяхното поколение, Багряна се оказва силно формирана (не на последно място поради тесните връзки на лична привързаност) към неговите ментални модели. Тя е вживяна в персонализма на веднъж подетата с началото на 20-те години културна роля и продължава да я играе упорито през целия си живот. При това, нека да отбележим, го прави с вярата на ранните модернисти, с тяхната месианистична отдаденост на идеята за призвание, което слива границите между културни функции, публична идентичност и „личен живот". Скиталчеството заема важно място в модела на Багряниното присъствие. То симптоматизира нейното специфично, амбивалентно в родовата си принадлежност бунтарство. Можем да го разберем само парадоксално: като поредица от идентификации с „мъжкото", чрез които жената налага своето право да бъде жена. Вече по този начин бихме могли да си обясним едновременното наличие на две противоречиви тенденции: натраплива романтична прослава на това, което текстът разбира като „скитнически инстинкт", и носталгичен копнеж по вместване в корените на човешкото битие.

Двете тенденции обикновено срещаме разделени в различни текстове, но има примери за съвместното им битуване в рамката на един. Точно така изглежда стихотворението „Вълни" от 1933 г.:

Волни вълни, ти, примамно, невярно море,
своята синя безбрежност пред мен разтворете,

кораба мой като сън понесете неспирно,
моята скръб удавете в разгулната шир!

Който е сам, който няма ни близък, ни дом,
целият свят е пред него разтворен огромен,

целият свят е за него познат – и пустинен, –
в целия свят той е все така чужд и самин.

Морето по принцип носи поетична традиция да бъде мислено като метафорична проекция на живота. „Примамно" и в същото време „невярно", при Багряна то добре изразява жаждата да живееш, да имаш живота в целостта на неговите противоречиви (всевъзможни) прояви. Морето-живот проявява двусмислената природа на лирическия субект – копнеещ да тръгне на път (примамен от него) и в същото време отчужден от пътуването чрез представата за „невярност"; прикован към традиционното чувство за смисленост на живота в границите на родното битие („чужд и самин" срещу „близък" и „дом"). Ако се върнем към идеята за двуродовата струкутра на лирическия субект в текста-Багряна, можем да

кажем, че тя намира ясна изява в тази амбивалентност на скитническия комплекс. Като белег на необикновената (избраната, предопределената, „орисаната“) личност той представлява почти изчерпан и заедно с това вече-класически модел на модерна „мъжка“ идентичност в българската култура през 30-те години на XX век. Като модел на „женска“ избраност обаче продължава да работи новаторски (в режима на романтичното откровение) и така ще бъде още известно време, поне до онзи момент, в който „Багряна“ ще се окаже окончателно вписана/установена в канона.

След като вече обсъдихме от няколко различни страни амбивалентната заедност на Пътя и Мястото, нека сега отново се върнем към онази стратегия на лирическо преживяване, която ги мислеше в несъвместими режими на човешкото битие. Така беше в ранната поезия на Багряна, в нейната първа книга, където нерядко срещахме Мястото еднозначно представено – капан и затвор. Като „лошо“ ще продължим да го срещаме и в следващите две стихосбирки, само че доста по-рядко, не така патетично отречено в ограничителните му функции и без да бъде пряко отнесено към модела на отношенията между жената и мъжа. В началото на века Елин Пелин въвежда метафората *кал*, за да означи сивата обезсмисленост на човешкото битие. През 1933 г. Багряна използва още по-традиционния образ на мъглата с подобна цел и в регистъра на яворовския поетически драматизъм:

Тази бяла стена на мъглата,
пред прозореца плътно издигната,
този дъх неподвижен и блатен,
те ли хранят с отрова енигмата,
що е нокти забила в челото ми,
в мисълта ми просмукала злото.

Мъглата е Мястото на обезсмисления, покорен от злото живот, а лирическият субект търси Пътя, който води навън – „към света вън от мене“. Това е Път през „безпътната киша“, осветен „като фар“ от прозренията/въображенията на „възторга предишен“. Така разбираме, че отвъд всички конкретно положени сюжети на потребността от движение Пътят винаги е бил мотивиран в желанието за бягство от себе си, от някакъв вътрешен топос на дисхармония в целостта на женската идентичност. За 40-годишната Багряна Мястото – с тихата натрапливост на интимно прозрение – все така, както в началото, може да означава застой, възпряност откъм способността за развитие. Именно тук се стълпяват сивите сенки на страха от самотен и обезсмислен живот. Идват моменти, в които мъглата, „мъгливото“ битие поглъща и своето място, и своя дом, и чувството за поместеност в умението за „свое“:

Каква умора – да живея вечно тук –
като болник да чакам чудо на вратата да почука,
от прозореца да гледам само слатинския рид,

вечно спрелия стар часовник на пощата,
същото парче небе – денем и нощем –
над същите керемиди и комини.
(„Сезони“)

„Своето“ място (както при Далчев по същото време) поема демоничните белези на безсмислието, болестта и смъртта. Нищо чудно, че още в следващите стихове на същия текст потребността от бягство ще достигне невротично кресчендо:

Пак ме подгони камшикът на скитничеството,
заплющяха над главата ми трите сухи жили
на спомена, мъката и жаждата.

„Спомена, мъката и жаждата“, тази троица на женската недостатъчност през първата половина на XX век, се е измествала в дълга поредица от символични проекции на чувството за в-местяване, но нейното истинско Място е било винаги вътре в себе си, в проблематизма на разцепената дву-родова идентичност на лирическия субект. Съвсем логично още в същата книга се появява мотивът за **Последния път**:

Бих искала с един безумен скок в безкрая
да скъсам всички възли – и да видя
сама, освободена – себе си – лика си
без минало, без родословие, без възраст, име!
(„Пенелопа на XX век“)

Последният път е образ на освобождението от капана на противоречивото, разнородно поместено битие. Той намира решението, в което лирическият субект би могъл да прекъсне по радикален начин своите връзки с опорните точки (по-места) на традиционните представи за идентичност: история, род и личност. (Случена е даже идеята на модерния феминизъм от 70–80-те години на XX век: женското „себе си“ в образ и тяло срещу патриархалното „себе си“ на името и семейния историзъм.) **Последният път** означава копнежа по загуба на индивидуалната идентичност, която е бреме и травма с проблематизма на своите разнородни, разнородни изисквания. Той е скок едновременно **вътре във** и **извън** себе си. Тази парадоксална диалектика на човешката екзистенция, в която своето става чуждо („всеобщо“ до степента на радикално разтваряне в другия свят), за да бъде истински „свое“, вече сме срещали в българската модерна поезия от началото на века: творби като „Нирвана“ на Яворов, по различен начин „Гора“ и „Светла песен“ на Дебелянов.

Нека сега да направим един голям скок във времето, за да видим как и доколко са се развили всички тези мотиви, образи и проблеми на пътуващия-поместен човек в текста-Багряна. Как ще завърши (и дали ще успее да намери успокоение) тенденцията към двуродово колебание на

лирическия субект? Вземаме стихосбирката „Контрапункти“ от 1972 г. Още първият прочит ни изненадва с откритието, че цели четири десетилетия по-късно срещаме същите приповдигнати пориви към пътуване, същата натрапливо-романтична прослава на Пътя. Наистина, „инстинктът“ изглежда малко поуморен, малко инертен, а може би ние по-скоро сме уморени от него. Освен това ролята на бунтуващата се скитник-жена вече се е износила, поизтъркала – не на последно място чрез епигонството в тази посока. Позицията „Багряна“ е заприличала на входен билет в значимостта на българската поезия. И ако нейното подражание все пак е много умерено и съзнателно дистанцирано от страна на няколко поколения поетеси, това, не на последно място, идва от фиксацията на самата Багряна. „Вкоренена“ във веднъж намерената гаранция за канонично присъствие, тя – парадоксално за всички пориви към движение и промяна в характера на лирическия субект – отказва да поеме риска на всяко движение извън сигурността на усвоеното Място.

И все пак в „Контрапункти“ можем да срещнем нещо по-интересно, което си заслужава отделно внимание – едно специфично превъплъщение на усещането за Място и оттам за поместеност на човешкото битие, в което Пътят достига завършващ себе си смисъл, може би защото никога не е искал да излезе/да тръгне оттук. **Подземната пещера.**

„Малка пещерна поема“ е вдъхновена от пещерата „Жита“ край Бейрут, видяна по време на посещение из Ливан. В действителност тя не е особено малка – текст в 7 части на 9 страници. Едно конкретно преживяване на 80-годишната поетеса събужда някои наистина „подземни“, обичайно потиснати тенденции в нейното символично мислене. Това обаче не е първият текст, в който се появява образът на пещерата. Срещнали сме го точно четири десетилетия по-рано, в цикъла „Сезони“, където е свързан с есента или третия сезон на живота. Там човешката памет е пещера, пълна със спомени – сталактити и сталагмити, образувани от влагата на живота. Мисълта понякога запалва своя „рудокопачески фенер“ и задълбава сред тях. През 1932 г. обаче много по-важна от вкаменелостите на паметта е „живата вода, която ги е творила“; есента все още е само поетичен проблем. 40 години по-късно ситуацията е значително променена. Сега пещерата е *жива действителност,* тя става метафора на човешката душа, вид битие на способността за поместеност в себе си. От описанието на една конкретна пещера в първата част поемата тръгва (на път) към всички други пещери, които авторката познава: древни жилища на първобитните хора, пещерата на царица Тамара в Кавказ, скалните пещери на българските отшелници...

Пещери –
най-дълбоки, най-трудно достижими,
най-лесно разрушими –
пещери в човешките души...
Кога е вашето време?
Какво се крие в тъмното ви подземие...

... Всеки от нас очаква
(колцина дочакват?)
да дойде оня спелеолог незнаен,
но мечтан и обичан,
който ще има ключа таен
и без да подозира сам,
ще изрече заклинанието магично:
„Отвори се Сезам!“

Ако този „спелеолог незнаен“, който трябва да отключи подземните лабиринти на страдащата, неразбрана душа, ни напомня един многоочакван, „неведом“ цар в поемата-легенда на Дебелянов, това за пореден път доказва упоритата вместеност на Багряна в идентификационната парадигма на ранния модернизъм. В тайнствения спелеолог-археолог на душата се сплитат всички образи на надеждата, които познаваме до този момент: любимият, майката, топлината на родното място, но и Смъртта... Тук се пресичат успокоението, себенамирането, завръщането у себе си. Трудно изглежда да се намери по-архаичен и по-традиционно „женски“ символ от пещерата; в него е вместен сноп от представи за начало и край на живота. Цялата система от определения, в която текстът мисли познатите пещери, е издържана в символния регистър на майчинското: гнезда, хранилища, обители, подземие и чертог. Трябва да имаме предвид, че Багряна има склонност да мисли „собствено“ женското като майчинско (с което само предхожда феминистичната практика на Ю. Кръстева през 70-те години) независимо от другата и по-натрапливо отстоявана линия на „новата“ (бунтарски разкрепостена, агресивна и авантюристична) женскост. Пещерата-лоно, в която потъва желанието за път, е визия на онази женственост, която няма нужда от романтични пориви към движение и промяна, от излази в зоната на модерната (мъжка, скитническа, променлива) идентичност. Тя е самото успокоение да бъдеш себе си според силата на една хилядолетна патриархална традиция (в която безспорно се оказва възпитана всяка жена, още повече в края на XIX – началото на XX век, както Багряна). Тази традиция изисква екзистенциална поместеност, вкорененост на женското битие в самата идея за Място: от утроба до гроб. Пещерата-душа става примирено завръщане към всичко онова, от което е бягала скитницата-бунтарка. Едната половина на лирическия субект се завръща успокоено при другата, в лоното на тяхната заедност.

Това създава чувство за обновление и хармония. Заклинанието „Сезам, отвори се“ е код за умиране и раждане едновременно: да се отвори земята като за гроб или за поникване. Топлината естествено придружава тези процеси, още повече, че тя е стара метафора на усещането за приютеност в текста-Багряна. Пещерата в поемата се оказва „отоплена централно“ от „сърцето на земята“; трудно ще постигнем по-близко успоредяване с физиология на утробата. Притихнала в своята вечност (думата „хилядолетия“ е използвана три пъти само в първата част), тя

обема/износва живота на индивида, но и на цялата човешка цивилизация (в сталактитите се провижда Мислителят на Роден, една застинала в полет Одета...).

Ако сега за последен път се върнем към основната проблематика на това изследване, ще успеем да разберем „Малка пещерна поема“ като своеобразна прослава на Мястото. И все пак то си остава непостигнато при Багряна – точно защото е усетено като „вечно“, „автентично“ присъщо на женската същност и така вписано в ониричната топография на лирическия субект. Може да изглежда парадоксално, но това, което текстът разбира като действителност, като материална реалност, е Пътят. Мястото енигматично избягва възможността да се случи като добро и свое в битието на героинята; то е това, което душата-и-тялото не успява да улови, да се в-мести. Мястото е онова пространство на въображаемото, на другостта, откъдето говорят потиснатите желания. „Своето място“ е оничен топос, блян, спомен отникъде. Сега вече можем да осмислим още веднъж симптоматиката на скитничеството като борба и болка за Място. Истинският драматизъм на текста-Багряна не е в попресилените и натрапливо упорити повици към еманципиране от стереотипите на обществената действителност. Това е роля – щастливо намерена, изиграна докрай. По-дълбоко обаче се крие копнежът по цялостност в себе си, по екзистенциално поместване, който – в действителност – вписва Багряна в канона на българската модерност.

СПОРЪТ МЕЖДУ ФАКУЛТЕТИТЕ В „ИСТОРИЯ“ НА ВАПЦАРОВ (ДИСКУСИЯ ВЪРХУ ДИСКУРСИТЕ)

Димитър Камбуров

На Радосвет Коларов

Заниманието с „История“ днес добива актуализирана политическа острота. Бързата война вече е обявена за историческа. Но досегът ни до нея чрез медиите остана разкъсан между контура на историята, представящ агресията по-скоро като износ на модерна революция, и колатералните жертви: цивилни граждани, болници, библиотеки, музеи, банки. Пред гледката на разграбената си културна памет иракчаните бяха убедени, че палежите във фондовете с книжни оригинали са поръчани от победителите, за да си разчистят място за историята, която в момента пишат. В нея ще се говори за масово ликуване от възвърнатата свобода, за разрушени паметници на сатрапа и бързо преустройство с братската помощ на освободителите. Тази история вече сме я чели. *И няма никой да разказва за простата човешка драма*, а мъката ненаписана все така ще вампирясва под формата на самолети-убийци и хора-бомби. Това, че Вапцаров диша като поет, но работи като терорист, не бива да се забравя.

Разбира се, превръщането на Вапцаровото стихотворение в повод за споделяне на политически сантименти лесно би ни тласнало в клишето; нещо, с което текстът не би желал да дотяга. Вместо това ще се концентрираме върху дебата между историята и литературата в качеството им на представителни дискурси на модерността, който стихотворението разиграва. Този подход впрочем също не е обезопасен от пропагандни обертонове: вменяването на провиденциалност или универсалност на някакъв класически текст често е средство за овластяване на актуални политически нагласи. Да се разбере какво вповече или различно казва стихотворението в сравнение с предполагаемото си намерение, е също спекулативна стратегия за илюстриращо инструментализиране с оглед на определена представа за историята, за литературата, за начините им на отнасяне към действителността и на конципиране на различни от нея светове. Да не би заниманието със стихотворение с името „История“ да е просто параван за прокарване на известен хуманитарен дилетантизъм: да говорим за историята, литературата или каквото и да е през „История“, за да си спестим неизбродния контекст от теории и хипотези относно тези феномени? Но статутът на творбата все по-малко авансира с основания говоренето за онова, за което тя говори, докато критико-естетическата рефлексия изглежда откровена отживелица.

Но защо да се занимаваме със стихотворение с името „История“? Написано преди половин век, какво ново или интересно може да каже то за историята, литературата или каквото и да е? Обичайният отговор – защото е творба, произведение на изкуството – вече не задоволява. Каноничният статут и на най-изкусната направа днес е заложник на податливостта ѝ на обновяващо, т. е. казващо нещо днес четене. Не може да се мине без смисъл и послание, тъй че поетиката неминуемо се преосмисля като реторика: убеждаваща или поне произнасяща се, все едно дали поради умисъл или по силата на самата си фигуративна и наративна изпълненост. Формално-структурните подходи, които странят от смисъла, са не много по-мъртви, отколкото онзи тип деконструкция, която тържествуващо, безпощадно или по комплексни S&M-мотиви отказва да се ангажира.

Писането за конкретен художествен текст изглежда все по хлабаво като основания. В най-добрия случай то взема творбата като повод или като илюстрация за разсъждение, разположено в неустановеното поле между политическото, философското и културологичното. В сравнение със специализираното хуманитарно знание обаче, литературните творби нямат много за казване и ролята им застрашително се свежда до тази на ерудитски цитати в началото или в края, на ефектни мото и епиграфи. От друга страна, все повече отпада съгласието относно оразличената езикова специфика; литературата все повече е непривилегирован дискурс между всички останали. По този начин литературата изпада в двоен дефицит на основания за рефлексия. Икономията на нейното приватно четене продължава да съчетава полезното с приятното: тя трябва да представлява особена езикова направа и добър разказ, докато (внушава,че) казва неща за какво ли не. Коментарът ѝ трябва да я докаже като послание и интелектуален принос, т. е. като изявление, като казващ дискурс, достоен за обговаряне. Двойственият статут на литературата като напрегната между артефактичността и дискурсивността ѝ и липсата на органична допълнителност между режимите ѝ я правят проблематична по исторически променлив начин. Ако в определени епохи тази ѝ двойственост е събуждала интереса към нея, днес по-скоро това ѝ пречи: тя бива схващана като двойно непълноценна: и като изкуство, и като дискурсивна практика.

Тогава заниманието с литература (и още повече с отделна творба) следва да бъде мотивирано и на естетическо, и на дискурсивно равнище. Вместо да свеждаме литературата до илюстрация за културно състояние, може би все още си струва усилието да се проследи какво тя казва като изкуство и като текст; както и дали противоречието между двете ѝ лица не е смислово продуктивно. Последното изречение придърпва естетическото в полето на дискурсивното, но тази власт на дискурса е илюзорна: литературата би продължавала да има смисъл, ако се превърне в инстанция на въздействие, резултиращо в действие, а последното е приоритет по-скоро на нейното естетическо. Ако четенето на Вапцаров ни помогне да се ориентираме в актуалното си питане около последната война,

светът, който вече не е същият, или пък отдавна е, както и за мястото на дискурсите спрямо режимите на човешкото и тяхната световост, тогава сигурно все още има смисъл да четем литературата „История".

Въпросът за драмата възниква и в несъмнено най-значителното Вапцарово стихотворение „История": *и няма никой да разказва/ за простата човешка драма.* Два стиха по-долу се казва *и нашта мъка ненаписана/ сама в пространството ще скита.*

Хоризонтът на творбата се явява в концентрирана форма в напрежението между тези стихове. Чрез първата двойка „История" пледира за разказ *за*; не за изразяване, огласяне, явяване, артикулиране или представяне на *простата човешка драма.* Разказът, който се иска, дори не разказва драмата, а *за* нея. Тази опосредственост чрез *разказ за* е реалистичният хоризонт на нейното езиково посмяване. Тук не се очаква чудото на истината или реалното. Търси се разказ за драмата, жанр за жанра на живота. Втората двойка обаче се одързостява да си представи вписменостяването на мъката като условие срещу нейното вампирясване.

Възможно, но лесно решение би било да разпределим ролите и да припишем разказа за драмата като неизпълнен прерогатив на историята, докато лириката се ангажира с артикулацията на мъка. Всъщност нерешимият статут на собствения дискурс, разколебан между разказ за драма и откровяване на мъката, дава интелектуална острота на единствения Вапцаров шедьовър.

Измежду метадискурсивните текстове, добили достъп до българския лирически канон, „История" запазва особено място. „До моето първо либе", „Българският език", „Поет", „Нощ", „Песен на песента ми" са творби, които предписват как да се пише, като перформират рецептите си за поетическо изкуство. Трудно е да се реши дали на канона се налага нова поетическа правилност, или пък суетният жест не отива отвъд рамките на самопредлагането и авторекламата. Във всички случаи техен имплицитен конкурент е пак литературата – друга или на други. Литературата ни като че ли рядко изразява комплекси спрямо чужди дискурси и жанрове.

Вапцаровата лирика демонстрира рядка загриженост и компетентност относно жанровия и дискурсивния капацитет на репрезентациите на своето време. Тя лакомо поглъща чужди жанрове.[1] Случаят с историята е по-специален. Става дума за ключов дискурс на модерността, дискурс, който конкурира литературата до степен да я маргинализира, да дискредитира нейната адекватност именно от гледна точка на модерността, на нейната образцова дисциплинарност. Спорът с историята в този смисъл е спор за дискурсивната власт над модерността, за това кой да я завежда и представлява. Срещу модернизационния дискурс на историята бива възправен дискурсът на литературата, в частност на лириката, а самият Вапцаров вече е признал, че *не, сега не е за поезия.* Стихотворението приема да защищава авторитета на лириката от позицията на дискурс в

отстъпление. Това е дискурс, обслужващ автентиката на съществуването, след като негови понятия функционират във всекидневието, за да го артикулират: жанрът на драмата се е отлял в живота с неговата *проста човешка драма*.

На повърхността стихотворението „История“ представлява обръщение на колективния субект на неизвестните към историята; апострофмонолог на недопуснатите в историята към историята; но също и на онези действителни творци на историята, оставени извън нейната дискурсивизирана форма, извън историографския запис на историческите събития. Възможно е стихотворението да се разгледа като образец за една реторика на убеждаването, която води спор с историята, която персонифицира или по-точно „почудовищнява“. Това е и стратегията, която е избрал Радосвет Коларов в текста си от 1992 г.[2]

Възможен е и подход, който проиграва наивността на едно доверие, че в спора между факултетите има действителен епистемологически залог; че Вапцаров не просто спори от позициите на литературата, лявата мисъл или партията в тяхна защита, а че отвъд грижата за занаята и принадлежността се чете по-сериозен дебат за адекватността на дискурсите на модерността спрямо ставащото. Тук стихотворението ще ни занимава най-вече като дебат върху властващите дискурсивни практики на модерността. То се казва „История“ и я въвлича като мълчалив събеседник чрез фигурата на апострофа. В същото време включва, представлява и перформира дискурсивна инстанция, която е и домакин тук – тази на лириката. Стихотворението разиграва дискусия между историята и поезията с участието на самите дискурси в субектна позиция. Доколкото „История“ е лирика, изходът от спора като да е предрешен. Вапцаровият текст обаче няма наивно отношение към собствената си идентичност и поданство. Той, подобно на много други стихотворения на поета, по-скоро проиграва акта на търсене и обговаряне на собствения си хетерогенен жанров, артефактически и дискурсивен режим. Доколкото тук са намесени и драмата, и колективната биография, и медиите, и политиката, и в последна сметка езикът в цялата му анатомична, орална и писмовна амбивалентност и грапавост, стихотворението е най-концентриран израз на спора между дискурсите и завеждащите ги факултети.

И все пак, разговорът с историята се провежда от позиции, определими като литературни, доколкото стихотворението споделя едно авторитетно за модерността разбиране: литературата има оправдание в усилието ѝ да артикулира неартикулируемото. Текстът сякаш се домогва до неподдаващата се на символизация плътна и телесна триизмерност на реалното, непосилна за едноизмерното писмо, било на историята или на друг авторитетет дискурс на модерността. Текстът се идентифицира с колективни субекти пред страницата, зад знаците, *hors du texte*, които обитават отсамната страна на писмото: *ний бяхме неизвестни хора/ от фабрики и канцеларии,// ний бяхме селяни, които/ миришеха на лук и вкиснало,/ и под мустаците увиснали/ живота псувахме сърдито.* Недопустимостта на този колективен субект в писмото се гарантира от

неговата неизвестност, отвратителност, от „неописуемата“ устност на псувните му, тези междуметия на сексуалната неосъщественост. Тук литературата оспорва приоритета на историята като най-представителен дискурс на модерността, като претендира за достъп до онова, което писмото пропуска поради безразличие или безсилие – простата човешка драма, мъката, страданието, горчивата, отровна и воняща реалност, грапавия език, чиято метонимична свързаност с говорната способност бива преозначена като метафора, тялото с цялата му потна, кървава, мръсна неподатливост на артикулация.

Ала текстът, както вече забелязахме, не се отказва от писмовността и нейните ограничения. Историята се схваща като запис с хлабава и избирателна връзка спрямо събития и процеси, ала именно нейният дискурсивен авторитет е целен. Събитията и кръвта си остават материално предусловие, суровинна база на историографията, придаваща им форма – *контур*. Срещата между събитието и записа се осъществява чрез въпроса *Ще бъдеш ли поне признателна, че те нахранихме с събития и те напоихме богато с кръвта на хиляди убити.* Историята е представена като хтонично митично – предисторическо – чудовище от типа на Минотавъра. Ход, който ѝ присвоява връзка с телесно-вонящата материалност. Внушението, че историята се храни с тялото и кръвта на „историята“ не е просто ироничен каламбур. Чудовищността на историята се изразява не само в това, че тя поглъща и изяжда своите творци, но и че ги лишава от метаморфоза, че ги анихилира, разнищва, превръща в нищо: *Ще хванеш контурите само, а вътре, знам, ще бъде празно.* Историята напомня на митичното изчадие, плод на противоестественото сношение между жена и бик, Минотавъра, чиято кентавръческа чудовищност съчетава хтоничност с инстанцията на писмото, кодирана във фигурата на лабиринта.

Литературата критикува историята, защото предава името си: не само че историографията няма общо с историята; тя е забравила и изоставила своята не само етимологична задълженост на разказа, на наратива, на частната история като естествено тяло на историята. Именно на това изоставено и забравено тяло дава последно убежище литературата. Творбата представлява опит да се опази плътта на историята, телесната плътност на драмата на съществуването. Така литературата опитва да предостави аргументи за това, че тя единствена надвива проклятието на представянето и означаването, че е самата плът и кръв, храна и вода на историята.

Ала укорът към историята – че хваща *контурите само* – е структурен белег на писмовността въобще. Стихотворението сякаш е паднало в собствения си капан. Сега то или трябва да се откаже от претенцията си да бъде дискурс, което в най-добрия случай би го запряло обратно в затвора на изкуствата, или трябва да докаже уникалния си дискурсивен характер, трудна задача, особено след заявената скромна претенция за разказ за драмата. А и цялата му поза спрямо историята е на подчинен, молещ се дискурс, на дискурс, който се държи както човекът пред вратата на закона, пазена в случая от историята. Стихотворението се казва „История“.

„История“ започва с въпроса *Какво ще ни дадеш, историйо,/ от пожълтелите си страници?* От историята не се очаква да дава, а по-скоро да взема, както и потвърждава трета строфа, посветена на храненето и поенето на историята. Идиомът обаче е „влизам в историята“, акт, той предполага даване на достъп. Историята дава на онези хора и събития, които я снабдяват с контур. Тази икономия на размяната няма общо с метафориката на метаболизма, според която историята поглъща съдържания, плът и кръв, но връща само контур и форма, само лабиринта на писмото. Всъщност целият аргумент се крепи върху това реторическо приплъзване: историята, която поглъща, е самото събитийно ставане, тя нищо не дава и не връща; историята като историография е управлявана от икономията на размяната. Миготавърът на историята не е нищо друго, освен реторически ефект от смесването на двата вида история. Този минотавър обаче не е чудовищен сън на Вапцаровия разум. Именно претенцията на историографията да се отнася до историята като събития и факти ражда минотавъра на историята, който поглъща човешки животи, а повръща нишката на Ариадна: историята за убийството на чудовищния мит и началото на една история в плен на каузалността, по която Тезей се връща до началото, до произхода, избягвайки разклоняващите се пътеки на мита и литературата. Празното вътре е точно онова, което официалната историография пропуска: телата, животите, драмата на човешкото.

Претенцията неизвестните и вонящи буквално и фигуративно, чрез псувни към живота, да влязат в историята е абсурдна: историята не дава достъп на хора, неизвестни на времето си. Тогава какво искат тези неизвестни хора? Отговорът е даден в началото на трета строфа: *Ще бъдеш ли поне признателна.* Думата „признателна“ е леко повдигнат синоним на „благодарна“, но тази натурализирана фигура не може да скрие общия корен с „признание“. От историята се очаква признание. По силата на донякъде екстравагантната логика на лявата модерност неизвестните на своето време имат парадоксалното право да бъдат признати за субект на историята, за нейна движеща сила, колективна и безименна като всички паметници на незнайни войни. Историята представлява нов контур, промяна, която ретроспективно признава своя субект в лицето на масите. Така икономията на размяна преминава в икономия на признанието, която на свой ред е условие за икономията на репрезентацията.

Но дали признанието е възможно единствено в дискурса на историческата репрезентация? История ли е онази на неизвестните хора? В какъв смисъл е история историята на неизвестните? Внушението на стихотворението е ясно: историята на неизвестните е литературата. Вапцаров предлага поредната, донякъде иронична интерпретация на прочутия Аристотелов пасаж, сравняващ история и поезия. В седма част на „Поетика“ се казва, че поезията е по-сериозна и по-философска от историята, тъй като последната разказва за действително станали неща, а поезията за неща, които биха могли да се случат по вероятност и необходимост, тъй че историята говори за единичното, а поезията за общото.

Очакването е Вапцаров да преобърне схемата, за да потвърди предпочитанията към литературата. Чрез хванатия контур и празното вътре, очакването сякаш е изпълнено: историята вече е натоварена с общото, а литературата претендира да улавя уникалната неповторимост на човешкото съществуване в неговата абсолютна единичност.

Вапцаровият текст обаче по-скоро усложнява Аристотеловата схема, вместо да я преобръща. След въпроса *ще бъдеш ли поне признателна* следва негативният отговор: *Ще хванеш контурите само,/ а вътре, знам, ще бъде празно.* Контурът се родее със схемата, общото, идеалната абстракция; от друга страна, контурът скицира характерното, отличителното за определено явление. Контурът улавя общото в единичното и обратното. Контурът постига субективизиращата външност на колективното, масоидалното. Историята няма вътрешност, макар че поглъща събития и кръв. Тях тя преработва в контур, в разбираема субектна схема. Контурът не улавя дълбинното и същностното, нито разпиляността и разплискването на индивидуални желания и стремежи. В „История“ на Вапцаров неизвестните са сводими до контур поради неразличима общосподеленост. Историята не познава нито общото, нито единичното, а само агентната инстанция. Неизвестните хора могат да получат признание като агентна инстанция, като колективен субект на историята. Да забележим, че според Вапцаров историята дава индивидуален и конкретен израз на едно повторително и като че ли безлично колективно битие, което и в литературната си версия не може да излезе от обобщителността на едно 1л., мн.ч. В качеството си на контур историята предоставя артикулация на неизвестните, само дето при репрезентацията ги изличава, лишава ги от битийна плътност, от събитийна кръв, тъй да се каже. Контурът индивидуализира колективното безличие, дава му смисъл и посока. Тъй че не става дума за лесна разправа с историята, дори напротив. Историята у Вапцаров прави повече за неизвестните, отколкото той си мисли (или отколкото тя реално прави). Историята при Вапцаров дава контур, лице, посока и цел на масите, каквито те в историята на модерността рядко имат.

Последствията от дебата върху дискурсите тогава не са еднозначни. Вместо разправа с историята, този спор по-скоро стига до версия на поговорката *божието богу, кесаревото кесарю.* Стихотворението не толкова се присъединява към Аристотеловото настояване, а предлага разграничение между литература и история. Литературата поема функциите на Минотавъра, тя е едновременно всеядно предмодерно и авторефлексивно модерно дискурсивно изчадие с пиетет към тялото, вонята, пола, секса и пр. неподлежащи на символизация и в този смисъл нечовешки практики на човешкото. Историята е тогава именно модерна със своя пиетет към формата, очертанието, контура на събитията, промяната, новостта, оттам и към ефектите и резултатите от промяната. Ницшеанските отгласи от Второто несвоевременно размишление, фаворизиращо живота, в тукашната логика литературата, пред историята, са достатъчно осезаеми. Както впрочем и при Ницше, по-важното е техните територии да бъдат разграничени; тук, за да се подпъхнат нови аргументи в полза на

литературата като теория и практика на дискурсивния канибализъм, която пропагандира и осъществява Вапцаров. Вапцаров за първи път в нашата литература, а след него такъв опит е правил комай само Ани Илков, се посвещава на политиките на представителство в полето на дискурса.

Първа версия, XX век: Вапцаровият аргумент е силен, но той почива върху проблематична предпоставка. Едноизмерността на историята е дискредитирана именно в нейната контурност и вътрешна празнота. Историята винаги ще бъде празна отвътре, тъй като тя няма вътре, не разполага с измерение, което да ѝ позволи обем, вътрешност, лук и вкиснало, материя, реално. Критиката към историята е насочена към самата сигнификация, към битийността ѝ на писмо. Ироничният контрааргумент е очевиден: как е възможна подобна критика, без тя да бъде самоунищожителна? От каква инстанция се произнася Вапцаровият текст, сякаш отново на ръба да се превърне в свидетелство за собствената си суетна слепота? Какви са свидетелствата, че той действително артикулира неартикулируемото, че дава плът и кръв на плътта и кръвта, след като също е писмо, при това охладено технически, при цялата му скрабьозна склонност към сквернословия и обсценност? Текстът си дава сметка за съвсем реалната зависимост на реалността от записа, на историята от историо-графията, на човешката драма от разказа *за* нея.

Спорът за самите основания на писмото в неговата видова различност не може да получи друго решение освен прагматично и реторично-перформативно. Това означава Вапцаров не само да се чувства призван за такъв вид писмо, което да дублира историята, празна и ялова поради липса на „вътре“ при нея, но и да демонстрира качествата на това писмо. Вапцаровото друго писмо ще трябва да се отличава точно с липсващите на другите дискурси достойнства. То ще поеме жребия да бъде едно женско, сподобено с утроба, майчински пораждащо писмо. Чрез собствената си литературна положеност стихотворението следва да заяви своята несводима другост, дискурсивната несъизмеримост на литературата. *И нашта мъка ненаписана/ сама в пространството ще скита*: за да не вампиряса мъката ни, тя трябва да се напише.

Апострофът към историята се разгръща като заместващ преход от митична предисторичност към рационализираща историчност, т. е. от хтоничната чудовищност на предразумното, неучленено тяло, неподлежащо на символизация към формозадаваща избирателност на един обезтелесен и така каузално функциониращ разум. Еволюцията на историята сякаш е онагледена чрез еволюцията на видовете: от вегетативни алюзии, оставени от пожълтелите страници на историята[3], през животинската хищност, за да се домогне до фазата на човешкото. Вместо да остане при него обаче, еволюцията е продължена до безплътността на писмото, до нечовешкото на историографията. Тенденцията към персонификация, прокарана чрез апострофа, по този начин бива рязко прекъсната: природната еволюция и човешката история, оказва се, се засрещат не собствено в точката на човека, а в нечовешкостта на писмото. Човешкото е постигна-

ло такова ниво на автоинструментализация, че е заскобило и изтървало самото себе си. И точно на това място се очаква да се появи внимателният към пропуснатото отговор на литературата.

Литературата „История“ се ангажира със своя версия на историята, протовариант на „устна история“[4], съвпадаща с историята на пролетарското съзряване: от раждането през мъчителното израстване до повторената надежда. Ала още първата строфа предлага разцепеност между бъдеще и минало, която задава темпоралния модел на цялата творба. Бъдещото време на *Какво ще ни дадеш, историйо* е сменено от миналото несвършено време на *ний бяхме* и *псувахме,* последвано от *ще бъдеш ли*, продължено в свършеното на *нахранихме, напоихме*. Следващите три строфи в бъдеще време прехождат в две в минало неопределено, алтернирани с преизказна модалност, за да се стигне до изтънчения преход към минало несвършено *Онез, които сме оставали, се потехме и под езика*, раздвижено от единствено възвръщане на минало неопределено, и така до затварящото историческата, тъй да се каже, част сегашно време на *Не мога повече! Не искам!...* Играта с времена и модалности заслужва специален анализ. Тук ще забележим само две неща. Апострофът се разгръща от позиицията на идентификация с бъдещето време на историята, от чиято перспектива „ние“ вече сме минало, чиято несвършеност не обещава утеха, тъй като изразява само повторителност. Второто е, че сегашното време се появява чак в двете строфи, предхождащи заключителните две; сегашното време е отредено за естетическата самооценка. Ясно е, че стихотворението не имитира исторически наратив, доколкото снове между бъдещи и минали форми, игнорирайки сегашността. По този начин текстът жестово перформира непроницаемостта между история и реалност и показва как властният механизъм на граматиката поставя актуалността под знака на миналото. Инстанцията на историята, на писмото, на буквата действа безотказно, като превръща актуалността в *минало неважно*, както по друг повод пише Вапцаров.[5]

След снованието между бъдеще и минало текстът все пак утихва в сегашно време, което съвпада с метапоетическото отстъпление на текста: *Защото би ни безпощадно живота с тежките си лапи направо по устата гладни, затуй езикът ни е грапав. И стиховете, дето пишем, когато краднем от съня си, парфюмен аромат не дишат, а са навъсени и къси.* Сегашността, настоящето е отредено на поезията, при това на поезията, която четем в момента. Празното и като че ли оваканченото благодарение на авторитетното писмо на историята място на сегашното, разхвърляно между минало и бъдеще, бива заето от писмото на поезията; на лириката, която ни се случва в момента. Разчетена като метафора, метонимията на езика се вписва в тенденцията литературата да се представя като пространство, в което се извършва възмездяването и възстановяването на природната мотивираност между думи и неща. Стихотворението сякаш се присъединява към трайната тенденция на модерността да мисли метафората като автентичен, мотивиран и мотивиращ троп, противопоставяйки я на оказионалността на метонимията. Не само

дето под метонимичното заместване на езика като телесен орган с езика като говорна и комуникативна способност стихотворението подпъхва метафорическа, (квази)природна мотивираност: то разгръща тази тенденция в алегоричен наратив, който въвлича в метафорична зависимост не само двете значения на езика, но и метонимично положената спрямо езика уста, метонимията на глада, боя по тази уста с тежките лапи на бащоподобния живот. Внушението е сред най-дръзките сред щедрата на творчески самооблащения българска лирика. На карта е поставен и спечелен основният замисъл стихотворението. Защото именно ако успее да внуши естествеността на връзката между езика в устата и езика на поезията, а оттам и зависимостта между начина, по който животът се отнася към устата с езика, и автентиката на естествения продукт на езика, поезията, то тази поезия ще може да надмогне опасенията спрямо статута на собственото ѝ говорене.

Като си присвоява настоящето, телесността, природното единство на думи и неща, естествената каузалност между физикалност и смисловост, между феноменалност и референциалност, лирическото писмо следва да докаже своята *differencia specifica* спрямо абстрактното, дистантно, контурно писмо на историята и останалите модерни дискурсивни практики. Ако лириката пред очите ни е точно онази, която показва, че езикът на поезията е същият оня грапав от бой и глад език в уста, налагани от лапите на живота, то тази поезия ще е провела своето *quod erat demonstrandum.*

Доказала ли е себе си поезията пред очите ни? Мирише ли и горчи ли разровеният гроб на живота? Първите три строфи от доказателствената демонстрация и особено вторият дистих на първата строфа, епатажният *а майките лежали влажни/ и гризли сухите си бърни,* като да предлагат търсеното доказателство. Със своите четири *а* и две *е,* четворна сонорност, чиято *л*-струпаност в парономазния псевдоетимологичен конструкт *лежали влажни* е допълнена от двойното жужене на *ж,* първият стих се явява максимално отворен във вокално отношение. Вторият стих, напротив, разполага с единствена отворена, неударена при това, гласна *е* между две *и,* които наброяват до шест в стиха с подкрепата на единични *у* и *ъ*. *Л*-сонорите биват изместени от обрамчващите *р* на силните *гризли* и *бърни.* Тази изкусителна „звукова картина" с още по-изкусителния понятиен конструкт ни прелъстяват с като че ли разтърсваща, преживяна изобразителност на раждане по синурите. Героините на този перформатив, преди още да е тематизиран преходът от нечленоразделността на плача към артикулираността на песента, вече са преминали от телесната интензивност на викането от *а майките лежали влажни* към културно продиктувано сдържане и потискане на вика, тематизирано в *и гризли сухите си бърни*, внушаващо и ефекта на психозадържане. Така викащата мокрота на родилната болка може да бъде конкурирана единствено от прехапаните устни на крясъка в следващия стих.

Епистемологико-естетическата програма на стихотворението като да е изпълнена. И тя вероятно би била близо до изпълнение, ако то не се

нагърбваше със задачи, присъщи на историята или медиата. След лекия спад във втората строфа третата се качва почти до нивото на първата, не само заради приплъзването между времената, но и заради авансовото зареждане на езика с телесност, необходима за коментираната вече поетическа работа с грапавия език: *Онез, които сме оставали/ се потехме и под езика, работехме къде що хванем, работехме като добитък.* Следват обаче три строфи, в които на преден план излиза мелодраматичната агитация в *една надежда ни докосваше със нещо хубаво и светло. О, как се люшкахме в надеждите!...* (членувани вероятно поради това, че вече са ни познати от горе); накрая се стига до римуване на *кафенета* с *комюникета.* Принципът на всепоглъщането, който диктува апетита и към дискурсите на историята и медиите, на агитацията и масовата култура, заплашва програмата и на тази най-амбициозна Вапцарова творба. Тези четири строфи, квазиконкретни и тавтологични, мъгляви и празни, най-после приключват със стиха *Не мога повече! Не искам!...,* отекващ с автокоментарни обертонове. Следващата строфа потвърждава тази хипотеза: тя отново прибягва до бъдеще време, за да предложи компромисното решение в спора между факултетите: неартикулируемото така или иначе присъства като литературен подтекст, като материален остатък под абстрактната антисептичност на санитарно концептуализираните знаци: *Но в многотомните писания, под буквите и редовете ще вика нашето страдание и ще се зъби неприветно.* Веднага след това идва ред на грапавия език, който допълнително мотивира – чрез техниката на метафорично уплътнената метонимичност – това зъбещо се страдание.

Как тогава да си обясним финалните строфи, които се завръщат към изоставения апостроф към историята, който, след уверенията *За мъката – не щем награди,/ не ще дотегнем и с клишета*, прибягва до молбата към историята: *но разкажи със думи прости/ на тях, на бъдещите хора,/ които ще поемат поста ни,/ че ние храбро сме се борили.* На историята първо ѝ е отказана привилегията или дарбата да представя автентичната човешка драма; после ѝ е вменена неизбежна пропитост на всеки неин ред и буква със същото това страдание. Защо и за какво ѝ се моли отново лирическият аз?

Финалът е пример за ирония на поанта, която превръща този антиклимакс в уместен завършващ акорд. Трябва само да се чуе в какво всъщност се състои молбата. Тя има и формална, и съдържателна страна, предвижда и адресат (*бъдещите хора, които ще поемат поста ни*). Езикът е като в частта за надеждите, кафенетата и комюникетата, само дето е още по-клиширан, което се усеща още по-натрапчиво непосредствено след фразата *не ще дотегнем и с клишета.* Но точно такъв език е необходим, за да може двете оспорващи се стратегии – тази на разграничението между дискурсите и тази на литературната всеядност – да постигнат компромиса на своята неразрешимост. Обръщението към историята е дълбоко иронично: тя не може да артикулира вонята и горчивината, тялото и вика, езика в неговата продуктивна двусмислица, но може да представи пред клишето на бъдещите хора, поели някакъв пост, с клишето на простите

думи клишето на храбрата борба на миналото. Нищо от ресора на живота и съответно литературата не се очаква от историята: пределът ѝ е съвместният режим от три клишета, които представят нейния режим на истина.

Нерешимият проблем с литературата тогава е, че тя няма свой специфичен дискурс, а значи и свой присъщ режим на истина, поради което завинаги е осъдена да снове между практиките на канибализма спрямо другите дискурси и (обикновено след това) на оразличаването и разграничаването си от тях. Нещо, което напомня окултуряващия ефект на изяждането на бащата в „Тотем и табу“ от Фройд. Факт, който на свой ред мотивира и оправдава онези толкова дисонантно слаби четири строфи от ресора на медиата, историята и политическото комюнике. „История“ несъмнено е най-сериозната метадискурсивна творба, а защо не и текст въобще, в историята на българската дискурсивност.

Тази нерешима раздвоеност между всеядността и самообособяване на литературата, която перформира „История“, налага преразглеждането на пределната метадискурсивна претенция на творбата: че литературата е уникален дискурс, доколкото единствен разполага с компетентност и инструменти да артикулира неподатливите езиково материи. Споменахме, че формулировката на тази претенция зависи от една реторическа спекулация: от вменяването на метафоричност на една метонимия, от откриването на естествена връзка между състоянията на вкусово-учленителния орган и на знаково-комуникативната способност на човека. Като вяра и стратегия по съвпадането между знак и значение, естетиката с епистемологически претенции е принципно контрареторична. Ала точно реториката, която я поставя на карта, я прави възможна, поне като вяра. Казано направо, естетическата вяра зависи от реторически стратегии, схващани естетически. Ако бъдат схванати като производство на реторически ефекти, които не разполагат с епистемологическа надеждност, естетическите стратегии се свеждат до първоначалното значение на реториката като изкуството да се убеждава посредством език. Схваната като естетическа, поетическата стратегия има прикрито идеологически ефект. Схваната реторически, поетическата стратегия е не по-малко идеологична, но поне е открито и авторефлексивно идеологична. Най-голямата похвала за изкуството на Вапцаров в „История“ тогава би била, че тук, за разлика от другаде, текстът му е самосъзнателно – реторически – идеологичен. И в този смисъл едновременно убеждаващ и автодеконструктивен.

Сега вече можем да забележим още една генерална стратегия на текста: той е построен върху постоянна жестова отмяна на предходни метадискурсивни твърдения, които се отнасят колкото до историята, толкова и до литературата, толкова и до всяка друга писмовна употреба на езика. Въпросителният апостроф на началните две строфи има вътрешната форма на реторичен въпрос, която се потвърждава от укоризнената категоричност на третата строфа, внушаваща *нищо няма да ни дадеш, историйо*. Четвъртата строфа обаче изоставя историята и превключва без видимо съзнание за това към поетите на бъдещето. Поетите се държат

според обичайните Вапцарови изисквания, отправяни към събратята по перо: близо до народа, близо до делника, близо до труда, близо до агитацията, и най-важното далеч от онази *романтика изстинала* на миналото. Освен че е автокоректива, строфата за първи път оголва вътрешната си раздвоеност между дискурсивен канибализъм и дискурсивна разподялба: бъдещата поезия и е, и не е част от историята на бъдещето. Следващата строфа реторически се усъмнява в досегашната си укоризненост, доколкото първо внушава невъзможност да описва живота (*Живот ли бе – да го опишеш*), а после заплахата от такова описание: *Разровиш ли го – ще мирише и ще горчи като отрова.* Въпреки това в следващите три строфи предприема заплашителното – вонящо, горчиво, отровно – описание. Следват нови четири строфи, в които историята се връща на сцената – като различие, от една страна, но и погълната от поетическата творба. Следва жест, обезсмислящ и напразните усилия от предходните четири, и успеха на най-силните три строфи преди тях, след като ненаписаната мъка се оказва неизбежно представена като подтекст. Този жест по същество е автосуисидален, доколкото обезсмисля самостоятелното съществуване на литературата. От това го спасява само догадката, че идеята за подтекст изисква инстанцията на литературата. Тази самоубийственост ще да е усетена, щом следващите строфи представят апотеоз на литературната самозащита и автоконципиране. Но и с това не се свършва, защото литературата-живот инсценира пазарене и молене спрямо историята, чийто контур явно е условие за възможност драмата на живота да се изпише като пълното му *вътре*. Само през метадискурсивната нерешимост, която артикулира и перформира „История“, намира обяснение тази вътрешна саморазрушителност на перманентното всепоглъщане на и разграничаване от другите дискурси. Ако можехме да прехвърлим анализа и на полето на темпоралните структури на текста, или върху взаимодействията между алегория и апостроф, както и между метонимия и метафора, щяхме да направим по-убедителна картината на коментираните по-горе колебания. За текста беше важно да демонстрира на базата на най-зрялото Вапцарово стихотворение онова ниво на метадискурсивна авторефлексивост, което неизменно присъства в творчеството му и което често не се отчита по причина на криворазбраната наивност, инфантилност, масмедиална и попкултурна зависимост на неговата поезия. А тази авторефлексивност позволява на машината на песента да превърне диалектическата борбата между вяра и живот в разговор и игра между фигури под знака на взаимната им допълнителност.

Втора версия, XXI век:

Всичко, казано по-горе, е интерпретация, която остава малко или повече в плен на дисциплинната дисциплинарност, т. е. в логиката на стихотворението, в плен на историята. За да се чете, а още повече за да се пише за определена литературна творба, тя следва да обещае нещо, или по-точно би следвало да бъде схващана като инстанция на обещание. В случая с „История“ това литературно обещание, изтъкнато като предим-

ство пред историята, е в точката на вонята, която залива стихотворението. Вонята е обещанието на стихотворението, оня перформативен акт, който ни обещава някакви ползи и удоволствия, ако се занимаем с нея.

Първата част на стихотворението тогава може да се види като подготовка на почвата за литературата *per se,* чрез очертаване на полета, неподатливи на историческа репрезентация, чрез онова, което контурът не лови, през вътрешното и пълното. Акцентът горе беше върху *простата човешка драма* и *нашта мъка ненаписана/ сама в пространството ще скита.* Драмата е лишена от разказ, а мъката – от глас и запис. Но може би тази двойна лишеност не е по силата на зла историческа умисъл, а поради структурна неподатливост: *простата човешка драма* да не подлежи на разказ, а мъката да е лишена от глас и запис пак поради неизговорима незаписваемост, както лукаво подхвърлят следващите стихове: *Живот ли бе да го опишеш?/ живот ли бе – да го разровиш?* За да не вампиряса мъката, тя следва да се напише. И все пак, драмата и мъката в своята неизразимост идват по-късно, по-скоро като ефект и следствие от една изначална неучленимост: тази на вонята. Литературната претенция спрямо телесното и материалното бива поддържана чрез най-чувствителното сетиво: обонянието. Онова, което историята не може, а и не иска да изрази и представи, е човешката воня, смрадта на живота: *селяни, които миришеха на лук и вкиснало; разровиш ли го – ще мирише; се потехме и под езика.* Става ясно, че мъката и драмата се противят на разказ и писмо поради вонливата им природа, поради непреводимата им материалност.

Пред миризмата историята е безсилна. Контурът на историята е онагледяващо представящ, той фиксира очертанията на събитията, за да даде достъп до смисъла им. Литературата не предлага задължително ключ към смисъла на събитията, защото какъв е смисълът на кръвта, на човешката драма, на мъката? Тя обаче претендира за достъп до самата материална несводима непоносимост на човешкия живот, до непредставимото, невъобразимото. Но как един дискурс може да артикулира неартикулируемото? Той не може да възпроизведе вонята на съществуването, нито вкуса на живота. Той може да ги назове, да говори за тях. Това е по силите на всеки дискурс, повече или по-малко. Внушението тук е, че силата на литературния дискурс е в способността му да отива отвъд назоваването, в осигуреното преживяване на онова, за което се говори, чрез „грапавото“ му езиково перформиране. Литературата претендира да е миметична в оня радикален смисъл на изиграното, възпроизведено действие; литературата е дискурс, който дори когато е уж смирено констативен и диегетичен, е и перфидно или предизвикателно перформативен и миметичен.

Наистина литературата в лицето на „История“ показва какво може. Дистихът *а майките лежали влажни/ и гризли сухите си бърни* е сред най-ярките демонстрации на звукопис с послание в българския език. Но това не прави литературния дискурс по-ценен. Внушението е по-скоро, че на различни форми на живот съответстват различни дискурси. Мъчително

повторителната и общосподелена драма на неизвестните, която историческият контур пропуска, са завеждани от литературата. Животите, захвърлени на бунището на историята, могат да разчитат на литературата.

Въпросът е дали литературата осигурява търсеното признание и представяне. За да бъде така, литературният дискурс следва да бъде конкурентноспособен на историческия на тържището на модерността. Но заглавието, обръщението и пилигримската поза спрямо историята издават по-скоро комплекси. Все пак литературният е перфиден дискурс, чиято жестовост често е иронично скромна спрямо дискурси, които тя критикува, докато употребява. Що за дискурс е литературният според „История"?

Архитипалната сцена, която експлоатира литературата, за да демонстрира незаменимостта си, е тази на раждането. При това строфата на раждането в стихотворението едва ли е само в метонимичен досег със строфата-диагноза върху живота: *Живот ли бе – да го опишеш?/ Живот ли бе – да го разровиш?/ Разровиш ли го – ще мирише/ и ще горчи като отрова.* От самото раждане, вонята на съществуването е дискурсивно потулена от дисциплинарните практики, от порядъка на дискурса; ролята на литературата е да ѝ даде израз, да намери обективния корелатив, вербалната икона, преживяването и потреса от вонята на човешкото съществуване. Да се заложи на вонята е силен ход: от Фуко знаем, че колкото по-низмена е сетивността, толкова по-лишена от дисциплинарна репрезентация е тя. По този начин историята бива дискредитирана поради липса на достъп до инициалната сцена на раждането, а значи и от връзка с неизразимата, но определяща инстанция на раждането и смъртта. По Леви-Стросовия мит за структурата на мита историята е всеядно чудовище, което не ражда, а се самовъзпроизвежда чрез погълнатото. Литературата, от своя страна, е женската инстанция на раждането, тя е лоно, утроба, còra. Би било свръхинтерпретация да търсим в *неизвестни хора* фигура на Платоновата *хòра*, но ако продължим Миглена Николчина и връзката, която тя прави между Кръстевата *хòра* и пространството на хорото,[6] то тогава безликото множество от неизвестни хора може да се разчете като опложданото друго спрямо хòрата на литературата: литературата ражда, оплодена от колективната човешкост в нейната първична, материална витална сила. Нека не забравяме, че инстанцията на литературата е въведена от нас: в стихотворението се говори от инстанцията на хората, на вонящите неизвестни люде. Литературата е човешка, хорска инстанция, доколкото се ражда от две: от езика и от света. Доколкото е чудовищна, историята е дискурс на нечовешкото. Тя е дискурс на отчуждаването, остраненията, отвъдняването на човешкото от самото себе си. Тя е чудовищен дискурс на самовъзпроизводимата авторепрезентация на човешкото в себе си и именно в тази хюбрисна автототалност е чудовищна и нечовешка.

И така, историята и литературата са представени като различни икономии на репрезентация. Двете се водят от различен закон какво заслужава да бъде представяно. Но това е малка разлика. Действителната е, че при историята представянето попада в режим на самопредставяне на

властта, която контролира порядъка на дискурса ѝ. Литературата, поне в идеалната си версия, се изплъзва на дискурсивния диктат, тъй като тя е пораждащо лоно на световостта на човешкото. По този начин тя работи в два режима: в хюбриса да артикулира неартикулируемостта на човешкото и в перманентната демистификация, която е самоподривна, на самосъзнателно признание за винаги вече проваленост на артикулативния хюбрис. За разлика от историята, литературата не е тотална инстанция: тя нито за миг не отклонява вниманието от собствената си агентна позиция, т. е. от своята идеологичност, докато не спира да сочи извън себе си, към материалната непреводимост на човешкото. Така тя се изплъзва на изкусителната наивност на репрезентацията в самия режим на довеждането ѝ докрай. В същото време тя критикува конкурентните дискурси заради това, че жертват своя дълг към репрезентацията в името на самовъзпроизводителната тоталност на дискурсите си, т. е. заради тяхната чудовищност.

Въпросът е от кои дискурси на признанието и репрезентацията хората повече се нуждаят. Отговорът на „История“ отново е противоречив. На равнището на твърдението грижата е за достъп до историята. Но нейният дискурс е обект на критика, и то от дискурсивната инстанция на човешкото в неговата материалност, мъка, заета от литературата драма. Но защо хората, в това число и Вапцаровите, фаворизират историята, при все критиките и недоверието си към нея и независимо от наличието на понадеждния дискурс на литературата? Отговорът се крие в икономията на признанието, присъдена на историята: *ще бъдеш ли поне признателна.* Историята не е дискурс в себе си, а оня дискурс на модерността, който контролира други два дискурса, чиито следи откриваме в „История“, политическия и медийния: *И късно през нощта си легахме/ с последните комюникета.* Хората на литературата са пасивна публика, вцепенена в двойствената дискурсивност на комюникето. Неизвестните хора на Вапцаров като да не са излезли от Ганковото кафене или от Антимовския хан: *О, как сме чакали напрегнато/ в задръстените кафенета!*. Новото е, че, нещастни поради непризнатостта си, те все пак разчитат на политическо представителство извън семейно-родовата ролевост: *Зарязвахме софрите троснато/ и търтвахме навън, където/ една надежда ни докосваше/ със нещо хубаво и светло. ... О, как се люшкахме в надеждите!...* Претенцията за достъп до история е ефект на съзнанието, вярата или илюзията за политическо представителство. Въпросното представителство е не повече от медийно опосредено, а медийното като двуликия Янус на модерността е раздвоено между демократично представителство и политическата манипулация. Фиксацията в историята има модерна медийно-политическа легитимация, тя предполага абдикиране на човешкото от неговата антропологическа комплексност и свеждането му до *zoon politikon*.

Последното разкритие хвърля допълнителна светлина върху позата и интонацията на измолващо домогване до авторитетния дискурс на историята, още по-угрижващо, тъй като е предприето из-от инстанцията на

литературата, въпреки осъзнатите ѝ предимства. Модерността е пространство, което валидизира квазиобщностните дискурси на правото, политиката, медиите, историята и дисквалифицира дискурсите на комплексното човешко себепознание, репрезентирани от литературата. Още през 40-те на Вапцаров му е било ясно кои факултети ще повишават приема си и кои ще западат. Но в позата и поведението му има съобразяване с тенденциите, смирение пред маргинализирането на литературата по силата на нейната взряност в регресивно предмодерните вонящи вътрешности на човешката пълнота.

Финалните строфи на творбата са акт на иронично узаконяване на дискурсивния приоритет на историята, проведено от инстанцията на една пледираща за подтекстова неизтребимост литература. В контекста на Вапцаровия дискурсивен канибализъм ходът по спасяване на литературата като случаен, но неизменен ефект и на най-дисциплинарното писмо като да е свидетелство за слабост. Лишена в началото от разказ, човешката драма се оказва вътрешното на историческия дискурс, неговият озъбен подтекст; преди вампирясала поради неописменостеност (или незаписваемост?), във финала тя се домогва до вътрешния суплемент на писмото, до нетърсената му, но съпътстваща го другост. Това е лесен, предвидим и автоматичен ход за нивото на аргументативна софистицираност на стихотворението. Че страданието е подтекстов суплемент, че вампирически обитава подмолите на текста, чието признание не е заслужил, може и да е очарователно внушение за нездравата природа на писмото, но това е жест, който обезсмисля съществуването на литературата: ако литературата е подтекстът на всеки дискурс, то каква полза от нея? Отговорът обаче е сред авторитетните в епохата на късната модерност: литературата *per se* ни учи да разчитаме литературата, подпъхната под редовете на дисциплинарните дискурси. Литературата присвоява и инкорпорира толкова дискурси, за да ги превърне в троянски коне за достъпа си в техните охранявани крепости.

Но този ход внушава и нещо, което тенденциозно премълчавахме до момента: в епохата на модерността разграничението между дискурси и жанрове може да има за оправдание само някаква евристична условност. Финалната игра между метонимия и метафора е аргумент в същата посока. Викащото и зъбещото се страдание е въвлечено в съвместен режим с битите от живота гладни уста и грапавия език. Страданието е тема на метафора с персонификационен ефект. Ала боят по устата, който причинява грапавия език, е метонимичен конструкт. Неговите предпоставки обаче пак са метафорични, индексално-знакови – *защото би ни ... по устата..., затуй езика ни е грапав.* На свой ред метафоричната структура е метонимично уплътнена чрез антропоморфната алегория: *би ни ... с тежките си лапи ..., затуй ... е грапав.* Грапавината е точката, в която се срещат наратив и фигуратив, каузалност и иносказателност, метонимия и метафора. Ако метафората вземе връх, това би наклонило везните в полза на литературата. И тъй като езиковата грапавина е оградена от зъбещото се страдание и навъсените стихове, то, изглежда, литературата

печели, а стихотворението е достигнало до точката на своята пределна металитературна вещина: грапавият му език и къси стихове дават израз на навъсената, озъбена и викаща инстанция на страданието от подтекста на историята. Това обаче оставя литературата в състоянието на подчинен, маргинален, метонимичен поддискурс в историята на модерността.

Буквалното четене на езиковата грапавина като метонимично следствие от боя по устата и глада обаче не е изтощено. Грапавият език в устата попада в полето на дискурсивната неподведимост на материално-чувствения опит на воняшите, псуващи хора, миризливия живот, потта под езика. Колкото по-способно е стихотворението да осъществява собствено литературната си програма по артикулирането на зоните, недостъпни за другите дискурси, толкова по-вероятно е то да изпълни обещанието си да не дотяга с клишета. Тогава литературата не е нито в клишираните метафори за грапавия поетически език, нито в метонимичната каузалност, иронизираща историческия дискурс в самото му сърце. Литературата е точно в неразличимата нерешимост между фигуративните и буквалните режими на функциониране на дискурсите на модерността. Литературният подтекст във всеки дисциплинарен дискурс е последната дискурсивна инстанция, през която човек може да прекосява дискурсивното си партикуларизиране в история, политика, медии и пр. репрезентации, за да влезе в досег със себе си.

Стихотворението на Вапцаров обаче в никакъв случай не е повик за завръщане на човешкото в автентичния дискурс на литературата, нито за бягство в неартикулируемата му другост. Като не свежда човека до историческата му роля, контур и инструментализация в дискурса на историята, „История“ на Вапцаров няма илюзии относно властта на историята. Действителният залог в стихотворението е не в дискурсите, а в агентните позиции, които ги приватизират. В последна сметка драпането не е за булевардно пожълтелите страници на историята, а за агентна позиция за историческо действие, която между другото оперира и с дискурсите на историята, на литературата, и на техните хипер- и хипо-, под- и над-, мета- и пара-текстове. Стихотворението „История“ би изпълнило мисията си, ако каже добре важни неща за историческия, литературния и други дискурси на модерността. Но то би си присвоило агентна позиция само ако в резултат на неговата поява историята беше добила друг контур, или пък мъката беше намерила покой в собственото му писмо. Това май не стана и най-верните му прогнози се случиха в дотегливите клишета за улисаните в темпове и агитки поети и в простите думи за храбрата борба на безименните. Агентна позиция биха му присвоили и вдъхновени от него елити, които го превръщат в кредо, девиз или манифест. Нашите наблюдения нямат такава претенция.

И все пак историческата безпоследственост на стихотворението може и да не е дотам очевидна, след като в българското културно пространство все още имаме повече доверие в литературния, отколкото в политическия, медийния или исторически дискурс. А и може би смисълът на литературата е да ни отрезвява и въздържа от правене на и влизане в историята

на всяка цена. Защото историята на всяка цена е революционна. А изход от нея, ако перифразираме Райнов, винаги има, но не задължително встрани от глобалния гроб.

* * *

Нашият подход към Вапцаров целеше да разкрие онова, което често се губи при едно традиционно пренебрежително към буквалното критико-аналитично подхождане към лириката; онова, което дава плът на актуалното четене на латентно равнище. Ето защо се опитахме да сговорим познавателните и реторическите режими на съжителстващи екзистенциални, психоаналитични и деконструктивни подходи. Негативният ефект от тези процедури е превръщането на Вапцаров по-скоро в спекулативен мислител, отколкото в софист на ефективното убеждение. Вярно е, че автодеконструктивността му, която днес изглежда очевидна и оголена, изличава част от десетилетния му имидж на майстор да убеждава. А и времената се менят по начин, че да правят тази реторика безсмислена, неразбираема, а също и морално проблематична.

Многословната тегавост на собствените ни аналитични усилия обаче показа, че деконструктивната авторефлексивност на тази лирика изисква сравнително бавно четене и предполага съобразявания, които не биха се проявили при оня тип четене, за чиято автентика спрямо тази лирика споменахме в началото на нашия текст: четене, което я чува като пъргава идеологическа софистика с непосредствен ефект на убеждаване. Този аспект на Вапцаровата лирика обаче изисква различен подход, който на свой ред предполага и друг текст.

БЕЛЕЖКИ

[1] Впрочем фаворизирането на едни жанрове, изкуства и дискурси пред други е обичайна Вапцарова практика. Строгостта към киното *а ла* Холивуд е смекчена спрямо Мосфилм с неговите тройки в степта, целуващи се мъж и жена в боброви шуби, милувани от сняг и по яворовски далече от хората груби.

[2] **Коларов, Радосвет.** Място в пожълтелите страници на историята. – В: Литературни анализи. С., Ариадна, 1994, цит. по второ издание, 1999, 229–240.

[3] Въвеждането на историята чрез пожълтелите ѝ страници всъщност носи поне три конотации – към остарялата и затова пожълтяла хартия; към пожълтелите листи–листа, предполагащи есенен плод, събрана и складирана зрялост; и към булевардно пожълтелите страници на една история, която се интересува от интриги и персони във върхушката, а не от простата човешка драма.

[4] Превод на популярния днес проект *oral history*.

[5] Нещо такова внушава и Ницше, когато говори за изтощаващата жизнените сили власт на историята над модерния човек.

[6] **Николчина, М.** Смисъл и майцеубийство. С., Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2000.

СМЪРТТА НА ВАПЦАРОВ. ПОЕТИЧЕСКОТО УМЕНИЕ И ЧИТАТЕЛСКОТО ВЪОБРАЖЕНИЕ

Огнян Ковачев

Ars est celare artem.

В студията си „Комуникативният статус на Вапцаровата поезия" Радосвет Коларов нарича онова особено нагласяване на лирическата реч, което позволява в нея да се разговаря „както в живота", „един от фундаметнталните и новаторски принципи на Вапцаровата поетика". Неговите разсъждения за отношението между „разговорност" и „реторичност" се основават на умело поддържаното в тази поезия удвояване на *езика извън литературата* като *език в литературата*. Това у-раздвояване на езиковата материя е аналогично на множествеността на лирическите гласове в стихотворенията, а и двете особености са много ефективни в диалогизиращите стратегии, чрез които поетът завладява, убеждава, възпитава читателя.[1] В изследователския подход имплицитно е предпоставен въпросът *Как са направени стихотворенията на Вапцаров?*, който осигурява солидни аргументи за тезата, че въпросната разговорност е умело маскирана реторичност: „Вапцаровата разговорна простота може да достигне такива драстични форми тъкмо защото може да бъде контрабалансирана от блестящите му ораторски интонации"[2]. Фразата е симптоматична за може би неволното, но и трудно обходимо в тази поезия отъждествяване на „новаторската" авторова фигура с „фундаменталния" в полилога на отделната творба глас на истинното Слово. Така сдвоената инстанция – *фигура/глас* – на авторитета неизбежно обосновава един класически *парадокс на интерпретацията*. Парадоксът се състои в херменевтичната склонност към доверчиво взиране в хоризонта на винаги проблематичния и отсъстващ „замисъл на автора" за сметка на рационализирането и легитимирането на винаги актуалния индивидуален прочит на творбата. „И ще познаете истината, и истината ще ви освободи" (Йоан, 8:32). Добре, но с какви възможности за разбиране и познание, освен фидеистичните, разполага читателят във Вапцаровата игра на диалогичност? Доколко той – лирически персонаж в текста или екзотопичен субект на неговото четене – е освободен да бъде „друг" спрямо автора, творбата, човека в тази поезия? Как да се отнася към колективната власт на идеологически и политически идиоми, трайно инвестирани в лирическия глас и в критическите метагласове: като „враг стаен", като „неканен гостенин" или тъй както умее?

Такива въпроси, заедно с мълчаливо съдържащите се в тях подвъпроси, кръжат все около ефектите на недоразбраност, недонаправеност или пък свръхинтерпретиране на свои и чужди текстове и комуникативни ситуации в самите стихотворения. За постигането на тези ефекти допринася и пулсиращата във Вапцаровия лирически дискурс вавилония от разнородни типове реч: военна, техническа, публицистична, юридическа, работническа и др. Както многоречивостта, така и упоритото правене и обговаряне на „непоетичността" са умения, обслужващи условността на мимесиса – да се говори *както в живота*. Но читателят, който обича да „човърка своята мисъл ръждива", неминуемо си припомня немалко стихотворения, чиито жанрови формати, тематични или дискурсивни корелати са други текстове и/или самото писане: „Писмо", „Доклад", „Горки", „Пушкин", „Не бойте се, деца", „История", „Думи", „Ботев". В тях авторефлексивните обертонове на изказа са сигнали за пропукване на тоталната съчлененост между автора и езика на творбите. Удвоеното предписване – не само *какво*, но и *как* да бъде казано – парадоксално разчленява техния властови консенсус. А какво се случва с властта, когато тя се впусне в публичен дебат за своята легитимност? Двойната оптика на предстоящото четене ще се стреми да установи проявленията и функциите на двуплановостта в тези текстове – на „простото" лирическо говорене и на тълкуващия и пренаписващия го метадискурс[3]; тяхната хетерогенност и дисконтинуитет, но същевременно и прегрупирането им, както и постоянно възникващите нови зависимости между тях. В този порядък ***поетическото умение*** на Вапцаров конкретно и като критическа конструкция изобщо е набор от речеви похвати, които осъществяват утопичния стремеж към свеждане на посланието до неговата пределна единичност и единност. Противоположно на умението, моето ***читателско въображение*** включва (и превключва) различни интерпретационни нагласи, в чиято хетеротопия се прислонява винаги възможното разночетене. Така мотивираната стратегия се доближава до теоретичния проект на Фуко за „анализ на инстанциите на дискурсивния контрол", съчетаващ принципите на критиката и на генеалогията[4]. Редом с него, четенето на тези стихотворения оформя своята „решетка" и благодарение на две изоморфни напрежения: между *публичното* и *частното* дискурсивно пространство и между *големия исторически разказ* и *малката лична история*. Изброените дотук двойственост, множественост, хетеро- и изоморфност във Вапцаровата поезия: *разговорност – реторичност*, *автор – читател*, *лирически глас – метатекст*, *публично – частно*, *меганаратив – малка история*, са все метонимии на усилието във върховната апория[5], пред която се изправя всяко четене, с безкрайността на опита за прекосяване на текста, за прекрачването отвъд него в... В този предел на насищане с теория „рекох полека, без злоба, човешки, да пробвам" с тази моя лична история.

Действието се развива в една потискана и непокорна страна: Полша, Ирландия, Венецианската република, някоя латиноамериканска или балканска държава...

Х. Л. Борхес, „Тема за предателя и героя"

Насочвам писането към разказ, попълващ моята читателска биография, най-напред за да споделя публично (и в някаква степен да се освободя от) източника на своята онтологично-носталгична пристрастеност към Вапцаровата поезия. Докъдето стигат спомените ми, едно негово стихотворение произведе моето първо читателско неразбиране и може би стана причината за първото ми вмисляне в нерешимости като „свят – литература“ и „автор – читател“. Ако се прислоня в метафората на Ролан Барт, това ще да е било моето невръстно убийство на нейния Автор, чиято смърт е родила (по)читателя и в мен. Заради училищен рецитал в памет на Поета трябваше на неприлично ранна възраст да уча наизуст „Вяра“, но вместо да го издекламирам, аз разтресох родителското тяло с въпроса: „Ами като е бил готов да направи всичко за Живота, защо не е издал другарите си и да остане жив?“. Невинността на покушението ми предизвика обвиненията на тялото: „Как така ще ги издаде, та той е герой“.

Андреа: *Нещастна е страната, която няма герои!*
Галилей: *Не. Нещастна е страната, която има нужда от герои.*
Б. Брехт, „Животът на Галилей“

Да бъде предаден, да бъде убит – това как да е, но да убиеш безсмъртния поет, като го накараш да стане предател, си е чисто велзевулско дело. Призракът на Великия Мъртъв, по-жив от живите, се изправи между нас и възвести невъзможността на разговора, като преначерта ясно етическите граници между предателя и героя. Очевидно ни Хегел, ни Брехт, ни Борхес, ни Блум, нито пък Марин Георгиев са били прочетени. Ала не толкова недопрочетеното (безспир растяща наша сянка), колкото пренебрежителното родителско потискане на въпроса, ще да е било липсата, която артикулира интерпретационните ми желания. Софистицираният психоаналитичен жаргон би рекъл още, че така се е появила онази пукнатина в семейното *ние*, разцепваща го на *аз* и *те*, от която са изпълзявали впоследствие моите страхове, травми, вини, кастрации и прочие страхотии. Дали това е така, аз не знам, но от време на време питам несъзнаваното си. Със сигурност обаче започнах да проумявам тогава (*wishful thinking*?), че за поезията може да има забранени въпроси, и че „за него – Живота“ в литературата могат да се правят едни неща, а в *живия живот* – съвсем други.

Сега вече бих могъл да набавям мотиви за онова убийство, т. е. да прояснявам умисъла в продължаващото редуциране на Вапцаровия авторски авторитет над възприемането на творбите му. Има ли авторитет, който не би нарекъл съпротивата срещу себе си предателство? Метафората на Барт с реторически контролирана непочтителност отмества бащината сянка на автора от четения текст. Разбира се, тази сянка не е наследство от твореца, а е дело (и грижа) на литературноинституционални отдели – литературната история и критика. През годините на доминиращия *класов и партиен подход към изкуството* у нас те планомерно произвеждат и мултиплицират митологизиращ разказ за Вапцаров под

рубриката „живот и творчество“. Истина е, че основен принос имат биографи като Бойка Вапцарова или Пенчо Данчев, но стереотипният призрак на неговото безсмъртие броди и в текстове, методологически доста различни от техните. Ето началото на доклада „Никола Вапцаров – раждането на поета-новатор“, четен от Пенчо Данчев на международна научна конференция през 1979 г.:

> Никола Вапцаров падна прострелян на тридесет и три годишна възраст. На 7 декември 1979 г. щеше да бъде седемдесетгодишен. Той успя да напише и публикува само една книга стихове...[6]

Заглавието и първото изречение сглобяват митогенната фабула „смърт – раждане“ и заедно с импликацията на „Христовата възраст“ подхващат усмъртителна за читателя/слушателя реч, обезсмъртяваща поета-революционер.

А ето как започва десет години по-късно книгата на Боян Ничев за Вапцаров:

> Странно изглежда, че днес той можеше да бъде на осемдесет години. Той, който застана пред дулата на пушките на тридесет и три и отнесе тая възраст заедно със себе си в безсмъртието.[7]

Традиционен похват от реториката на възхвалата? (Не)преднамерен ефект на междутекстовост? Механично възпроизведено общо място от режима на властовите технологии в дискурса? Всяко от тези обяснения си има свои аргументи. Ала за мен непрестанното пренаписване на неговото отсъствие като монументално присъствие означава липса, отказ, забрана на възможността за всяко друго четене, тоест на читателското въображение. Това пренаписване стабилизира и охранява официалния мит за поета-революционер, като предъвква мъртвите метафори на един изхабен език – метафизичен сговор между видимия критически и невидимия идеологически дискурс. В моето писане „смъртта на Вапцаров“ е съживяваща неговата поезия метафора, покушение, което прави възможен прехода от структуралистки самодостатъчната поетическа реч[8] към виртуалното множество на неговите неавторитетни четения/чувания. „Смърт и живот има в силата на езика“ (Притчи, 18:21). Писане от позицията на смъртта, уж възвеличаваща живота, само увеличава „мъката ненаписана“ на поета. Докато патосът на Вапцаровото слово извира от месианистката вяра, че то може да облекчи страданието на човечеството. Какво тук значи някакъв си автор...

Но нека да дадем думата и на поета в полилога за *предателството*. В стихотворението „Думи“ то е тематизирано с присъщия на Вапцарова-та поезия патос на честта („аз съм толкова девствен и млад“), храбро бореща се за своето съхраняване:

> Има дума предател, при нея
> аз потръпвам, аз пламвам във миг

и лицето ми – кръв, руменее,
сякаш някой ми удря плесник.

Строфата, казано в жаргона на една полувековна критическа традиция у нас, е блестящо свидетелство за единството на думи и дела. Моралистичният прочит е най-непосредствен както защото гради едно от най-натрапчивите лица на това творчество, така и защото следва от простото етическо противопоставяне на думите „предател“ и „Свобода“ в творбата. Но тя очевидно съдържа поне още една възможност за читателя, ако се запитаме *какви неща* правят думите в нея и решим да разсъждаваме *как* ги правят (може и без Джон Остин). Думите, респективно езикът, могат да въздействат непосредствено върху нещата, и тази *магическа функция* на словото (пак по Якобсон) е пряко назована в първата строфа:

Има думи, които пробиват
на сърцето коравия щит
и наливат отрова вонлива
от жлезите на свойте зъби.

За да ни убеди в края, че *Свобода* е „хубава дума, нали“, говорещият в стихотворението посява семената на аргументите в началото. Забелязваме обаче, че стратегията на убеждаване разчита повече на емоционално-психологическото *затрогване*, отколкото на рационални съждения. Осигурените аргументи, не само в току-що цитираното *inventio*, са предимно примери, нагледи, които ясно показват, но нямат за цел да доказват, зад коя дума се крие по-добрият избор. Изказът, оформящ едрата синтагма на стихотворението, е триходов и фигуративно уподобява структурата на логическия силогизъм. Цитираните начални строфи въвеждат хипотезата *има думи, които правят лоши неща*, третата е нейното отхвърляне (*refutatio*), а следващите три намират и утвърждават думата, която превръща неприятното усещане в приятно: „Свободно, просторно размахваш/ косата и чуваш – звънти/ И чорли перчема ти вятъра...“ Отделен въпрос е дали думата „Свобода“ проявява в този контекст присъщите си политически конотации, в сравнение с „Liberte cherie“ например, или само изгражда фантазмено пространство на удоволствието. Породени в затвора – топоса на пределната несвобода – фикциите в думата легитимират най-вече естетическото ѝ измерение. В контекста на стихотворението единствено парадигмата на езика (пред)поставя значенията на думите „предател“ и „свобода“, и така произвежда техния катарзисен компенсаторен ефект. Към този ефект насочва не само (ре)конструираният лирически сюжет, но и особеното негативно изразяване на творческия акт в третата строфа: „Не, за тях аз не искам да пиша“. Тази речева поза поражда две хипотези. **Първата**: писането, което се осъществява като нежелание или неумение за писане, е отличителен белег на самосъзнаващия и самоприкриващия се лирически изказ във Вапцаровата поезия. И

втората: писане, редовно произвеждащо речеви актове на своята негация, актове, в които поетическото умение се маскира като не-умение, фокусира възприемателското внимание върху отсъстващите или отречените лирически обекти. По този начин четенето се осъзнава като дейност, удвояваща както себе си, така и четеното. Перцептивният акт насочва читателското съзнание към наличните и указани в текста обекти, докато актът на въобразяването постановява свои собствени обекти. Последните са ментални образи на невъзможния или недопустимия в периметъра на авторовото писане свят: неоткритите бронебойни патрони във „Вяра", поетичното време в „Не, сега не е за поезия", измамната фикция на киното в „Кино", пространството на ненаписаната мъка в „История".

Двата допълващи се акта на четенето приближават читателското въображение до функцията на въображаемото във феноменологичния подход на Жан-Пол Сартър.[9] В него актът на перцепция насочва интенциите към даден обект, а актът на въобразяване включва обект, който „е схванат като нищо и е даден-като-отсъстващ". Менталните образи изваждат наяве въображаеми обекти, които са били „схващани като нищо". Волфганг Изер разглежда ролята на прословутото „нищо" (*neant*) на Сартър по отношение на въображението, акцентирайки две основни негови функции. Първо, отрицанието, като реално присъствие на онова, което може да бъде „видяно" в един ментален образ, проправя пътя за ireалното присъствие на отсъстващото. Така „нищото", съдържащо се във въображаемия обект, става „креативно", тъй като тотално преобръща нашето съществуване. Второ, менталният образ все още не е самото въображаемо, а модус на съзнанието. И в перцептивния, и в идеиращия акт съзнанието не съществува само по себе си, а само релационно – спрямо това, което съзнава. Такова отношение между съзнанието и менталните образи поставя проблема за уместността и неуместността в употребата на образите, за пулсацията между тези два полюса, която позволява проявлението на въображаемото. От тази пулсация произтича сложното сдвояване на две отношения: битието се отнася към „нищото" по начин, аналогичен на отношението на съзнанието към въображаемото. Следователно образът се конструира на ръба на действителността, винаги като негация на *реалното*: „И ако негацията е безусловен принцип на цялото въображение, тя никога не може да бъде реализирана освен във и чрез един акт на въображението. Отреченото трябва да бъде въобразено."[10] Така актът на въобразяване конструира менталния образ чрез негацията на света.

Вече мога да набележа няколко общи места между „Думи" и шлагерно популярния финал на „Вяра" (от „А как ще щурмувате, моля?" до края):

а) наличие и в двата текста на три аналогични реторически хода – *допускане – отхвърляне – утвърждаване*, които са насочени повече към вчувстването, отколкото към вмислянето на читателя;

б) тематичната формула и в двата случая може да бъде определена като идеологемата на „(не)възможния пробив и разрушаване на индивидуалната ценностна система";

в) семантични и звукови съответствия като „на сърцето коравия щит", „гърдите ми искат да дишат" („Думи") – „бронирана здраво в гърдите" („Вяра"), „думи, които пробиват" – „бронебойни куршуми"; епифорното съзвучие „думи" – „куршуми".

Особената метаезикова парадигма в „Думи" и междутекстовите съотнасяния обаче нито отговарят на моето дет(ин)ско питане, нито отменят неговата валидност. Очевидно е, че във Вапцаровия език границите и симптоматиката на *предателството* трябва да са пределно ясни. Етосът в самата „езикова фикция" (Джеръми Бентъм) на думата със синкретична неразличеност обгръща нейните семантични вектори – *към другите, спрямо себе си, от другите към мен* – и категорично я противопоставя на релативизиращи смисъла и ценността ѝ съчленявания с противоположности. Подобен морален ригоризъм на словото несъмнено има основания както в политическата детерминираност, така и в по-общата модернистка идеология на Вапцаровия лирически дискурс. Не по-маловажен, макар и по-незабележим ефект от споменатия ригоризъм е утвърждаването на положителен облик на синкретичния *Автор = Лирически герой* в отделните стихотворения. Така предел на словесната авторефлексивност във Вапцаровата поезия е невъзможността на пишещия Аз да бъде Другият, неговият пределен словесен акт е самосъзерцанието, но не и саможертвата. Етическият синкретизъм се проявява в „Думи" и чрез въздействието на думата „предател" върху говорещия – той тутакси е пронизан от психосоматичната тръпка на срама: „аз потръпвам, аз пламвам във миг..." (виж цитираната по-горе строфа). Илокутивният ефект тук е лишен от каквото и да е основание в характера и поведението на лирическия герой, респективно на Вапцаров; поне такава е импликацията за персонажа, респективно митологемата за поета. Ако е така, каква е функцията на тази най-греховна дума? Казано накратко – амбивалентна. Назовани, за да бъдат изключени като възможни човешки действия и/или позиции от Вапцаровата поезия[11], позорното *предателство* в „Думи" и ужасът на „грабежа" във „Вяра" всъщност парадоксално въвеждат своите тематични полета в нейния речник. Но дали пристъпът на срама е само охранителна реакция на невинността? Кого трябва да предпазва арсеналът от брони и щитове: Аза такъв, какъвто е или ненакърнимостта на идеалния Аз, или пък Аза от порочните желания на Другия (двойника)? В концептуалната мрежа на моето четене роящите се вектори на Аза ще избират между два модела на развиващото се самосъзнание – хегелианските концентрични кръгове с неподвижен център и децентрираната субектна структура като серия от частично припокриващи се кръгове. Във всеки от тях сблъсъкът между думите „предател" и „Свобода" може да бъде тълкуван в различни измерения на лирически представените отношения между Аза и множеството на не-Аза. Предателят – необходим за постигане на Свободата двойник на Героя в диалектическото тъждество на противоположностите; Свободата – заветната мечта на Предателя, осъден да бъде завинаги в сянката на Героя. Героят и Предателят – неразделната и неотделимата от големия европейски наратив за Свободата двойка метонимии през последните два века.[12]

В срещите си с интерпретации на Вапцарови творби моята малка история неизбежно е губела и ще продължава да губи простотата на своята случайност, за да се превръща в *exemplum*, обрастващ с новите значения на употребите си. За мен е било немислимо вписването ѝ в големите наративи за еманципацията на човека, за прогреса, за класовата борба и победата на пролетариата, пронизващи Вапцаровата поезия, но вече ѝ е невъзможно и „сама в пространството да скита". Затова ще я дефинирам като точката на началния дискурсивен сблъсък и смяна на езикови практики, точката на историята, съществуваща единствено в играта на въображаемото. В тази точка се сблъскват вече наличният и разтворен в „тук-битието" речник на готовите истини за тази поезия и липсващият, аморален и отворен за своето/нейното пре/написване частен *речник на самосъздаването*. И тъй като последната фраза навлезе в теоретичното противопоставяне, което Ричард Рорти извършва между този речник и *речника на справедливостта*[13], необходимо е уточнението, че в хоризонта на Вапцаровото четене е по-полезна не взаимоизключеността им, а „една по-обхватна философска перспектива [която] би ни позволила да обединим в едно виждане създаването и справедливостта, личностното усъвършенстване и човешката солидарност"[14]. Привличането-вражда между речниците е логическо следствие от тяхната аксиоматична парциалност – речник на „цялото" просто няма. Но тази предпоставка за неговата изключеност се компенсира от присъщата на Вапцаровия лирически изказ тенденция към сглобяване на тотални речеви гещалти на света. Вместо сигурната спойка на привилегирования речник обаче, аргумент на четенето ще бъде нетрайната сдвоеност на речниците, сама по себе си сегмент в реда от изоморфни речеви модуси, проектиран в прочити, за които вече стана дума: *разговорна – реторична* реч, *търсещ – намерен* израз, *публично говорене* към Живота – *частно говорене* „към себе си". Всяка от страните в тези двойки е принципно съвместима с всяка от съставящите другите двойки; техните конфигурации не се групират в „леви" и „десни" колони, а възникват и се разпадат в *дискурсивния ритъм* на постоянната си обратимост. Този ритъм съпричастява лирическия човек на Вапцаров с Другите и с другостта на Живота, пак той поражда и поддържа в акта на четене способността на въображението да вижда чуждите хора като братя по страдание, по оръжие, по величие и нищета. Макар и да зависят от желанието и умението на читателя, въображаемото и ритъмът не са иманентно дадени нито на него, нито на текста. Те са функционални съставки в играта между наличното и отсъстващото, между Същото и Другото, чиято активност е призвана да компенсира първичните липси на четящия индивид и да изобрети неговата социализация-посредством-четене. Резултатът от тази игра не е необходимо утопичен, ако поетът и читателят въобразяват бъдещето в играта между единичността на актуалния речев акт и множествеността на възможните негови чувания/четения.

Единичността на актуалния речев акт може да се разбира и като максимално редуцираната еднозначност на изреченото, и като неговата

уникалност. В първия случай фразата обгръща несводимото към по-конкретно значение на израза, а във втория е обгърната от необятния ореол на потенциалния свръхсмисъл. Какво следва, ако съотнесем към двата речника току-що различените смислови функции? Програмното за сборника „Моторни песни“ стихотворение „Вяра“ например, в първата си строфа едновременно дискретно и неразривно съчленява първичния ритъм на основни човешки действия – *дишам, работя, живея* – с житейски по-факултативната ритмическа фикция на стихописането. Това съвпрягане на функционално и ценностно разнородни на пръв поглед глаголи е многократно коментирано като насмешливо или скромно самодеконструиране на статута на Поета и неговото писане.[15] Но не е ли прекрачването на изконната граница между природно-екзистенциалното и естетическото действие колкото иронично обезценяващ, толкова и оценностяващ второто похват? Диалектическо снемане на поезията в порядъка на всекидневната реалност ли е това, или е нейно издигане до статута на насъщна за физическото съществуване практика? Впрочем какво в тези четири стиха легитимира обвързването на самоснизходителната модалност „(тъй както умея)“ единствено с писането, но не и с живеенето и работенето? Авторовият замисъл? Или намерението на творбата? Защо при интерпретирането им се доверяваме на граматическите правила повече, отколкото на реторическите фигури? И по-важният въпрос – смислопродуктивно ли е напрежението между тях? Накратко, ако в парентезиса видим не само обстоятелствено пояснение, но и фигура от рода на зевгмата[16], ще имаме повече възможности за разчитане на посланието.

Така например, за мен ценностното равнопоставяне на човешките действия, както и агонът с Живота в първата строфа на „Вяра“, е началната пулсация на пронизващия тази лирика ритъм на трансгресията – прекосяване на границата между частното и публичното пространство и говорене. Не е възможно да мислим двете сфери и съответните им речници като строго разграничени, а по-скоро като пресичащи се или частично припокриващи се. На тях съответства една хетерохронна конструкция, съвместяваща два функционални модела на времето – *прагматичен* и *утопичен* – в едни и същи Вапцарови творби. Прагматичният модел е ориентиран към настоящето и най-вече към неговото изменение; утопичният проектира изменението на живота в бъдещето или в едно универсално време, където са целеположени *вярата, мечтите, свободата*. В първия обществото е по марксически разделено на две и диалектиката на промяната му означава класическа класова борба; във втория е нужен изключителен героически жест – във „Вяра“ и „Не бойте се, деца“ животът „утре“ изисква саможертва „сега“. Публичното говорене, убедено споделящо страданието и надеждата, и в двата темпорални модела се вписва в речника на солидарността (освен в последните две стихотворения, то звучи още в „Песен за човека“, „Двубой“, „Доклад“, „Селска хроника“). Интимното говорене, смятано за по-присъщо на лириката, се проявява паралелно с публичното в повечето от споменатите творби, но звучи самостоятелно (понякога и беззвучно) в значително по-голям брой

стихотворения. Често пъти дифузната граница между двата речеви регистъра очертават пробойните и разривите, които резките пристъпи на публичността нанасят в корпуса на неразколебаната идентичност на персонажа. Да проследим този ефект в няколко конкретни текста.

Във „Вяра" той съвпада със смяната на перспективата от просторите на макрокосмоса – „да гледам как/ горе/ небето синее" – към сърцевината на личния микрокосмос:

Но ето, да кажем,
вий вземете – колко? –
пшеничено зърно
от моята вера...

Пренасочването е усилено чрез двукратно въведената модалност на въображаемото: „да кажем, сега...", „но ето, да кажем". Въобразяващият света поглед на героя/читателя успоредява външните и вътрешните хоризонти на сюблимното времепространство, където живеенето е серия от *autos da fe*, актове на вярата:

Летял бих
със пробна машина в небето,
бих влезнал във взривна
ракета, самичък
бих търсил
в простора
далечна
планета.

В хронотопа на възвисяването онова, което е долу, става същото като онова, което е горе, да кажем, според началото на алхимичните скрижали в „Смарагдовата таблица" на Хермес Трисмегист.[17] Херметизмът на вярата, „бронирана здраво в гърдите", и херменевтиката на пределните истини („направил бих всичко" – „ще бъда аз нищо") едновременно изпълват и обгръщат виртуалната сфера на тоталното пространство и спрялото след „Как, искаш ли час да живееш" време. Въображаемият хронотоп вече осигурява така необходимата за говорещия/четящия метадискурсивна позиция: „да кажем" преустановява фикцията за недотам умелото (раз)казване и поема контрола върху процедурите за допускане, отхвърляне и преразпределяне на типовете реч, породените значения и властовите отношения в лирическия дискурс. От друга страна, като поле за трансцендиране, въображаемият хронотоп позволява едновременно излизането на Аза в необятната вселена и проникването му в сърцевината на своето Себе. Този мистичен двоен акт на надмогване-сливане със себе си, който отключва героическите потенции, се легитимира от неписания договор със „злодеите" за още час живот. В него мистерията на саможертвата заличава границите между частното и публичното, между живота и смърт-

та, а трансформациите на самосъздаването обезсилват напрежението между крайното и безкрайното, пренаписвайки индивидуалния живот в порядъка на съвършената творба – апология на вярата. Тази вяра е хармонично съвместена с разума, със способността да разбираме Литературата и Живота: *Credo ut intellegam* (вярвам, за да разбирам).

Но моето четене внезапно прави неудържим предателски обрат. Дотук то следваше традиционната те(ле)ология на неусъмнената в своята наличност вяра, която е толкова по-силна, колкото по-безхитростно е изказана. В една модерна епоха, каквато Вапцаровата безспорно е, „простото говорене" неизбежно попада в кавичките на дискурса. Въведено в него, то може парадоксално да из-казва тъкмо обратното на това, което така убедително заявява. Ето, да кажем, за мен звучи парадоксално гръмко огласеното в края на „Вяра" затваряне/капсулиране на някакъв личен обем *вяра* под предлог, че тя може да бъде отнета на лирическия субект. Та нали *вярата* е солидарно споделяно чувство (било то религиозно или друго), а не строго охранявана частна собственост. Не активизира ли неговият изказ една двустранна игра на липси и отнемания, в която той по-скоро си набавя липсващата, отколкото да защитава наличната, своя вяра? „Ако житното зърно не падне в земята и не умре, то си остава самотно; но ако умре, то дава много плод" (Йоан, 12:24). Най-силно е моето усъмняване в прелъстителното съчетаване на изключителния фидеистичен патос и дискурсивното разпределяне на вярата на „своя" и „друга". Противоречието, което се опитвам да артикулирам, не е парадокс на *религиозното чувство*; то е реторически ефект на напрежението между *вярата* и *разума*, между въображаемото и съзнанието във Вапцаровото лирическо говорене/писане. В него думите са призовани да направят (тъй както умеят) артефакта „вяра", настоявайки, че Словото съществува благодарение на изконната Вяра без доказателства. Един дискурсивен ход, който се вписва в реторичната формула, приписвана на патристичната екзегетика: *Credo quia absurdum* (вярвам, защото е абсурдно). Всяко по-нататъшно питане към подобна аргументация – всяко прекрачване на границата между Поезията и Живота – ще трябва да бъде заклеймено като ерес, т. е. предателство.

В „Двубой" пристъпът на публичността, разбил монолитността на лирическия Аз, е представен чрез метонимичния „груб юмрук" на Живота, перифраза на „грубите лапи челични" във „Вяра":

> От дълги дни сме вплели здраво
> ръцете си един във друг.
> И никога не ще забравя
> жестокия ти, груб юмрук.

Застиналата активност на синекдотично представените пози в многократно коментираната монументална екстатичност на тази фигура е аналогична на спрелия между живота и смъртта „още час", който „злодеите" отпускат на лирическия Аз във „Вяра". В първото стихотворение

спрялото време протича (оксиморонът е верен) във въображаемия *частен* космос на Поета и думата „вяра“ попада в *речника на самосъздаването*. За разлика от него, упорито удържащият тъждествеността си лирически Аз в „Двубой“ постига надмощие над „разкапания, озлобен живот“ чрез многообразие от (също многократно коментирани) *социални* и етически идентификации: работника, жертвата, братоубиеца, убитото дете, летеца, поета. Това лирическо множество е призвано да преформулира съпротивите на самосъздаването в конструктивисткия *речник на справедливостта*, хармонизиращ частното желание и публичната необходимост:

ще изградим със много пот
един живот
желан
  и нужен,
и то
какъв живот!

Новият живот, както и новата машинна романтика, е произведение на човешките ръце; дело на субекти, заедно реализиращи своите сили и способности. Правенето на новия свят е същевременно и процес на индивидуално самосъздаване. Но многоликостта на лирическия Аз е не само количествен и класов аргумент в „битката за хляб и свобода“, както е свикнал да я оценява митологизиращият критически дискурс. Тя разгръща серия от етически позиции, чието многообразие представя, разбира се, разнородни „естествени“ проявления на човешкото, но и проект за тяхното „нечовешко“ хармонизиране, т. е. детерминиране и контрол. В модернистките визии на Вапцаровата поезия – утопични хоризонти на бъдещето, мечтата, съня – дискурсивният авторитет обичайно обещава справедлив и прекрасен нов свят за човека и човечеството. Обещанието осигурява непрекъснатост между утопичния проект и неговата реализация, между очакването и сбъдването, потискайки възможните несъответствия, разриви, прагове между тях. Изключение от това правило прави „История“ – творбата не иска и не обещава „дни честити“, а търси онази точка на прекъсването, в която започва писането на историята. Коя *История*? Чия „история“?

В граничната зона между частното и публичното стихотворението заплита най-сложния възел на дебата между „простата човешка драма“ на дишане-живеене-работенето и „многотомните писания“ на Историята, узурпирали в пожълтелите си страници истината за живота. Пределната яснота на противопоставянето между малката частна история и големия исторически разказ тук може да бъде и пределно подвеждаща, тъй като те съвсем не са безпроблемно изоморфни съответно на *речника на самосъздаването* и *речника на справедливостта*. Пулсациите между единичността и множествеността на лирическия Аз, раздвоената между питащия/пишещия и Историята гледна точка и последвалото удвояване на релацията „настояще-минало“ едновременно допълват и трябва да бъдат интер-

претирани посредством общите за Вапцаровата поезия сдвоени дискурсивни модуси на частното и публичното, „сега“ и „утре“, прагматизма и утопията. *Настоящето* е видяно в двоен ракурс: едновременно като *тук и сега ставащото* на индивидуалното живеене и като *винаги вече билòто* от метафизичната гледна точка на Историята. От една страна, тази темпорална двойственост съответства на лесно сменящото посоките на своето протичане време в лириката. От друга страна, то предпоставя едно усложняващо се разбиране и тълкуване на конкретната лирическа творба – нещо, което и бездруго не е лесно. Така проблемът за познанието и оценката на сегашността поставя на изпитание вярата на поета във възможността на една обективна и осмисляща човешките усилия от позициите на бъдещето или на универсалността инстанция. Несразимата „вяра в дните честити“ от програмната „моторна песен“ в контекста на „История“ вече се нуждае от аргументи. Епистемологично колебание и екзистенциални питания от подобен порядък възникват и в „Ще бъда стар, ще бъда много стар“, където отново са съпроводени с иконичния знак на книгата: „окъсан рибен буквар модел хиляда осемстотин и четирийсе“. Преживяла погромите на времето, тя е носител на легитимното-като-универсално знание за Живота. Но появата на „книгата“ в лирическата книга „Моторни песни“ вече ще разчитаме като нещо повече от метатекстов белег на литературното самосъзнание.

Книгата-буквар, или пък книгата, с която детето „борави“ в „Горки“, са индекси на възпитателните методи, които трябва да въведат детето – предчовек или нечовек – в „институционално“ установените и нормализиращи педагогическия обект хуманистични граници. Четящото дете, тълкуващият прочетеното ковач, подхващат занимание, което постепенно ги отдалечава от първичната им природност и ги снабдява с „втората природа“ на човешкото. Невероятно сложна е простотата, с която „Горки“ превръща в разбираем артефакт непоносимото работническо битие:

Тури те в някоя книга
и казва: „Не шавай!“
И после четеш
и примигваш,
и сам се познаваш.

Четенето, самопознаването се превръщат в процедури за (себе)въобразяване на удвояващия себе си литературен персонаж. За него, както и за „Другия“, който слуша „простодушно захласнат“, авторитетът на автора-създателя-наставника остава пределна реализация на възможната човешкост: „Това се казва човек!“. В огледалната сцена на ***началното четене*** прочитането на една книга е равнозначно на прохождане в стадиите на хуманността. Писано по повод смъртта на Максим Горки, стихотворението се разгръща като етюд за раждането на наивния читател, който безкритично разчита и правилно разбира силно въздействащото му писане. Разбира се, тук този ефект е лесно обясним с идеологическия патос и

дидактическата прагматика в писането на самия Вапцаров. Но в „История“ четенето не удовлетворява желанията и намеренията на лирическия субект, а само очертава границите на (не)възможния консенсус между неговите и настоящите или предстоящите в новото време ценности. Поетът чете недоверчиво, изопачаващо, „под буквите и редовете“ „многотомните писания“, за да пренапише историческите промени в едновременно прогресивно безсубектен и хуманистичен дискурс. Този читателски сюжет се разграничава от разпространения критически модел на екзистенциалистко интерпретиране на човешкото тук-битие в „История“. Моделът вмества визията за историята и за предпосетеното „след погромите“ бъдеще в *херменевтичната ситуация*, интерпретираща субекта чрез категории от хайдегериански тип: *времевостта*, *историчността*, *грижата* на съществуването.[18] Стихотворението може да бъде четено като протест срещу отсъствието на „простата човешка драма“ от историческия разказ, но и като конституиране на една история на познанието, институциите, медийните дискурси, в която субектът се отказва от претенцията за доминация: „не ще дотегнем и с клишета/ на томовете ти грамади“. Този отказ възстановява диалога между речниците на *самосъздавнето* и на *справедливостта* и позволява неговото преформулиране в друг код на европейската херменевтична традиция – като преход от универсалната *мъдрост* (*sophia*) към *общия усет/здравия човешки разсъдък* (*sensus communis*), с посредничеството на *разсъдливостта/ практическото знание* (*phronesis*).[19] Спекулативният риск, какъвто е опитът за „сливане на хоризонтите“ на Гадамеровия онтологизъм и прагматизма на Рорти, ще оправдае своя отстъп само ако подпомага преминаването от преповтарящото четене в херменевтичния кръг на предпоставеното знание към четенето – част от „разговора на човечеството“. Какво ще ни даде прочитът на Вапцаровото „История“ в паралакса между „оглупялата мъдрост“ на бащите и синовната надежда, че страданието, макар и неприветно озъбено, ще намалее?

Като отхвърля практически безполезната универсалност на готовите „бащини“ истини, лирическият герой преодолява и безпокойството на своята изключеност от Историята. Взривяването на наситеното с потиснати агресии семейно пространство и излизането в открития космос на публичността не набавя никакво утешително намиране на смисъл или място в Историята. И все пак в бунта и в последвалото присъединяване към Другите, което компенсира липсващата частна история, Азът придобива своя *Sensus communis*. Той не съвпада нито с пасивно понасящата бремето на живота *мъдрост*, нито с някакъв точен алгоритъм за рационализиране на историческата памет. Речено кантиански, той е естетически феномен. Със стоицистките и социалноетическите си аспекти този Общ усет е предел не толкова между частния и публичния живот, колкото на метафизичното отношение към тях. Завещаният в последната строфа разказ, който Историята трябва да преразказва, преобразува началното питане към нея във формула на постигнатото *общо съзнание*:

Но разкажи...
.....
че ние храбро сме се борили.

Тук стоицизмът и солидарното усилие за справяне с произвола на настоящето сближават самосъздаващия се лирически Аз със съзнанието на ироническия субект на Рорти за случайността на индивидуалния живот и случващото се в него.[20] С риск да положа още един „голям наратив" върху крехката снага на тази лирическа творба, подчертавам в нея прехода от метафизичното уповаване на Историята, като всеобща инстанция на истината, към ироническата съпротива срещу обезличаването, с което тя заплашва живота. Повратът се дължи на моето читателско, житейско, на лирическия Аз, на Поета прозрение, че съществуването не е предпоставено в нищо метафизично, което да предлага изход извън стереотипната повторителност, налагана от тотал(итар)ността на битието. И съпротивата срещу нея произвежда от несъумяванията и отклоненията на индивида в живота, литературата и езика илюзията за възможното исторически уникално живеене. Във фикцията на тази съпротива животът става История преди да се е случил самият той. Но и лингвистиката, и поетиката на „История" не допускат възможността за подобна историческа надисторичност да се стабилизира в статута на метафизична „истина". Лингвистиката – чрез преобразуващото субекта назоваване с триадата „ние" – „аз" – „ние", която е общо място в редица досегашни интерпретации на стихотворението, Поетиката – чрез имплицитното противопоставяне между писането на поезия и написаното от Историята. „Пределният речник" в творбата утвърждава литературата като по-значима от историята, но не с аристотелическия аргумент, че е „по-философска и по-сериозна", а по-скоро с рортианския иронизъм – защото ни помага да „разпознаваме и описваме различните малки неща, около които индивидите или общностите центрират своите фантазии и живот"[21]. Вторият аргумент също не е лишен от илюзии, но иронията в него не е трагическа. В края на „История"-та тя съгласява дисонанса на множеството неидентифицирани малки частни истории и чрез утопията на „простите думи" ги влива в потока на времето.

Дотук пробвах с тези истории за поетически и читателски умения: как едно дете провокаторски чете Вапцаров (това бях аз), а друго правилно борави с Горки, как един човек чете книга, т. е. чете себе си, как една Поезия чете и пренаписва Историята. Остава да видим как Поета чете своя авторитетен предшественик; да прочетем превъплъщенията на читателското въображение в „Ботев". Такова четене неминуемо обгръща най-малко две изоморфни полета: 1) серията от проявления на хипотекста „Хаджи Димитър" в българската литература и 2) серията от критически прочити на Вапцаровото стихотворение. Първата серия за сто „годин" изплита гъста мрежа от най-често дисонантни отгласи на „юнашката песен" – от перифразите на Вазов и Славейков до (засега) „Ние с Боби двамата пием кафе" на „Уикеда". Във втората серия след еднообразното

и недоразумяващо четене на митологизиращата критика най-напред Радосвет Коларов анализира реториката на „материализиране на събеседника“ и раздвояването „на два гласа“ на чуждата „поетична творба, пренесена във Вапцаровото стихотворение“.[22] Следващите опорни точки в моя критически сюжет са текстовете на Михаил Неделчев[23], полагащ стихотворението в идентификационния арсенал на етноса – в масива на конструирания от него „национален митопоетически текст“, и на Албена Хранова[24], която поставя Вапцаровото писане за Ботев парадоксално *във-извън* затвора на езика-живота. Разбира се, изоморфността на полетата е само функционална и количествено неравностойна. Основанието и в случая е амбивалентният механизъм на привличане-отричане от любимата поезия, на едновременно силното желание за и съпротивата срещу влиянието на Великия Мъртъв Поет върху собственото писане на поета-чирак. Харолд Блум назовава това взаимодействие между творби от Ренесанса и Романтизма в английската поезия с канонообразуващата метафора на *тревогата да бъдеш повлиян*[25]. Според неговия шестстепенен модел процесът на повлияване протича като покушение-присвояване-подчиняване на чуждата творба-предходник в междувременно оформящия се свой почерк. Механизмът се задвижва чрез „отклоняването“ от образцовия текст, което трябва да поправи грешката в него; което е грешката, правеща възможно неговото разночетене. Следват пресемантизирането; прекъсването на родствената връзка; постигането на общия (трансцендентен) генотип; обособяването от другите, включително и от предходника, в аскетичния акт на пречистването; и накрая онова, което Борхес нарича създаване на предходници. „Всяко стихотворение е грешно тълкуване на стихотворението-родител“, то „не е преодоляване на тревогата, а самата тревога“ и тогава „смисълът на едно стихотворение може да бъде само друго стихотворение“, постановява Блум.[26] Тези принципи на четенето-като-писане са основополагащи в неговата „антитетична критика“.

Ако четем „Ботев“ доверчиво „неантитетично“, неизбежно ще влезем в клишетата на митологизиращия Вапцарovата поезия критически дискурс. Показателна за това е дори липсата в него на значим интерпретаторски, както и на идеологически интерес към стихотворението. Не е трудно тя да бъде обяснена със сякаш подразбиращото се „естествено“ негово присъствие във Вапцаровата поезия: великият поет посвещава творба на още по-великия си предходник ... Вероятно със самосъзнанието на поетически потомък на Вапцаров поетът Георги Джагаров пише:

> той е единственият, който след едно столетие българска поезия би могъл да си позволи да протегне ръка през главите на всички наши поети направо към Христо Ботев. И трябва да сме сигурни, че геният не би се изненадал, а би поел и би стиснал тази ръка, защото в лицето на Никола Вапцаров би познал своя брат и другар, своя съмишленик, достойния свой приемник.[27]

Подобна реторика на литературните взаимодействия безпроблемно обкичва с банални метафори онзи исторически гръбнак на българската литература, за който все ще се намери някой да го нарече политически. В

конкретния случай ръкостискането трябва да потвърди идеологическата приемственост и историческата непрекъснатост в Голямата Родна Поетическа Традиция. Но тъкмо на такива ръкополагащи жестове противостои проблематичното поетическо умение, с което Поетът пише в „Ботев" за Ботев. Неговото (не)умение заплашва да прекъсне „революционната ниш-ка" на историята. Вапцаровият лирически сюжет тук представя несправянето като неспособност за писане, неспособност да бъде преодоляна сакралната неприкосновеност на чуждия текст, буквалното му подражание, плагиатското клише. Акцентът върху писането на стихотворението в стихотворението удържа във фокуса на неговото четене значещото присъствие на „автора" като институция. И традиционното социалистическо вапцаровознание, разбира се, отчита нейното разколебаване, но лесно постига излюбената си синтеза: авторът може да е и Поета, и Работника, защо в крайна сметка Вапцаров е Поет-Работник. Тъй като лирическият сюжет на несправянето сериозно застрашава и „естествената", и свръхналожената континуалност на линията „Ботев – Вапцаров", критикът Пенчо Данчев изважда ръката на Вапцаров от Ботевата и я връща където пò ѝ е работа – към писането. Той фабулира и коментира сблъсъка на гледни точки (гласове) в „Ботев" по следния начин:

> Рядко явление – Вапцаров сам да ни се представя в позата на поет. В края на стихотворението разбираме, че не поетът е герой на стихотворението, а работникът. Поетът в това стихотворение смирено и сконфузено трябва да изслуша едно сурово напътствие по писане на поезия от работника.[28]

Както се казва в детската литература, тук поуката е ясна: има едноединствено правилно разбиране и то принадлежи на най-прогресивната класа.[29] Ето защо е особено странно, че критическата фабула отказва да включи доста видимия производствен сюжет за възлагането на поръчка и контрола по нейното (не)изпълняване. Възложителят-работник не само нарушава естетическата конвенция на отношението между двамата „гении на революционната ни поезия", но и от клиент се превръща в наставник на единия. Благодарение на неговата метаморфоза обичайният похват в тази поезия „лирическият изказ да получава структурата на разказ, изповед – по начало реч, предназначена за друг"[30] обгръща Поета и Работника с двойственото напрежение между „реторичната" и „разговорната" реч. За читателите, приели готовите истини на наставническата критика, то е може би незначителна формална подробност. За мен обаче осъзнаването на това напрежение – разказ за превъплъщението на своето-като-чуждо-като-свое слово – е пробен камък на читателското проникване във Вапцаровия лирически изказ.[31] „В началото бе Словото; и словото беше у Бога; и Словото бе Бог" (Йоан 1:1). В светлината на това прозрение моето възприемане на стихотворението се пренасочва методологически от метафорите на авторското писане за Ботев към Барт-Блумовите алгоритми на неправилния прочит (*misreading*) като писане, повече или по-малко осъзнато пренаписващо класическия текст.[32] Впрочем самият Работник не

само *класово-партийно* настоява за връзката на новата творба с Живота. Той възстановява правата на клиента-читател в преценката на произведението и припомня на Поета, че прочитът му на Великия предшественик трябва да роди неговия нов поетически изказ. Затова, когато дебатът за „Ботев" се превърне в сблъсък между сега пишещата се и вече написаната велика творба, в едновременното привличане и оттласкване от влиянието на предшественика, прегледният педагогически модел на „единствено верния прочит" става несъстоятелен. Подобно на класическата Ботева балада, която в своите раздвоявания „неволно напомня за пречупената надве сабя на юнака"[33], Вапцаровото стихотворение, заедно с вписаната в него ботевска песен, се раздвоява от оста на удвояващата ги (не)възможност да бъде написано стихотворение за Ботев. Творбата, в която „грешното" четене/тълкуване на другия и писането на своя текст са неразделно сдвоени дейности на лирическия субект, се пише като функция от своето не-писане. Дали „Безпътната мисъл в главата", „В гърдите тревога" са симптоми на поетическа немощ или на *тревогата от влиянието*? Под тяхната диктовка отменящият себе си автор произвежда един отсъстващ текст с тема *Ботев* и рема *невъзможността да се пише поезия*. Логиката на последната фраза е диаметрално противоположна на друг, класически в Новата критика за Вапцаров принцип: „пишейки поезия, аз не пиша поезия".[34] И двете формули определят Вапцаровото лирическо писане като парадоксален резултат от неговото съпротивително четене на поетическия език и поетическата традиция, от неговата реторика на ***говоренето като в живота***.

„Говоренето като в живота" най-обичайно се асоциира със сложния комплекс от значения, съдържащи се в понятието *авторово намерение* във и относно творбата. То се осъществява чрез операциите по подбора на извън- и контралитературни лексикални и фразеологични единици и комбинирането им със специфични съставки на *говоренето в литературата* в границите на новия литературен текст. С тези операции се проявява и идентифицира в най-голяма степен ***поетическото умение***, към тях са насочени и ред въпроси, които настоящият текст отправяше към Вапцаровата поезия. Подчинява ли едната реч другата? Дали тяхното взаимодействие изгражда-поддържа границата между Живота и Литературата, или заличава тази граница? До каква степен прочитът на една Вапцарова творба е предпоставен в „изконната" фигура на автора и неговия социално-исторически контекст? Доколко прочитът е функция на своя актуален контекст и на единичната си неонтологична случайност? Последният въпрос активизира другата дейност, чрез която литературният текст не само съществува, но и придобива същинското си човешко измерение – ***читателското въображение***. За разлика от ***поетическото умение***, то се основава на *намерението на текста*. Това *намерение*, за разлика от *авторовото*, не е ограничено в (пред)родилното минало на произведението. То се случва в сегашността на акта на четенето като саморазкриване – резултат от нарушаването на границите и преобразуването на елементите от „задграничните" дискурсивни полета. „Актуалността – отбелязва Волф-

ганг Изер – се съдържа в начина, по който въображаемото въздейства върху реалното."[35] Подобно на Вапцаровия лирически герой, който дръзко нарушава и излиза извън предустановените литературни и социални конвенции в творбата, нейният Читател от дълги дни води двубоя си с безсмъртния Автор. Едва ли някой може със сигурност да каже дали съм бил точно онова дете с предателския въпрос, каквото го описах, или е трябвало да бъда онова дете, за да напиша този текст, или за да бъда онова дете, е трябвало да съчиня моята малка история. Апорията, в която с Вапцаров под вежди се гледаме строго, не се решава – тя се преживява. Да следваме въображението на поета, пише Блум, означава да узнаваме собствените му метафори за неговите актове на четене. Ако това е така, тогава собственото ни читателско въображение е възможността да произвеждаме настоящето – на човека, на стиховете, на света.

БЕЛЕЖКИ

[1] **Коларов, Радосвет.** Комуникативният статус на Вапцаровата поезия. – В: **Вапцаров, Никола.** Нови изследвания и материали. С., 1980. Позволявам си дързостта да оценя този вече класически метатекст като определящ най-продуктивната насока в изследванията на Вапцаровото творчество през последните две десетилетия.

[2] Пак там, с. 298. Такова уравновесяване на практика превръща „разговорната простота" във функция на реторичността, защото лирическата творба не би допуснала тяхното равноправно съжителство. За „просто" писане като Вапцаровото, което открито демонстрира желанието си за силно социално-политическо въздействие, е валидна и оценката на не помалко радикалния през 1940 г. Джордж Оруел в есето „Новите думи": „Художественото" писане напомня флангова атака срещу позиции, които са фронтално непревземаеми. [...] Всъщност изкуството на писането е до голяма степен изопачаване на думите и аз бих казал, че колкото по-неочевидно е това изопачаване, толкова по-грижливо е било извършено" (**Оруел, Джордж.** Есета. Превод Огнян Ковачев. Варна, ИК „Галактика", 1994, с. 8–9). Тази позиция на Оруел всъщност мотивира недоволството му от несъвършенството на думите и подготвя неговия радикален проект за лингвистична утопия на пълното и еднозначно съответствие между думите и техните денотати, представен по-нататък в същото есе. Във времената на силовата политика подобни проекти за „просто и честно" писане/говорене са автоматично допълнение на политическия радикализъм и са съпроводени със засилен хуманистичен патос. В „Нулевата степен на почерка" Барт синтезира политическите и идеологическите последици от тази повеля за яснота на езика във вековете на модерността: „В действителност яснотата е чисто реторичен белег; тя не е общовалидно свойство на езика, което да се прояви всякога и навсякъде, а само идеалната притурка на слово, стремящо се постоянно да убеждава. Зараждащата се буржоазия от монархическата епоха и буржоазията от следреволюционния период са си служили с еднакъв почерк. Те са породили една есенциалистка митология за човека" (**Барт, Р.** Разделението на езиците. Превод Стоян Атанасов. С., Наука и изкуство, 1995, с. 40).

[3] Понятието *метадискурс* тук ще бъде използвано не с по-общото си значение за надпоставен и легитимиращ своя обект (литературоведски, социологически, етически, философски) дискурс, не толкова според Лиотар в *Постмодерната ситуация*, а като тропологична

структура за регулиране и самоконтрол, която е съставка на самия дискурс и поддържа двойната перспектива, в която текстът се чете едновременно като произведение и начин на неговото произвеждане. В порядъка на метадискурса например се вписват ефектите на азбучната концепция на Никола Георгиев за *търсещия израз* в поетиката на Вапцаров (**Георгиев, Н.** „Моторни песни" и съвременната литературна мисъл. – В: Сто и двадесет литературни години. С., изд. „Век 22", 1992).

[4] **Фуко, Мишел.** Порядъкът на дискурса. – В: Генеалогия на модерността. Съст. и превод от френски Владимир Градев. С., УИ „Св. Климент Охридски", 1992.

[5] Тук употребявам тази дума „нова, антична" с оглед на значения като *понасяне, дълженстване, отговорност, непресекващ опит*, които Дерида разпръсква в *Апории. Умиране – очакване на „пределите на истината"*. Превод Антоанета Колева. С., Критика и хуманизъм, 1998.

[6] **Данчев, Пенчо.** Никола Вапцаров – раждането на поета-новатор. – В: Никола Вапцаров. 70 години от рождението му (Международна научна конференция, С., 6–7 декември, 1979 г.). София-прес, 1981, с. 12.

[7] **Ничев, Боян.** Вапцаров или нашият поетичен диалог със света. С., Български писател, 1989, с. 5.

[8] Насоченият към себе си поетически език в терминологията на Якобсон от „Лингвистика и поетика".

[9] За Сартровата концепция за въображаемото като феноменологичен акт и библиография по въпроса виж **Iser, Wolfgang.** The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993, p. 194–204.

[10] Ibid., p. 201.

[11] Ценностната скала, в която предателят да е по-нежелан грешник дори от убиеца, от „изверга, мерзкия стрелец", май е много по-актуална в литературата, отколкото в живота. В Дантевото космологично пространство например този грях се наказва в най-дълбокия и тесен кръг на обърнатия адски конус.

[12] В Борхесовите *ficciones* например, където основна тема е не писането на текстовете, а ефектите от тяхното четене, предателят е персонификация на четящия и тълкуващия Друг, който разбира различно, т. е. правилно, съществуващата традиция. В „Три версии за смъртта на Юда" един еретичен богослов разтълкува по следния начин „най-забележителното събитие в световната история": „След като е приело плът, Словото е преминало от вездесъщността в пространството, от вечността в историята, от безграничното блаженство към превращение и смърт; за да се отвърне на такава жертва, е било необходимо един човек от името на цялото човечество да принесе равностойна жертва. Този човек е бил Юда Искариот" (**Борхес, Х. Л.** *Вавилонската библиотека*. С., Народна култура, 1989, с. 167).

[13] „Но не съществува начин – пише Рорти – за обединяване на самосъздаването със справедливостта на теоретично ниво. Речникът на самосъздаването е неизбежно частен, несподелен, неподходящ за аргументиране. Речникът на справедливостта е по необходимост публичен и споделен, средство за аргументативен обмен" (**Рорти, Ричард.** Случайност, ирония, солидарност. Превод Ина Мерджанска. С., Критика и хуманизъм, 1998, с. 20).

[14] Пак там.

[15] За иронично-реторичните обертонове на този заскобен стих виж цитираните статии на Р. Коларов и Н. Георгиев.

[16] Зевгма във фразата имаме тогава, когато глагол се отнася към повече от един подлог или допълнение, или прилагателно – към повече от едно съществително, макар формално да е свързан само с едното.

[17] Набелязаната изоморфност между алхимичния и Вапцаровия лирически дискурс, толкова различни в своите епистемологични кодове, е далеч от метафориката на „алхимията на словото", както и от интенциите на свръхинтерпретацията. Невъздържаната аналогия тук цели само да остранности/отстрани привичните асоциации в етическото и идеологическото възприемане на тази част от „Вяра", да преоткрие гледката на „прекрасния нов свят", където техническата фигуративност на модерните времена подменя природната фигуративност на алхимичната традиция.

[18] За значенията и употребите на курсивираните понятия в речника на Хайдегер вж. фрагмента от „Битие и време", преведен от Цочо Бояджиев в *Идеята за времето. Антология*. Наука и изкуство, С., 1985, с. 291–304, и „За същността на истината" и „За хуманизма" (**Хайдегер, М.** *Същности.* Превод Димитър Денков и Христо Тодоров. С., ГАЛ-ИКО, 1993). Особено релевантни са формулиранията на *времевостта*: „Миналото произтича от бъдещето, и то по такъв начин, че миналото (по-точно отминаващото) бъдеще освобождава от себе си настоящето. Този единен феномен – отминаващото бъдеще, което прави настоящето – ние наричаме *времевост*" (*Идеята*, с. 298), която не съвпада с, по думите на Хайдегер, „ординерното разбиране за време" и *историчността*: „... от времевостта става разбираемо защо човешкото-битие-тук е и може да бъде исторично в основата на своето битие и като *исторично* е в състояние да образува история" (*Идеята*, с. 295).

[19] Гадамер проследява метаморфозата на понятието *Sensus communis* в традицията на европейското мислене от Аристотел до Бергсон (**Гадамер, Ханс Г.** Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика. Превод Димитър Денков. Плевен, 1997, изд. „ЕА", с. 39–53). В тази мащабна културноисторическа дъга той очертава пулсациите между трудно проницаемата теоретична Мъдрост, чиито атрибути в традицията най-често са мистериално съзерцание и себевглъбеност, красноречие и „естествен" авторитет за общността, и практическия Общ усет с неговата етически, реторически, политически и педагогически инструментална „общодостъпност".

[20] „Ироник" Рорти нарича човека, „който е готов да приеме случайността на своите най-важни вярвания и желания – някой, който е в достатъчна степен историцист и номиналист, за да изостави идеята, че тези важни вярвяния и желания са свързани с нещо отвъд времето и случайността" (цит. съч., с. 21). По-нататък в книгата си той въвежда понятието „пределен речник на личността": „*думи, с които разказваме – понякога предугаждащо, а понякога ретроспективно – историята на нашия живот* – к.м., О. К." (с. 101). „Пределният речник" на „ирониката" е радикално различен от този на „метафизика" и от множеството дистинкции между тях в случая най-полезна за мен е следната: „Докато метафизикът приема, че морално подходящата характеристика на другите човешки същества е тяхната връзка с една по-голяма, обща за всички сила – например рационалността, Бог, истината или историята... Неговото [на ироника] чувство за човешка солидарност се основава на чувството за обща опасност, а не за общо притежание или общосподелена сила" (с. 121).

[21] Пак там, с. 123.

[22] **Коларов, Р.** Цит. съч., с. 273–277.

[23] **Неделчев, Михаил.** Ботевата поезия и историческият живот на мотивите в лириката. – Литературна мисъл, кн. 8, 1989.

[24] **Хранова, Албена.** Фолклорът и кризата на литературното очакване. Ботев. – В: Българският канон? Кризата на литературното наследство. С., изд. къща „Александър Панов", 1998, с. 94–95.

[25] **Bloom, Harold.** The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry. Oxford University Press, 1973.

[26] Ibid., p. 94.

[27] **Вапцаров, Никола.** Избрани творби. С., изд „Български писател“, 1988, с. 131.

[28] **Данчев, Пенчо.** Преди и след разстрела. С., изд „Български писател“, 1979, с. 396.

[29] Историята на създаването на творбата се е постарала да впише в него малката биографична история за нейната поръчка (**Вапцаров, Никола.** Съчинения. С., изд „Български писател“, 1976, с. 331). Любопитна е подмяната на клиента в стихотворението: според свидетелския разказ то е било поръчано от студенти за „Ботйов лист“ на студентската кооперация „Околчица“ през 1941 г. За Вапцаров неукият образ на Работника е не само идеологически по-коректен, но и носител на по-необременено, т. е. по-способно читателско въображение.

[30] **Коларов, Радосвет.** Цит. съч., с. 265.

[31] Тази метадискурсивност се проявява както в подчертано наративни стихотворения, като „Песен за човека“, „История“, „Писмо“, така и в свенливи лирически „песни“, като „Любовна“ или „Сън“.

[32] В *S/Z* Барт пише: „На една страна ще поставим това, което може да се пише днес, а на друга – това, което вече не може да се пише [...] Преценката установява именно тази стойност: това, което може да бъде написано (пре-написано) днес, *написваемото*. [...] Защото целта на литературната работа (на литературата като работа) е да създаде един читател производител на текста, а не консуматор на текста“ (**Барт, Ролан.** Въображението на знака. Превод Надя Дионисиева. С., „Народна култура“, 1991, с. 435).

[33] **Георгиев, Н.** Ботевата балада „Хаджи Димитър“. – В: Сто и двадесет литературни години. С., изд. къща „ВЕК 22“, 1992, с. 36.

[34] Тази формула на Войчех Галонска (Никола Вапцаров. 70 години от рождението му, с. 73) най-кратко изразява парадокса на „непоетичността“ във Вапцаровия изказ, който открояват и Никола Георгиев (**Георгиев, Н.** Певец на великия двубой. – В: Никола Вапцаров. Нови изследвания. С., 1971, с. 17), и Радосвет Коларов (цит. съч., с. 267).

[35] **Iser, Wolfgang.** The Fictive and the Imaginary, p. 7.

СТУДЪТ

(ТРИ ИСТОРИИ ЗА УБИЙЦИ)

Валери Стефанов

Природният свят се нуждае от слънцето.

Животът се нуждае от топлина.

Човекът се нуждае от символи. Така е, защото той живее в един културно организиран и идеално опосреден свят. Символът организира и регулира отношенията на човека със света.

Студът е **природна реалност**. Той е географски „разчертан", обвързан с природата, сезоните, климатичните пояси. Той застига хората през различните сезони, подгонва ги със снега, дъжда, вятъра, принуждава ги да се защитават. Дрехите, стените, домовете, огнищата са всъщност човешките оръжия в борбата срещу студа. Да се победи студът, означава да се спечели битката за живота. „Накрая на света", на полюсите, няма живот, защото там властва студът, възможностите за защита и приют са максимално редуцирани. Такъв полюс е и смъртта, изстиващото тяло на мъртвеца е място на фатално нарушения „топлинен" баланс. Една от възможните за написване истории е историята на битката на човека със студа – формите на неговото преживяване, усвояване, надмогване.

По силата на един лесен за реализация пренос студът е станал характеристика не само на природния, но и на човешкия свят, на неговите смислови измерения. Студът е традиционна **отрицателна универсалия**, образ с огромен символен потенциал. Той е един от мащабните културни екрани, на които се проектират вековните страхове от изтичането на времето и от проблематичните срещи със смъртта. Опитът на човека в студа е сравним с **опита в празнотата**, с всичко онова, което се свива в себе си, замръзва, минимализира се, затъва в неподвижността. В този смисъл студът е антагонист не само на топлината, но и на движението. Той е **опит в неподвижното** – блокиране, принуда за пестене на енергия, форма на изчакване да дойде краят или да се появи някаква спасителна алтернатива. По отношение на човешката реч студът също се изявява като опонент. Студът е **опит в немотата**, той очертава пространства на болезненото мълчание, на езика, който губи присъщата си пластика и деградира до болезнения хрип, до вика за помощ.

Студът е използван като определител на различни културни феномени, етически понятия, емоционални състояния. Той е ключов термин в **моралния речник** на човечеството. „Хладината е характеристика на всяка неодушевена материя, характеристика и на трупа. Студено почти се

покрива с мъртво и клони нататък – „Студено сърце“ на Вилхелм Хауф“.* В това обобщение, което е част от проследяването на „тъмните“ мотиви на романтизма, природните характеристики на студа и моралните му аспекти са очевидно преплетени. Има не само студени сърца, но и студени домове, студени епохи и пр. Студът идва да обозначи някакъв **дефект в човешките души** – емоционална неспособност, погубване на принципи, затъване в „хладна“ пресметливост и пр. Студът е и зацикляне, драматичен **разпад на обществения договор** – хората „охладняват“ едни към други, престават да се разбират, да споделят в разбирателство един общ свят. Следователно студът е възможност да се описва някакъв кризис в света, да се сочи към неспособността на принципите и вярванията да поддържат целостта на човешкия дом. В този контекст студът лесно може да се осмисли и през призмата на наказанието като заслужен **съд над грешниците**. Наказанието се различава от изпитанието, доколкото е ориентирано не към способността (която трябва да се изпита), а към вината (която трябва да се понесе). В „наказателната колония“ на различните есхатологии студът е форма на мъчение, не по-малко ефективна и ценена от огъня. В „Ад“ на Данте Алигиери ледовете на Коцит са представени като възможния предел на мъченията – замръзване, немота, безкрайност.

Литературните преображения на студа са многобройни, включително и в българската литература. Той по принцип обслужва различните ситуации на безнадеждност, на социално, морално и буквално, физическо, отпадане. „Студ и мраз“ съпровождат страданието в Ботевата балада „Обесването на Васил Левски“. Студената виелица покрива гроба на падналия далеч от дома герой в разказа на Иван Вазов „Иде ли?“. Студът поразява душите в разказа „Кал“ на Елин Пелин. В зимния студ на бедността мръзнат героите на Смирненски и т. н. В случая ще ни занимават три „фрагмента“ от богатата образна мрежа на студа в българската литература – „Зимният студ“, стихотворение на Атанас Далчев, „Студено време“, разказ на Павел Вежинов, и „Студено“, една от гротеските, създадени през шейсетте години от Йордан Радичков.

„Охлаждане“ на смисъла

Стихотворението „Зимният студ“ е белязано от общия песимистичен дух на ранната Далчева поезия. В него се говори за слабостта на човека пред силите на смъртта. Зимният студ е избран да бъде поредният съдбоносен противник, пред чиято сила рухват човешките надежди за спасение. Творбата едва ли е сред най-доброто, създадено от Далчев. Нейното послание е доста еднозначно и с основание може да се разгледа като реализация на една основна теза, която в различните текстове търси различни образни реализации. Нас обаче в случая ни интересува нещо

*Стоянов Ц. Отчуждението. С., 1988, с. 378.

друго – как образът на студа е заложен като показател за човешките преживявания на времето и пространството, на спасението и смисъла...

Къщи, хижи, стени, врати, прозорци – това са все образи на усвоеното пространство. Човекът от хилядолетия се е ограждал, за да живее и оцелее, като устоява на набезите на външното. В Далчевата поезия тези образи са въведени със статут на екзистенциали – тоест, те структурират едно смислово пространство, спрямо което въпросите за живота и смъртта могат да бъдат настоятелно поставяни, мислени и решавани. **Убежището** е централен и силно травматичен топос в историята на човешката култура. Когато съм вътре, съм защитен, когато съм залостил вратата, съм по-сигурен за себе си – тази е логиката, следвана от многобройните фолклорни и литературни произведения, които настоятелно са се съсредоточавали върху проблема за сигурността на убежищата. В нравоучителните приказни версии добре построената къща и здраво залостената врата са гаранция, че вълкът няма да проникне вътре и че трите жертвени прасенца ще бъдат спасени. Старанието и трудолюбието в случая са оценени като достатъчни за спасението.

Къщата и стената са буквални, материални прегради, чиято основна задача е да спират „врага пред портата“, но те са и **символични прегради.** Когато са лишени от символен потенциал, те са нищо, много бързо и безславно рухват. Къщата на роба например може да е добре градена и оградена, но тя е слаба, защото нейните стени и зидове са лишени от символни гаранции, те не са получили подкрепата на една споделена конвенция за неприкосновеност. Напротив, конвенцията казва, че стените не съществуват за господаря, затварянето на вратата пред него означава непокорство, което води след себе си наказанието и смъртта. В този план се налага изводът, че здрави са онези стени и зидове, които са получили определени социални гаранции за своята валидност. Обществото е признало правото на човека (в общия градеж на селото или града) да очертае и защити собствено пространство и да го нарече свой дом. Домът става не просто ограденото, но и **символно стабилизираното пространство,** място, „оградено“ от обществено валидни гаранции. Приказните къщи в гората не притежават такива гаранции, затова те са обитавани от демонични същества или в тях се разразяват ексцесиите на злото.

Модерната литература също обича да проверява надеждността на убежищата. Тя създава образи на един множествен и неудържим враг, който преодолява лесно портата и превзема охраняваните пространства. Човешките убежища се оказват не толкова застрашени отвън, колкото ерозирани отвътре. Така например многобройните литературни изследвания на буржоазното семейство през деветнадесети и двадесети век търсят да покажат рухването на традиционните морални норми. Тук е същината на проблема с „изместването“ и преобразяването на стените. Ако каменната стена охранява **ценността на живота**, то символичната стена учредява **правата на личността** и произтичащите от тях морални норми. Упадъкът на тази стена отслабва нормите, прави проблематични правата и оказва силен натиск върху самоличността. Вече не е достатъчно да стоиш

зад стената, за да знаеш кой си, дефинирайки се единствено срещу врага отвън. В един разграден свят индивидът се оказва самотен и прокуден, травматично средоточие на страховете в разграденото. Враговете се оказват навсякъде. Един от най-силните образи на тези страхове е създал Франц Кафка в новелата си „Бърлогата". Тук „съществото" е завладяно от параноичен ужас пред шумовете на външното и пред невъзможността да си осигури спокойствие в собствената, ставаща все по-дълбока и все по-ненадеждна „бърлога".

Поезията на Атанас Далчев може да бъде ориентирана тъкмо спрямо тази литературна традиция – която се заема да изследва пропускливостта на стените, слабостта на убежищата, крехкостта на идентичностите. Тук ролята на разрушителя обикновено е поета от вятъра, той притежава всички характеристики, които го правят „стенолом", ако си послужим с едно от дадените определения в стихотворението „Вратите".

В „Зимният студ" вятърът отново се появява в ролята на „онзи отвън", но този път неговото идентифициране се е оказало привидно погрешно, убиецът, който насилва стените, е вече друг. Самото стихотворение е изградено като разказ за разиграната се нощна драма. През нощта идват библейските крадци и разбойници, през нощта идва и енигматичната погубителска сила в стихотворението на Далчев. Поетът използва целия образен реквизит, обвързан от векове с фигурата на страшния нощен гост. Нощта е място на неизвестното, а неизвестното винаги е опасно. Отхвърлянето на вятъра като извършител на престъплението съвсем не отхвърля основната посока, в която тази поезия търси идентификацията на „престъпника", затова говорихме за „привидна" грешка при разпознаването. Защото и вятърът, и зимният студ са понятия от един смислов ред – те представляват природата като дивото, което ни противостои.

Отвън, зад залостените врати, обикновено дебнат същества, независимо дали са хора, дяволски изчадия, персонажи от огромния демоничен пантеон... В поезията на Далчев зад вратите дебнат сили – природни стихии, надарени със злотворност. Това идва да ни подскаже, че един от основните конфликти в тази поезия трябва да бъде търсен по линия на опозицията **природа–култура**. Човешкият свят е градеж, прокарване на граници, въвеждане на пропускателни режими, затваряне и отваряне на входове. В този смисъл той е културен свят, свят, въведен в норми и обезпечен със система от признания. Природният свят не познава границата, нито чертежа – изискванията и последиците, учредени от тях. В този смисъл природата не познава закона, въздържането – тя е всичко онова, което стои отвъд категориалния свят на човешкото. Врагът пред портата се е оказала самата природа, природното в неговата освободеност от ангажименти и първична жестокост. Тезата за слабостта на човешкото е много убедително напасвана с тезата за злотворната сила на природното. Оттук и поредният въпрос – защо се е оказало така, защо човекът е видян като нещо друго в света, същество, експулсирано от своето естествено лоно – природата, и толкова жестоко наказвано от нея?

Стихотворението „Зимният студ“ може да ни подскаже възможни отговори на така зададения въпрос. Да продължим с това, че студът отчетливо е изобразен в конвенционализираните черти на опасния нощен гостенин. Той се крие („Снощи скришом със коня преминал“), дебне своите жертви („неотседнал, погледнал в прозореца“), разрушава прегради („С тежък удар разтворил вратата“) и поразява своите жертви („и забол: десет ножа под стряхата/ и един – във сърцето на татка“). Зимният студ е традиционно силен персонификатор на смъртта и точно тези му способности са активирани в творбата. Онова, което поразява и разрушава в своята агресия нашественикът, е самият човешки свят в неговата домашно-семейна структурираност. Поразена с цели „десет ножа“ е бащината стряха – сантименталната синекдоха на българската поезия, поразено е сърцето на бащата, въведена е в скръбта майката.

Да подчертаем този момент – Далчев се интересува не само от крайността на човешкото съществуване, от ограниченото и отредено време на индивидуалния живот. В центъра на творческото му внимание е и въпросът за трайността на градежите, за културната стратифицираност на човешкия свят като емблема и гаранция за неговата смисленост. Провалът на човешкото е видян именно в тази посока – слаби сме не само поради преходността на телата, но и поради крехкостта на градежите, поради принципната трудност да намерим утешение в едно „общо“, колективно преживявано време.

Можем да наречем тази нагласа **културен песимизъм**, в смисъл, че културата е визирана като вечния губещ в битката с природата и нейната злотворност. Огнището приютява и свързва, зимният студ разединява и погубва. Злото, представлявано от студа, идва не само да погуби, но и да разобличи **илюзията на защитените пространства** и тяхната способност да свързват. Защото човешките души нямат надеждна защита спрямо нашествието на страха, те са разградени в един свят, където страхът има повече лица от лицата на близките хора и от лицата на надеждата.

Вечната тревога за сигурността на стената е перифразирана като страх от прозиращата илюзорност на смисъла. И тук вече се изправяме пред един трети аспект на стената – нейния проблематичен статут на **психическа защита**. Човекът оцелява в света благодарение на една система от вярвания, от изградени и смислово балансирани опозиции, от символични терапии. Всички те му дават възможност да преживява света като разумно изградено и подредено място, свят, където субектът и обектът, причината и следствието, потребността и задоволяването знаят „местата“ си и отношенията им са регулирани по един удовлетворителен начин. С други думи – дълбинните страхове и травмите на психиката намират своя коректив в балансиращия и анестезиращ механизъм на културата. Културата е деятелност, усърдие в светлината на деня, чиято задача е осмислена като стремеж да се потиснат травматичните пространства на нощната тъмнина. Защото нощта е времето и мястото на някаква друга, често затуляна и пренебрегвана, истина за човешкото. Тя е статичност и очакване, ослушване за нечие пристигане, за което не сме

точно осведомени, но смътно се досещаме. Зимният студ обозначава и това – интуициите на човека за нещото, което го очаква в тъмното, за онова, което въздиша в нощта със самия „дълбок“ глас на земята. Тази въздишка не е на вятъра, не е само и на зимния студ. Зад вратата на човешките обиталища въздиша коефициентът на неусвоеност, всичко, разпростиращо се отвъд границите на познатото и разумното, всичко, определяно като ирационално. Там въздиша тъмното на света, което не ни е дадено да познаем, загадката, на която не сме способни да отговорим. Тъкмо това въздишане откъм тъмното е смутило героя в лириката на Атанас Далчев, то го е подгонило зад стените, но и го е отчаяло във възможността за някакво спасение.

Проекция на тази слабост е и силното **фрагментиране на човешкия свят** в поезията на Далчев. Хората в тази поезия са крайно усамотени, те не притежават почти никакви способности за сдружаване, за събиране и отпор. А стената като идея за защита предполага тъкмо тази възможност и необходимост – да се съберeш с подобните и да разчиташ на тяхната подкрепа, на ефекта от общото усилие. Смъртта на бащата и скръбта на майката символизират провала на подобна перспектива. Всеки е обречен да следва посоката и пътя на собственото си усамотяване, сам да стои зад стената с все по-слаба надежда, че няма да бъде открит от студа-убиец.

Въздишката на тъмното е отрицание и на самата идея за линейност на времето, чиято оптимистична версия представяме като стъпала, водещи нагоре, като градивна деятелност, поколенческо наследяване и пр. **Времето е бездна**, където безвъзвратно пропадаме, и **нож**, постоянно прицелен в сърцата ни. Времето е **студ**, който ни обгръща с белия плащ на смъртта. Такъв е отговорът на Далчев. Стихотворението „Зимният студ“ е притча за сина, експулсиран от илюзорната защитеност зад стените на семейно-родовия свят и озовал се в голото поле на екзистенцията. Синът, изправен пред крайните въпроси на битието, е намерил само крайно песимистичните отговори.

Студът като символ на минимализирания смислов потенциал на човешкото. Преосмислено е самото понятие за живота в неговото съотношение със защитните зидове и в перспективата на оцеляването и спасението. Във физическото си измерение животът е незащитим, защото е краен, тленен. Някой забива ножа и изправянето вече е невъзможно. Можем да наречем всичко това **охлаждане на смисъла**. Смисълът е „охладен“, защото не може да черпи ресурс от движението и промяната. Смисълът е „охладен“, защото е видян като илюзорна и терапевтично разработена конструкция за слабите човешки души. Смисълът е „охладен“, защото модусите на утешимост са вече изчерпани.

Зимният студ обозначава **фигурата на смъртта**.

В психологическото си измерение животът е незащитим, защото травмите и страховете не могат повече да бъдат лекувани чрез балсамите на културната активност и строителната деятелност. Някой се заслушва в нощните шумове и вече не може да освободи съзнанието си от тях.

Зимният студ обозначава **фигурата на страха**.

В символичното си измерение животът е незащитим, защото всяко упражняване на права и следване на норми е станало безсмислено в един комуникативно сринал се свят. Да се мисли за общност пред лицето на злата природа и изтичащото време, е неудържима и трагична илюзия.

Зимният студ обозначава **фигурата на самотата**.

Всичко това идва да ни покаже, че българската литература през двадесетте години на двадесети век се заема радикално да преосмисли програмите за оцеляване и начините, по които се задава смисленост на съществуването. При Смирненски студът на зимната вечер е социален знак, който легитимира революционния проект за завладяване на света. Светът е студен, но той може да бъде огрян от слънцето на революцията. При Далчев зимният студ е екзистенциален знак, който утвърждава един скептичен възглед за възможностите на човека да оцелее в света. Студенината е вътрешно присъщият принцип на света, който не може да бъде надмогнат от фрагментарните убежища на живота.

Пламъкът на морала

Разказът на Павел Вежинов „Студено време“ е характерен за спецификата на нравствените търсения и за правените обобщения в българската литература през шейсетте, а и през седемдесетте години. Ако трябва да бъдем по-конкретни – след ясното идентифициране на врага в ранните години на комунистическия период идва времето на по-усложнената конфликтност и на по-нюансираните образи. Врагът е потърсен и разпознат в душите на обикновените хора, в прииждащото отново доволство, в стремежа към материалното, в пренебрегването на високите идеали и пр. Битката с еснафа и еснафството идва да уплътни с морални аргументи „историческата битка“ за „победата на идеала“. Бдителната идеологема охотно разрешава тази битка, защото тя с нищо не застрашава нейните принципи. Напротив, тя дори помага на идеологемата в усилието ѝ да покаже воля за обновление и за търсене на по-различна етическа мяра в обществения живот. Калкулациите спрямо правдивостта и ефективността на идеологията по този начин могат да станат още по-гъвкави, манипулативно повратливи. На самата литература пък може да бъде позволена така желаната критичност и (полу)автентична конфликтност.

„Студено време“ е белетристична визия към потребителското охладняване на човешките души. Вместо героят на недоимъка от петдесетте години, който бодро се бори да скъси пътя към общото щастливо бъдеще, тук в центъра на вниманието е героят на доволството и излишъка. Този герой има успешна социална реализация, обитава нови пространства, но това не го води по пътя към щастието. Неговото внимание е съсредоточено върху удоволствията на делничното и „мъничкия“ личен свят. Задачата на Павел Вежинов е повече от ясна – той трябва да покаже колко погрешен е избраният поведенчески модел, колко опасни и разрушителни могат да бъдат тайните пороци, лицемерните поведения. Всичко това е

илюстрирано чрез историята на писателя, който бива разобличен в плана на моралното. Нека да проследим как става това.

Воденото в „аз"-форма повествование залага на ефектите на саморазобличението. Авторът не разчита на въздействия ефект на ситуациите и на възможността читателят сам да направи своите изводи за моралния облик на героя. Напротив, оценките са пряко въведени в изображението, понякога дори са изведени като „интродукция" към отделните „сцени". Денят на риболова е коментиран по следния начин – „Няма съмнение, днешният ден щеше да бъде напълно загубен. И не само загубен, но и отвратителен с угризенията и преценките за същността на моята собствена личност. За да се спася, в такива дни обикновено отивам на риба – не толкова за рибата, а колкото да ми се избистри главата и да ми олекне на съвестта." Съвестта е пряко дефинирана като проблем на героя и оттук нататък разказът трябва потвърждаващо да уточни неговите аспекти. Студът ще бъде „прикачен" като природна характеристика в хода на повествованието, но той е изведен като психологически маркер още в самото начало на разказа. Казано простичко – в душата на човека е „студено" и той опитва да се справи с този студ.

Терапията на саморазобличението е добре изпитана от литературата на петдесетте години, тя действа успешно и сега. Преди всичко чрез мотива за **тайната.** Героят на Далчев безуспешно криеше своята екзистенциална слабост зад стените на къщите, героят на Вежинов безуспешно се опитва да крие своите малки и големи пороци. Семантичният кръг на тайното и скритото се активира в структурно сходни контексти – при пушенето на цигара на бензиностанцията („тайно смучех от цигарата в шепата си"), при появата на ловното желание („...дълбоко в мен, неусетно и потайно, вече се бе родила жалката рибарска страст"), при риболова на маломерните риби („И добре направих, че ги скрих, тъй като още на първия завой ме срещна Стоян, най-киселият от тримата надзиратели"), при прибирането вкъщи и разговора с Вера („...тайно в себе си се надявах, че въпреки това ще отиде), при тайните срещи с Рени... Отново имаме класическата фигура на **човека, който се крие.**

Тайна–разкриване–санкция – този модел, както знаем, успешно действа в криминалните четива, но той работи и в идеологически криминализираната българска литература от този период. Човекът в тъмното, героят с „тъмното" минало и с „тъмните" помисли е изключително опасен, той трябва да бъде заловен на местопрестъплението, изобличен и ефективно наказан. Литературата на петдесетте години наказва буквални „вредители", тази на шейсетте се грижи за моралните вредители. Мощното идеологическо подозрение към човека като опасно двойствено същество е останало непокътнато въпреки тезите за „размразяването" и „откриването" на човека. Литературата упорито продължава да търси един опасно подозрителен човек.

Разобличението обикновено е следствие от наблюдение. Въпреки опитите да остане насаме със себе си и да се справи с пристъпите на лошото настроение и с угризенията на съвестта героят трудно се изплъзва

от надзора. Всички герои, които се появяват в разказа, изпълняват безупречно **ролята на надзирателя** – те успяват да уловят миговете на тайната и да вменят чувството за виновност. Така те засилват травматичните преживявания по отношение на скриването и учредяват една двустепенна съдна инстанция спрямо извършените постъпки и помисли. Екранът на „другите" улавя преди всичко постъпките и реагира санкциониращо на тях. Това е съдната инстанция на колектива, който старателно бди за спазването на обществено валидните нравствени конвенции. Екранът на съвестта улавя преди всичко помислите и може да реагира санкциониращо спрямо тях. Това е втората съдна инстанция, която с особена упоритост се опитва да задейства тази литература. Дълбоко внедреното чувство за вина може да бъде много добър помощник на идеологемата в стремежа и да контролира диапазона на човешката чувствителност. Така и героят на Вежинов непрекъснато се самооценява, негативно и мазохистично се вписва в безнадеждните кръгове на виновността – „засмях се виновно аз". Студеното време е **времето на съвестта, която те съди, и на Другите, които непрестанно те разобличават и санкционират.** От такова време трудно може да се избяга.

Всекидневно съществуване, срамни тайни, дребнави битови удоволствия, непрестанни лъжи – какви са все пак възможностите на този герой да се справи с негативните аспекти на битието си? Как да застане спрямо идеала за героя, за положителния човек на епохата? Разказът се опитва да очертае две възможни посоки, като и двете, разбира се, са изведени до тотален провал. Първата посока е **природата.** Именно в нея, както споменахме още в началото, героят търси усамотение и спасение. Неговото бягство е от срамното пространство на пиянството и греха, което по традиция е обитавано от идеологически маркирани чужденци. Примерът е наистина интересен – „Най-важното днес беше да се нагълтам с чист въздух и да забравя това вонящо на американски цигари хотелско барче, пълно с пияни федерални немци и дребни като бълхи араби". Можем да подминем етническата ксенофобия на това описание, но не и неговата идеологическа „правдивост". Ако бъдем иронични, ще кажем, че в срамното пространство на греха няма място за български цигари, нито за „източни" немци, които следва да са здрави и трезви. Езикът успешно работи като ценностен класификатор и в този смисъл съдбата на героя е очертана, доколкото той вече е станал "чужденец". Превърнал се е в морално амортизирана частица от този американско-немско-арабски свят, пропит от алкохол, порок и цигарен дим.

Задълбочаването на това изобличение обаче предстои. В началото на разказа природата все още стои като хоризонт на надеждата, като спокойствие, чистота, душевна терапия. Природата е осмислена и като предизвикателство за мъжествеността, като възможност за съревнование и доказване на способности. Първият спасителски аспект е реализиран при открилата се красива гледка в дефилето – „Гледах като прехласнат и в мен миг след миг се съживяваше и раждаше моята нещастна повяхнала душа на поет, която през последните години все по-трудно и трудно

намирах“. Душевното разведряване и възраждане обаче е съвсем мимолетно, „само десетина минути“. Веднага след това просветление природата връща неутралния си психологически статус, а по-нататък, в развитието на разказа, напълно ще разгърне негативно-заплашителното си лице.

Вторият спасителски аспект е подсказан чрез мотива за себедоказването, за „подвига“. Битката с „голямата риба“ и с връхлетялата буря трябва очевидно да послужи като доказателство за способности, за извършен „героизъм“. Тук творбата създава отчетливи травестийни аналогии с големия литературен мит за борбата на героя с чудовището. Може да се съзре дори актуалността на Хемингуей, чийто популярен герой успява да победи „голямата риба“ и в разразилото се изпитание да докаже силата на живота. Само че в творбата на Вежинов този тип доказване на живота е далеч от ефективността и автентичността. И надзирателят, и съпругата се отнасят презрително към риболовните страсти и успехи, техните реакции обиждат, а не възгордяват, комично-жертвения герой.

Естетизираното отношение към природата е провалено.

Героичното надмогване на природата е пародийно обезсилено.

И на трето място – отношението към природата е безпощадно взривено в плана на моралността. В тази посока работи сюжетът с обречените на смърт рибки, към които сантиментално се привързва самотната съпруга. Победен от своето безсърдечие, воден от неясните сили на своите инстинкти, героят убива рибките, а с това се утвърждава и като убиец на природата, на природното начало. Така се отваря цяла една смислова верига, която включва в себе си емоцията, спонтанността, чувството... и се конфронтира с прагматичността на „здравия разум“. Всички тези неща са призовани да бъдат арбитри на човешките действия, основен ориентир в света на ценностите. Типично в стила на обикнатите от тогавашната драматургия морални разобличения жената обявява извършителя за „звяр“, а самият той мелодраматично признава своето поражение – „Аз все тъй стоях прав сред стаята, смазан и жалък, загубил завинаги вяра във всичко, което смятах, че притежавам“.

Студеното време идва да обозначи поредния провал на човешкото, поредната загуба на честта и достойнството в блатото на греха. Уморена от лозунги и тезиси, идеологемата държи да възпита съкровеност на светоотношението, да получи кредит на обществено доверие по линия на изречените истини и на театрално направените разобличения. И макар този разказ да остава на равнището на тезисното поднасяне на идеята, резултатът е налице – литературата продължава успешно да се адаптира, за да поддържа обществено възложената ѝ роля на морален арбитър и на отговорен възпитател.

Другата основна посока, в която героят се стреми да намери своята реализация, е **творчеството**. Той пише пиеси, доволен е от себе си, харесван е от критиката. В основата на неговата „естетическа теория“ е залегнало разбирането, че „изкуството не е живот, а форма, и не е емоция, а разум“. Това всъщност е позоваване на тогавашната полемична литературна ситуация, която тревожно кръжи около въпросите за формите и

емоциите. Писателят не може да оспорва истините на идеологемата, но вече може да води борба в името на чувствеността и спонтанността. Правото да цени емоционалното начало е новоучреденият хоризонт на неговата творческа свобода и той бърза да го достигне. Затова през шейсетте години в редица произведения се разгаря истинска канонада по „студения“ разум, по „железните“ хора. Творчеството – това е новата формула, която успешно се опитва да съчетае идеологически редактираната правда на живота с разгърнатата и щедро възхвалявана свобода на емоциите. В този контекст не е трудно да бъде открита и новата формула на конюнктурна критичност, разгърната в разглеждания разказ. В естетически план писателят е провален, защото залага на формата и следователно е формалист. А формата е студенина, остатък от „студените“ времена на формализма. Залагайки на разума, той също е заложил на студенината, на „студеното“ време на официално отречения култ. Той пише пиеса за гестаповци, а всъщност самият е „гестаповец“, убиец на живота, природата, емоцията... Организирана ни е литературна среща с лицемера, човека с две лица, чиято маска е решително свалена в края на „театралното“ действие.

В новия „топъл“ свят на прямотата и истината студените лицемерни хора от отминалите студени времена нямат място – неслучайно обитават общи срамни пространства с американци, араби и западни немци. Те застрашават учредените принципи на социалистическия обществен договор и затова следва да бъдат разобличавани и заклеймявани. На пламъка на моралните угризения трябва да бъдат стоплени както остатъчните, така и новопоявилите се „студени“ пространства в обществото. Българската литература през тези години успява успешно да се включи в цялостната симулативна кампания на идеологемата, която решава да обнови своята легитимност чрез света на емоциите и „топлата“ критичност на полуистините.

Разказът „Студено време“ точно това иска да направи – да порицае студените сърца, да разкрие тайните на двете лица и с това да обслужи новите лакирани рамки на идеологическия регламент. Той морализира лицата, без да надхвърли нивата на критичност, определени от „студения“ регламент. Същият регламент, който е прокарал браздата на разделения свят и крепи студеното време на самата „студена война“.

„Охлаждане“ на разказа

Разказът „Студено“ е една от най-провокативните творби на Йордан Радичков. Тя е достатъчно представителна за стреса, предизвикан от подобен тип изображение сред читатели и критика през шейсетте години. Чрез творбата на Павел Вежинов показахме какво усърдие влага българската литература по отношение на нравственото укрепване на света и респективно – на идеологемата. Разказът „Студено“ подобни неща не прави, той преобръща всички традиционни конвенции за градеж на сми-

сала, а и на разказа. Творбата се държи странно и „хладно“ както по отношение на смисъла, така и спрямо изискването за ясно изведени морални внушения. Към странностите можем да добавим и повествователните конвенции. Въпросът „Какво иска да каже авторът с този текст?“ е задаван неведнъж и е получавал различни отговори. Ще се опитаме към тях да добавим още някои разсъждения.

В основата на нашето отговаряне ще залегнат няколко полета на наблюдение. Те могат да бъдат въведени и като поредица от въпроси – как е организирано повествователното време?; как е моделирано пространството?; как са осмислени човешките отношения?; как разказът гради своите внушения?; какъв е символният ресурс на „студената“ образност?.

По отношение на Радичковото творчество много често се говори за „примитив“, за „мит“, за „традиционна култура“, за „наивистично съзнание“ и пр. Художественият свят на писателя е оценяван като едно много специално завръщане към началата, към изтеглени назад във времето способи да се преживява светът и да се разказва за него. Ако тръгнем от разделението на културите на „студени“ и „горещи“, направено от Клод Леви-Строс, вероятно ще можем да кажем, че светът в черказките гротески е „студен“, доколкото той отказва да взема под внимание понятия като движение, промяна, история. Това е свят, който сякаш продължава да не се трогва от напора на цивилизацията, от съседствата си с нея, от всевъзможните ускорители на времето. Основен ориентир за този свят продължава да бъде преданието, сказанието, митът, които препращат преживяванията към наличието на някакви стабилни, непроменими неща и вечни истини. Традиционното село може и да си отива, но **форматите на студената култура** са все още живи и писателят прави един забележителен „запис“ на съзнанията, които ги представляват.

Ако за миг се обърнем към контекста, в който се появяват тези произведения, ще видим и осъзнаем по-добре силата на провокацията. Обществото, което трябва интерпретативно да усвои, да „асимилира“ тези разкази, се представя като максимално „горещо“, тоест то е неистово завладяно от идеята за ускорение и радикална промяна. Това общество се сили да скача и да прескача исторически стъпала, да морализира всички обществени отношения и да конструира паметта си спрямо стриктно въведени идеологически показатели за валидност. В същото време то продължава да възпроизвежда и силово да „консервира“ определени патриархални структури. Точно в този „кентавърски“, от историческа гледна точка, момент се случва срещата със странните черказки хроники, със съвършено различни и изглеждащи абсурдни критерии за смисъл, памет и запис.

„Студеното“ е въведено като природен показател, за да бъде изведено като символно обобщение за спецификата на изобразявания свят и на самите изобразителни техники. Студеното време е странният герой, разрушителят на статуквото, който изненадва нощта и определя координатите на деня в село Черказки. „Нощес заваля сняг“ е изречение, което преобразява черказкия свят – на сутринта всичко е различно, готово да

поеме високия коефициент на абсурдност в събитията и отношенията.

Този поврат задава и координатите на повествователното време. Най-важната негова характеристика е **симултанността** на представяните събития. Традиционното линейно повествование представя събитията в някаква последователност, като обикновено ги „завързва“ едно за друго според определени причинно-следствени критерии. Например – героят X е причакан от героя Y, защото в едни минал момент той го е обидил и в настоящия момент засегнатият търси начин да си отмъсти. Такава „подредба“ напряга читателското внимание към предстоящия момент на развръзката.

Линейно подредено време, каузално обвързани действия, рационални обяснения – разказът на Радичков отказва да следва този модел. Студеното (време) става онзи събитиен двигател, който по странен начин синхронизира всички поведения и организира всички действия. Нещата се случват не едно след друго, а едно до друго и повествованието се стреми да проследи и организира на принципа на пъзела широкия спектър на появите и проявите. Отделните сцени се въвеждат чрез хронологически показатели за едновременност от типа „по това време...“ Гоца Герасков, заекът, пътническият влак, мъжете, жените – всички са поведени и по своему подведени от внезапния прилив на „студеното“. Те се разполагат в общия поток на времето, където съседстват, а понякога и внезапно се засичат с намеренията и делата на останалите. Както неведнъж е отбелязвано от българската критика, в този свят няма йерархия – там се събират времена и културни пластове, там равноправно действат хора, животни, предмети... Типичен пример е еманципираният каик на Гоца Герасков, който е представен да действа като съзнателна алтернатива на замислите на своя стопанин.

Вторият, също многократно обсъждан, способ да се блокират традиционните повествователни конвенции и смислопораждащи механизми е **повторителността**. Едно и също събитие може да бъде повествователно подхванато и представено от различни гледни точки, без това да го трансформира смислово по някакъв съществен начин. В „Студено“ от такъв порядък са описанието на студа, стегнал церовата гора, пресъхналото мляко на кравите и пр. Повторенията актуализират архаични повествователни модели, които не са особено загрижени за преките пътища към развръзката.

Както подсказахме по-горе, каузалността тук е от съвсем факултативен порядък, а спектърът от обяснения, съпровождащ събитията, е поразително разточителен и освободен от рационални предпоставки. По друг начин казано – аргументи за ставащото в света на непосредствения опит трудно могат да бъдат намерени. Ако се позовем отново на прословутата непослушна шейна, ще се натъкнем на любопитния начин да се обяснят мотивите за нейното еманципиране – „Каикът се опъваше, изглежда, никак не му се отиваше в гората...“ Въпроси от типа „Как може една шейна да има свои желания?“ или „Как може една пушка с един изстрел да застреля цяло село?“ тук очевидно са абсолютно нерелевантни. Те

изглеждат по-абсурдни от „обясненията“ на разказа, защото именно изображението е въвело **други критерии за свят и смисъл**, за възможно и невъзможно.

Гротеските на Радичков подлагат на огромен натиск стабилността на връзките и конвенциите, ефективността на механизмите, по които една разказана история може да представя и да представлява човешкото и да гради смисъл. Гротеската имплицитно „твърди“, че има множество вариативни политики за изграждане на смисъла. Освен това тя споделя разбирането, че освен политики за изграждане на смисъла има и техники за неговото разграждане. Самата безсмислица не е нищото, тоталната лишеност, пустотата на отсъствието. **Безсмислицата е структурно значима гледна точка към начините, по които човешкият свят гради и „разпределя“ смисъла, придава ценност на нещата и упражнява власт в името на ценността.** Безсмислицата е форма на обследване на прекалено „втвърдените“ и опасно конвенционализиралите се значения. В този план разказът „Студено“ е копнеж по погубената смислова пластика на битието, обръщане към един възможен свят, където обяснението за еманципираното поведение на шейната изглежда напълно уместно, а не е просто игрово приписано.

Оттук и напълно възможната за развитие интерпретативна посока – природният и вещният свят не са тотално обхванати и познавателно овладени от човека, в тях винаги съществува **коефициент на непредсказуемост**. Човекът има свои намерения и сила, за да ги реализира, но заобикалящият го свят също има свои намерения и сили – отношенията между тях съвсем не са еднозначно решени. Подобно схващане се реализира като нарастващо усещане за абсурд в света на изобразеното, за разрив в традиционните намерения, йерархии, отношения... Каикът не „слуша“ Гоца, свинете внезапно подиват и не „слушат“ селяните – това е самата природа, която слуша себе си и примирено носи в лоното си това странно и толкова самонадеяно същество – човека.

В този еманципиран свят всякакви атрибуции са възможни, всякакви логики могат да сработват, всички неща могат да развиват неочакван потенциал. Там свинете могат да се вглъбяват и ядосват, магаретата да маршируват, а каиците да бягат от стопаните си. Ето и типичен пример за разиграна погрешна атрибуция – когато жените виждат мъжете с размаханите ножове, решават, че те са предназначени за тях и трябва да бъдат успокоявани, че ножовете, всъщност, са за свинете. „Разместването“, гротескното е в това, че жените удивително лесно могат да заемат позицията на жертвите и да я преживеят с „подходяща“ емоционална изразителност. Еманципирането на света достига своята кулминация в поведението на пушката, която застрелва цялото село Черказки. Можем да четем този изстрел именно като знак на **нерешените отношения между човека и света**. Човекът вярва, че е стопанин и господар на света, но това господство е мнимо, основано е на фалшиви презумпции. Гоца Герасков е „господар“ на каика и на пушката, но в един момент те стават господари на ситуацията и

решават по своему съдбата на селото. Стопаните, чието „стопанство" внезапно излиза от контрол и „подивява", повлечено от предизвикателствата на студеното време. Разказът по своеобразен начин „охлажда" волунтаризма на всички идеологии, залагащи на експанзията, на визията за човека-господар, който в нескончаемия си поход колонизира и подчинява целия „околен" свят.

Пародията е друг много важен способ за „охлаждане" на идеологическите автоматизми и на рутинните смислови производства. Пародията по принцип е „хладна", защото предполага дистанциране и преобръщащо отношение. Тя препраща към **нерешените отношения на всеки конкретен текст с безкрайната вселена на словото.** В „Студено" са пародирани различни аспекти от вселената на словесността – от фолклорния мотив за замръзналите на леда опашки до пушката, която в края на разказа задължително трябва да гръмне, за да оправдае своето присъствие. Повествованието на черказките хроники е от типа „центрофуга" – мощен асоциативно-цитатен уред, който засмуква и „преработва" всякакви културни продукти, всякакви фрагменти и „изрезки" от обилието на словесния свят. Така както персонажите не са антропологически лимитирани (в смисъл, че всичко може да действа и да живее в мярата на човешкото), така и текстовете не са лимитирани (в смисъл, че всякакви припознавания и присвоявания са възможни).

Във времето, когато се появяват черказките творения на Радичков, литературата е социално призованата институция за създаване на точно определени идеологически внушения. Можем условно да я определим като „агрегат", където се обработват идеологически валидни тезиси за света и се предлагат в подходящи емоционални регистри и идентификационно ефективни „опаковки". Точно в тази посока се откроява и „охлаждащата" роля на текстовете, създадени от Йордан Радичков. Те казват, че ускорителското линейно време на идеологемата не е единственото време в света. Освен паметта, която ни дава официално нагласената история, има и друга памет, която носи в себе си други спомени, рани, смехове, истории, гърмежи...

Гротеските дискретно твърдят, че има други възможни подходи към смисъла и неговото въдворяване. Казват, че може да се мине и без умилителната екзалтация на емоциите в един стриктно йерархизиран и словесно регулиран свят. Подсказват, че човекът е „господар", който може да бъде „смразен" до смърт от внезапното непослушание на своите „слуги".

Не на последно място, гротеските твърдят, че **връзката между обяснението и спасението** не е толкова лесна за откриване и за ефективно прилагане. Човекът е силно травмирано същество в плана на познанието – за да оцелее, то трябва да намери обяснение, да разтълкува местоположението си, да каже защо това е така, а не иначе. Пред внезапно появилия се каик селяните са безпомощни – „Никак не можеха да си обяснят как е дошъл каикът". Тъкмо в тази смъртна безпомощност ги сварва пушката – тя вече поставя въпроса не за обясненията, а за

спасението, макар и в гротескно-пародийните му измерения. Жанрът на разказа е „охладен“ както по посока на епическата му устременост, така и по посока на лирическата му извисеност.

„Студено“ е, защото в тези творения сме вън от топлината на епическия разказ.

„Студено“ е, защото в тези творения сме вън от топлината на лирическата емоция.

„Студено“ е, защото в тези творения сме вън от речитатива на сърдечно „размразяваната“ идеологема.

КОНСТАНТИН ПАВЛОВ, ДОНОСЧИК СРЕЩУ ИЗВЪРВЯНОТО

Александър Кьосев

В един от най-тъжните и прекрасни разкази на българската литература героят е изоставен в блатото от безсъвестен данъкоплатец. Там той създава възгласи, ругатни и псувателства, бисери с удивителна художествена стойност. Те са сякаш безсмъртни – класическата им устойчивост кара възхитения Йордан Радичков да твърди, че съдията-изпълнител и до днес вопие там, от блатото, проклинайки Андрешко и цяла вселена.

Трябва да си дадем сметка за солидността на тази чисто българска традиция. Открай време народът ни има непреодолимата нужда да безчинства словесно: да плюе в орисията си, да проклетисва и кълне, да се изцепва, пустосва и ругае – ама тъй, че да те смъдне под лъжичката... Периодично, след всяка нова историческа трагедия, от сърцето му изригват колосални попръжни, чрез които – подобно на последния герой на „Под игото“ – той се осмелява да протестира. По единствения достъпен му начин. Затова ругаенето, както навремето е забелязал Найден Шейтанов, се е превърнало в национална сексуална космология. А ние бихме добавили: във всекидневен narodus vivendi.

Естествено за литературата е въпрос на морален и естетически дълг да придаде на тази тъмна стихия съвършена художествена форма. Това, от една страна, е живително за самата нея – по този начин тя стига до върхове, до неподражаеми находки. (Да вземем за пример само деликатното „да не цъфнеш, да не пекнеш... да окапеш, дето седнеш...“, аналитичното „не сме народ, не сме народ, а мърша...“, монументалното „на маймуни ни обърнахте, да ви вземе дявол, с маскари!“ или спиращото дъха със своя лаконизъм „дий, краста, дий!“.) От друга страна, в класическите фигури на лирическото сквернословие народът се чувства изразен – истински най-накрая. Седи той сетне и слуша с умиление: как омировското „Канибал, вол, дръвник!“ се пронася навсякъде – от детските площадки до блатото на съвременната българска преса; как, настане утро, а бодрото „що не ти...!“ ехти по паланки и трамваи, докато вечер, когато денят смирено гасне, в часа на синята телевизионна мъгла, как душата на българина излъхва своя обобщаващ акорд: „А вий... вий сте идиоти!“.

По тази причина критикът е не само в правото си, но просто е задължен да се интересува – как се развива тази устойчива линия на националното мислене? Има ли тя постижения в най-новата българска литература? Какво е новаторството в тази вечна традиция?

На този фон, надявам се, става ясно, защо ругаенето при Константин Павлов е достойна критическа тема. Тя свързва този загадъчен съвременник на всички български епохи с Ботев и Каравелов, с Петко Славейков, с Иван Вазов и Кирил Христов – а заедно с това и с народната душа.

Но да преминем към фактите: как ругае този съвременен класик? Ето една случайна извадка: Подлец! Мръсник! Предател!.. Доносчик срещу извървяното! Шпионин! Слуга на чуждо разузнаване! Коварен диверсант! Позорен дезертьор! Кариерист бездарен!.. Къде, бе... Ритни го... Убий го...

Невнимателният читател би могъл да се разочарова. Би могъл да си каже: нищо особено, Павлов ругае като махленски ОФ-деятел от средата на 50-те и началото на 60-те години. Представеното не е нищо повече от псувни на квартално-идеологическа основа в стилистиката на битовия донос, откраднали туй-онуй от стила на „Работническо дело“ и „Литературен фронт“... Къде тук е ботевският замах, къде е елинпелиновската безнадеждност?

Но повярвай ми, любезни читателю, и не се сърди – това ще е повърхностно впечатление. Имай малко търпение и нека заедно, като истински почитатели на художествената ругатня, да се вгледаме в цялостната стилово-композиционна форма на онази творба, костапавловски артефакт, в който привидно скромният сквернословен материал придобива форма и значение. Ето, прочее, стихотворението, от което са горните цитати:

Десният ми крак

– к о й т о и з в е д н ъ ж з а я в и,
ч е и с к а д а м е н а п у с н е –

Подлец!
Мръсник!
Предател!

Това е десният ми крак!

Доносчик срещу извървяното!
Шпионин!
Слуга на чуждо разузнаване!
Коварен диверсант!
Позорен дезертьор!
Кариерист бездарен!

Къде, бе?
Накъде без мен?
Върни се!
Защо разваляш сладкия дует

с по-честното от тебе
ляво братче?

Мой верен ляв –
ритни го,
убий го десния близнак.
По-бързо!
Настигни го,
преди да хлътне в хоризонта
полукосматият му гръб.
(1984)

Като изключим малкозначителния, чисто биографичния момент (още през 70-те и 80-те години Константин Павлов има медицински проблеми с единия си крак: както свидетелства самият той, „кракът искал да го напусне"), темата продължава да изглежда напълно абсурдна и лишена от общонародна значимост. Какви са тия крайници, какво е това ритане, що за анатомическа кавга на телесните членове? Каква е тая полу-косматост?

Е, разбира се, ако заменим „десния ми крак" с, да речем, „моя по-голям брат" или с „моя чичо", с „моя близък приятел", ако заменим „телесните членове" с „членовете на едно семейство" или с „членовете на първичната партийна организация", за по-старото поколение читатели тази тема внезапно се превръща в твърде разбираем и тривиален сюжет. Той се е случвал през 50-те, 60-те, та дори през 70-те и 80-те години. Нека обясним на по-младите – ако навремето, в епохата на Студената война и Желязната завеса, някакъв човек се решаваше да емигрира, то на неговите близки, роднини и приятели (т.е. невинните, идеологически правоверните, онези, които си стоят у дома) лошо им се пишеше. Внезапно те се оказваха на топа на устата – сега те няма да влязат в университета, те няма да помиришат чужбина, на тях ще им пишат в досието, тях ще интернират и пр. Затова „без вина виновните" се чувстваха в правото си не само да се сърдят, но и да се вбесят – дори официално да се „отродят" от „позорния предател на родината". Някои от тях внезапно откриваха у себе си неподозирани таланти в горепосочената традиция и започваха до самозабрава да го ругаят публично: тъй че използваният от Константин Павлов лексикон с всевъзможни „мръсник", „гад", „предател", „космополит", „буржоазен елемент" и пр. всъщност си беше традиционен. А ако „невинните" научеха предварително за емигрантските намерения на предателя, то на него лошо му се пишеше – те традиционно бяха готови на всичко: да позвънят където трябва, донос да напишат, ако трябва – да му откъснат двата емигрантски крака. С което обективно се приближаваха към костапавловския сюжет. Примери дал господ.

Предприетата замяна на „крак" с „емигрант" не ни помага много обаче. А и не е редна. Отхвърлихме биографичната редукция на абсурда, ще трябва да отхвърлим и поколенческата, пълна с детайли, които Павлов

не е пожелал да спомене. Защото от нея установяваме само, че абсурдистко стихотворение би могло при определени условия да се прочете като реалистично, но какво от това? Класикът Павлов не ни е създал тези условия, не е пожелал да ни улесни. Пожелал е да ругае именно в абсурдна, а не в реалистична ситуация.

Нека тогава да го следваме и да прочетем кракотворния сюжет именно по предложения от него начин. Защото в последна сметка става дума за висок залог – за абсурдисткия режим на българското сквернословие – него се опитваме да схванем. И ще трябва да се задоволим само с онова, което ни предлага Константин Павлов.

А той, както видяхме, ни предлага малко – два крака и един глас. Дори не знаем какво е сътворило от тях единно тяло – освен заявлението „мой", „десният ми крак", „мой верен ляв" и пр. Що за мое тяло е било това?

Нека като начало отбележим, че това тяло, в цялата си пестеливост, има символна топография, различна от архетипната. Казано много накратко, традиционната космическа схема на сомата тук е подменена с политическа.

Архетипното тяло, както е известно от Елиаде до Бахтин, се поделя на горница и долница, символизиращи съответно соларните и хтоничните сили. В митове, епически песни, поговорки и литературни произведения, в лозунги и агитки, главата се асоциира с дух – във вертикалната световна йерархия тя е близо до небесното начало, жизнената енергия, до божественото и ангелическото, до партията и правителството. Специалистите дори твърдят, че главата може да символизира цялото тяло и че отрязаната глава има свой митически живот след смъртта, като пее, предсказва, заплашва и пр. (не говорим само за племена и народи, а и за модерната революционна епоха: за мозъка на Ленин беше създаден цял институт, покъсно той беше тайнствено откраднат и до днес някъде дава вдъхновение на анархисти и дадаисти). Краката, от своя страна, са свързани с грубата, нечиста телесност, те са близо до земята и до тъмните сили и мъртвата материя[1]. Те самите са почти мъртва материя, древните герои са уязвими в петите[2], самите крайници, разбира се, нямат самостоятелен живот след разчленяването (спарагмуса) на тялото, никой не им прави институти, не ги краде и разнася в торби.

Този вертикален космо-символизъм не само разчленява тялото, но и гарантира неговата цялост – удържа хармонията на небесни и земни сили, които то въплъщава, демонстрира йерархията и задружната съположеност на членовете му.

В стихотворението на Константин Павлов, в което няма ни земя, ни небе, а само емигрантски хоризонт, възвишеният космо-соматически вертикализъм на главата и краката е заменен с хоризонтално деление „ляво – дясно": деление именно политическо, а не митологическо. Краката, а не главата, водят самостоятелен живот. Внимание, читателю, въпросните крака съвсем не са ляв и десен в един всекидневен смисъл на думата! Огледалната им симетрия всъщност е далеч от обичайната анатомическа. Защото кой при Павлов по необходимост ще се окаже врагът, предателят,

саботьорът? – разбира се, десният крак, просто няма кой друг да бъде изменникът на общия път, подлото индивидуалистично начало в организма. „Верният ляв“ е друга работа – той е честен, скромен и мълчалив, на него разчитат, той е така лоялен към „извървяното“ и колектива, че могат да му се възлагат отговорни, дори твърде деликатни и опасни задачи... Прилича на чекист – ако се наложи, и брат си ще спре, ще арестува, ще рита, ще убива... Прозираме, че това не са просто политически различия, а класово-исторически конфликт на живот и смърт, в който левицата със своите специализирани органи (членове, крайници) унищожава съмнителните елементи: последните останали в буржоазен ужас бягат към хоризонта...

На фона на този вече избухнал класов конфликт между крайниците за нас възниква естествен въпрос. Как обаче са търпели те досега? Каква е била силата, която е споявала ведно левите им и десни крайности? Творбата не дава пряк отговор. Тя не ни разказва предистория на това противоречиво цяло в онова трудно време, в което класоворазнородните крака са били все още я в единен фронт, я в мирно съвместно съществуване. Нека допуснем, че онова, което ги е държало заедно, продължава да си е същото – т.е. това е същата сила, за която самият текст на стихотворението намеква, че и до днес более и бди за въпросното единство, и е готова на всичко заради сладкия дует на телесните „братчета“. В стихотворението въпросната сила е персонифицирана в третия – невидим, но твърде шумен – персонаж: лирическия Аз. В рамките на творбата този Аз не е нищо повече от чист, възмутен глас, който – на фона на безмълвния автоспарагмус на членовете – крещи по тях като злобен ОФ-деятел.

Може би той, който сега ругае предателите, преди, по време на осъщественото единство, иначе е говорил? Почти е сигурно, че и тогава е бил верен на себе си (лоялността е на почит в тази творба) – т.е. и тогава е говорил с комунистически клишета. В момента те са агресивни, псувачески – но преди са били най-вероятно ведри и сплотяващи, оптимистични, вапцаровски. Може би тогава той е казвал на своите крака: „С радост и бодра крачка трудещите се от селата ще крачат към своето светло и красиво бъдеще, което вече се осъществява“ („Работническо дело“ год. II, 1945, бр. 95), разтварял е просторите пред тях, прогонвал е умората с песни: „Пред вас са блеснали житата. И ний вървим, вървим, вървим нататък и няма край, и няма край на шир и длъж...“ Окуражавал ги – ту десния, ту левия: „добре, Лори, отлично мой приятел!“, прогонвал е временното отчаяние: „Вървят ли двама на дълъг път, и път да няма, не ще се спрат...“ Накрая, естествено, е обещавал на себе си и на тях, че винаги ще бъдат барабанчик в похода... А ако е забелязвал случаен разнобой, се е провиквал строго, на руски: „Кто там шагает правой? Левой! Левой! Левой!“.

Можем да заключим с голяма доза вероятност: в абсурдния константинпавловски свят тялото е имало статут на комуна – на политически колектив от членове и братя, сплотявани от топлата сила на комунистическата идея. Органическият дует на крака и ръце (а още и на неспомена-

тите далак, бъбреци, бял и черен дроб, сърце, панкреас и щитовидна жлеза) в този лирически свят се е дължал не на кръвоносни съдове, нерви, сухожилия, мускули, кости и кожа, а на дух и слово. Павлов смело е прехвърлил принципа на единството от топлата органичност на кръвта и съединителните тъкани върху всепроникващата вяра в комунистическото бъдеще. Телесните членове вярват във въпросното, заедно с целия му задължителен лексикон от „пътища", „слънца", „другарства", „походи", „светлини и блясъци", „цъфтящи родини", „бодри строителства" и масови песни. Подобно тяло, чиято молекулярност е обединена от утопическия език, не е някаква си измислица на Константин Павлов. То е само абсурдна буквализация – екстремен поетически образ на традиционна комунистическа метафора. Става дума за съединилия се, сраснат до неразкъсваема класова плът Пролетариат: обединил работните глави, ръце, сърца и крака ведно, постигнал крайната точка на своя съюз чрез сливането си в един топъл, телесен комунистически Левиатан... Павлов не е сам, а се движи в традициите на ранните и радикални комунистически визии. Например за теоретика на съветския Пролеткулт Александър Богданов комунизмът изисква „технологично сближение на телата в процеса на труда... човешкото тяло трябва да стане непосредствена субстанция на Другарството... то трябва да бъде сплотено чрез единно вещество"[3]. А за Андрей Платонов „съединяването" на пролетариата е именно телесно-космически акт: хората отхвърлят цивилизацията на посредниците и заживяват в лична телесна близост един с друг, те вече „плътно" са се съединили, защото истинският комунизъм е прегръдка, в която потиснатите и унизените си разменят телесната топлина – за близост и другарство[4]. Така че комунизмът е пределно сближаване, сливане в телесна цялост, но и тялото, както би казал Платонов, е цяло само доколкото носи в себе си комунизъм...

Едва на фона на тази радикално-пролетарска традиция сме в състояние да разберем, че стихотворението, върху което се мъчим, не е просто абсурдистко – то е трагическо. То инсценира в абсурдна визия разпадането на утопическия език-който-е-и-тяло. След радикалната революция на обществото и въображението, този език-вяра е бил единствената гаранция за органична цялост, единственото социално-телесно лепило. Какво тогава се случва с подобно общество/тяло в момента, в който някой „мръсен саботьор" му отнеме пшеничено зърно от спояващата го вяра? Миг след това то се разнищва на хукнали по света крака емигранти, разбесували се партийно-телесни членове със собствени интерес, центробежен хаос от разпадащи се служби, полу-комунистически парчета, които бягат едно от друго в спазъм на погнуса... И никакви ОФ-деятели, никакви гранични войски, пионерчета и тайна полиция не са в състояние вече да спрат полуделия организъм от окончателното му разбягване през граници...

Впрочем точно такова разбесняване, брутален автоспарагмус, натрапчиво и непрекъснато бива изобразявано в поезията на Константин Павлов – не само в това стихотворение, а и в много други. Но преди да кажем две думи за него, необходимо е отклонение – иначе рискуваме да

не разберем неговата значимост. В древните култури спарагмусът – разчленяването на тялото – е демиургичен жест. Сомата-свят се разчленява, за да покаже, че всичко се състои от членове, части, които обаче добре си знаят мястото и йерархията и после са в състояние да се обединят отново и да възстановят космическото цяло от парчетата и органите на демиургическото чудовище. В модерните национални култури не е по-различно – бялото месо и черните кърви на юнака се разхвърлят по скали и попиват в черната родна земя, за да ѝ дадат памет за страданието, да се възродят в хиляди братя, та народът-космос да въстане и се възроди отново...

При ритащите се крака на Павлов нищо такова не се случва – то и не може да се случи. Не космическа война и светосътворителен меч разчленяват тялото, не юнак и турчин – то се разцепва само, разпуква се по политическа ос на своя класов конфликт, разбягва се по блоковете на собствената си студена война в автонепоносимост и идеологически гримаси... Очевидно след това телесно-социалната космичност вече никога няма да се възстанови, тя е загуба без печалба: хоризонтът, към който е хукнал десният отцепник, не символизира бъдеще, а просто изчезване. Какво го гони, какво ще стане с него? За съжаление, отново не знаем, той собствен глас няма, можем само да градим хипотези. Защо е хукнал? Може би като чуе за врагове, предатели, бъдеще, вяра, жита и походи, той просто не може да изтърпи повече, погнусата го погва по света, накъдето му видят...? Всъщност накъдето му видят какво? Той очи си няма, да види хоризонта, дори и космите му са „полу“... Накъде ще подскача, гротескно различен от Балканджи Йово (последният все пак си запазва корпуса и главата), изтръгнал се от утопическия ансамбъл на тялото, без да знае какво ще прави и къде ще отива, след края на маршовия дует на походката в похода? Отделянето му автоматично го прави инвалид; дори думата „инвалид“ не е точна, за да изрази дълбоката несамостоятелност на полукосматия „органоид“.

В други стихотворения – „Двойник на мнозина“, „Дарители“, „Подарък“ и пр. – бушува същото телесно само-разкъсване – авто-враждебност, само-инвалидизиране. В тях се вихрят непрекъснати каскади от разбунтувани гримаси, хапят се гласове, изреждат се абсурдни списъци от „самостоятелни“ удове: „аз съм твой. Ето моето тяло, разглобено на части. Поднясям ти нос, уши, крайници, труп... А очите им два диаманта, приеми като проклятие“. Често частите на тялото сякаш са избягали от самите себе си – напуснали са собствената си органичност и са се превърнали в протези, в отчуждени чукани, които могат да се разменят и манипулират: „Нà, подъвчи с моите челюсти/ Хей, сакатия, вземи двата ми дървени крака, иди на празника, потанцувай!“, „с разменени протези преследваме Нищото“.

Вече можем да разчетем лирическото разфасоване на органиката като логичен – т.е. абсурден – край на големия комунистически експеримент по окончателното сплотяване на Пролетарското тяло. В зората на революцията и в годините на зрелия социализъм идеологическият автома-

тизъм е успял да проникне неописуемо дълбоко – в самата фигура на органичната цялост. Затова сега, долната му мъртва точка, неговото/нейното разпадане има чудовищен ефект. Мечтаното комунално Тяло избухва в автоспарагмуси, разхвърля инвалидни късове във всички посоки. Със своите полусвойства органоидите скандализират въображението и кощунствено нарушават архаични табута: от гласа, традиционния логоцентрически център, са останали само хапещи и лаещи клишета, а краката са единствените, които все още пазят някакви топли, човешки чувства, но те бягат накъдето... Накъде? Постутопическото тяло ражда чудовища без идея, без глас и посока.

Ако преди Утопията колективното желание за съвместно, телесно топло и светло бъдеще е сплотявало тялото, сега нещо обратно на желанието ги разхвърля по света. Това е отвращението – онзи спазъм, с който искаш да изхвърлиш от себе си непоносимото. За да откриеш само, че то е част от самия теб – че то си ти, че то е abject, нито субект, нито обект, нито риба, нито крак – нещо, което искаш да изхвърлиш, но може би то иска да изхвърли теб.

* * *

Време е да се върнем към началото.

Подлец! Мръсник! Предател!.... Доносчик срещу извървяното! Шпионин! Слуга на чуждо разузнаване! Коварен диверсант! Позорен дезертьор! Този език... Не ви ли настръхват поне половината от космите от отвращение? Онези, които помнят най-срамните ви страхове, дори не вашите – детското ви унижение, заради ОФ-страховете на родителите ви. Затова, че някой ще ги разгроми точно с тези ужасни думи, ще им изкрещи „враг!“, с което всичко ще се свърши – ще ги експроприират, ще ги ритат, ще смачкат децата им, ще ги интернират, ще ги пратят в Белене?

* * *

Вече е възможно да видим приноса на Павлов към великата история на българското ругателство. На една малка, удивително лаконична абсурдистка сцена, той показва как езикът на Желанието се е превърнал в език на Отвращението. Утопията е започнала да звучи като обида, непоносимо дебелашка ругатня, комунистическият копнеж е започнал да вика с лаещ глас: „Канибал, вол, дръвник, диверсант, буржоазна гад, говедо, враг на народа...“

Навремето Ботев е проклинал цяла вселена – този велик български поет е бил все пак щастлив, защото по това време вселената е имала цялост. В епохата на Павлов целостта, която само допреди десетилетия е била съвършена – мечтана земя, по която „пусть всегда будет солнце“ (цели градове и села, области и околии, фабрики и юзини на слънцето...), вече не съществува. Тя се е превърнала в своята непоносима противоположност – саморазчленяване от погнуса, късане на органиката, себе-

омраза. Зловеща трансформация е извисила бодрите идеологически гласове до режещо кресчендо, развилнял се език на автопогнусата, пред който бледнее епически спокойното „дий, краста, дий!“.

Мъчителният проблем на този език е, че той не остава при традиционните „гад“ и „мръсник“, защото не може да се освободи, да изхвърли и изповръща собствената си памет: той усеща как зад тези „гад“, „враг на народа“ и „предател на извървяното“ все още свети копнежното, инфантилно солнце. Именно това е непоносимото, това са бебета с мустаци и бради – че попръжнята и мечтата продължават да са в перверзна прегръдка, че няма нищо по-гнусно вече от утопическата красота, преплела невинни членове с полицейския език. Бегло се приближава до това постижение само онзи прочут яворовски куплет, в който героят на нивата възкликва и спонтанно започва да псува и пустосва, когато установява, че „ехти полето“, а „по всички храсти пилци запели“. Но разликата е очевидна: героят на Яворов попържа, но си остава цял.

А героите на Павлов, подобно на самия него, убиха гласовете си, разчлениха членовете си, раз-утопиха се. И вече са отвъд хоризонта, оставяйки и народната душа безмълвна.

МОТИВЪТ ЗА ДРУГИЯ СВЯТ В РИЦАРСКИЯ РОМАН КАТО СЦЕНА НА КИПРОКВО

Стоян Атанасов

Когато историците описват Земята [...], те оставят в краищата на своите карти непознатите им страни и изписват до някои от тях: „оттук нататък пустинни пясъци, пълни с жестоки зверове“ или пък „мрачни тресавища“, „Скитийски студове“, „море, сковано в ледове“. Пишейки тези „Успоредни животописи“, и аз като тях, след като съм обхванал времето, достъпно за правдоподобното историческо проучване, основаващо се на факти, бих могъл с право да кажа за по-старите времена: „оттук нататък започва страната на чудовищата и трагедиите, обитавана от поетите и митографите; там няма вече нито доказателство, нито сигурност“.

Плутарх

В литературата за крал Артур Другия свят е пространство с променливи очертания. Типично романен мотив, той има келтски, християнски или гръко-римски корени, които принадлежат неизменно към полето на символичното. Последното варира според творбите независимо от някои общи теми, герои и повествователни схеми. Ето защо прочитът на мотива за Другия свят би следвало да отчита едновременно две смислови равнища – типологично и текстуално. Всеки роман предлага своя комбинация на тези два порядъка. Там те се съчетават, но в същото време пораждат напрежения, съзнателни или несъзнателни конфликти на интерпретация. В този смисъл може да се каже, че независимо от своята видимост и откроимост във всяка романна творба, мотивът за Другия свят претърпява видоизменения под влиянието на специфичната повествователна стратегия.

Макар че мотивът изобилства в рицарските романи, писани във Франция между XII и XV век и черпещи сюжетите си от келтски легенди, никой от тях не използва словосъчетанието *Другия свят*. Това понятие влиза в обращение във френската медиевистика през втората половина на XIX век, независимо че в средата на XVII век Сирано дьо Бержерак пише своя сатиричен роман *Другия свят, или държавите и империите на Луната и на Слънцето*. Изразът *Autre monde* вероятно е превод на английското словосъчетание *Other World*, което англоезичните специалисти по келтска митология са утвърдили по-рано като понятие. Немскоезич-

ната медиевистика от XIX век е по-резервирана към израза. Макар че понятието *Anderswelt* съществува, то сякаш бива засенчено от термини като *Jenseits, Feenreich* или *Feenwelt*, никой от които обаче не се налага над останалите и се използва в по-тесен смисъл, за разлика от широкия спектър от значения, включени в израза *Другия свят*.

Ето защо считаме за уместно да формулираме на първо време в четири основни точки типологическата характеристика на мотива за Другия свят. Тук естествено не бихме могли да претендираме за пълнота на представянето. Ползата от тези четири основни черти би била в това те да очертаят един идеален тип (в смисъла на Макс Вебер), тоест да предложат абстрактен модел, който не съществува в този си вид в никой отделен текст, но позволява да видим до каква степен отделният разказ се вписва в този общ смислов хоризонт.

1. Другия свят е разположен отвъд познатия свят на живите. Неговите очертания варират хоризонтално (остров, замък, градина, поляна, гора) и вертикално (подземно или подводно царство, планински върхове, небесни обители). Обикновено героят преминава неусетно границата на отвъдния свят. Съществува широк спектър от разновидности на това преминаване на границата: преследване на рядък или необикновен дивеч[1], фантастично препускане с кон или плаване, преминаване на опасен мост или брод, вторично психическо състояние (сън, крайна уплаха, халюцинации) – това са все показателни признаци за мотива, тъй че ако влизането в Другия свят изненадва героя, то читателят винаги се оказва предизвестен.

2. Другия свят не е място, където човек пропада безвъзвратно; напротив, героят винаги се завръща оттам. Връзката между живите и мъртвите е възможна – било скрепена с договор, било по силата на някаква принуда. По своята „посещаемост“ и особена близост[2] в артурианските романи келтското отвъдно става място за приключение, което обикновено се вписва в поредица от такива. И вероятно тъкмо този нов контекст от приключения често пъти смекчава радикалната странност и необичайност на Другия свят.

3. Другия свят никога не е чиста природа (или свръхприрода). Като обитавано пространство той често е подвластен в по-голяма степен на нечия воля, отколкото на природни или свръхестествени закони. Феи, крале, великани, чудовища или други фигури на властващи налагат своите изисквания или забрани на новодошлия. В този смисъл, колкото и слабо обитаван да е той, Другия свят се явява социализирано пространство.

4. Хронотопът на Другия свят се отличава с редица специфични черти. Ще се ограничим с най-съществените. Усещането за времетраене се променя било по линия на концентрираното време (мотивът за годините, преживени като дни[3], или за безвремието[4]). В пространствено отношение Другия свят се отличава със своята двоякост – едновременно затворен и отворен. Разграничено посредством невидими стени и прегради (например в епизода „Радост в двора“ в романа на Кретиен дьо Троа *Ерек и Енида*), реки, гъсти гори, непроходими пътища, това труднодостъпно, изпълнено с опасности пространство, лесно се разкрива пред погледа.

Средновековните разказвачи превръщат Другия свят в рампа, променяща се според конкретните нужди на повествованието. Подчертано театралният характер на този мотив е още едно потвърждение на общата констатация на Пол Зюмтор за зрелищността на средновековната литература, произтичаща от статута ѝ на устно изкуство: „[...] средновековното изкуство е от театрално естество: поезията, романите, разказите, предмет на частни или публични изпълнения, във функционално отношение се отличават незначително от днешните ни драматически текстове. Всичко е извадено на показ: изкуството е *зрелищност (monstration)*“ [...][5]. Сред пъстротата на „пиесите“, разигравани на сцената на Другия свят, един драматургичен похват привлича вниманието – т. нар. кипрокво, припознаването или подменянето на нечия идентичност. Не ни е известно този аспект от мотива за Другия свят да е бил коментиран. А смятаме, че той е негова съществена съставка.

Какво представлява кипроквото в контекста на Другия свят? На първо място това е припознаване. Ала в по-широк смисъл кипроквото включва всяка повърхностна идентичностна промяна: когато някой става неузнаваем след предрешване, маскиране или прикриване с дрехите и въоръжението на друг; в други случаи героят е неузнаваем вследствие на някаква принуда; в трети случаи той просто се оказва зле идентифициран. При всички положения кипроквото се свързва с идентичностно изпитание. Но последното не води до дълбоки изменения у героя. След изпитанието той си е същият като преди. Ето защо, ако четем артурианските романи като оригинални фикции, а не просто като продължения на големите структури на колективни репрезентации, трябва да подчертаем, че преживяното от героя в Другия свят не означава някакъв обред на инициация, съответстващ на промяна в ранга или статута му. Въпросното преживяване е свързано със значението на всеки отделен текст, а то при всички случаи е специфично.

Това типологично описание на кипроквото в Другия свят откриваме в най-чист вид в първата от четирите легенди на *Мабиногион*[6] „Пуил, Принцът на Дъвед“. Този разказ съдържа повечето от характеристиките на мотива и може да ни послужи като парадигма за конкретните анализи на няколкото романа, на които ще се спрем след малко.

По време на лов Пуил, принц на Дъвед, влиза в конфликт с Араун, крал на Анун, тоест на Другия свят[7]. За преодоляване на спора Араун предлага споразумение, по силата на което двамата владетели ще разменят идентичностите и кралствата си за период от една година. Всеки от тях приема физическата външност на другия и отива да царува на негово място и от негово име. Размяната се оказва напълно успешна: съответните антуражи на двамата владетели не забелязват нищо. Вследствие на този сполучлив експеримент Пуил ще се преименова от „принц на Дъвед“ в „принц на Анун“. Уговорката между двамата герои предвижда също размяна на съпругите, при която всеки може да спи с жената на другия. Никой от двамата обаче няма да се възползва от тази възможност.

Този разказ за пребиваване в Другия свят показва, че тукашният свят и Другия са взаимозаменяеми поне в три отношения: идентичността на владетеля, упражняването на самата власт и правото да се разполага със съпругата на другия. В крайна сметка тази размяна не нарушава по никакъв начин обичайния живот в двете кралства. И вероятно такъв е смисълът на скрепения съюз между Пуил и Араун: всеки да се покаже достоен за доверието на другия и да заличи спомена от първоначалния конфликт. Размяната на ролите между Пуил и Араун е в рамките на една година. Играта, разигравана на сцената на Другия свят, има своите правила и те по същество са театрални. Има ли по-дълбок смисъл този епизод? Според нас той означава преди всичко, че комуникацията между тукашния свят и Другия свят е възможна, и то най-вече защото гарантите за политическия и моралния ред имат една и съща ценностна система. В този смисъл кипроквото, прикриването зад личността на другия, по никакъв начин не нарушава правилото за подобието. Пребиваването на Пуил в Другия свят не е инициация. С изключение на новото си топонимно прозвище „принц на Анун", героят си остава непроменен по простата причина, че Другия свят приема облика на тукашния.

Този лаконичен разказ ще бъде за нас моделно ядро в наблюденията ни върху няколко рицарски романа от цикъла за крал Артур: три текста за Тристан и Изолда (от последната четвърт на XII в.), *Първото продължение на Персевал* (началото на XIII в.), *Отмъщението на Рагидел* (XIII в.). Изборът ни е продиктуван естествено от наличието на епизоди, съдържащи мотива за Другия свят и прибягващи до прийома на кипрокво. Както вече отбелязахме, романите от Артуровия цикъл никъде не обозначават изрично определени места като Другия свят. Би могло да се говори за истинска *exnominatio* на мотива. Освен своята неназованост, мотивът никога не се среща в чист вид, а бива пречупен през проблематиката на съответната творба.

Първият етап от нашия анализ ще бъде *Роман за Тристан и Изолда* от Берул[8], по-специално епизодът за пребиваването на героите в гората Мороа. Това място не може да се разглежда като истински Друг свят. Мороайският лес има реално топонимно съответствие в Корнуол. В романа на Берул нищо не дели тази гора от останалата територия на страната: липсва каквато и да била межда и следователно не откриваме и мотива за преминаването в Другия свят. Независимо от принадлежността на гората към земния свят, тя има редица прилики с Другия свят. И тъкмо поради това представлява интерес: да бъде не Друг, а просто различен свят, който обаче влиза в резонанс с Другия свят. Прокудените Тристан и Изолда са намерили там свое убежище и застрашават крал Марк и всички негови хора. Неслучайно името *Morrois* звучи като „смърт на краля" (*mort au roi*).

Гората не се намира в някаква „отвъдност", но в същото време *сякаш* е отвъдност. Тристан се чувства там „на толкова сигурно място, като че ли е в укрепен замък" (ст. 1277–8). Крепостната стена, която дели Мороа от останалата част на Корнуол, е мисловна и тя наистина влиза в

типологично родство с невидимата стена на замъка, описан от Кретиен дьо Троа в романа му *Ерек и Енида*. Гората е територия на отшелника Огрен, персонаж, тълкуван от Жан Маркс и Даниел Поарийон като приемник на Енгус – герой от келтския разказ за Диармайд и Грейн, „своеобразен крал на Другия свят, отседнал в скалните дворци на Бойен“[9]. В края на гората има гробище и кръстопът – Червения кръст – където Марк определя среща на шпионина, който ще го заведе до убежището на влюбените. Наличието на гроб или гробище често указва за близост с Другия свят. Освен това пребиваването в Другия свят в редица случаи се явява изпитание за подложения на глад герой, вследствие на което той се преобразява физически до неузнаваемост. Мотивът за оскъдната храна и липсата на хляб обозначава престоя на влюбените в гората[10]; Берул подчертава колко много са измършавели и избледнели те.

Повечето от събитията в гората пораждат недоразумения, присъщи на кипроквото. Това безспорно засилва техния интерес. Но причините за кипрокво са по-дълбоки. Берул нагласява фактите така, че всеки герой да бъде подложен на интерпретаторско изпитание. Именно в разминаването между знаци и значения той практикува своеобразен ефект на съспенс. Ще проследим конкретните му прояви.

Когато Говернал, приятел и наставник на Тристан, убива в гората един от тримата барони подлеци, придружаващите го ловджии решават, че това е дело на Тристан (ст. 1717). Що се отнася до Говернал, той отрязва главата на барона и я закачва като трофей в колибата на Тристан. Събуждайки се, героят вижда главата, закачена за косите за един клон, и решава, че се намира лице в лице със своя смъртен враг. Описаната сцена (ст. 1739–1744) е до такава степен невероятна, че тук заблудата очевидно цели комичен ефект. Друг комедиен прийом е лъжата. Когато Марк, осведомен от един горски пазач за местонахождението на влюбените, решава да отиде там без придружители, той се освобождава от свитата си под предлог, че има галантна среща с девойка. Впоследствие и той ще се окаже излъган от привидностите на сцената със спящите влюбени. Първоначалното намерение на краля е да посече с меча си прелюбодейската двойка, но щом ги вижда облечени, разделени от меча на Тристан и с недокосващи се устни, той тълкува ситуацията като доказателство за непорочно приятелство. Марк ще направи три показни жеста – сваля от ръката на Изолда пръстена, който ѝ е дал в деня на сватбата, и го заменя с този, който му е дала тогава тя; подменя меча на Тристан със своя; покрива с ръкавицата си мястото, през което слънцето пада върху лицето на Изолда. Тези жестове са били предмет на много коментари, на които сега не можем да се спрем. Няма съмнение обаче в едно: с тях Марк цели да се сдобри с жена си и племенника си. Ала когато се събуждат, влюбените тълкуват точно обратно кралските знаци: за тях те са доказателство, че Марк е наблизо и че неминуемо ги грози опасност.

За разлика от останалите епизоди в романа, където само Марк битува в ролята на жертва на лъжите на влюбените, тук всички герои биват подведени от измамните знаци. В Мороа – този различен свят – никой не

владее изкуството на разчитане на знаци, защото всички се оказват подвластни на поредица от недоразумения.

В *Роман за Тристан* от Томас мотивът за Другия свят присъства в разказа за Залата с изображенията. Далеч от своята любима и без новини от нея, Тристан изпада в депресия, от която не вижда друг изход, освен да се отъждествi с положението на Изолда – да се ожени без любов. Наистина с името и красотата си избраницата на Тристан напомня за Изолда Русокосата, но тази външна прилика ще се окаже недостатъчна, за да се реши той да консумира брака си. Така Тристан ще страни все повече от съпругата си. Ще си уреди свой музей с изображения на любимата си Изолда, на гувернантката ѝ Бранжиен и с часове ще разговаря мислено и на глас със статуите. Театърът, който Тристан си разиграва тук, съдържа основните елементи на шизофренния фантазъм – въображаема сцена, където психопатологичният субект се явява едновременно режисьор, главно действащо лице и единствен зрител. В Залата с изображенията Тристан организира за собствена употреба сеанси на „самоанализ". Каква обаче е връзката между този епизод и мотива за Другия свят. За съжаление текстът на Томас е достигнал до нас в много орязан вид и от въпросния епизод е запазен само малък фрагмент. За цялостния му вид бихме могли да съдим по исландската версия от XIII в. на монаха Роберт, който адаптира творбата на Томас. Ще се спрем за момент на нея, защото тя не само съдържа многобройни характеристики на Другия свят, но по наше мнение предлага една от най-интересните трактовки на мотива в средновековната литература.

В адаптацията на Брат Роберт Залата с изображенията, наричана още Сводестата зала, стои в центъра на приключението на Тристан на острова, владение на великана Молдагог. Обстоятелствата, при които Тристан прониква в царството на великана, безспорно навеждат на мисълта за Другия свят. Героят се отделя от другарите си, стига до границите на владението на своя шурей, херцога на Бретан, прекосява опасен брод, където за малко не се удавя. Побеждавайки великана Молдагог, Тристан го прави свой васал и ще черпи от богатствата му, за да изгради Залата с изображенията. Мястото вече съществува, било е построено и украсено първоначално от друг великан, когото крал Артур убива впоследствие[11]. В описанието на залата правят впечатление две особености: тя се намира на най-отдалеченото място на острова; украсата ѝ е твърде странна:

> В най-гъстата част на гората имаше кръгла скала с вътрешни сводове, които бяха изящно оформени и изваяни. В средата на свода имаше каменен ковчег, изваян с листа, птици и животни. В долните краища на ковчега имаше толкова странни скулптури, че никой от обитателите на това място не би могъл да издяла подобни. Колкото до свода, той бе оформен така, че никой не можеше да влезе или излезе от залата преди морския отлив: само тогава човешки крак можеше да стъпи там.[12]

Ту морско дъно, ту пещера, украсена с безподобни растителни и животински фигури, мястото е гротесково в буквален и преносен смисъл.

Този див и в същото време облагороден декор, убежище на убит великан, е преди всичко едно непонятно пространство. В този смисъл можем да го разглеждаме като карикатура на Другия свят. Тристан ще го облагороди по нов начин, ще ангажира майстори и златари, които позлатяват скулптурите. Пещерата се превръща в истинска театрална сцена[13], на която ще бъдат разположени статуите на Изолда, Бранжиен, великана, джуджето, кучето на Тристан и други изображения, свързани с важни моменти от живота на героя. Другия свят бива организиран като животопис на Тристан. Изпълнението на скулптурите е толкова съвършено, че те минават за живи. Подобието събужда спомените на Тристан, нещо повече, настоящата емоция заличава дори съзнанието, че това е спомен. Героят заживява въображаемо в настоящето: прегръща любимата си, облива я с топли думи или упреци. Идеалът на героя тук наподобява този на Пигмалион: съвършенството на подобието позволява пълно сливане на изкуството с живота. Пречупена през нашата проблематика, ситуацията може да се формулира и така: в психопатологичното съзнание на Тристан наблюдаваме пълно наслагване на минало с настояще, на реалния свят с Другия свят.

Последната част от епизода в Сводестата зала също заслужава внимание. Каердин, брат на Изолда Белоръката и най-близък приятел на Тристан в Бретанския полуостров, ще притисне злочестивия съпруг на сестра си с искане да се обясни той за неконсумирания брак. Тогава Тристан признава, че обича много по-красива дама, прислужницата на която далеч превъзхожда по красота сестрата на Каердин. В подкрепа на думите си Тристан завежда шурея си в Сводестата зала. Ефектът на статуите върху Каердин е поразителен. Статуята на великана го изпълва с неописуем страх, тази на Изолда буди възхищението му. А пред статуята на Бранжиен младият херцог ще пламне от силна любов. Илюзията, в плен на която изпада Каердин, е толкова силна, че след като си дава сметка за нея, единственото му въжделение ще бъде да намери истинската девойка:

> Той погледна златната купа в ръката на статуята, помисли, че е пълна с вино и поиска да я вземе. Ала купата бе прикрепена и залепена за ръката толкова изкусно, че той не успя да я изтръгне. Тогава се вгледа внимателно, даде си сметка, че това са статуи и каза на Тристан: „Ти си човек ловък и изпълнен с притворство, след като подведе до такава степен най-предания си приятел. Но ако ми покажеш създанията, които приличат по външност и красота на тези статуи, ще излезе, че не си ме лъгал. Тогава ще ти повярвам и ще поискам да ми дадеш девойката така, както ми даде нейната статуя.[14]

Гледката, на която присъства Каердин, не е бягство от реалността, както при Тристан, а начало за търсенето на любимата жена. В крайна сметка Тристан и Каердин ще отидат при Изолда Русокосата и Бранжиен. Опитът от изградения на принципа на подобието Друг свят ще позволи на героите да се откъснат от илюзиите на въображаемата сцена, за да се върнат към реалността.

Поемата *Лудостта на Тристан* (Оксфордски ръкопис) довежда кипроквото до кулминация. Комедията, която Тристан разиграва, има за

цел да убеди крал Марк, че насреща му стои един забавен шут. Така той се надява да остане безнаказано в близост до Изолда. Кралят ще се хване на въдицата и ще се запъти на лов, но героят продължава да разиграва своята роля, представяйки се за Тристан, но с преправен глас, сякаш комедиантското удоволствие да се вживява в ролята на луд е по-силно от желанието му да приеме в обятията си любимата. Актьорската страст взема превес над любовната. Кипроквото тук се обвързва с анаграмна промяна на името: Тристан се представя като Тантрис. Друга проява на кипрокво произтича от животинската генеалогия, с която героят се представя пред крал Марк: лудият скитник твърди, че майка му е кит, докато дойката му – тигрица – го била намерила под една скала, взела го за своето малко тигърче и го откърмила.

В този низ от екстравагантности елементът с припознаването на тигрицата дублира пародийно основното кипрокво. Има ли връзка между разиграваната от Тристан комедия и мотива за Другия свят? Струва ни се, че да, по две причини. Първия белег, макар и поизбледнял, за Другия свят откриваме в замъка Тинтажел – една от резиденциите на Марк. Навремето замъкът е бил издигнат от великани. В неговите мраморни блокове червеното се редува с лазурносиньото като квадрати на шахматна дъска (ст. 104–110[15]). Другия свят често бива свързван с контрастни предмети и явления[16]. Нещо повече, замъкът е омагьосан. Два пъти годишно той изчезва от погледа (ст. 131–139). Амбивалентността на мястото е натрапчива. Ту кралска резиденция, ту феерична крепост, Тинтажел е кадър, съответстващ на двойната игра на Тристан: да се прикрие под маската на луд и в същото време да разиграе спектакъла на собствения си живот. Кралският омагьосан замък кореспондира със стъкления замък, където Тантрис иска да отведе кралицата (ст. 301–310). Захванат за облаците, неподвижен, огрян от светлина, този замък сякаш е опровержение на крепостта от масивни блокове и с променяща се външност, която кралят е отредил за Изолда. Тинтажел и фееричната обител, за която говори Тристан, са два конкуриращи се образа на отвъдното, които метафоризират съперничеството между Марк и Тристан.

Пространство на договори и съюзи, Другия свят често се свързва с мотива за размяната на жени, който отбелязахме в келтския разказ за Пуил и Араун. И двете версии (оксфордска и бернска) на *Лудостта на Тристан* съдържат този мотив. Тантрис предлага на краля своя сестра, за да получи в замяна Изолда. Именно по повод на тази замяна той ще лансира поетическото си видение за въздушната обител. Но в словото на лудия мотивът деградира. Тристан няма истинска сестра, която да даде на краля. Измамната сделка, която той предлага, е карикатурна буфонада на отношението дар–контрадар, така както стъкленият му замък е фантасмагориен образ на Другия свят.

Първото продължение на Персевал (т. нар. *Продължение на Говен*)[17] прокарва множество връзки с Другия свят и негови обитатели. Ще ограничим наблюденията си в рамките на петата част – „Говен в Замъка

на Граала“ – на този хетероклитен роман, защото тук кипроквото се използва като основен двигател на интригата. Говен, племенникът на крал Артур, попада в Замъка на Граала на мястото на друг рицар. Въпросният рицар бива загадъчно ранен в кралския двор в присъствието на кралица Гуиневра и на Говен, поради което се вижда принуден, преди да издъхне, да прехвърли мисията си на Говен: „Ако аз умра, вземете/ моето оръжие с вас/ оседлайте коня ми/ и отидете там, където той ви отведе./ Внимавайте да не го отбивате от пътя му“ (ст. 6932–6936).

Така Говен надява бойното снаряжение и се качва на коня на непознатия, за да се впусне в премеждие, отредено другиму. Кипроквото – последно желание на умиращия, чиято идентичност така и ще си остане неизяснена, става посмъртно продължение на радикалното инкогнито. В този план има нещо абсурдно, доколкото малко преди това непознатият изрично заявява, че никой друг не би могъл на негово място да продължи начинанието му (ст. 6879–6886). Програмираното кипрокво като че ли предварително е обречено на неуспех. Във всеки случай то не цели да допринесе за успеха на Говен. Какво тогава е неговото предназначение? Струва ни се, че функцията на кипроквото тук е най-вече да съпътства мотива за пътуването в Другия свят, сякаш едното предполага другото. И тази връзка присъства и на редица други места в романа.

И наистина, макар че във всички романи, описващи посещение в Замъка на Граала, прозират белези на отвъдното, в *Първото продължение* то е най-системно и най-акцентирано. Ще напомним основната идеологическа перспектива на разказа: авторът се стреми да обвърже келтския мотив за Другия свят с една напълно християнизирана интерпретация на темата за Граала. За случая не е от значение дали това се дължи на широко практикувания тогава еклектизъм или на умело дозирана амбивалентност. Фееричното отвъдно и християнското чудо на Граала се оказват напълно съвместими. Въпреки че остава незавършено, приключението на Говен в Замъка на Граала свързва успешно келтското минало и християнското бъдеще на мита.

На първо място в повествователно отношение тръгването на път за Другия свят се явява отклонение спрямо основния разказ (ст. 7039: „Сеньори, тази част се отбива от големия разказ с Божия благословия“), като че ли новата посока, обявена от разказвача, залъгва публиката, която е очаквала нещо друго. Така се натъкваме на двойно кипрокво, като последното препраща едновременно към бъдещото приключение и към неговото място в организацията на романа. Много са знаците, указващи, че пътуването на Говен стига до отвъдното: параклис, издигащ се на кръстопът, силна буря с гръмотевица, страховита ръка, която гаси свещта, стенещ загадъчен глас. Конят понася Говен в бесен галоп и това ще трае цяла нощ. Той прекосява Великобритания, след което поема по пътя, наподобяващ тунел от допиращите се върхове на крайпътните дървета. Пътят се врязва дълбоко в морето, а мъждукаща светлина в края на тунела буди у Говен надеждата за човешко присъствие. Ще се окаже, че светлината идва от голямата зала в Замъка на Граала. Многолюдна тълпа се стича да

посрещне Говен: „Добре дошъл, Ваше благородие/ Господ ви праща при нас/ очаквахме ви толкова дълго“ (ст. 7160). Но едва свалил доспехите си, Говен ще чуе други възгласи: „Не е той“ (ст. 7175). Ефектът на кипроквото трае само миг, докато Говен свали чуждите доспехи. Непознатият рицар е считал за възможно съчетанието между коня и въоръжението му, от една страна, и Говен, от друга страна. Ала това съчетание се оказва невъзможно: Говен се отърсва от външните знаци на непознатия.

Изниква въпросът дали няма връзка между този елемент от разказа и предварителното изпитание, което Говен трябва да преодолее, за да бъде посветен в тайната на Граала – съединяването на двете части на счупения меч. Слепването на двете парчета не илюстрира ли същата логика, каквато предполага комбинацията между тялото на добрия рицар и атрибутите на другия, комуто е отредена необикновена мисия? Ако се позовем на обясненията, които кралят на Граала дава на Говен по повод на сломения меч, излиза, че убитият рицар е трябвало да донесе едното от двете парчета за съединяване (ст. 7681–7687).

Текстът не уточнява дали Говен е донесал въпросното парче. Ако това е така, то би могло да се тълкува като метонимия на убития. И тогава неуспешният му опит да съедини двете парчета може да се чете като нова демистификация на кипроквото. Всъщност успехът на начинанието зависи от висша воля, която хората не могат да разберат. И когато рицарят казва на Говен: „Ако е рекъл Господ, струва ми се, че вие ще сторите/ това, което ми обещахте“ (ст. 6930), изразът „Ако е рекъл Господ“ не е просто условна формула. Кралят на Граала също подчертава, че успехът на Говен е само въпрос на Божия воля (ст. 7693–7695). Тъкмо тази висша воля не е налице при опита на Говен да съедини сломения меч. В светлината на сакралния характер на изпитанието, което предполага Божи избраник, стратегията на кипроквото – Говен като избраник на непознатия рицар – естествено се оказва недостатъчна. Разбира се, кралският племенник ще бъде донякъде посветен в мистерията на Граала и на Кървящото копие. Въпросите, които той задава, ще окажат своето благотворно въздействие – възвръщат живота (водата и растителността) в опустошеното кралство на Граала. Ала крайният смисъл на Граала и на поломения меч ще си остане неразкрит. Говен заспива, преди да чуе докрай разказа на краля на Граала.

Следователно неспособността на героя да запази съзнанието си будно до края на престоя си в Другия свят му попречва да стигне до дълбокия смисъл на християнизирания мит. Кипроквото го извежда на пътя за Другия свят като феерично пространство (благодарение на коня на убития), но то се оказва недостатъчно средство за разкриване на духовната истина, чиято сцена е организирана в това пространство. Защото естеството на тази истина е да бъде *просветление*, тоест проява на Божията благодат, в името на която човек трябва да може да остане *буден*. Така кипроквото ни позволява да видим до каква степен келтският Друг свят и християнското тайнство на евхаристията могат да се припокрият. То бележи също така и границите на идеологическия брак между тези две основни символни полета.

Отмъщението на Рагидел[18] е последният текст от нашия анализ. Този роман от началото на XIII в. в много отношения напомня за *Първото продължение на Персевал*. Негов главен герой също е Говен, племенникът на Артур. Приключението, свързано с отмъщението на Рагидел – убития рицар, чийто труп попада в загадъчен кораб пред резиденцията на Артур – се родее с епизода от *Първото продължение*. Но не това сходство ще ни занимава тук. Ще разгледаме един друг епизод – посещението на Говен в замъка на господарката на Тесния проход. Епизодът обхваща централната и най-дългата от трите части на романа и, подобно на посещението на Говен в Замъка на Граала от *Първото продължение*, се представя като отклонение без тематична връзка с основния мотив за отмъщението. В едно изследване[19], включващо и анализ на този роман, се опитахме да разчетем този епизод като пародия на темата за отмъщението. Защото господарката на Тесния проход – влюбена в Говен, но отблъсната от него – живее единствено за да осъществи проекта си за отмъщение. Но епизодът „Тесния проход" може да се тълкува и като пародия на мотива за пребиваването в Другия свят. Пък и театралността на епизода се основава на припознаването.

Преди да отиде в замъка на девойката, Говен ще мине през друго премеждие, свързано с Тесния проход. Гладен и уморен, той пита един овчар къде би могъл да отседне за през нощта. Селянинът е видимо смутен; единственото обитаемо място в региона е замъкът на Мадок, Черния рицар, само че никой още не се върнал жив оттам. Мадок убива всички свои посетители и набожда на кол главите им. Въпреки предупрежденията на овчаря, Говен отива в замъка на Черния рицар. Сцената с вечерята на Говен е описана като *профанна* реплика на вечерята на героя в Замъка на Граала от *Първото продължение*. Вратите на замъка са отворени, никой не идва да посрещне новодошлия, който прониква безпрепятствено до зала с маса, отрупана с вкусни ястия. Говен сяда, яде и пие с наслада, докато цял кортеж прислужници му севрират. Тук не можем да си позволим да анализираме подробно тази сцена: редица детайли от нея влизат в опозиционни двойки с вечерята в Замъка на Граала: мотивът за *земната храна* доминира, докато в *Първото продължение* вечерята е духовно единение, евхаристия, и всички елементи в нея са наситени с християнска символика.

Както може да се очаква, Говен побеждава Мадок, Черния рицар. Последният е принуден да обясни защо убива безогледно всички свои гости. Причината за тази ярост се корени в нещастната му любов към господарката на Тесния проход. Така Мадок се надява един ден да отнеме и живота на Говен, заради когото хубавицата е отхвърлила любовта му... Стълбицата на любовните страсти тук видимо става карикатура. В основата ѝ е залегнало инкогнитото на Говен.

Господарката на Тесния проход също не познава лично Говен. Виждала го е веднъж по време на турнир, организиран от нея за излъчване на победител – бъдещия ѝ избранник. Ала след като побеждава всички, Говен си заминава, без да отговори на любовните аванси на домакинята. Отто-

гава любовта ѝ прераства в омраза и в желание за мъст. След нощта, прекарана при Мадок, Говен отива в замъка на девойката. Неговото наименование – „Тесен проход“ – навява на идеята за Другия свят. Нещо повече, хората от замъка, които Говен среща по пътя си, този ден са тръгнали на лов за Белия елен – рядък дивеч, който неведнъж бива обвързван с мотива за проникването в Другия свят. Но сега в Белия елен няма нищо необикновено; той е описан почти като „домашно“ животно – собственост на Мадок, който го храни и опазва. Когато ловците от Тесния проход убиват Белия елен, отношението към него е по-скоро като към дивеч, отколкото като към трофей. Тази прелюдия дава представа за тона в целия епизод: Говен влиза в един Друг свят без свръхестествени явления и без чудеса, свят, превърнат в гигантски декор за екстравагантностите на господарката на Тесния проход.

Съгледвачка на този анти-Друг свят е Маро – момиче, отраснало в двора на Артур и познаващо всички кралски рицари. От наблюдателницата си тя има задачата да обявява името на всеки приближаващ се до крепостта рицар и по такъв начин се явява посредник между Артуровото рицарско общество и затворения свят в Тесния проход. Маро разпознава Говен, предупреждава го за опасността и му препоръчва да се представи под чужда самоличност, например на сенешала Ке. Театралният ефект от това кипрокво ще бъде доведен до краен предел: авторът наслагва двете фигури и в същото време формално ги разграничава. Господарката изгаря от нетърпение да чуе новини за своя идол Говен. А той, представяйки се за сенешала Ке, разказва: „[...] уверявам ви/ че Говен се чувства не по-малко отлично от мен./ Аз идвам от кралския двор/ и го видях там преди три дни. / Той не е нито по-стар от мен, нито по-висок, нито по-пълен“ (ст. 2060–2065).

Комичната ситуация, породена от кипроквото, афишира несъществуващи прилики. По същата логика протича и диалогът, когато кастеланката споделя пред „сенешала“ за намерението си да убие Говен от любов. Говен, без да изостави ролята си на сенешала, смесва първо лице ед. число на говорещия (предполагаемия Ке) и племенника на Артур: „Не искам чак толкова да ме обичате/ и да ми отдавате страстта си!“ (ст. 2322–3).

Кипроквото, до което прибягва Говен, е не толкова средство за постигане на някаква цел, колкото маска. Героят я повдига игриво, продължавайки да играе своята роля. Тук основното е именно комичното игрово начало. В същия дух са описани и елементите на бурлесковия декор, сред който владетелката възнамерява да осъществи пъкления си план. В параклисчето на замъка до главния олтар има още един, по-малък и незабележим, освен от определен ъгъл на зрение – от едно прозорче, чийто отвор всъщност е замаскирана гилотина. Съоръжението е предназначено естествено за Говен. И какво се вижда оттам? Един мраморен ковчег, обковани в злато и сребро реликьи, четири рога от слонова кост, пълни с балсам. Благоуханното място, преобладаващата белота, създават усещане за райско място (ст. 2174–2179). Райското кътче обаче е само

бурлесков декор на злокобния проект: кастеланката на Тесния проход чака да се представи случай да обезглави Говен, след което да сложи край и на своя живот. Така най-сетне двете тела ще се слеят завинаги в един и същи ковчег (ст. 2293–2304). Следователно раят е само клопка, замаскиран ад, където ще протече бъдещата трагедия. Макабреното желание на изгарящата от любов и отмъстителност девойка напомня за финалния епизод в романа за Тристан и Изолда от Томас, където Изолда, обездвижена в морето от безветрие, отправя гореща молба към Бога тялото ѝ да бъде глътнато от голяма риба, а също и Тристановото. Така рибата ще им бъде общ гроб (ст. 3082–3084). Разликата в тона на двата епизода е очевидна: в *Отмъщението на Рагидел* молитвата на девойката за сливане с любимия в смъртта звучи подчертано гротесково.

В домогванията си да привлече Говен в своя замък, кастеланката е прибягнала и до друг ход: отвлякла е Гахерие, брата на Говен. Гахерие е нещо повече от заложник; девойката го е превърнала в изкупителна жертва. От всекидневните изтезания и глада, на които е подлаган, Гахерие е станал неузнаваем (ст. 2373). Тормозът на Гахерие на мястото на Говен е перверзна употреба на кипроквото, чиято садистична буквалност в случая също има карикатурна окраска.

Ето защо цялостният епизод „Господарката на Тесния проход“ може да се тълкува като типично контраприключение, в което всички ценности от рицарския кодекс са окарикатурени: куртоазната любов, рицарската етика, християнският морал. Последният е използван като формален претекст да се впише един образ на християнския Друг свят в келтската конфигурация на мотива – също изпразнена от съдържание. В това отношение въпросният епизод от *Отмъщението на Рагидел* представлява спрямо *Първото продължение на Персевал* обратна версия на наслагването на тези две културни пространства.

В заключение се налага констатацията, че артурианският роман подчинява мотива за Другия свят на една стилистика на зрелищността. Кипроквото играе важна роля в нея. Всеки автор използва специфично този театрален прийом. Така Другия свят престава ба бъде някаква цялостна и стройна утопия, а още по-малко пък пиеса, повтаряща се от един в друг роман. Поставен на сцената на романа, мотивът е разигран – двусмислено, непълно или преувеличено – чрез келтските или християнските модели на репрезентация на отвъдното. И ако се осъществява известна игра на инициация, то тя не препраща към исторически детерминиран свят. Артурианският Друг свят изгражда един от привилегированите подстъпи към изкуството на романа, там, където идентичността е само роля, на която кипроквото придава особена динамика.

БЕЛЕЖКИ

[1] На този мотив френският медиевист Франсис Дюбост посвещава интересни анализи в пространното си изследване върху фантастичните аспекти във френската средновековна литература: вж. **Dubost, Francis.** Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e–XIII^e siécles). Paris, H. Champion, 1991, t. I, p. 335–350.

[2] Редица изследователи подчертават реципрочните връзки с Другия свят. Франсис Бар говори за „интимната връзка – жива и до днес в арморикански фолклор – при келтите между света на живите и отвъдния свят" (вж. **Bar, Francis.** Les Routes de l'Autre Monde. Paris, PUF, 1946, p. 72). От своя страна Жан Маркс – един от най-проникновените изследователи на мотива за Другия свят в артурианската литература – отбелязва, че „според разбиранията на келтите този Друг свят не е коренно различен по своята природа от тукашния свят" (вж. **Marx, Jean.** La légende arthurienne et le Graal. Paris, PUF, 1952, p. 82). Тук и по-нататък всички цитати от критици и текстове са в мой превод – С. А.

[3] Жак льо Гоф противопоставя удълженото времетраене в Чистилището на концентрираното времетраене в Другия свят: „[...] времето в Чистилището се обръща спрямо времето на отвъдното във фолклорната традиция. Последното се определя по следния начин в типовия разказ 470 от класификацията на приказките по Аарне-Томпсън: „Години преживени като дни: годините, прекарани в Другия свят, изглеждат като дни поради забравата", вж. **Goff, Jacques Le.** La naissance du Purgatoire. Paris, Gallimard, 1981, p. 395.

[4] Типичен пример за този мотив откриваме в келтския разказ „Пътешествието на Бран" до острова на феите, където ходът на времето е секнал. За сметка на това обаче завръщането в родината е подвластно на неумолимия закон на времето: другарят на Бран се връща в родината и, едва стъпил на брега, се разпада на прах. Вж. например **Lambert, Pierre-Yves.** Les Littératures celtiques. Paris, PUF, 1981, p. 55.

[5] **Zumthor, Paul.** La Mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Age. Paris, Seuil, 1993, p. 396–7.

[6] Вж. **Мабиногион**. Келтски легенди. Варна, 1986, изд. „Георги Бакалов", превод от английски Саркис Асланян.

[7] Думата Анун (*Annwvyn)* е производна на *ande-dubno* – „долна земя" според Пиер-Ив Ламбер: *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Age*, traduit du moyen gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, „L'Aube des peuples", 1993, p. 355, note 6.

[8] Използваме изданието на Даниел Поарийон, публикувано в сборника: *Trsitan et Yseut. Les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard (Pléiade), 1995.

[9] Вж. Д. Поарийон и по-специално бел. 3 от стр. 39 от неговото издание на *Романа за Тристан и Изолда* от Берул, цит. съч., с. 1174.

[10] Вж. по-специално стихове 1296, 1364, 1644–46, 2132.

[11] В този си пункт разказът на Брат Роберт е сходен с епизода за великана от Мон Сен-Мишел в *История на британските крале* на Джефри Монмаутски и в *Роман за Брут* от Вас.

[12] *La Saga de Trstram et d'Isönd,* traduite en français et commentée par Régis Boyer, *in Tristan et Yseut. Les Premières versions européennes,* sous la direction de Chr. Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, (Pléiade), 1995, p. 893.

[13] Мотивът за пещерата-театрална сцена ще бъде разработен и от Корней в комедията му *Комическа илюзия* (1636).

[14] Цит. съч. с. 904.

[15] Препратките се отнасят до *Лудостта на Тристан*, изд. от Мирей Дьомол в цитирания сборник *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*.

[16] Франсис Бар отбелязва: „често пъти другия свят разкрива пред смъртния посетител своя двойствен аспект: виждат се тлъсти и хилави крави, черни и бели овце [...], **Bar, Francis**, *op. cit.*, p. 1–2. Кучетата в Другия свят също са контрастни – бели с червени уши (вж. *Мабиногион*, цит. съч, „Пуил, принцът на Дъвед", с. 7).

[17] Използвахме изданието на Colette-Anne Van Coolput-Storms, която следва текста от ръкописа L от изданието: **Roach, W.** Première Continuation de Perceval. Paris, Lettres gothiques, 1993.

[18] *La Vengeance Raguidel*, édité par Mathias Friedwagner, Halle A. S., Max Niemeyer, 1909.

[19] **Atanassov, Stoyan.** L'Idole inconnue. Le personnage de Gauvain dans quelques romans du XIII-e siècle. Orléans, éd. Paradigme, 2000, p. 49–81.

ЛИТЕРАТУРА В ЛИТЕРАТУРАТА, ТЕАТЪР В ТЕАТЪРА

ГЕНЕАЛОГИЯ НА НАЛУДНОСТТА

Изследователска група по сравнителна топология:
Никола Георгиев, ръководител на изследователската група,
Петя Абрашева, Петър Михайлов, Деян Денев,
Дарин Тенев, Емилиян Николов, Георги Илиев

Настоящият колективен труд полага едно до друго две малко различни и далечни помежду си произведения: трагедията „Хамлет“ от Шекспир и стихотворението „Рибарски живот“ от Вапцаров. Живеем във времето на какви ли не литературни съпоставки, коя от коя по-далечна и посмайваща, но в случая като че ли сме отишли отвъд всякакъв здрав и нездрав разум – „Хамлет“ и „Рибарски живот“. Писменото изложение на Деян Денев, един от участниците в групата, още с първата си дума окачествява идеята като, цитирам, налудничава – казано е наистина в кавички, но те не смекчават бог знае колко нещата. И ако е налудничава, дали в нея все пак няма нещо, което Полоний намира в отговорите на Хамлет: Лудост е, но има последователност в нея“ (Though this be madness, there is method in't)?

Дали има последователност в нашата идея, не зная, но ето генеалогическия ред, по който стигнахме до нея.

От октомври 2002 до февруари 2003 г. имах трудното удоволствие да водя магистърски занятия с група студенти петокурсници, хора начетени, взискателни и критични, застанали пред разрива между литературоведските поколения. Официално обявената тема на курса беше „Проблеми на литературознанието на XX век“ – наистина твърде обща, та си позволих неофициално да я стесня. Използвах почти непроменено знаменитото заглавие на Кант и нарекох курса „Критика на способността за литературознание“. Точно по същото време пред първокурсниците изнасях лекции на тема „Кои свойства на литературата затрудняват познанието за нея“, така че ред беше да говоря пред петокурсниците по въпроса кои свойства на литературознанието през XX век затрудняват познанието за литература. А такива свойства дал господ с широка ръка.

Като начало наехме се да внесем що-годе ред в бъркотията, с която се употребяват понятията литературоведска идея, концепция и школа. Уговорихме следните определения:

Литературоведска идея: атомарно твърдение за литературата, което може да се вмести в границите на едно изречение, и то недълго.

Литературоведска концепция: системно-несистемно съчетание на литературоведски идеи в противоречиво и подвижно цяло, чието представяне може да се простре на стотици страници и което задължително

наименува себе си или получава име от страничните наблюдатели (структурализъм, ОПОЯЗ, деконструктивизъм и пр.).

Литературоведска школа: около една концепция се събират хора в някаква степен единомишленици и я провеждат с научноорганизационни средства (свои списания и поредици, сбирки и конференции, привличане или пропъждане на млади преподаватели в университетските катедри и други действия от подобен род). Членовете на школата може да бъдат свързани и пространствено, селищно, и тази връзка може да е по-силна от концептуалната. Така се появяват имена на градове и градчета: Прага („Пражки лингвистичен кръжок"), Женева („Женевска школа"), Петроград, Йейл, Париж, Билефелд, Констанц, Нитра – но не и София, Пловдив, Търново. (Какво ли говори това за българското литературознание?)

Към словесната поредица „литературоведски идеи, концепции и школи" неизбежно се прибавя яворовското „и техните страсти и неволи", защото това, което става вътре в тях и особено между тях, наистина заслужава тези думи. Литературознанието на XX век се самонаблюдава така нарцистично и така себепрезрително, както никога дотогава. Самонаблюдават се отделните концепции, при което твърде рядко самокритично и твърде често самохвално. Наблюдават се концепциите и една друга, и то твърде бдително и, меко казано, придирчиво. Хапливи критики, язвителни насмешки, безапелационни отрицания и твърде рядко уважение и признание – това звучи в словесното пространство между отделните литературоведски идеи и концепции. Отношенията между тях са не само и дори не толкова взаимно допълващи се, колкото отричащи се – често до нетърпимост и несъвместимост. Тук може да ви хрумне допускането, че освен трите познати пътя за пораждане на литературоведски идеи и концепции – индуктивен, традуктивен и дедуктивен – има и още един: пораждат се, за да се противопоставят на вече съществуващи идеи и концепции. Приемем ли това, приемаме, че една част от литературознанието се самопоражда. Представих на слушателите си текстови откъси от съчинения, писани в месеците и годините, когато се поражда поредната концепция – руският формализъм, американското Ново литературознание (New Criticism), структурализмът, деконструктивизмът, немското Емпирично литературознание – НИКОЛ – и навсякъде раждането е съпроводено с удари върху други идеи и концепции. Всяка от неизброимо многото концепции през XX век е заченатa недотам непорочно в откровена разпра с други. Тези разправии подхранват значителна част от още по-необозримата литературоведска „продукция" на века, но доколко помагат на човека да си състави представа за художествената литература и доколко не дават повод за „критика на възможността за литературознание"?

Литературоведските концепции говорят за себе си как ли не, включително и чрез свои програмни съчинения. Има литературоведски съчинения, които от първата до последната си дума са програмни – и тук бяха разлистени знаменитите „Тезиси на Пражкия лингвистичен кръжок".

В други случаи програмата се излага като част от някакво по-обширно съчинение, както например става във встъпителното „Писмо" към книгата

на Клиънт Брукс и Роберт Пен Уорън „Как да разбираме лириката“ (C. Brooks, R. P. Warren, Understanding Poetry, 1938). Тук програмата на зараждащото се Ново литературознание е изложена в три точки, а по-късно Брукс добавя още седем, та стават десет и ги излага в стила и тона на известното Божие съчинение (C. Brooks, The Formalist Critics, 1951). По правило програмните съчинения се пишат в зародишния етап на концепцията, но се появяват и по-късно и тогава може да бъдат съпроводени от уговорката, че са закъснели. През 1983 г., тоест шестнадесет години след книгата на Жак Дерида „За граматологията“, Винсент Лийч издава „Деконструктивистко литературознание“ (Vincent B. Leitch, Deconstructive Criticism). Втората част на тази книга започва с „Пролог: Бележки и афоризми към един закъснял манифест“. Тук, подобно на мнозина съвременни литературоведи, Лийч на свой ред се вшутосва в афоризми от рода на: „Светът е текст. Зад него друго няма“.

Разглеждайки подобни съчинения, стигнахме до следните изводи:

1. Литературоведската програма е жанр със своя семиотика, реторически стратегии и цели. Доколкото знаем, на нея не се гледа като на жанр и не се изследва като жанр.
2. Главна задача на програмата е да създаде образ на своята концепция, естествено положителен, и да отхвърли, подиграе, обругае някоя друга (онагледих този извод с откъси от съчинения на Виктор Шкловски, Франсоа Вал, Зигфрид Шмид).
3. Част от „заявките“ и обещанията в програмата остават неизпълнени в приложната работа на концепцията, много от тях са и неизпълними. Това говори в подкрепа на казаното в точка втора, това свързва литературоведската програма с предизборните програми на партиите и президентите.

(Ако програмата на една литературоведска концепция може да се сметне за нейно кръщелно свидетелство, не ѝ ли се пишат и некролози? Пишат се, разбира се, и както показва опитът от XX век, средно петнадесет години след кръщелното свидетелство. Нещо като некролози за Новото литературознание в Америка писаха Франк Лентрикия (Frank Lentricchia, After the New Criticism, 1980), Пол Бове (Paul A. Bové, Destructive Poetics, 1980). И двамата стоят далеч от школата, която с нескривано удоволствие обявяват за вече усопша. Случва се обаче и друго. В края на 80-те години на XX век не друг, а средищната личност на Констанцката школа Ханс Роберт Яус обяви, че школата вече не съществува, а през 1925 г. много близкият на руската формалистка школа Борис Томашевски издава статията „Формальный метод: вместо некролога“. Тия своеобразни некрологии също заслужават изследване като семантика и реторика.)

От програмните литературоведски съчинения естествено преминахме към така наречените литературни манифести, своеобразните проклами, често борбени и войнстващи, на новопоявили се литературни направления. Стана дума за манифеста на символизма от Жан Мореас (1886 г.), на футуризма от Т. Маринети (1909 г.). Хвърлихме поглед върху съчинение с миролюбивото заглавие „Канибалски манифест на дада“ от Франсис

Пикабия (Париж, март 1920 г.), а повече анализационно внимание посветихме на манифеста на неколцината руски футуристи, и той човеколюбиво озаглавен с „Плесница на обществения вкус“ (1912 г.). Анализирахме, естествено, руския оригинал, още повече, че ни интересуваше реториката и стилистиката на съчинението. Съгласихме се, че литературният манифест също е жанр; че и той, и литературоведското програмно съчинение създават образи, които имат стойност и сами по себе си и не само на нещо извън себе си. Че литературният манифест създава въображаема и неосъществима литература, а литературоведската програма – въображаемо и неосъществимо литературознание.

Една от приликите между литературния манифест и литературоведската програма е тяхната композиционна черно-бяла двуделност. И в двата жанра се говори какво не бива да се прави – а това правят другите – и какво трябва да се направи, а това ще направим ние, било то футуристите в литературата, било то структуралистите в литературознанието. А по модела „така бива – така не бива“ са построени и множество литературни произведения, които превръщат литературата в своя тема и което в немското литературознание наричат Werkimmanente Poetik. Тук, естествено, бяха цитирани места от програмното (в кавички) стихотворение на Пол Верлен „Поетическо изкуство“ (L'art poetique), а търсейки пример от българската литература, се насочих към най-литературното лирическо творчество в нея, творчество, в което думите „дишам“ и „пиша“ се римуват във всеки смисъл на думата. Така стигнахме до стихотворението „Рибарски живот“ от Никола Вапцаров.

Предложих на колегите да анализираме това стихотворение. Добре, но с какъв анализационен подход? Дали с подхода на Лео Шпитцер, някогашно мое увлечение, или с диаметрално противоположния подход на новоисторика Стивън Грийнблат, както е изложен в книгата му Shakespearian Negotiations, 1988 г. (преводът на заглавието ме затруднява) – книга, която скоро щеше да ни дотрябва? Или подходът, предложен като „добро четене“ в статията на Джозеф Хилис Милър „Етика на четенето“ (The Ethics of Reading, 1987 г.)? Избрах, съвсем експериментално, третата възможност и запитах: В стихотворението „Рибарски живот“ има нещо дребно, странично или маргинално, на което вероятно никой досега не е обърнал внимание. Кое е то? За моя голяма радост възпитаниците на Софийския университет бързо отреагираха, посочвайки стиховете:

живот е това,
живот преизпълнен
с п о е з и я.

И още:

Рибарски живот ! –
н е и з в е с т н о с т.

Две думи са курсивирани чрез разредка, отговориха те.

Тук и без това претоварената литературоведска терминология бе донатоварена с новоизкованото понятие ***разношрифтие*** и бе изказано пожеланието някой да изследва мястото и функциите на разношрифтието в българската литература и литературата изобщо.

В разношрифтието има нещо нелитературно или направо противолитературно. То противоречи на поне две разбирания за литературата. Едното, да го наречем, егалитаристко, казва: всички единици в литературното произведение са равни по важност (В. Шкловски, Юрий Лотман и много други), тоест подчертаването на някои от тях чрез печатарски средства е или излишно, или вредно. Другото, да го наречем имплицитно йерархизиращо, казва: в литературното произведение има йерархия от важности, но тази йерархия трябва да се строи чрез текста на произведението, а не с някакви печатарски помощни средства, думите „поезия“ и „неизвестност“ да се обособяват чрез строежа на стихотворението, а не чрез разредка.

Горните две разбирания са по-близки до литературното мислене на XVIII, отколкото на XX век, особено втората му половина, когато думите „система, цялост, единство, затворена структура, йерархия“ започват да отстъпват пред „отвореност, децентриране, чуждо слово (чужое слово), ирония, многогласие (полифония), тъкан от цитати“. В наши дни на разношрифтието би се погледнало с любопитство и разбиране, поне с друго разбиране. В него бихме видели възможности за децентриране, ирония, цитиране и друго от подобен род.

Разношрифтието е безспорна и очебийна (поне за някои) текстова даденост, върху която може да се построят множество спорни значения и оценки. За нас в момента е важно друго: че в стихотворението „Рибарски живот“ разношрифтието се съпровожда и свързва с разноезичието. Стихотворението е двусъставно и в него говорят два рязко различни стила и два рязко различни литературни модела. Едната съставка говори цитатно с клиширани поетизми и в романтично идеализиращ литературен модел – цитатно, така както дяволът цитира евангелието. Клишираните поетизми са окарикатурени, красивите представи за морето и „волния рибарски живот“ са обявени за лековата лъжа, за п о е з и я, а втората основна част на стихотворението противопоставя на разкрасената лъжа своята истина за битието на рибаря. Получило се е нещо, по чийто модел са построени големи и малки произведения, между които и Сервантесовият „Дон Кихот“.

„Рибарски живот“ отхвърля един литературен стил и модел, обобщително и иронично наречен тук п о е з и я, противопоставя му своята истина, която е толкова груба и безнадеждна, че не може да се изрече, камо ли да се „реди на песен“, в резултат на което се появява ... още едно литературно произведение. В един дял от литературата тя се самоутвърждава чрез следване на образци и канони, самопредставя се без излишна скромност или откровено се самохвали[1]. В друг дял тя се самоунижава или самоотрича, изцяло или в отделни свои части, и саморазрушавайки се, продължава

[1] Вж. например стихотворението „Поет“ от Пушкин, „Новото гробище на Сливница“ от Вазов.

да се поражда и възражда вътре в своите граници. Този ръселовски парадокс е един от многото в литературата, където например е възможно тридесет дълги стиха да говорят колко безсмислено е да се „пее“,

> като няма кой да слуша, разбира
> туй що пея, туй що дрънкам на лира

(Срв. с краткото стихотворение на Вапцаров „Не, сега не е за поезия“.)

Една от възможностите да се формулира строежът на “Рибарски живот“ е „литература в литературата“. Възползвахме се от нея, изрекохме я и през ума ми мина прословутото словосъчетание A play within the play, пиеса в пиесата и театър в театъра, свързано на първо място с трагедията „Хамлет“. По всяка вероятност литературоведското мислене се влияе наред с другото и от формулните клишета, с които разполага или на които робува. Така, случайно или не, разумно или не, от „Рибарски живот“ стигнахме до трагедията на Шекспир, която е също двусъставна, в която има пиеса в пиесата („Убийството на Гонзаго“) и театър в театъра (представлението на „Мишеловката“). Отговорността за тази интелектуална авантюра поемам върху себе си.

„Хамлет“ и „Рибарски живот“ – комбинацията трудно се побира в здравия разум, та за да ѝ придам някак по-сериозен вид, предложих да въведем понятието и методиката на сравнителната топология. Това е вид междутекстова процедура, която подбира и съпоставя **отделни места** (топоси) на две или повече произведения. Типична тема за тази методика би била „театър в театъра“ („Хамлет“) и театър в романа („Под игото“). Щяхме да се заловим с нея, но вече бяхме тръгнали към „Рибарски живот“, пък и тази тема ми се видя твърде здравомислеща за млади хора.

Задачи на сравнителната топология? Да поражда нови значения в литературните произведения, да прилага и изпитва стари литературоведски понятия и методики и да поражда нови – и не на последно място да доставя удоволствие от интелектуалното приключение.

В топологичната съпоставка между „Рибарски живот“ и „Хамлет“ насочих вниманието на колегите към два „топоса“: към двусъставността и към последните думи на стихотворението и на датския принц. Първият се оказа много сложен, но поне ясен в изходната си постановка, а вторият се нуждае от няколко встъпителни пояснения. Стихотворението завършва с думите:

> Не мож го разпрви,
> а то –
> иди че реди го на песен

А датският принц замлъква с думите:

> On Fortinbras: he has my dying voice;
> So tell him, with the occurrents, more and less,
> Which have solicited – The rest is silence.

Това е „умиращият глас“ (the dying voice) на Хамлет, глас и в две от значенията на думата – звучене и гласуване.

Умиращ глас звучи и в завършека на „Рибарски живот“, както на стилово, така и на смислово равнище. В него стилът рязко пада към грубоватия разговоризъм, стилово по-високият вариант „не можеш да го разправиш“ е сбит до „не мож“ и усечения инфинитив (термин на проф. Балан) „го разправи“. Вариативната възможност между „разправиш“ и „разкажеш“ също дава своя принос към снижаване на стила. Всичко това и особено сбиването на изказа може да породи значение за отврата от говоренето, за отказ да се „разправя“ (синтаксис на отвратата, както го наричам, има в романа „Хоро“ от Антон Страшимиров). Стиловите значения действат в единство със смисъла, в който буквалното значение гласи, че за рибарския живот не може да се говори, имплицитното – че за рибарския живот трябва да се мълчи, а реторическото – реторическото е според стария модел „нямам думи“ и гласи: рибарският живот е нещо толкова страшно, безизходно, нещо „толкова такова“, че пред него не само п о е з и я т а и песента, но и езикът е безсилен. А че това значение е реторическо и условно парадоксално, доказва го със самото си съществуване стихотворението „Рибарски живот“.

Нещо подобно има и в предсмъртните думи на датския принц. В тях обаче се пречупва към речев себеотказ не стилът, а синтаксисът – несвързаността между синтагматичните единици се усилва. След това идва окончателното „The rest is silence“, „Останалото е...?“. Нека не бързаме да добавим „мълчание“, защото Silence значи още „тишина“ и „забвение“, но колкото и да е многозначна тази дума, значението „отказ от слово“, „неговорене“ действа, и то силно. Така, в мълчание, свършва един от най-монологичните и най-реторичните герои в драматургията. Така, по различни пътища, двете инак много далечни едно спрямо друго произведения се събират в една точка. Но доколко това мълчание е смислово еднозначно и битийно възможно? That is the question[2]. А въпросите се зареждат и засипват един подир друг.

Четири века откак е създаден „Хамлет“, шест десетилетия – „Рибарски живот“ – през това време, дълго или кратко, за двете произведения се е мислело и пишело различно не само по количество, но и по смисъл, като различията отразяват промените в литературоведското мислене, а за „Рибарски живот“ и политическите промени в България, където официозното литературознание (доколкото има друго) чинно следва и най-тънките извивки на господстващата идеология. Що се отнася до Шекспир, творчеството му е достатъчно знаменито и авторитетно, за да изкушава

[2] И още едно произведение завършва по модела „Останалото е ...“ – стихотворението „Поетическо изкуство“ от Пол Верлен, чийто последен стих гласи: „Et tous le reste est littérature“ (И всичко останало е литература). Тук литературата се самопоражда включително и чрез самоунижаване на собственото си име. Напомням тоя случай, защото след малко ни очаква алтернативата „останалото е мълчание – останалото е друг говор“.

отделни литературоведски концепции да си го „присвояват“, както е казано още в заглавието на внушителното изследване на Брайън Викерс „Appropriating Shakespeare“ (1993 г.).

Пиеса в пиесата, театър в театъра е нещо по-своеобразно и от самото произведение и разглежда ли се „Хамлет“, тая му особеност трудно може да бъде заобиколена. А на нея – и с право – са посветени и множество самостоятелни произведения. Към въпроса те подхождат с някои от нагласите на своето време. Така например, когато е особено злободневен интересът към отношението изкуство–действителност или Dichtung und Wahrheit и по-специално когато мнозина заедно с Гроос и Ланге мислят, че художественото произведение е илюзивен свят, в който възприемателят влиза, поддава се на илюзията, а след това излиза от нея, двусъставността на „Хамлет“ се вижда било като саморазрушаване на театралната илюзия, било като сближаване между зрителите на представлението „Мишеловката“ в Елсинор и зрителите на представлението „Хамлет“ в който и да било театрален салон, тоест сближаване между трагедията на Шекспир и действителността. Когато руският формализъм разглежда „изкуството като похват“ (В. Шкловски), и то похват, който рано или късно ще бъде „изобличен“ и „разголен“, двусъставността на „Хамлет“ попада в нова светлина. И двете гледища, илюзивното и формалисткото, щяха да прочетат стихотворението на Вапцаров с любопитство и задоволство.

Днес обаче сме далеч и от неокантианството, и от руския формализъм. Как би погледнал на двете произведения постмодернизмът? Дали за двусъставността на „Хамлет“ не би възродил старата формула „целият свят е сцена“ и дали към декларираното замлъкване в двете произведения не би приложил модерната формула „целият свят е текст“?

Първата формула може да се намери още в латинската си разновидност *Totus mundus agit histrionem* (че целият свят актьорства, с почти същите думи го казва и Петроний Арбитъра). Тази формула може да се намери у Джон Солсбърийски (XII в.), била е изписана и върху входа на Шекспировия театър „Глобус“. В още по-театралния си вариант тя гласи: „Целият свят е сцена“ и с нея започва знаменитият монолог на Жак от „Както ви се харесва“ (All the World's a Stage)[3].

Втората формула е нова и вече имахме повод да приведем един от вариантите ѝ: „Светът е текст. Зад него друго няма“. Има или няма нещо зад текста, не зная, но зад тази формула на В. Лийч има. Там е формулата il n'y a pas de hors-texte, поредната бомбастична недомислица на Жак Дерида.[4]

---

[3] Известно е, че Жерар Женет усърдно изучава паратекстовете, като включва в тях и дарствените посвещения, с които авторът надписва отделните екземпляри (вж. особено G. Genette, Seuils, 1987). И ако над входа на един театър стои латинската формула, а отвътре се чува смислово съвсем близкото *All the world's a stage*, дали Женет не би обявил надписа за паратекст?

[4] По глупост пред нея бледнее дори ницшеанско-деконструктивистката формула „Всичко в езика е метафора“.

Постмодернистичната нагласа вероятно би тръгнала в тези посоки. Стараейки се да мисля постмодернистично, стигам до гледището:

1. Има театър, защото целият свят е театър и защото не целият свят е театър.
2. Има литература, защото целият свят е текст и защото не целият свят е текст.

Но тук важно е какво мисля не аз, а студентите. Преподавателят предполага, студентът разполага. Преди да го изслушаме, нека изразя дълбокото уважение на всички ни към забележителния литературовед Радосвет Коларов. По време на курса неговото име бе неведнократно споменавано, а статията му „Творба и творчество: интра – интертекстуалност" специално разгледана (A Work and Oeuvre: Intra/Intertextuality, 1992, за жалост все още неиздадена на български).

А ето и идеите и гледищата на студентите от магистърския курс по теория на литературата.

УКРОТЯВАНЕ НА ОПЪРНИЧАВАТА (ЛИТЕРАТУРА)

Петя Абрашева

Нагаждайте играта си според
словото и словото според играта.
(„Хамлет“)

Една евентуална съпоставка между иначе съвсем разнолики творби – каквито в случая се явяват „Хамлет“ и „Рибарски живот“ – би следвало да започне с най-отявлената им прилика – те са творби на литературата, при това „образцови“. Нещо, което не може да бъде отречено и на двете произведения обаче, е насрещната доза антилитературност, с която те са „снабдени“. Или другояче казано, „Хамлет“ и „Рибарски живот“ не просто „разправят“ за драмата на датския принц и за трудностите на рибарската действителност, те в същото време се „разправят“ и със собствените си литературни комплекси. Става дума не толкова за занимателната форма на саморефлексия – театър в театъра, поезия в поезията – но и за една малко по-прикрита, по-скоро формална, отколкото съдържателна характеристика на съпротива срещу собствено своето.

Макар да остава винаги не напълно завършена в себе си*, всяка творба е задължително снабдена с вътретекстови връзки, които осигуряват относителното ѝ единство и не позволяват нейния разпад. В този смисъл появата на рехавост в текста, на места с по-голяма пропускливост, крие известна доза опасност за устойчивостта на литературните практики. Разредката – дори графично – представя „разреждането“ на знаците, отслабване на връзките и осигуряване на по-голяма пропускливост на значения в тези места от текста. Това ще рече, че разношрифтията задържат вниманието на читателя върху себе си, като същевременно активират на едно ново ниво диалога за литературата в самата литература.

В случая с „Рибарски живот“ двете разредки (поезия и неизвестност) са употребени като названия – като имена на словесни практики, които „разправят“ живота. В този смисъл поезията и неизвестността не са два провалени опита да съобщят истината, а две реторични техники, които по различен начин се домогват до нея. Поезията е представена като контрапункт на рибарския живот, като онова друго, което е

* Вж. **Kolarov, Radosvet.** A Work and Oeuvre: Intra/Intertextuality, 1992.

тоталната му несъответственост и говори за него чрез отрицанието на себе си (nota bene – поетизмите тук работят срещу самата си същност – те отричат поезията като алтернатива, защото са застинали, стереотипни, мъртви форми, с които да „описваш" е „лесно", но не и правдиво).

Втората техника – „неизвестност" – е вече пряк „разказ" за „черния" човешки живот", изобличение на грозното и несносното в него – и отново чрез реториката на хиперболизирането, което оставя усещането за пресита и отвращение от този живот, но все пак дори това не е всичко, защото „всичкото" „не мож го разправи", то е по-черно от думите, понеже е самата действителност. Така чрез правдиво „описание", което „излиза" от себе си (в н е и з в е с т н о с т – в онзи разказ, който не знаем как да разкажем и който всъщност е самият живот), отново се сблъскваме с истината, само че по съвсем различен път (nota bene – тази част съвсем не се отказва от поетизмите, но те са вече осъзнати като слабосилни и недостатъчни). Новата игра на поезията е да се прави на не-поезия, да се преструва, да ни мами, внушавайки ни, че е не-себе си. Важното в случая е, че няма отказ от нито един от вариантите на невъзможността за разправяне. Цялото стихотворение „Рибарски живот" представлява оглеждане на словото в себе си, проиграване на различните му варианти, което ще ни доведе до размисъл за самото него. Двете възможности на поезията са напрегнати до краен предел, за да експонират своята същност, става дума за оголване на похватите, което ще ни разкрие как работи словото и разполагайки вече с това знание – как да извлечем реалността от него. Тоест търси се не една правилна същност на поезията – първи вариант – „с п о е з и я" и втори вариант – „н е и з в е с т н о с т", а едното и другото, двете заедно, които се засрещат и се оглеждат, за да разпознаят самите себе си в своята противоположност. Това, което прави поезията, е да удвоява реалността – и с това прави неразпознаваемо словото от истината. Но удвояването на самата поезия в „Рибарски живот" води в крайна сметка до падане на „погрешните" варианти, до изобличаване на поезията от самата поезия, което постига най-верния разказ за действителността.

Драмата „Хамлет" предлага подобен вариант за търсене на истината чрез възможностите на словото. Преди всичко в „Хамлет" има също два варианта на театър, две употреби на драматични откъси вътре в самото произведение – първият, още при посрещането на актьорите, е разказ за убийството на Приам и скръбта на съпругата му Хекуба. Това е версията за театъра, изведен до своя предел като игра, илюзия, измама, в която действителността е толкова действителна, че дори не изглежда като себе си – и затова е фалшива, неприемлива, подозрителна („Каква му е на него Хекуба?"). Другояче казано – театърът тук се съотнася с разбирането за театралност, за преобличане в чужди одежди, с което тотално се заличават характерните черти на собственото лице.

Вторият драматичен откъс – „Мишеловката" – вече представя играта като чиста проба реалност и трябва да е дотам вярна на действителността, че действителността да може да се разпознае в нея (т. е. престъпникът-

крал в престъпника-актьор). Това, което на пръв поглед нелогично решава Хамлет, е да докаже истината за престъплението, използвайки средствата на театъра – собствено изкуство на лъжата. Само че в датската действителност подобен ход е твърде подходящ и пределно функционолен. Нещо, което през цялото време правят всички герои в пиесата, е да се преструват, да мамят, да играят свой собствен театър. В този смисъл Хамлет хитро решава да използва собственото им оръжие, да „употреби" театъра, който за околните е станал вече чиста проба реалност.

Приповдигнатото слово на „Мишеловката" се оказва в унисон с показността, с етикетността и двуличието в датския двор. Хамлет е този, който владее различното слово, той следователно трябва да преведе истината на езика на престъпниците (тези, които престъпват истината) – т. е. на „театралния" език. А това ще рече, че Хамлет се заема с удвояване на ситуации и мисли на други герои. Ако театърът предполага дистанция на публиката от представяните събития, датският принц ще постави своите зрители на сцената, ще „облече" театъра в истина. Тоест отново театърът ще бъде нетеатър, ще се преструва и ще се държи като не-себе си. В същото време обаче този театър се оказва по отношение на действителността също толкова недостатъчен, колкото и Вапцаровата поезия – н е и з в е с т н о с т. Защото „Мишеловката" – това не бива да се пропуска – е поправената пиеса, тя е променена, преиначена е, за да стане актуална на датската действителност: Хамлет: „Ако потрябва – нали ще може да разучите още 12 или 16 стиха? Аз ще ги съчиня и нанеса в текста". В този смисъл театърът се оказва слабосилен, той изпитва нуждата от напускане на самия себе си, от добавяне, nota bene – от разреждане. Така своеобразната „разредка" на драмата „Мишеловката" ще осъществи желаната процедура на умножаване на значенията, на вмъкване на играта в реалността.

Удвояванията във версията на Шекспир обаче се оказват още по-сложни, защото са насочени едновременно в две посоки – 1) към драмата – слово и 2) към драмата – сценично представяне. Ако се осмелим да мислим коментарите, които Хамлет прави по време на „Мишеловката", като словесна техника, която представя друга словесна техника, а пантомимата като игра без думи, като несловесна вербалност и експресия, освободена от слово, то значи, да открием оголването на похватите още по-явно и директно заложено в „сценария" на Шекспир. В същото време, би следвало да отбележим и една разлика в игрите на словото в „Хамлет" и „Рибарски живот", тази разлика се съдържа в самата форма на произведенията. Това, че „Хамлет" е драма, а „Рибарски живот" – поетична творба, означава най-наивно казано, че първата би следвало да е ориентирана към действие, а втората – към рефлексия. Оттук започват и разподобяванията – оттласкването от „своето" на рода и „изпитване" на чуждото. Това, което наблюдаваме в „Рибарски живот", е умело използване на играта и преобличането, за да бъдат разрушени „негодните" визии за поезията. „Мишеловката" пък разчита на чиста проба рефлексия, на хитра метафора на реалността, за да изпита съвестта на престъпника.

От всичко казано дотук става ясно, че това, с което двете творби на т. нар. висока литература – „Хамлет“ и „Рибарски живот“ – се занимават, е играта вътре във и със словото. Това, което може да се постави като въпрос, е дали творбите играят тази игра, или играта играе тях. Един кръг, който винаги ще завръща литературата в собственото ѝ поле, независимо колко страстно ще се стреми тя да го напусне.

НЕОСЪЩЕСТВЕНИ ОТПЛАВАНИЯ

(ПО-ДАЛЕЧНИ И ПО-БЛИЗКИ ТЕКСТОВИ ВРЪЗКИ МЕЖДУ „ХАМЛЕТ“ НА ШЕКСПИР И „РИБАРСКИ ЖИВОТ“ НА ВАПЦАРОВ)

Петър Михайлов

Обстоятелството, че и в „Хамлет“, и в „Рибарски живот“ се говори за море, лодка, риби – е далечна текстова връзка между двете художествени произведения. Планираното пътуване по море в Шекспировата трагедия не се осъществява. А в „историята“ на „Рибаски живот“ – също няма отплаване. Е, има завръщане, ала резултатът от това „връщане“ е плачевен – сякаш не е имало отплаване – „лодката зее“ (т. е. празна е), „И в кърмовия долап/ две риби/ във мрака сребреят“ – това си е направо отчайващ улов. А какво следва от факта, че не се осъществява, няма отплаване и в двата разглеждани текста? Вероятно това показва, че действието е съсредоточено върху (условното) *тук*, а не в планираното *там* – отплаване. Тоест акцентът пада върху тукашното, сегашното.

Неосъществилото се отплаване създава напрежение в (и между) произведенията. Освен това засилва се чувството за тегоба. А везните на усещанията клонят към безнадеждност и отчаяние.

След като вече разгледах рибите във Вапцаровото стихотворение, редно е да видим какви са те в „Хамлет“. В превода на Гео Милев понятието риба е употребено в смисъла на нашето „шаран“, сиреч глупак, будала – III действие, 2 сцена – Хамлет: „ушите на ония риби в партера, които обикновено не са способни да разбират нищо друго освен неми пантомими“. Ала как е в самия оригинал?

Темата за рибата и рибите е поставена (структурирана е) в двойствен план, т. е. рибата не е разглеждана еднозначно и едностранчиво. Нека да разгледаме част от диалога между Полоний и Хамлет:

Полоний: Do you know me, my lord?

Хамлет: Execellent, you are a fishmonger.

Fishmonger означава не само *рибопродавец*, ала и *сводник*. В пиесата това определение работи, употребено е и в двете значения.

Аналогична двойственост се забелязва и в друг диалог – този път обаче протича между Краля и Хамлет (IV действие, 3 сцена):

Кралят: Alas, alas!

Хамлет: A man may fish with the worm that hath eat of a king and eat the fish that hath fead of that worm.

Тук положението е дори по-заплетено, защото освен риби (*fishes*) имаме и *worm* – червей, като, разбира се, и тази „примамка" за риби (позволете шегата: риболовка!) е със сложна семантика. Защото червей – *worm* – е употребено в (и със) смисъла както на угризението, нечистата съвест, така също и със значението, с мисълта и с идеята за жалък, презрян човек. Следователно червей (*worm*), подобно на риба (*fish*), работи (най-малкото!) в двата режима на значенията си.

По-близката връзка между текстовете, които се опитвам да разглеждам, е тази особеност, че и в „Хамлет", и в „Рибарски живот" се разчитат *предписанията*, т.е. критическата дейност – обяснява се какво е поезията и каква (не) трябва да бъде. Още в началото на 2 сцена (III действие) Хамлет „свойски" съветва един от актьорите да не „залита" (да не преиграва), а да е: във всичко умерен, да произнася словото, което е стихотворно, със „свободен" говор.

Стремеж към „свободен говор" личи и в „Рибарски живот" – не само сходното с Хамлетовото „свойско" напътствие към играещия, което при Вапцаровото стихотворение е изразено с „ти"-обръщението. Тъй като използваното „ти" построява опозиционното: ти–аз, чието реторическо обяснение би звучало така: аз не съм като тебе, ти си друг (но тази реторика има и „опашка" – „ти" си се позаблудил и „аз" сега ще ти кажа кое как е). Та освен посоченото обстоятелство, липсата на класически рими също може да бъде разчетена като своеобразна свобода на поетическия говор.

Друга „свободоговорна" отлика е два пъти изреченото междуметие „ех". Следващата „свободия" е: низовата по своя стил разговорна форма[1] на фразата „не можеш" – „не мож". А трябва да се добави и „колоритното" – „турни му", което пък е друго стилово „взривяване". В този ред на размишления свобода се явява и двойната разредка в шрифта, в графиката на стихотворението.[2] И оттук насетне вече свободата на говора, в известна степен, се превръща и в пречка. Пречка за слуха и очите на *тези*, които „редят" песни „за волен рибарски живот" и за „безкрайно море", пък и за ладии – все пак Вапцаров е използвал ЛОДКА, а не ладия. Сега предлагам кратка справка.

През периода, когато Вапцаров създава „Рибарски живот", в българската литература вече са се утвърдили авторите и стихосбирките – доайенът на българските поети от края на 30-те и началото на 40-те години на XX век – Кирил Христов „Вълнолом. Мигове вечност", 1937 г. (стихотворение от лирическия цикъл на К. Христов: „Море, при теб е хубав всеки ден"). Копнения по: ладии, но не ладиари, а лодкари; по пътуване-отплаване; по превръщания в *чайка* (контрапункт – „Рибарски живот" не говори за чайки!); по някаква „звездомания" – лирическата героиня да бъде звезда за/на моряка се срещат в стихотворенията на Елисавета Багряна „Моята песен", 1926, „На пост" 1926, „Зовът на морето" 1931, „Звездата на моряка", 1931. Мотъвит за пътуването с кораб по море, дочутите песни на „волни рибари" се откриват и в цикъла стихотворения „Албум" („Лес") от Дора Габе – началото на 20-те години. Не

остава по-назад от този дискурс и Детето-чудо[3] на българската поезия от началото на 30-те години – Яна Язова – и нейната лирическа героиня има силни копнения и страстни мераци по „високите моряци“ („Между Лимен и синьото море“). По-различна е, разбира се, позицията на Христо Радевски. За щастие в „Черноморският вятър“, 1934, той не възпява никаква партия, а представя образа на стихийното море, наречено е „неукротимо море“, а това си е направо пробив в представената филигранна изкусност (и изкуственост). Весела Страшимирова също демонстрира подобен пробив.

Предлагам след този обзор да се върнем на говорната свобода на Вапцаров. Сложното разбиране на тази говорна свобода вероятно се корени в идеята на Вапцаров за „грапав език“ (виж: „История“ – „затуй езика ни е грапав“, но, разбира се, и с майсторския анализ на Радосвет Коларов „Място в пожълтелите страници на историята“!). По същото време (началото на 40-те години на XX век) друг поет – Александър Геров – пише следното: „Поезията не е в криза, но е в процес на усложняване, на дълбоки промени... Всяко стихотворение трябва да има ритъм, но въпросът е за характера на този ритъм. Едно време стиховете бяха отмерени като с везна; еднакъв брой срички с римуваните редове, едни и същи стъпки и пълнозвучни рими. Новото време наложи нов, на пръв поглед „грапав“ ритъм, но всъщност много по-музикален от старият“[4] (из писмо до критика Йордан Бадев от 06. 04.1943 г.). Дали това писмо не е своеобразен литературен манифест? Този документ не е използван и не е познат на доста родни литературоведи. Дали и това не е литературно или литературоведско неосъществено отплаване?

БЕЛЕЖКИ

[1] Наблюдението е на проф. Никола Георгиев.

[2] За преодоляването на филологическото „късогледство“ при четенето отново помогна проф. Никола Георгиев!

[3] Определението дава проф. Балабанов. (Апропо Я. Язова през 1940 г. издава и роман „Капитан“ с претенцията за морска „история“.)

[4] **Тодоров, Георги.** Пътуване с поета Ал. Геров. – Антени, 1989.

РАЗГАДАВАНЕТО НА ВЕЛИКИЯ КОД

Деян Денев

„Налудничавостта“ на темата едва ли произхожда само от времевата разлика между написването на двете творби (повече от три столетия). В своя генезис тя може да се припознае само от идеята за сравнение между знаменитата драма на Шекспир и по-скромното Вапцарово стихотворение. И това за посредствения читател може би важи в пълна сила. Но при едно по-дълбоко изследователско взиране в стилистиката и синтаксиса на двете произведения може да се долови смислово напрежение между тях, което да даде интересен материал за един прецизен текстови анализ.

Отдалечеността на произведенията дава храна и възможност за всякакви съпоставки и интерпретации – даже и „налудни“. Дори и такива, които са против здравия разум, пряко всякаква литературна логика. Да... но литературата логичен процес ли е? Можем ли в нея да твърдим, че ако A=B, а B=C, то A=C? И ако има някаква далечна типологична и топосна прилика между двете творби, то ние с чудовищна агресивност да я уголемим и опроблематизираме? И въобще коректно ли е от литературна страна всичко това? И ако все пак условно приемем, че „Хамлет“ е A, „Рибарски живот“ е C, то кое тогава е B-то? И има ли въобще B?

Според нашето скромно мнение има B. B като Bible например. Като „велик код“ (според Нортръп Фрай). Като книга на книгите! Литература на литературите! Драма на драмите!

Та нима Притчите Исусови поне малко не напомнят „Мишеловката“? Абсурд ли....? Защо?! Та те са разказани с цел да поучат, а „Мишеловката“ е изиграна с цел да поучи! Те са „отбив“ от библейското повествование и могат да блестят като самостоятелни. Театърът на актьорите, ако се прочете извън драмата „Хамлет“, добива статута на еднолична, собствена драма. Притчите са разказани увлекателно и интересно (контрастно), а драмата изгражда свой собствен език, в противовес с езика на „Хамлет“ изобщо.

Нима това не е достатъчно! Не?...

В своя генезис притчите са разказани от Бога-слово, т. е. словото говори за себе си чрез слово („В началото бе Бог. И Словото беше у Бога. И Бог беше Словото“*). „Мишеловката“ е „разказана“ от съзнанието на един литературен герой, което само по себе си е драматичнолитературно

---

* Виж *Евангелие на Йоан*.

присъстващо, като художествено (драматичнолитературно) произведение. Е, не е ли това дирене на съзнателното чрез подсъзнателното, на словото чрез слово, на драмата чрез драма? Ако е така, то постига блестящ резултат и за героя: „Дайте тук светлина... Назад!“ (Кралят е окончателно разкрит), и за автора – създаване на оригинално произведение. Ако не е, то авторът на настоящото изказване покорно моли да му бъде простено и това налудно предположение!

И в „Рибарски живот“ има чисто библейски моменти. Почти цялата втора част е изтъкана от тях. Но за разлика от Библията („случката“ с двете риби и петте хляба) тук те носят не смирение и преклонение, а *отрицание*. Вапцаров отхвърля вярата в божествената справедливост и красота на света, описван в досегашните литературни произведения. Красотата се заменя с мъка, кроткото и романтично съзерцаване на морето – с бурята и стихиите на природата, в които е поставен рибарският живот. В строфата с двете риби личи крайната резигнация, отчаянието от абсурдното, мрачно, непроникнато от божествена вяра битие. И ако Хамлет оставя след себе си само трупове, то тук труповете са напред, те са следващата „логична“ точка на черния мизерен живот. И ако в Библията Исус поучава към добро чрез притчите си и така вдъхва в душите съпротива срещу злото, то тук злото вече се е случило в живота, защото то е осъзнато и представлява самият живот. Вече няма кой да го прикрива или да го измества на заден план. И точно затова то „отваря очите“ за реалността, за чудовищната действителност, в която меката, сантиментална и любовна „морска“ лирика вече не е възможна и не е желана. Не само това – тя е опротивяла! Затова и втората част „изхвърля“ първата „зад борда“ на необходимостта от литература. Както Хамлет не може чрез нормално слово да „хване“ краля и използва пантомимата, така и тук нормалното слово не може вече да замества ненормалния живот. Както Притчите Исусови контрастират на живота-притча, така и тук нежеланието да се пише литература контрастира именно чрез себеизявата си в литературна форма. За това обособяване на литература в литературата спомага, естествено, и жанрът на разредката като нелитературна форма.

Така, четени през Библията, се вижда, че в лудостта на сравнението между двете творби, все пак, „има някаква системност“. Най-малкото – и двете говорят за словото чрез слово, за литературата чрез литература, за драмата чрез драмата. Външната рамка на драмата „Хамлет“ се разпада около вътрешната драма „Мишеловката“. Разпада се и функцията на литературността чрез „литературата на действителността“ в „Рибарски живот“. Докъде отиват тези прилики, нека читателят сам прецени! А останалото... да, то е мълчание!

„КАКВА МУ Е ХЕКУБА“

Дарин Тенев

The play's the thing
Wherein I'll catch the conscience of the king.
(Shakespeare, *Hamlet*, II, 2)

Между сцената в Шекспировия „Хамлет“, където се представя пиесата „Капан за мишки“, и Вапцаровото стихотворение „Рибарски живот“ има нещо общо и това е поставянето на проблема за репрезентацията.[1] В първия случай има включване на театър в театъра, във втория – поезия в поезията. Юрий Лотман разчита в „Хамлет“ „най-простия случай“ на текст в текста или така нареченото „удвояване на кода“, което означава „включването в текста на участък, закодиран със същия като в останалата част на произведението, но удвоен код“.[2] „Рибарски живот“, от своя страна, започва с инсцениране на един вид поетическо говорене, който впоследствие е иронизиран, за да бъде отречен като неадекватна репрезентация на онова, което за краткост елиптично може да бъде наречено реалност.

Нека започнем с „Хамлет“. Поставянето на пиеса, което прави Хамлет в пиесата, чийто герой е самият той, може да бъде видяно като настояване на реалността на действието на собствената му пиеса, реалност, която се разпростира и в поставената пиеса. Ала има и друго четене – като поставя пиеса в собствената си пиеса, Хамлет разкрива реалността, която обитава, като фиктивна, като игра. Тази игра е ключова за цялата пиеса, защото всички играят ролите си, но ролята на самия Хамлет е игра и на играта, и на играенето на тази игра. Тази схема винаги може да се разнесе и разтвори и навън от сцената, с което, разбира се, не би останало никакво „вън“. Защото зрителите, които гледат как в една пиеса се играе друга пиеса, могат да пренесат отношението между двете пиеси към ситуацията, в която те самите гледат пиесата и с това разбират една друга пиеса – тази, която те са възприемали като своя реалност. Играта на играенето или ролята на Хамлет ще представлява тогава онази наистина трагична фигура, която съзнава положението, но знае, че винаги вече е вписана в него и не може да си присвои никаква външна позиция, от която да може да промени нещата. А именно тази промяна желае Хамлет. Когато в края на второ действие Хамлет казва *The play's the thing/ Wherein I'll catch the conscience of the king*, под крал не бива да разбираме само Клавдий, но въобще възможността за над- или вън-поставеност, която да разреши на някого властово да реши проблемите. Радикална

игра на всички нива, в която е хванат и самият Хамлет. Това би обяснило колебанията му. Тази игра оказва влияние върху връзките между хората по един странен начин, който може да бъде изразен от фигурата на Хекуба и който можем да наречем „изиграване на ближния". Онзи, който играе, е най-близо, но и най-далече от ближния. Актьорът, който трогва Хамлет с речта си за Хекуба, не е никакъв на Хекуба и тъкмо това му позволява да играе колко му е близка. Близостта може да бъде предадена на останалите само с предаването на самата близост. Така Хамлет в отношението си към Офелия не може да разкрие собствените си чувства, именно защото му е близка. Обратно, горещата сцена с майката идва след като Хамлет максимално се е отчуждил от нея. (Между другото Гертруда не разбира оголената игра на Хамлет, въпреки откритото му признание, защото невъзможността на външна спрямо играта позиция е невъзможност за окончателно значение.) Единствено убийството предполага съвпадане на реално и изиграно чувство, защото е насилствено влизане на реалното в играта. Убийството, когато се случва, слага край на пиесата. И на живота. Радикална граница на една радикална игра. (В този смисъл „Хамлет" се разкрива като критика на деконструкцията или по-точно на някакво разбиране за деконструкция, което би си позволило да я обособява като деконструктивизъм.)

А какъв е случаят с „Рибарски живот"? За настоящия анализ е удачно да бъде въведено едно разграничаване на четири части на тази творба. Първата част е до „така да описваш е лесно", втората – до „А туй, че със вълчи зъби", а четвъртата започва с „Ех, черен рибарски живот". Ако приемем това разделение, ще може да се види ясно, че втората част иронично повтаря първата. Ала тъкмо тази ирония, която безпогрешно разчитаме във фрази като „картинно и мило", въвежда нещо различно. Така се появява възможността за алтернатива на посочения в началото на творбата тип поезия. Третата част е изградена антитетично спрямо първата („студеният вятър" срещу „кроткия бриз" и т.н.). Остава впечатлението, че редовете от третата част представят истинската реалност, която първата част скрива. Четвъртата част би могла да подкрепя това, ако „неизвестност" и „не мож го разправи" бъдат разчетени като паралипса по отношение на третата част. Но има и друг вариант, друго четене, в което се усъмняваме във фигурата на паралипсата и се запитваме защо „неизвестност", защо „не мож го разправи", след като вече е „разправено", и то тъкмо като еднообразно и повтарящо се ежедневие, което в този смисъл не крие неизвестност. За това запитване ни помага и опасната фигура на иронията, която винаги би могла да бъде използвана и по отношение на третата част. (Например може да се каже „Лесно е да напишеш как студеният вятър хапе с вълчи зъби, но друго е да си там, да го усещаш, и тогава няма да ти е до разни метафори като „вълчи зъби" и въобще няма да ти е до писане".)

В брилянтния си анализ на „История" на Вапцаров Радосвет Коларов показа как през фигури като praeteritio лирическият Аз на това стихотворение успява да проговори и да вмъкне самата „мъка ненаписана" в

редовете на Историята, за което се минава през отвращение от словото, обговаряне на собствения език и в крайна сметка утвърждаване на словото.[3] При „Рибарски живот“ може да се види точно обратното – отказ от словото, защото всяко слово е репрезентация и като такова то предава реалността. Следователно втората и четвъртата част представляват реторическата фигура *exergasia*, доколкото по два различни начина изразяват една и съща идея. Иронията би показвала предателството на всяка репрезентация, а двойното отрицание в четвъртата част – изплъзването на реалността. В подкрепа на тази теза идва и дисфемизмът „не *мож* го *разправи*“, който също показва желанието за отказ от слово.

Но какво е онова, което притеснява лирическия Аз в първата част? Отговорът изглежда ясен – красивото. Издути платна, луна, звезди, седефено небе, кротък бриз, къдрави морски вълни. Картината е успокоена, а оттук такъв е и животът. Но всъщност нито картината може да бъде овладяна (вятър с вълчи зъби, смразени капки като сачми), нито животът (няма храна, покривът капе и т. н.). Трябва да се предложи алтернатива на красивото, но всяка репрезентация го опитомява, укротява, прави „картинно и мило“. Затова втората част отрича първата, както четвъртата – третата. Тук видяхме фигурата *exergasia*. Двойното отрицание обаче върши и друга роля – то въвежда на мястото на красивото възвишеното (едно кантианско възвишено), което не може да бъде репрезентирано и самото то прави репрезентацията невъзможна, като синекдохичният път, по който то бива все пак представено от третата част, винаги му изменя. Именно затова е необходима четвъртата част. Тя успява да се справи и с измяната на синекдохата в третата и с опасността на иронията във втората част. В естетиката, която Вапцаров гради, възвишеното е реалността, тази реалност, която можем да наречем Хекуба в „Рибарски живот“. Лирическият герой с други думи успява да не предаде Хекуба, като я въвежда с отрицание и по този начин я утвърждава. Следователно, за разлика от „Хамлет“, „Рибарски живот“ настоява, че има живот вън от играта, че дори това е Животът и с него не можеш да се разправиш, както и не можеш да разправиш, тоест смъртта не е алтернатива, единствената алтернатива е едно отрицаващо утвърждаване.[4]

БЕЛЕЖКИ

[1] За настоящия текст са използвани следните издания на Шекспир и Вапцаров: **Shakespeare, William.** Four Tragedies. Washington Square Press, 1939, p. 202–305 и **Вапцаров, Никола.** Избрани творби. С., 1988, изд. Български писател, с. 121–123.

[2] **Лотман, Юрий.** Текст в текста. – В: Култура и информация. С., изд. „Наука и изкуство“, 1992, с. 199–200.

[3] **Коларов, Радосвет.** Място в пожълтелите страници на историята. – В: Алманах. Българска литература. Велико Търново, 1993, ред. Иван Радев, изд. „Слово“, с. 281–290.

[4] Както вече е станало ясно от текста, аз се разграничавам от изказаното от професор Н. Георгиев мнение за философията на Жак Дерида.

КРИТИКА НА ВЪЗМОЖНОСТТА ЗА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

(„ХАМЛЕТ“ НА ШЕКСПИР И „РИБАРСКИ ЖИВОТ“ НА ВАПЦАРОВ)

Емилиян Николов

Както става ясно и от уводния текст на проф. Никола Георгиев, съвместното разглеждане на пиесата „Хамлет“ на Уилям Шекспир и стихотворението „Рибарски живот“ на Никола Вапцаров се мотивира от използването и в двата текста на похвата „литература в литературата“ и „театър в театъра“, а в изложението на Дарин Тенев се изтъква като важен и „проблемът за репрезентацията“ като общ за двете произведения.

В стихотворението на Никола Вапцаров „Рибарски живот“ има две думи, върху чието значение е акцентувано чрез похвата разредка – „поезия“ в първия куплет и „неизвестност“ в края на творбата. Използването на този нелитературен похват тук може да има две функции – подчертаването на значещи думи в контекста на съответната част от текста и извеждането на тези думи от полето на текста, като по този начин се четат само двете думи „поезия“ и „неизвестност“.[1] В първия случай романтическата визия за рибарския живот е сведена до определението „поезия“, т.е. измислица, а истинският рибарски живот, който е „черен човешки живот“, е „неизвестност“. Във втория случай имаме „излизане“ от текста, възможност за паралелно четене само на тези думи, които са изписани с друг шрифт. Чрез казването за нещо, че е неизвестност, то вече се разглежда като известно, прави се известно. Но това не значи, че е назовимо, че може да се разкаже. Стихът „Не мож го разправи“ от „Рибарски живот“ има свое съответствие в „Хамлет“ – последните думи на Хамлет към Полоний, в които датският принц моли своя приятел да разкаже за случилото се, след което изрича „The rest is silence“ („Останалото е мълчание“)[2]. Тук, разбира се, алтернативният превод на silence като тишина и забвение показва по-голяма близост с Вапцаровата „неизвестност“. Но в същото време неизвестността е и мълчание. Така можем да кажем, че и в двете произведения се заговаря за мълчанието като невъзможност на литературата/театъра да представи истинския живот. Това е известният подход претерицио – не ми се говори за нещо, тъй като то не е за говорене. Японският философ Тецуя Такахаши казва, че „в сърцевината на всяко събитие, което трябва да се помни, има нещо, което не може да се запомни и не може да се разкаже. Това е и което дава вътрешноетическия момент на паметта, но то остава вън от разказа“.[3] За онова, което не може да се разкаже, не бива да се мълчи, то трябва да бъде отбелязано по някакъв начин, за неговото изказване трябва да бъде намерен някакъв адекватен похват.

И в „Хамлет“, и в „Рибарски живот“ може да се очертае една условна градация от илюзия към действителност. „Хамлет“ започва със сцената на нощната стража и появата на призрака и завършва с една трагично реалистична сцена. „Рибарски живот“ започва с „издути платна“ и „луна на небето излезла“ и завършва с „черен човешки живот“. В същото време в „Хамлет“ тази градация я има и в двете вмъкнати – при първата се представя „измисленета“ пиеса „Убийството на Гонзаго“, докато при втората се разиграва събитие, което се е случило „реално“ – „Мишеловката“. Театърът сам показва себе си и се демистифицира, получава се нещо като в „Скритата магия на Дон Кихот“ на Борхес.

В своята статия „Удоволствието от текста“ Ролан Барт отбелязва, че много литературни произведения остават в съзнанието на читателите с определен емблематичен откъс. В случая с „Хамлет“ на Шекспир има поне няколко такива откъса. Една от най-цитираните реплики на датския принц е „What's Hecuba to him“ („Каква му е Хекуба“). Хамлет се възхищава на актьора, който така успешно успява да пресъздаде една измислица. Полоний пък изброява всички театрални жанрове. Ето как се говори за театъра вътре в самия театър. Актьорите могат да изиграят всичко вътре в театъра и го изиграват. Последните думи на Хамлет към Полоний показват осъзната от него нужда да се разкаже случилото се, но и собствената му невъзможност и/или нежелание да стори това. В „Рибарски живот“ на Вапцаров се говори за поезията, която не може или не иска да говори за истинския рибарски живот.

БЕЛЕЖКИ

[1] За цитатите от стихотворението на Никола Вапцаров „Рибарски живот“ е използвано изданието **Вапцаров, Н.** Избрани творби“, С., 1988, изд. „Български писател“, с. 121–123; необходимо е уточнение, че поради редакторска или коректорска небрежност в някои по-късни издания на стихотворението „Рибарски живот“ думите „поезия“ и „неизвестност“ не са поставени в разредка.

[2] За българския превод на цитатите от „Хамлет“ е използвано изданието **Шекспир, У.** Избрани съчинения. Т. 3 („Трагедии“). С., изд. „Захарий Стоянов“, пр. Валери Петров, 1998, с. 404–580.

[3] **Тенев, Дарин**. Отговорност, История, Решение. – Култура, бр. 10, 7 март 2003 г.

„РИБАРСКИ ЖИВОТ“ НА ВАПЦАРОВ И ЕПИЗОДЪТ ОТ „ХАМЛЕТ“ НА ШЕКСПИР, В КОЙТО В ПИЕСАТА СЕ ИГРАЕ ДРУГА ПИЕСА

(МЕЖДУТЕКСТОВ АНАЛИЗ)

Георги Илиев

В настоящия междутекстов анализ с оглед на поставената задача е почти неизбежно позоваването на характерната популяризация на междутекстовостта като анализ, извършена от Никола Георгиев в „Името на розата и на тютюна“. За да може „ученикът да заговори“ (Жак Дерида, „Cogito и история на лудостта“), той трябва, струва ми се, да се ориентира към третия тип междутекстовост, диалогично-конструктивната, при която чрез съполагането на творбите в съзнанието на читателя той се стреми да постигне „нещо междинно и същевременно надредно, което прекрачва ограниченията, присъщи и на най-обхватните творби, и отива към извънсловесното и неизразимото“. За дефинирането на този читател като познавателен субект, макар и то да е необходимо по-скоро при един философски ключ на интерпретацията, приемам ерудирания читател на Гадамер („Истина и метод“) и Яус („Литературната история като провокация...“). Настоящият опит обаче, в духа на междутекстовостта, не е ориентиран към това да слее съвременнически и съвременен хоризонт на очакване, а към съполагането на хоризонтите на епохата на постиндустриалното общество и виртуалната комуникация и на модерните епохи преди това. Става дума за „литераторското“ четене на тези междутекстови отношения и едно постлитературно четене без претенции за чистота и редуцираност на понятието. Последното се опира от виртуалната комуникация, възприемана като подменяемост и изменчивост на знаковите режими и като такава, при която „световете“ се възприемат по-скоро като моделирани, отколкото като въобразени. „Хамлет“ и „Рибарски живот“ съчетават в себе си литературност и металитературност. Освен своята понижена от времето и от статута на класиката референциалност и изтъкването на поетическата функция на езика тези творби носят и едно друго отношение към литературата. Хамлет „цитира“ съжденията на една диахронна литературна херменевтика, като твърди, че същината на актьорската игра е да показва „на всяко време от историята – неговия верен отпечатък“. Последвалата „късна слава“ (Яус) на пиесата допълнително подпомага нейната самолегитимация като стойностна литература, ориентирана спрямо изявено литературно съзнание, което е допълнително заявено чрез „специална“ друга пиеса в пиесата.

Подобна самолегитимация на своята литературност извършва и „Рибарски живот“ на Вапцаров. В стихотворението са представени два типа поезия – единият е във втора строфа след поезия, а другият – в пета и

шеста строфа. Преди пета и шеста строфа няма означение за присъствието на втори „текст в текста“ (Лотман), но те са маркирани като съотнасящи се с втора строфа като нейно структурно подобие. Ако творбата работи със семантичен модел на поезията, включващ значенията „небе“, „блясък“ и „вятър“, то се наблюдават следните съответствия: „Отгоре – изгряват звезди“ и „бият смразените капки“, „Небето – седефено свети“ и „две риби във мрака сребреят“, „кроткия бриз“ и „студеният вятър ни хапе.“ Тази граматика на поезията реторически служи за разпознаване на стиховете от пета и шеста строфа също като пример за поезия, и то поезия вярна към Живота (употребявам термините „граматика“ и „реторика“ като неопозитивни понятия в смисъла на Пол де Ман, „Алегории на четенето“). Така и Вапцаровото стихотворение легитимира себе си чрез пример за литературен текст в текста. Условността на първия текст подчертава реалността на втория, пише Ю. Лотман в „Текст в текста“ и подсказва, че този реторичен похват разколебава единния „литераторски“ код на четене на творбата. Ако осъществим виртуализиращото полагане, че нашите два текста биха могли да се четат като не – непременно – художествени, бихме могли да разкрием някои иначе потиснати, идеологизиращи дискурса аспекти. На първо място Вапцаровият текст има своята антипоетична рамка съставена от римуваните и поставени в разредка думи „поезия“ и „неизвестност“. Посред този радикален коментар върху невъзможността на поезията на тема „Рибарски живот“ текстът цитира поезия, за да оприлери тази невъзможност. Тук вече структурното подобие може да послужи като доказателство за девалвираността на поетическия дискурс, който не е смислопораждащ за сметка на формалното си разгръщане. В този дух текстът прави и радикалното разделение между две неразбираеми една за друга групи хора – тези, които се занимават с поезия, и тези, които се занимават с рибарство. Чрез разделението и чрез надлично-обобщителното „ти“, което проблематизира човешката анонимност, стихотворението действа в операционния модус на идеологията „диференциация“ и „прочистване на врага“ (Дж. Б. Томпсън, „Преосмисляйки идеологията“).

По-трудно е разкриването на идеологическия нелитературен потенциал на далеч по-неоспоримо „канонизираната“ пиеса „Хамлет“. Все пак достатъчно е да се обърне внимание на пониженатa знаковост на пантомимата в рамките на драмата. Тя изисква „друга“, допълнителна компетентност от възприемателя. Поради несводимостта между словото и „езика на тялото“ тя се оказва възможност за проникване на евфемистични и обсценни елементи в дискурса на трагедията през епохите.

С това обещание завършва настоящият опит. Ако той е в нещо прекомерен, то моралното и политическо основание за това е, че междутекстовият анализ изисква най-малко два анализа. Това „се прави“, за да не може единият текст „агресивно“ да намери другия, за да бъде подходящо дописан.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ НА ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКАТА ГРУПА

Събрахме се. Може би вече е невъзможно да се възстанови генеалогически възможността на това събиране, чийто краен продукт са настоящите текстове. Все пак основният „виновник" за този проект е проф. Никола Георгиев, на когото изказваме най-голяма благодарност за дадения шанс. За осъществяването на този замисъл дължим благодарност и на проф. Александър Шурбанов, който ни съдейства при решаване на проблеми с английския текст на „Хамлет".

Получили от проф. Георгиев названието „група по сравнителна топология", бихме желали в следващите редове да изясним собственото си разбиране за новоизкования термин „сравнителна топология". Това не е манифест. Не защото нямаме смелост, а защото е твърде късно за манифести. Сравнителната топология работи с понятието „общо място" (топос). Особеното тук е, че тези места в текстовете са тъкмо не-общи места, места на разминаване. Местата, които откриваме, могат да бъдат възприети като несъществуващи, което автоматично ги прави *утопични*. Утопията като въобразяване на общо място би позволила единение едновременно като запазване на хетерогенностите и опазване от Същото. Отвъд играта на Същото и Другото, но също и отвъд играта на различието, тази хетерогенност е удържане на общото. Сравнителната топология съхранява определена заедност и чрез множественост на интерпретативните подходи. Така произведената невъзможна общност от текстове (в крайна сметка без краен продукт – творба) е основана на едно нередуцируемо разминаване между база и надстройка. Разминаването по темата ние припознаваме като база на сравнението, където надстройката е изградена с наши културностроителни усилия.

Работата на сравнителната топология поради това и задължително съдържа в себе си приемането на едно наследство, приемственост по отношение на вече извършеното мислене върху литературата. Тук е мястото да изразим и дълбокото си уважение към делото (oeuvre) на Радосвет Коларов. За нас е чест резултатът от първоначалните ни усилия да намери място в настоящия сборник.

МЕЧТАТА НА ПОПРИЩЧИН

(„ЗАПИСКИ НА ЕДИН ЛУД“ НА Н. В. ГОГОЛ И ВЪЛШЕБНАТА ПРИКАЗКА)

Христо Манолакев

Повестта „Записки на един луд“ („Записки сумасшедшего“) е завършена в края на 1834 г. По това време Н. В. Гогол вече е написал повестите „Невски проспект“ и „Портрет“, оформена е и концепцията на сборника „Арабески“, в който трите художествени произведения са публикувани за пръв път през 1835 г. заедно с нефикционални текстове върху проблемите на изкуството, архитектурата, средновековната история, образованието.[1] Сборникът е една от емблемите на руския романтизъм, но интенцията на необичайния естетически и жанров експеримент остава неразбрана и предопределя рецепционния му неуспех.

Седем години по-късно Гогол включва повестите в третия том на събраните си съчинения заедно с творбите „Нос“ и „Шинел“. Възниква художествен цикъл, познат под името „Петербургски повести“[2]. Новият контекст реабилитира трите произведения и, естествено, изтрива рецепционната памет за породилата ги среда.

Смяната на контекста и различното обкръжение по-забележимо повлияват върху възприемането на „Записки на един луд“, отколкото на „Невски проспект“ и „Портрет“. И в сборника „Арабески“, и в „Събраните съчинения“, Гогол ситуира творбата в непосредствения край на книжното тяло. Но в цикъла „Петербургски повести“ възприемането ѝ попада под мощното и доминиращо „социално“ въздействие на „Нос“ и особено на „Шинел“, от чиято метатекстова сянка тя не може да се освободи, независимо от завидния изследователски интерес към нея.

„Записки на един луд“ е единствената Гоголева творба, написана изцяло в първолична форма, дневниковият жанр скрива прекия повествователен глас. Въпреки очевидното жанрово и наративно различие с „Нос“ и „Шинел“, сближаването с тях донякъде е предопределено от творческата история на произведението. Според първоначалния замисъл (с работно заглавие „Записки на един луд музикант“) героят му е трябвало да бъде обикновен музикант, който полудява. Идеята очевидно се заражда в интенционалното поле на общия за „Портрет“ и „Невски проспект“ мотив „творец – безумие“. В окончателния вариант героят вече е обикновен столичен чиновник. Промяната е „дързък експеримент“[3] със социалното, профаниращо романтическия естетически канон – полудяването не е знак за боговдъхновена различност, а за разрушаващото въздействие на битовото ежедневие върху личността. Отвъд видимата идеологическа трансформация Гогол запазва „романтическата“ необичайност на своя герой

в/чрез неговото писане като израз на скритата му мечта. „Мечта-реалност“ е „арабесково“ изчистеният код, който споява фрагментарните записки в общо смислово цяло, но и задава идейния алгоритъм, амбивалентно полагащ произведението в граничното пространство между концептуалността на „Арабески“ и „Петербургски повести“.

* * *

Произведението започва с декларативното заявяване, че в живота на пишещия се е случило „необичайно приключение“ (157)[4]. Но още с този първи запис – *3 октомври* – Гогол изправя читателите пред сериозно рецепционно изпитание, защото в сюжетиката на този ден е невъзможно да се типологизира „събитието“. Набелязват се различни идентификационни сфери: аз и другите (социална) и аз за себе си (собствено интимна) и за пространствеността на всяка от тях не е трудно да се посочи поне едно „необичайно приключение“. Необичайна може да се окаже не само способността на героя да разбира „кучешката реч“, но в перспективата на следващите дни това би могло да бъде и отказът да отиде в департамента, както и случайната (?) среща на директорската дъщеря. Несигурността е провокирана от появата на характерния за поетиката на Гогол мотив „събуждане от сън“[5], чиято очевидна символика като „ново начало“ скрито от този момент започва да разколебава и собствената автоидентификация. В имплицитността на „събуждане-прераждане“ е спотаена мисълта за собствената различност, уникалност от останалите, актуализирана в проекциите на записването, само по себе си необичайно събитие за чиновник, чието реално задължение в департамента е да остри перата на началника.

Ние срещаме героя в някакъв очевидно преломен в неговото социално битие момент, момент, в който той се е превърнал в абсолютен аутсайдер. Подсказва ни го случката с лакеите от втория дневников запис – *4 октомври*. (Впрочем от техния страничен глас „узнаваме“ и името на героя, „Аксентий Иванович“, но съзнателно, следвайки жанровата логика на текста, няма да го употребяваме.) Те не са чиновници, а служители без чин и са длъжни да отдават чест на всеки чиновник. Един от тях решава да почерпи героя с тютюн, но не става прав. В социалната семиосфера на нормативно кодифицираните преки взаимоотношения „неизправянето“ е невербален жест, който би могъл да бъде интерпретиран и като израз на пренебрежение и презрение. От тази гледна точка в дискурса на социалното трябва да се потърси желанието за писане, компенсиращо отнетата власт. Същността на проблема обаче е отвъд външната мнителност в друг не по-малко красноречив жест – по-висшестоящият, по-овластеният със сила „по право“ герой „тогава“ отмина-ва с мълчание подигравката, а „сега“, спомнил си сцената, ще отмъсти чрез писмото за неуважението към себе си: „... веднъж един от тези мошеници реши да ме почерпи с тютюн, без да стане прав. Знаеш ли ти, глупаво нищожество, че аз съм чиновник, че съм от благороден произход.

Но аз си грабнах шапката, облякох сам шинела си, защото тия господинчовци никога не ти държат, и си излязох“ (160–161).

В това е специфичната семантичност на неговия дневников запис. Имам предвид не множеството социални референции за стила и „правилното писане“, което героят многократно отбелязва[6], а в по-голяма степен психологическите основания за раждането на писмото. Писането само по себе си е герой на творбата. Там, навън в департамента социумът отказва да забележи героя, за другите е недостойно да общуват с него. Потиснатият невъзможен глас сред другите, тук, в скритостта на дома избухва в мълчанието на писането. Този беззвучен глас-писмо е свръхкомуникативен, записът е непрестанен поток от реплики-отговори; това е писмо-глас, лишен от възможността да спори, глас, който желае да бъде чут, но никога няма да бъде изговорен, в което е и неговият трагизъм. С други думи, още от началото на текста Гогол подканя читателя да се ориентира между заглушаващото мълчание на отнетия социален глас и несекващото рефлексивно-компенсаторно мълчаливо говорене в/чрез писмото. Стереоскопичното мълчание е онази невидима граница на потисканото желание, в която чрез болката и агресията на писмото се ражда светът на писмото-в-себе си. Външният свят се реконструира, за да бъде санкциониран чрез писмото в свободата на своята съхраненост.

Героят е безпощадно злъчен срещу абсолютно всички и всякакви чиновници, служители, началници, независимо от техния произход, ранг и чин. С развитието на сюжета се долавя следването на определена йерархичност и градиране на негативните емоции. Нападките му, например от първия ден, са изцяло насочени срещу касиера на департамента, докато непосредственият началник на отделението мимоходом е наречен „мръсен щъркел“. Няколко дни по-късно, *6 ноември*, началникът яростно го упреква за това, че следи директорската дъщеря. Само че от преобърнатото огледало на дневниковия запис ще ни погледне комично изкривеният образ на началника: „Бре да му се не види, мисли си, че като лицето му мяза на аптекарско шише, че като има на главата си няколко щръкнали нагоре косъма и я държи изправена и я захлупва с някаква кофа, всичко му е позволено“ (161).

Отношението на героя към социума се реализира като сюжет на съпротивата срещу другите; писмото извайва един уродливо деформиран свят, крепящ се върху парите, дрехите и чина. Отвъд фантазните проекции на графичната агресивност е спотаена болка по липсваща власт, мечта за власт[7].

Темата за любовта се развива по логика, която в началото е трудно да бъде дешифрирана. Героят е влюбен, не в кого да е, а в *дъщерята* на Директора. Тя е млада, благородна, очарователна, елегантна, облечена цялата в бяло, ту ефирно плъзгащ се лебед, ту нежно-крехка като канарче – нереално видение, недостижим рай, който може единствено да бъде съзерцаван отдалече. Тази любов е не толкова идеално-възвишена, а въобразена, сътворена от/в писмото. Но ето го парадокса. Непрестанно

появяващият се в съзнанието спомен за *нея* винаги е съпровождан с неочаквана автоцензура, експлицирана чрез риторично-синтактичната конструкция „Нищо, нищо, замълчи!“. Самозабраната да се мисли за любовта е странна. Съзнанието не смее да се отпусне и да замечтае за чувствата, като че ли някъде в тялото съществува някаква вечно будна част, която остава извън акта на писането, за да го санкционира и да не допусне дори безмълвно-графично да бъде „изговорена“ пред себе си за себе си мечтата. Колебанието би могло да се осмисли в проекциите на сантименталновъзвишената чувственост като нежелание да се оскверни блянът, овеществен в греховността на видимия, графичен знак. Но би могло да се интерпретира и като знак за вина заради самото зараждане на мечтата.

Важен компонент за реконструирането на мечтата е кореспонденцията между двете кучета, Меджи и Фидел. Генезисът и поетиката на този фантастичен мотив в произведението на Гогол е подробно изучен[8]. Констатациите за патологичното комуникативно раздвояване на героя като знак за обезумяването му са точни, но изолират мотива в неговата иманентност, не отчитат неговата функционалност. Необходимо е да забележим неговата средищност в развитието на сюжета, както и рязката емоционална промяна в отношението на героя към директора и дъщеря му преди и след прочитането на тези писма.

Споменът за кореспонденцията изплува в съзнанието в края на записа от *11 ноември*, чийто лайтмотив е „бих желал да узная“. По време на работа, докато е в кабинета на директора, героят подостря 23 пера за „негово превъзходителство“ и 4 за дъщеря му. Текстът незабележимо обвързва броя на перата, вечното мълчание на директора и „логичното“ заключение за умствените му способности с естествения интерес за неговия личен живот, за битието на неговия дом. Веднъж позволил си подобни мисли, той отпуска волята на въображението си и започва да отваря врата след врата из директорския дом. Виртуалният престой в гостната е кратък, защото, оказва се, в нея той все пак е надзъртал „през открехнатата врата“ (163). Мисълта обаче настойчиво го тегли все по-навътре в дома към „онази част, където живее нейно превъзходителство – ей там ми се иска“, към будоара, но особено към нейната спалня, там, където е раят, „какъвто и на небесата няма“, за да зърне „как обува това краче в бяло като сняг чорапче... Ах! Ах! Ах! Нищо, нищо... Замълчи“ (163).

Лесно се доловят интенциите на скритото еротично желание, впрочем макар и имплицитно, заявено за пръв път в текста. Еротичната фантазия сбира в пространството си за пръв път *бащата, дома и дъщерята*, т.е. социално и интимно. Въобразеното движение започва като естествено *любопитство* за света зад вечно затворяната пред погледа врата, и след виртуалното проникване и *обладаване* на дома завършва с еротична *мечта*.

С конвулсиите на изчезналото видение в съзнанието неочаквано се появява споменът за кореспонденцията между двете кучета, която, разбира се, е плод на въображението на героя. Но като сътворен и отчужден от себе си текст, в своята маргиналност тя носи скритата травма на една лишеност – нормалното човешко същество се нуждае от безмълвния поглед на кучето,

имащо привилегията да се разхожда свободно в онзи друг свят, в който той, човекът отсам вратата, дори с поглед не може да проникне. Функционалността на кореспонденцията е да провери или да разколебае валидността на набелязаните във виртуалното пътешествие мотиви: любопитството (външното, социалното) и мечтата (съкровеното, еротичното).

Те са последователно снети и анулирани от преобърнатото огледало на „различното“ кучешко гледане. На първо място е абсолютната деструкция на физическото тяло на героя, сравнен с „костенурка в торба“ (168); убийственият портрет е съпроводен и с тоталната обезличеност на неговото *социално* тяло – той, чиновникът благородник, е използван от директора „вместо слуга“ (168). С върховен трепет и последни надежди за нещо *тъй* очаквано героят се насочва към последното писмо. Оказва се, че в дома скоро очакват сватба. Дъщерята на директора, Софи, е влюбена в младия и красив камерюнкер Теплов, към когото всички са благоразположени, а „папа искал да омъжи Софи на всяка цена за генерал или за камерюнкер, или пък за полковник от армията...“ (168).

С емоционалния срив и разочарованието постепенно започва да се свлича маската на неясната мечта; набелязва се връзка между социалния знак и дъщерята. Ала доловил моментното си колебание, героят отново бърза да се скрие от себе си: да, в този миг той би желал да е генерал, но не заради ръката на Софи (169), а така, за да му завидят останалите, да го молят, да му се кланят.

Изговореното желание за друг чин се появява за втори път. Семантична между двата случая е градацията на тази мечта. В първия случай желанието за превъзходство „по чин“ над останалите се експлицира след упреците на началника, че преследва дъщерята на директора. Задочният отговор е унищожителен: „и ние, ще станем полковници!“ (161). Присвояването на чина в мълчанието на писмото е и референция за слабост, но и копнеж за отмъщение, пожеланото е съпроводено с вътрешната убеденост, че *мечтата ще се случи*, докато във втория темпоралната неопределеност разколебава увереността.

В записа от *3 декември* най-често се откриват знаци на бунта на малкия човек срещу системата, срещу чина и ранга, протестът срещу предопределеността на социалното битие[9], илюстрирани с изреченията: „Защо и на какво основание аз съм титулярен съветник? Защо точно титулярен съветник?“ (169).

Действително „Таблицата на чиновете“ определя точно и категорично мястото в социума в зависимост от произхода, указва еднозначно поста, заплатата, перспективата за развитие. Да бъдеш друг и различен, извън отреденото ти, е невъзможно, пропуснеш ли мига да се промъкнеш нагоре, оставаш вечен никой. Героят е на четиридесет и две години, а *все още е само* титулярен съветник, на практика най-ниският чиновнически чин в администрацията[10].

Ако обаче се абстрахираме от традиционния прочит, ще забележим, че социалното е и оправдание за собственото безсилие. Какви са социалните основания например за неочаквано парадоксалната промяна в отно-

шението към Софи? Сега мисълта за нея се появява в конотациите на негативното: „Какви ще ги запее тогава моята хубавица?“ (169). Егоистично присвоеното женско тяло експлицира неназовавани досега желания, от предишната лиричност и нежност не е останала и следа. Незнайно къде е изчезнала и благоговейността към директора, охарактеризиран като користолюбив кариерист.

Записът от *3 декември* е несъмнено най-експресивният, но неговата емоционалност е двусмислена. Освен болката от поредното съизмерване с другите, в непрестанно сменящия се регистър на чувството, в нервния ритъм на синтактичната организация е стаено и някакво огромно озлобление. А то провокира въпроси, някои от които съвсем не лицеприятни за героя.

В края на предходния запис (от *13 ноември*) той отрече между чувствата към Софи и мечтания чин да има връзка. Сега обаче поразява не по-малко категоричното начало: „Не може да бъде. Глупости! Няма да има никаква сватба!“ (169). Защо новият запис подхваща уж несемантичния мотив „сватба“ и кое поражда резкия императив на отказа? Защо въпреки различния избор на Софи, героят не запазва знака на своите чувства, дали предходното опоетизиране не е било просто роля на сантименталния любовник? Ако приемем, че релацията „тяло–чин“ е темата на този запис, защо едновременно с актуалните за „Таблицата“ чинове – камерюнкер, титулярен съветник, генерал, генерал-губернатор, интендант, директор – се появяват и номинативите „селянин“ и „цар“ (срв. „Че колко примера има в историята: гледаш, обикновен човечец, за дворянин и дума не може да става, ами някакъв си еснафин или дори селянин – и изведнъж се разбира, че е знатна личност, а понякога чак и цар“ (169).

Следващият запис, от *5 декември*, е посветен на свободния престол в Испания, за което героят научава от вестниците. Журналистическата реалност парадоксално отеква в раздвоеното му съзнание, за да завърши с декларацията в темпорално неопределената „дата“ (*43 април 2000 година*) – „Кралят се намери. Този крал съм Аз“ (170).

В едни случаи интерпретацията акцентува акта на „*узурпирането*“ на свободния престол като компенсация за лишеното от власт тяло[11]; в други – се подчертава функционалността на вмъкнатото чуждо слово на вестниците, дискурсивиращо разпадането на съзнанието[12]. М. Вайскопф открива генеалогията на мотива в гностико-манихейския мит за падналия човешки дух като „царски син“, захвърлен в безумно земно заточение[13].

Прави впечатление, че в повечето интерпретационни предложения функционалността на появата на мотива „испански престол“ се свързва с нещо външно, без да се забелязват основанията ѝ в самия герой. Дали обаче пожелаването е нещо естествено в аспекта на обезумяването. Струва ми се, че в случая са неуместни паралелите с нормалната психиатрично-клинична практика, излишно е да напомняме, че пред нас е художествена реалност, подчиняваща се на други закони. Идеята ми е, с други думи, че от събуждането си на 3 октомври и неотиването в департамента до декларацията „Аз съм кралят на Испания“ светът в разпадащото се

съзнание на героя се случва по логиката на умело прикриваната и неизговаряна мечта. В метатекстовото битие на „Записки на един луд" този проблем – *коя е мечтата на героя* – изобщо не е поставян, а той е основен за смисъла на творбата и за нейното изграждане.

Мечтата и изобщо битието на героя се конструират чрез сюжетния алгоритъм на вълшебната приказка и по-конкретно чрез сюжетността на нейния финал.

* * *

След като е преодолял всякакви препятствия и капани, преборил се е с всевъзможни страховити злодеи и противници, разрешил е дори и най-трудните гатанки и задачи, т.е. доказал е с качествата си, че е най-силен сред силните и най-умен сред умните, героят от приказката *получава царската дъщеря, а умилен от неговите достойнства старият цар му дарява и половината царство.*

Обикновено приказният герой е аутсайдер, метафорично казано – представител на „социалното дъно", или пренебрегнатият, отхвърленият, унизеният. Но той не познава каприза на самоцелното искане, егоизма на желанието, мечтата по доказване или отмъщение. Той „се ражда" като герой по силата на „външни" обстоятелства – отправената от царя молба към поданиците му за „спасяване" на царството (най-често за продължаване на рода). Изпитанията и препятствията, които героят неустрашимо преодолява, позволяват да разкрие достойнствата на своя характер и воля; те са доказателството, което компенсира (и респ. анулира) изначалната му социална недостатъчност.

Интерпретационните практики на съвременната постмодерна ситуация провокират възможност за парадоксално преосмисляне на топиката на вълшебната приказка. Например:

1. Абстрактно погледнато, финалният жест – даване, даряване – е имплицитен израз на мечта по онова, което липсва; финалът крие референциите на желанието на нямащото съзнание, както и копнежа му за социална различност – следователно нейното сюжетно пространство е територия реалност, в която мечтата на бедния и отхвърления не се санкционира, а се осъществява.

2. Вълшебната приказка е скрит копнеж на мъжа по власт и жената – „царската дъщеря", „сватбата" – е пътят към нейното добиване.

Нека след казаното се опитаме да реконструираме сюжета на Гоголевия герой.

* * *

Очевидно в края на първия ден *(3 октомври)* той осмисля необикновената способност да разбира кучешката реч като свръхдостойнство, отличаващо го от останалите, особена промяна, прераждане. И първият акт за новото начало е идеята за писането. Започва да пише той, когото

всички с презрение отминават, той, комуто службата е отнела възможността (а навярно и удоволствието) да пише, цинично задържайки го в периферията на писането със задължението да остри перата.

Но дневниковото писане на героя е особено. Отстраненото от служебното писане тяло тук в своето скрито пространство не хронологизира случилото се през деня, а започва да съчинява и да създава по модела на вълшебната приказка свой свят, в който той, освен че е и негов автор, е и главен герой. Трагедията започва от мига, когато пренася сътворения в писмото свят върху реалността, при което той се самоосмисля като героя на приказката, директорът се превръща в „царя-баща", а Софи – в „принцесата". Но за разлика от анонимния архаичен мечтател, героят е абсолютно пасивен в своя „сюжет-битие". Изключение е болезнено изостреното чувствителност на неговото желание. Постоянно нарастващото емоционално напрежение на безапелационно императивното „аз искам", „аз желая", напълно изчезва с откритието-възкачване на испанския престол – „Този цар съм аз".

В семантичните проекции на трансформацията стават ясни маркираните в началото на анализа смислови неясноти и пропадания в „текста". Например автоцензурата „Замълчи", би могла да се свърже с предизвестения финал на приказката като вътрешна убеденост, че „сватбата" неизбежно ще се случи. Спрямо контекста на „кодиращата" матрица двусмислени се оказват и разсъжденията за директора-баща: „Все мълчи, но сигурно всичко обмисля в ума си. Бих желал да науча за какво най-много мисли, какво крои тази глава" (162). Вероятният „превод" на желаното може да звучи и така: *бих желал да узная доколко съм в плановете му като бъдещ жених, кога ще ми даде дъщеря си*? Импликацията на идеята „Аз в мислите му" се появява и в края на записа от *12 ноември*, преди четенето на кореспонденцията на кучетата: „Там ще намеря нещо и за оная, която... нищо, замълчи!" (164). Дешифрирането на премълчаното в многоточието навярно би следвало да е „за оная, която *трябва да ми стане жена...*"

Сюжетът на вълшебната приказка обяснява и алогичната поява на „селянина" и „царя" в записа от *3 декември*. Двата топоса са началото и краят на вълшебната приказка – неизвестният обикновен селянин, който се е оженил за царската дъщеря и ... станал цар, т.е. на мечтата и осъществяването ѝ. Но дали „камерюнкерът"-съперник е истинският щастливец, кой е печелившият между „пренебрегнатия" и одобрения жених?

Чрез сватбата женското тяло е умело употребено от мъжа, но за разлика от приказката, в действителността „кукловодите" са други. Неизговарянатa мечта на героя е да получи Софи и чрез сватбата да промени социалния си статус, да добие власт. Скритото разпореждане-манипулиране с женското тяло неочаквано сближава героя с директора-„цар". Да, мечтата на героя рухва. Проваля я не по-малко користолюбивият и несъмнено по-земен и реален сюжет на амбициите на бащата-директор, за когото сватбата на дъщеря му е залог за неговата собствена кариера и социален просперитет.

* * *

Структурата на творбата е изградена от двадесет записа. Независимо че не е обособена втора част, за неин формален белег се приема десемантизирането на датите между единадесетия (*8 декември*) и дванадесетия (*43 април 2000 година*) запис[14]. Според мен, обаче, границата трябва да се свърже с мотива „Испания", появяващ се точно в средата на произведението, в десетия запис – от *5 декември*.

Той, както и началото на произведението, също е мотивиран в дискурса на вестника – героят научава от вестника за „свободния" престол. Повторението на похвата още по-отчетливо разиграва символността „ново начало", „прераждане", която в първия запис не бе така изразена.

Въобразеното узурпиране, дори и за шизофренното съзнание, е съпроводено със съмнения; между случайно узнатата вестникарска информация и акта на пожелаването парадоксално отзвучават задействаните от предходната част сюжетни механизми на вълшебната приказка.

Естествено е да се предположи, че пожелаването на чуждия престол е възможно поради заетостта на своя, но асоциацията е нефункционална. Узурпирането обаче успешно се „дешифрира" в конотациите на проблемния фокус на приказката – царят търси помощта на народа, защото няма наследник, продължител на рода, а дъщеря му, женското тяло, е просто награда за победителя мъж. Дори и да се ограничим само с капиталното изследване на В. Проп „Исторически корени на вълшебната приказка"[15], е ясно, че между диалогичното засичане на архетип и вестникарска „случайност" шизофренното съзнание на героя транскриптивно озвучава архаичния спор за това кой може и кой трябва да наследи свободния престол. Изкушавам се да кажа, че Гогол гениално е морфологизирал скритите идеологеми на вълшебната приказка „жена" (сватба) и „престол" (власт).

В записа от *3 декември*, т.е. в непосредствения край на първата част, интенцията на императива „Няма да има никаква сватба!" е социална в смисъла на различния статус между съперниците мъже за ръката на Софи. Сега, в записа от *5 декември*, код на императивната забрана е противопоставянето по пол, при това в опозицията „мъж–жена" еротичното е десемантизирано от спомена за различния избор на Софи: „Не може дона да се възкачи на престол. Не може, и толкоз. На престола трябва да има крал" (170).

Осенението за новата идентичност не се появява изведнъж. Да си припомним, че усъмняването в собствената личност бе един от основните мотиви на изключително емоционалния запис от *3 декември*. В записа от *8 декември* откриваме интересен символ, говорещ за вътрешна напрегнатост и несигурност, случващи се у героя през двудневната пауза между 5 и 8 декември: „От главата ми все не могат да излязат работите в Испания. Как е възможно дона да стане кралица... Следобед се разхождах в подножието на хълмовете" (170). От подножието към върха, от миналото към бъдещето, от социалната безликост и унизеност към цялата власт на

престола съзнанието трябва да извърви тежък път на изличаване на собствения Аз, за да открие тази нова идентичност.

Структурно „откритието“ „Царят на Испания съм аз“ е предшествано от необичайната датировка на записите, които са видим знак за скъсване с реалността. Между тях и съдържателността на съответните записи може да се открие парадоксална логика[16].

Ден първи от новото летоброене започва с огласяването на вестта пред поданиците, в случая слугинята Мавра, и с естествения за един крал отказ ... от ходене в департамента. Същевременно прозрението за новата идентичност е съпроводено с мисълта за лудницата, появяваща се в съзнанието контрапунктно на мечтата. След триседмично отсъствие героят все пак се появява в департамента, но отминава всички с презрително равнодушие, включително и началника.

Смислов център на този запис *86 мартомври между деня и нощта* е сблъсъкът с директора. В началото на първата част, когато беше уверен в сбъдването на мечтата, героят „отмъсти“ на началника в-света-на-писмото. В края на частта обаче, въпреки огромното разочарование от решението на директора да даде другиму дъщеря си, героят не посмя да му „посегне“ и гневът от обидата се изля в порой от въпросително-риторични конструкции. А сега директорът е направо смазан само с една дума. Той е просто *тапа* и нищо повече. Смелостта за сравнението е пресупозирана от съзнанието за новата идентичност. Изкушаващо е да се съпоставят начините, по които героят отмъщава на двамата си „шефове“ посредством трансформираната семантика на гледането. Карикатурният образ на началника е резултат от непосредствения *визуален диалог*. Комуникативната ситуация във втория случай е различна. Единствено героят не се втурва чинопреклонно да посрещне директора, когато той влиза в канцеларията, а остава седнал. Случването на сцената и вторичното ѝ отразяване в писмото чертае парадоксален графичен контур „по вертикала“: директорът е някъде наоколо, но погледът на героя не е насочен към него, а към повърхността на бюрото. Само че в този момент същият този поглед парадоксално е раздвоен, защото надолу към хартията гледа и „новооткритият“ испански крал. Да, но гледането на един крал винаги е поглед, отправен от върха на стълбата. Така че в момента, в който директорът влиза, този друг поглед на героя се спира върху белия лист и с презрителен жест метафорично в-света-на-писмото дематериализира оня, който не „позволи“ щастието да се случи. Но раздвоението, а с него и нашето рецепционно объркване, продължава. Защото, излязъл от унеса на метафоричното отмъщение, героят се „завръща“ в реалността, за да изуми всички с неочаквано себеразкриване. На поднесения му лист, вместо да положи подписа си долу в крайчеца, той се подписва най-отгоре, там, където „по йерархия“ стои подписът на директора, но с новото си име: „Фердинад VII“. Преподписването едновременно и графично изличава паметта на „своя враг“, но и тотално унищожава света на службата.

Логиката на скъсване с всичко тукашно го отвежда при Софи, която открива, разбира се, в стаята, в която доскоро мечтаеше само да надзърне. Емоционалните основания за отношението към директора-баща са

обясними в дискурса на отмъщението, докато държанието му към „нея" е странно. Той стремително нахлува в будоара ѝ, но вместо да разкрие новата си самоличност, заявява, че двамата ги очаква неземно щастие и че „въпреки интригите на неприятелите, ние ще бъдем заедно" (172). В следващия момент обаче писмото извършва непонятна пространствена парабола и тялото се озовава в театъра, а погледът търси и забелязва само „жената". Но вместо славослов за любов и щастие (в проекциите на обещанието за заедност и щастие) прозвучава злъчна тирада за демонично-невярната женска природа[17]. Женската красота се оказва маска на дявола, тя е средство за скритите користни желания на бащите, домогващи се чрез нея към богатствата и високите постове в двореца (172). Така в смисловите сривове на съзнанието и раздвояването на писмото между различни идентичности във финалния акорд на обвиненията неочаквано синкопно изплува отново алгоритъмът на мечтата (дъщеря-баща-сватба-власт), цинично разголен отвъд фалшивия покров на думите любов и щастие.

Набелязаната проекция – скъсване на тялото с тукашното – подсказва интерпретационния ракурс и към следващия „бездатен" запис: *„Никаква дата. Денят беше без дата"*. Сюжетиката му е изградена върху два епизода: срещата с императора и изготвянето на мантията.

През този ден героят се разхожда по Невски проспект, което за света-в-писмото се оказва присъствие инкогнито на новия испански крал в руската столица. Някъде в този момент преминава каляската на руския император и всички в знак на уважение свалят шапки. Сваля своята и героят.

Парадоксалното случване на „срещата" между двамата монарси налага да проследим скритото развитие на мотива *страх*. Импликациите му са доловими в семантичното поле на лудницата, която се появяваше като логично самооправдание за хрумването „Аз съм цар". Завладяването на свободния престол, посягането към върховната власт, веднага се самоосъзнава като нещо необичайно и наказуемо, и мисълта за лудницата е компенсаторен жест на самооправдание, т.е. в конотациите на санкцията тя е персонифицираният страх от мечтата (властта). Страхът присъства и в първата част, но онтологията му е различна. Там той е егоистичен страх, породен от мисълта, че желаното може и да не се случи, страх от обстоятелствата за мечтата. А сега това е страх от самата мечта, от нейната същност. Огласяването на мечтата по женското тяло („сватбата") би предизвикало презрителна насмешка (да си спомним разговора с началника), т.е. укриването ѝ референцира социалния страх на героя, необходимостта да съхрани своята интимна душевност. Докато скриването на втората – мечтата по власт – в конотациите на нейната идеология референцира страх от физическото унищожаване на тялото му. Самооправданието, от тази гледна точка, е семантично нееднозначно, едновременно сдвояващо мечта и страх, но и раздвояващо света на писмото. Срещата с императора на Невски проспект е кулминация на самооправданието – „старото" социално тяло ще побърза да извини пред „новото"

верноподаническия си жест с неуместното място за саморазкриване и най-вече с липсата на достойни за един крал дрехи.

Мотивът „изготвяне на мантията“ е значим с многозначната си символност. Амбивалентна е, на първо място, интенцията за различността на кралските дрехи, доколкото в тях се снемат референциите на въжделената, от сюжетиката на предходната част, друга дреха, която би променила героя и би му придала социална власт. Преобърната е и семантиката на ушиването. Героят приготвя мантията от официалния си вицмундир, който „нарязва с ножицата, защото кройката на мантията трябва да е съвсем друга“ (173). В постоянната игра с границите между семиосферите на нормалност и лудост рязането поругава знаците на официалната власт[18]. Поради специфичната предназначеност на *тази* дреха унищожаването е израз на вътрешно освобождаване, бунт на новата идентичност срещу постоянното самооправдание. Така след метафоричното унищожаване на социалното в/чрез подписа „Фердинанд VII“, след снемането на сюжетния алгоритъм на вълшебната приказка в/чрез разкритата двойственост на жената – преобърнатата семантика на разрязания мундир и преобличането на новото тяло са знаци на окончателно анулиране на родното пространство. Едва след това абсолютно скъсване с тукашното е възможно да се появи топосът „Мадрид“.

„Мадрид, тридесети февруари“ е сред най-сложните за интерпретация записи поради изключителната смислова обемност и многофункционалност на писмото. Задачата на Гогол е едновременно да изгради сюжета на абсурдното[19], но и да удържи играта на абсурдност, да не я превръща в езикова самоцел, но и да не я ограничава на стилистично равнище. Пред нас е трудна за „логично“ реконструиране многоизмерна стереоскопична картина, чието наративно пространство буквално е претъпкано от всевъзможни образи и знаци.

Чудна страна се оказва Испания, географско „пространство“ ... само от една затворена стая, в която всички са с обръснати глави, а ръководената от държавния канцлер церемония по посрещането е бой с дебела тояга по главата. Търсенето на спасителната нишка за рецепционното придвижване из този „сюжетен“ лабиринт е затормозено. Защото научаваме, че Испания може и да е Китай, че утре земята ще седне върху необикновено крехката и нежна луна, която я прави някакъв куц бъчвар от Хамбург, че върху нея живеят само отрязаните носове, непонасящи земната воня, че всъщност Испания е скрита под крилата на всеки петел и т.н. И както обичайно се случва с Гоголевия алогичен свят, в „испанските сцени“ нищо не е на мястото си, знаците са променили местата си, символите са неясни, неоднозначна е и семантиката на референциалния контекст. Реконструиращият прочит на М. Вайскопф убеждава, че ирealната Испания, медицинските фантазии, вонящата луна, мистичните и демонологични видения са всъщност много популярни мотиви за руската вестникарско-литературна ситуация на 30-те години на XIX век[20]. Но дали функционалността на скритата интертекстуална игра е само пародийно разколебаване на баналното. Несъгласие поражда и интерпретационното предложение на Р. Густафсон[21] и особено Р. Магуайър[22] да открием в тях

следите на потискани еротични желания. Защото, както показахме, след прозрението за демоничната двойственост на жената еротичното повече не би могло да е актуално за съзнанието.

Читателят без затруднение разбира, че в разпадащото се безкоординатно битие на героя „Испания“ всъщност е лудницата. Но всеки крал трябва да управлява своето кралство. Затормозеният наратив експлицира физическото усещане за дезориентираност. В дискурса на мечтата хаос и ред парадоксално сменят местата си, лудницата едновременно спасява и унищожава героя. Скъсването с всичко тукашно метафоризира желанието за промяна. Испания обаче се оказва необичайно липсващо географско място, уж е тя, но е и Китай, а може би е нещо друго: „Открих, че Китай и Испания са всъщност една и съща страна и само от невежество ги смятат за различни държави. Съветвам всички да нарисуват върху лист хартия Испания и ще се получи Китай“ (174).

До този момент не знаем фамилното име на четиридесет и две годишният титулярен съветник Аксентий Иванович. Изговарянето му – Попришчин – се случва в предпоследния дневников запис *25-ден*. То е име маска – от съществителното „поприще“ – *дейност; кариера*, и обикновено се коментира в плана на скритата ирония между професионалните „задължения“ на героя и мегаломанските му желания. Обичайна интерпретационна практика също е то да се съобщава още в началото на анализа, без да се отчита възможната функционалност на ретардацията. Нека да подминем очевидно търсената композиционна игра („огледална“ рамка) с мястото на експлицирането му – личното и бащиното име се въвеждат във втория запис, а фамилното в предпоследния! Семантично тъждествена и в двата случая е и появата на името в „своя“ наративен поток като „чужд“ страничен глас. Но между началното и финалното научаване на името е вече случилата се трансформация с героя, неговото „прераждане“. Да проследим от тази позиция комуникативния сблъсък между мълчано и вмъкнато слово. Героят се скрива, дочул приближаването на надзирателя: „Той видя, че ме няма, и започна да ме вика. Отначало извика „Попришчин!“ – аз мълча. После – „Аксентий Иванов! Титулярен съветник! Дворянин!“ Аз пак мълча. „Фердинад VII, крал испански!“ Щях да си подам главата...“ (175).

На рецепционно равнище комуникативната ситуация пресемантизира „търсенето“ в „разкриване“ на идентичност – от абсолютно неизвестния на читателя номинатив на фамилията, стигайки до новата идентичност, която героят е склонен сякаш единствено да „припознае“. Лудостта е смърт и прераждане, които в дискурса на името постоянно променят местата си. Премълчаването на своето име е бягство от старата, нежелана идентичност, а появата му е възкресяване на миналото, символично завръщане към онова, от което искаш да избягаш, т.е. изговарянето на името се превръща в метафора на смъртта.

Втурналият се отвън глас е край на илюзията и навярно прозрение, че Испания е несъществуващо място, че лудницата е родното. Колкото и да е парадоксално, но втората част на творбата много по-силно и драматич-

но в своята дълбинна смисловост носи идеята за противостоене на социалното.

Този чужд глас разрушава последния знак на различността на героя – дневника, писмото. В деформиращите смислови криви между премълчавани и изговаряни идентичности светът на писмото гради пространство на единствено възможното необезпокоявано битие. В първата част светът-на-писмото компенсира болката от присъствието на тялото в реалния свят. Живеенето в акта на писането е различно не само защото е живеене със и заради мечтата, но и поради това, че с конституирането си писмото убива всичко външно, писането е живеене със себе си в свободата на мълчането. Във втората част светът в писмото става единствен, това е светът на новата идентичност, писането съществува само за себе си. Така навлизащият външен глас сбира двете различни идентичности, с което убива самото писмо.

И тъкмо поради това последният запис – *и- 34 ден. Мц гдинао февруари 349* – разколебава иманентния жанров знак на дневника. Този запис е край на писмото, в много по-голяма степен звук, навярно единственият истински глас на героя. В неговия вик възкръсва и споменът за мечтаната Испания, а с нея незнайно откъде се появяват и образите на звука и на движението, на родния дом, на самотната майка:

...Спасете ме! ... Дайте ми тройка бързи като вятъра коне... и ме отнесете далеч от този свят! Далеч, далеч, където нищо не се вижда, нищо... в мъглата звънти струна; от едната ми страна е море, от другата Испания; ей ги и руските къщи. Моят дом ли се синее в далечината? Моята майка ли стои на прага? Майчице, спаси клетия си син! Отрони сълзица над болната му глава! Виж как го мъчат! Притисни до гърдите си клетото сираче! Няма за него място в света! Отвсякъде го гонят! Майчице! Съжали болното си чедо! (176)

Финалният вик[23] на героя е вик на отчаяние от разрушената мечта, но и от прозрението, че в живота „вълшебната приказка" е невъзможна, това е и вик на болка от самоосъзнаването на настъпващата „космическа самота" (Ю. Ман). В амбивалентната символност на майката – родната и Божията майка – този вик е и молба на беззащитното дете за помощ, но и молитва за опрощение и спасение.

БЕЛЕЖКИ

[1] Сборникът е съставен от две части. В част I, точно в средата, е поместен „Портрет"; във II част – „Невски проспект" е трети, а повестта „Записки на един луд" е последна. Съзнателно не конкретизираме жанровостта на останалите тринадесет текста, която е твърде разнообразна – от литературнокритическата и художественокритическата статия, до етнографската студия или философския трактат. Избягваме да ги определим и като научни, защото залегналите в тях тези са неоригинални, компилативността им е особено доловима за съвременниците, които се отнасят, меко казано, резервирано към изследователското визионерство на Гогол.

[2] Названието „Петербургски повести" е дадено от критиката като тематична рамка на повестите. В този том „Портрет" е основно преработен, включени са също и повестите

„Каляска“ и „Рим“ – вж. **Манолакев, Хр.** Прозата на Н. В. Гогол. – В: Руска литература XIX–XX век. Пловдив, „Хермес“, 2002, с. 116–125.

[3] **Манн, Ю.** Заметки о „неевклидовой геометрии“ Гоголя, или „сильные кризисы, чувствуемые целою массою“. – Вопросы литературы, 2002, № 4, с. 178.

[4] Цит. са по: **Гогол, Н. В.** Избрани творби в 3 тома. Т. 2. С., „НК“, 1976. С арабска цифра в скоби след цитата указваме страницата от това издание.

[5] За функционалността на този мотив вж. по-подробно: **Манн, Ю.** Художественная символика „Мертвых душ“ Гоголя и мировая традиция. – В: **Манн, Ю.** Диалектика художественного образа. М., 1987.

[6] По този проблем по-подробно вж.: **Drubek-Meyer, N.** Gogol's medial: skaz(ki) und zapiski. – Wiener Slawistischer Almanach, 1997, B. 37; **Waszink, P. M.** The King knocks: Writers and Readers in Gogol's „Diary of a madman“. – Russian literature, 1997, v. XLI, N 1; **Gregg, R.** Gogol's „Diary of a madman“: the fallible scribe and the sinister bulge. – SEEJ, 1999, N 3.

[7] **Gustafson, R. F.** The Suffering Usurper: Gogol's „Diary of a madman“. – SEEJ, 1965, N 3.

[8] **Spieker, S.** Writing the Underdog. Canine discourse in Gogol's „Diary of a madman“ and its pretexts. – Wiener Slawistischer Almanach, 1991, B. 28.

[9] **Гуковский, Г.** Реализм Гоголя. М.-Л., 1959, с. 302–320.

[10] По проблема за чиновете вж. по-подробно: **Манолакев, Хр.** Разказът на Н. В. Гогол „Шинел“ и тогавашна Русия (коментар). – В сб.: Разказът „Шинел“ на Н. В. Гогол – Сътворен! Направен? Съшит?. С., 2002, Изд. „Ариадна“, с. 53–71.

[11] **Gustafson, R. F.** The Suffering Usurper..., op. cit.

[12] **Maguire, R.** Exploring Gogol. Stanford, California. 1994, p. 56.

[13] **Вайскопф, М.** Сюжет Гоголя. М. 1993, с. 289.

[14] **Gustafson, R. F.** The Suffering Usurper..., op. cit.

[15] Без да навлизаме във фундаменталния труд на Дж. Фрейзър „Златната клонка“.

[16] Странното летоброене поражда разнопосочни интерпретации. В него И. Д. Ермаков например, открива скрити проявления на Едиповия комплекс – **Ермаков, И. Д.** Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя (Органичность произведения Гоголя). М.-Петроград, 1924, с. 224–234; за реалистичния прочит на Г. Гуковски безсмислието на „датировките“ е само външно средство да се сетивизира все по-нарастващото безумие на героя – **Гуковский, Г.** Реализм Гоголя..., с. 302; Густафсон аргументирано демонстрира, че изборът на датите се основава върху скритата игра с числото 43 – **Gustafson, R. F.** The Suffering Usurper..., op. cit.

[17] По този въпрос вж. по-подробно: **Кривонос, В. Ш.** Мотив „связи женщины с чертом“ в прозе Гоголя. – В сб. Поэтика русской литературы. М. РГГУ, 2001.

[18] В началото на 1834 година император Николай II определя законодателно цвета и характера на чиновническия мундир, указвайки точно и случаите, обикновено значими празници, в които трябва да се носи официалният. Вж. по-подробно: **Манолакев, Хр.** Разказът на Н. В. Гогол „Шинел“..., цит. ст.

[19] **Trott, L.** „Diary of a madman“: The Hiden Absurd. – In: Nikolay Gogol: Text and Context. (Eds. J. Grayson and F. Wigzell). Mac Millan Press, London. 1989.

[20] **Вайскопф, М.** Сюжет Гоголя...., с. 289–297.

[21] **Gustafson, R. F.** The Suffering Usurper..., op. cit.

[22] **Maguire, R.** Exploring Gogol..., op. cit.

[23] Мимоходом ще посочим, че в него твърде лесно се забелязват топосите на знаменития финал на поемата „Мъртви души“.

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД

Иштван Границ

Велимир Хлебников был современником известного и в Болгарии венгерского поэта Эндре Ади и в своей трагической, подобной короткой вспышке света жизни так же жаждал, „чтобы стать любимым“ и чтобы „каждый зрячий сразу узрел“ его. В одном из своих поздних стихотворений он пишет:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим:
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

На самом деле вплоть до последнего времени его творчество постоянно наталкивалось на непонимание и для широкой читательской аудитории, если воспользоваться определением призвания художника, данным его венгерским соратником в начале XX века, оно оставалось „величеством, тайной, севером, неуловимым светом“. И хотя они были разными, страдали оба общей болезнью – их новаторство было чуждо публике. Восхищение Хлебниковскими „творениями“ считалось привилегией избранных и, например, Михаил Исаковский убежденно утверждал: „Вряд ли следует издавать стихи В. Хлебникова для сколько-нибудь большого круга читателей: читатели все равно ничего не поймут в них... Вряд ли кто станет читать такие стихи. Лишь поэты-специалсты, возможно, найдут в хлебниковском языке и его стихах нечто интересное и даже извлекут из этого известную пользу. Поэтому для них, для специалистов может быть и следует время от времени издавать Хлебникова небольшими тиражами“. Это отношение в конечном итоге восходит к высказыванию Маяковского о том, что написанное Хлебниковым адресовано „производителям“ литературы и через них доходит до потребителя подобно тому, как електрическая энергия Волховстроя тоже нуждается в передаточных станциях. В то же время в нем слышится отзвук позиции Ленина, который искал надежных помощников „в борьбе с футуризмом“ и призывал „не больше двух раз в год печатать этих футуристов и **не более 1 500 экз.**“

Хлебниковское стремление к обновлению поэтического языка, его необычное словоупотребление, нередко с трудом прослеживаемые ассоциации, кажущееся алогичным построение стиха, странные математические вычисления – все это, по словам нашего современника, литературоведа

Адольфа Урбана, несомненно сыграло большую роль в том, что его имя „неизменно возникает **рядом** с именами Маяковского, Асеева, Пастернака, Заболоцкого, Мартынова, Слуцкого, Сосноры ... Он **возвышается над ними** огромной загадочной тенью. (...) Причем для всех он – один из предшественников".

С легкой руки критиков его произведения характеризовались как „хаотический сумбур", задиристое озорство из желания дать „пощечину общественному вкусу", и даже те, кто не отказывал ему в праве на творческий эксперимент, считали его неологизмы мертворожденными „словесными уродами", а стихотворения – штукарством, не приносящим никакой пользы. Они предпочитали не вспоминать мудрого совета Бориса Эйхенбаума: „Каждый настоящий писатель (как и ученый) открывает что-то новое, неизвестное – и это важнее всего, потому что свидетельствует о новых методах мышления. И критик должен замечать это и удивляться, а не делать вид, что он все это давно предвидел и угадал или что ничего особенного в этом нет и что это, в сущности, даже не очень хорошо, потому что надо было сделать не так, а этак." Оригинальность, смело отбрасывающая все установленные правила, делает, однако, медвежью услугу художнику: он не укладывается в привычные рамки и тем самым приводит в смятение литературных критиков, тяготеющих к готовым схемам и чурающихся всего нового и необычного.

Само собой разумеется, каждая эпоха создает сооветственно своим вкусам определенную иерархию эстетических ценностей и, руководствуясь ею, выносит суждения о том, что такое хорошо и что такое плохо. Самоосмысление литературы предполагает, что в процессе плодотворного диалога между художественными произведениями и их рецепиентами, как в синхронном, так и в диахронном плане, она отторгает от себя, на основе господствующего общественного консенсуса, тексты, не обладающие приметами художественности. Содержание и объем понятия литературы подвержены историческим изменениям, и с этим обстоятельством приходится считаться каждому новатору, который бросает смелый вызов закостенелой рутине.

Есть писатели, которых судьба еще при жизни щедро одаривает успехом, однако их внезапный взлет столь же быстро сменяется забвением. К другим известность и заслуженное признание приходят только после смерти, как например, к Тютчеву, Фету или Стендалю, то есть тогда, когда в связи с изменением норм литературной коммуникации использованная ими художественная знаковая система уже перестает казаться беспомощно примитивной и нарочито искусственной (но в любом случае отличающейся от принятой) и ее расшифровка не представляет особых трудностей. Время, как правило, безошибочно отсеивает зерна от плевел. История рано или поздно настигает тех, кто опередил свою эпоху. То, что выглядело непонятным, становится естественным, что некогда было сверхсовременным, низводится до уровня стертого шаблона.

И только над Хлебниковым как бы висит проклятие: за исключением узкого – хотя постепенно и расширяющегося – круга почитателей и

последователей его таланта, до сих пор довольно прочно удерживается мнение о том, что он „поэт для поэтов“, а созданное им непосвященным не понять, так как оно представляет собой бессмысленную белиберду. Тогда как еще в 1923 году выдающийся лингвист Борис Ларин на примере анализа поэзии Хлебникова доказал, что „поэзии нет бессмысленной, есть непонимание ее“. Не случайно именно благодаря энергичным усилиям ученых-языковедов В. П. Григорьева и Вяч. Вс. Иванова в последнее время становится все более очевидным, что „по дурной традиции упоминаемая малопонятность многих вещей Хлебникова при ближайшем рассмотрении оказывается глубочайшим заблуждением критиков“.

Истинное значение хлебниковского творчества отодвигало в тень и то обстоятельство, что он был признанным лидером русского футуризма, прославившегося своими эпатирующими скандальными выходками, которые вплоть до наших дней принято считать неким заимствованным, чужеродным для русской культуры явлением. В нем, согласно господствовавшему десятилетиями противопоставлению реализма антиреализму, усматривается разрыв преемственности и акцентируется его разрушительная стихия. „Модернизм подверг осаде традицию в принципе. В отличие от опыта классиков модернисты устремились преодолевать и превозмогать не личную уязвленность от величия классики, а самое классику“, – пишет С. Небольсин. Крикливые декларации вроде сбрасывания Пушкина, Достоевского и других с парохода современности, несомненно, дают некоторое основание обвинять авангард в нигилизме по отношению к прошлому. К этому следует добавить, что на оценке русского футуризма тяжелым бременем лежит представление, будто футуристы были преемниками своих итальянских собратьев. Однако дело обстоит иначе. Группа „Гилея“ сформировалась еще до выступления Маринетти, правда, здесь не обошлось без иностранного влияния, но оно шло от французской живописи – от кубизма. Сам Хлебников, вначале симпатизировавший акмеизму, быстро понял, что выход из кризиса, переживаемого тогда литературой, надо искать не в возрождении парнасистских идеалов, необходим такой же решительный разрыв со старой системой выразительных средств, который произошел на его глазах в изобразительном искусстве с приходом новых имен – Якулова, Ларионова, Натальи Гончаровой, Ольги Розановой, Лентулова, Матюшина, Малевича, Татлина, Филонова.

Вполне можно понять справедливое возмущение „будетлян“, обнаруживших, что начатое ими дело затеняется раздутой международной славой итальянского футуризма, усиленно пропагандируемого в России Константином Олимповым, на фоне которого их новаторство выглядит простым подражанием. Несомненно, что русское и итальянское движение имеет много общего: их объединяет критическое отношение к прошлому, убеждение, что новейшие научные открытия могут служить на благо человечеству, культ технического прогресса и претензии на исключительное право быть выразителями идеалов современности. Но, несмотря на типологическое сходство, очевидно, что провозглашенная в манифесте **Пощечина общественному вкусу** программа уходит корнями в отечест-

венную почву. Это подтверждает и зарубежный исследователь С. М. Баура: „При всей претенциозности и выспренности этих заявлений в них все же есть рациональное зерно. Русские футуристы объявили войну своему времени и в первую очередь – художественной литературе своей эпохи. Им казалось, что поэзия предшественников служит не тому, чтобы делать жизнь более полнокровной и многообразной, она функционирует как одурманивающее средство. За нападками русских футуристов на современное искусство таилось недовольство общественным устройством. Маринетти преследовал только сенсацию и довольствовался произволом как самоцелью, тогда как русские футуристы были бунтовщиками, убежденными в том, что современный общественный строй угнетает и убивает душу человека.“ И хотя авангардистские альманахи группы „Гилея“ – „**Требник троих** (1913), **Дохлая луна** (1913), **Молоко кобылиц** (1914), **Рыкающий Парнас** (1914), **Весеннее контрагенство муз** (1915) и другие – создавались с целью эпатировать мещан и по своему тону напоминали Манифест итальянских футуристов, существенное различие их принципиальных установок проявилось уже в том, что В. Хлебников и Б. Лифшиц публично протестовали против приезда Маринетти в Россию в 1914 году.

Однако существовала и третья причина, на основании которой тексты Хлебникова исключались из литературного ряда и объявлялись лишенными всякой ценности. Его восприятию больше всего препятствовало расхожее предубеждение, которое разделяли даже близкие ему люди: „Несомненно, он был сумасшедшим. Но ведь и Магомет был сумасшедшим. Все гении более или менее сумасшедшие“, пишет В. Катаев. Но в одной литературоведческой статье, посвященной понятию гения, со ссылкой на воспоминания Бунина, перед нами предстает еще более неприглядная картина: “Это был довольно мрачный малый, не то хмельной, не то притворявшийся хмельным ... Элементарные залежи какого-то дикого художественного таланта были у него. Он слыл известным футуристом, кроме того и сумасшедшим. Однако был ли впрямь сумасшедший? Нормальным он, конечно, никак не был, но все же играл роль сумасшедшего, спекулировал своим сумасшествием“.

Нельзя не признать, что странное поведение Хлебникова, его неустроенный быт, неожиданные поступки могли давать некоторый повод для того, чтобы считать его чудаком. Его легендарная неприхотливость, полнейшее равнодушие к суете сует вызывало восхищение и в то же время делало его предметом насмешек. Хотя отнюдь не из напускной бравады родилось его признание:

Мне мало надо!
Краюшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!

По замкнутости характера и неумению налаживать контакт он редко принимал участие и в шумных публичных выступлениях футуристов.

Неприятие всяческих конвенций и полнейшая неприспособленность обрекла его на экзистенциальное одиночество:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить почерк моей пыли
По суровым окнам, подписью узника,
На строгих стеклах рока.

Он и сам тяготелся своей отчужденностью. Ю. Нагибин рассказывает, что однажды в компании, „кажется, Крученых, рассказал, что знает командарма, у которого четыре ордена Красного Знамени; воин утверждает, что таких, как он, в стране всего семь человек. „Подумаешь, – сказал Маяковский, – таких, как я, всего один, а я не хвастаюсь". „А таких, как я, - грустно сказал Хлебников, – и одного нет". В этой остроте большая доля субъективной правды. Хлебников на самом деле осознавал себя воображаемым существом, „корнем от Нет-единицы". Как он сам рассказывал одному из знакомых, „помимо людей положительного и отрицательного существования есть немало таких, кого следовало бы назвать людьми мнимого существования. Это л ю д и – а м ф и б и и, двоякоживущие люди, кто, присутствуя среди нас, живет и поступает так, словно отсутствует". Он же утверждал: „Полюбив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей". В этой заповеди кроется основной принцип Хлебникова. Считая мнимое число своеобразным множителем для перехода из плоскости времени в плоскость пространства, он, воодушевившись открытиями естественных наук начала века, хотел выработать основной закон исторического процесса. Он исходил из того, что „промеры можно делать и для потока времени, строя законы завтрашнего дня, изучая русло будущих времен, исходя из уроков прошлых столетий и вооружая по способу судьбомерия разум новыми умственными очами в даль грядущих событий". Его настоящим поэтическим героем было Время, что нашло выражение в его поэмах, приветствующих революцию. Для воплощения своих утопических представлений о будущем он попытался, согласно естественно-научным открытиям начала века, реконструировать синкретическую цельность классической филологии, в которой еще нерасторжимо сосуществовали учение о языке, о числах и истории с рассуждениями о человеческом существовании и об окружающем мире. Сознательно он не придавал значения разграничению литературных пассажей и дидактических рассуждений, потому что был убежден, что искусство располагает такими же правами, как наука в познании и преобразовании действительности. Ему казалось искусственным и относительным размежевание поэтического образа и логического понятия, потому что он считал, что в глубине каждого понятия кроется образ, меткая метафора несет в себе зародыш понятия, а умное число может передать самые тонкие оттенки смысла. Из этого следует, что в его сочинениях, с одной стороны, различные формулы,

определения, схемы, математические уравнения входят в качестве органичной части в художественный текст, а с другой, стремление постичь всеобщий, экзактный закон мироздания выливается в своеобразную мифопоэтическую космологию. При этом неологизмы Хлебникова отнюдь не являются произвольными, но воскрешают характерные для исконного состояния славянских, а также финно-угорских языков приемы словообразования, как, например, фигура этимологика, и посредством прибавления новых окончаний к корням вызывают неожиданные ассоциации. Звуковую теорию Хлебникова следует рассматривать не как определенное соответствие звуков метафизическим сущностям, как представлялось символистам, а как возможность охвата и выражения сознанием, т. е. языком, всего богатства мироздания. Именно в этом кроется основной стержень его творчества. Хлебников, будучи математически подготовлен, острее других ощущал образование новой естественно-научной картины мира, сменившей ньютоновскую механику. Одержимый жаждой гармонии, он впервые попытался выработать соответствующую новым представлениям художественную картину мира: привести к общему знаменателю пространство и время, измерить числами ход истории, найти непреложный закон „меры мира“. Вследствие этого предстающая в его творениях вселенная является не Хаосом, а Космосом, что коренным образом противоречит расхожему мнению о разрушительной стихии авангардизма. На самом деле Хлебников был ‹открывателем новых поэтических материков› и стал предтечей таких поэтов, которые пытались максимально использовать творческие возможности, заложенные в самом языке.

„ПТИЦИТЕ“ НА АЛФРЕД ХИЧКОК ОТ ГЛЕДНА ТОЧКА НА ИСТОРИЧЕСКАТА ПОЕТИКА

Александър Панов

Филмът „Птиците“ (1963 г.) на Алфред Хичкок е може би най-дискутираната му творба и същевременно филмът с най-неясна интерпретация. Необичайният сюжет на романа от Дафни дю Мюрие за нападението на птиците срещу хората поражда множество тълкувания, водещи преди всичко към едно метафорично тълкуване на сюжетния мотив, разчитан най-често като заплаха от война и като възможност за проверка на психологическите реакции на хората, поставени в извънредна ситуация. Така разтълкуван, смисловият заряд на филма напомня твърде много на въздействието, оказвано от романа на Албер Камю „Чумата“. Можем да считаме за безспорно, че филмът има някакво отношение към него. Но дали това отношение е отношение на подкрепа и продължение, или, напротив, представлява контрааргумент спрямо хуманитарната позиция, защитавана в „Чумата“? Отговор на този въпрос можем да получим само ако разчетем както смисъла на филма „Птиците“, така и механизмите, които обуславят формирането на този смисъл, а също така и специфичното въздействие върху общественото съзнание, оказвано от филма, съпоставено с въздействието от романа на Камю. И тук започват всъщност характерните трудности на анализа, защото още първите опити за съпоставка между двете творби говорят, че техният диалог е значително усложнен от обстоятелството, че двете произведения използват различни типове повествование, подчиняващи се на различни принципи за постройка на смисловия свят, който искаме да съпоставим. Какво имам предвид?

Основната трудност при „разчитането“ на „Птиците“ идва не от сложността на смисловите внушения, заложени в него. Причината е другаде. В това, че ние се опитваме да „четем“ този смисъл според стандартите на съвременната реалистична или модернистична поетика, при която механизмът за изграждането на смисъла почива върху подтекстовите значения на отделните образи, разбирани като знаци-символи на определени житейски реалии и ценности. Такъв елемент във филма безспорно има – преди всичко в голямата сцена в ресторанта, където режи-

---

Този текст беше написан през 1987 г. По неясни и за самия мен субективни причини остана непубликуван до ден днешен. И ето че случаят ми помогна да му намеря възможно най-доброто място за публикация – сборник, посветен на Радосвет Коларов, чиито анализаторски умения винаги са били най-верният ориентир за всеки, който реши да се занимава с анализ на художествена творба.

сьорът проследява различните човешки реакции пред лицето на възникналата опасност. Но причините за възникването на самата опасност, както и редица други смислови нишки в строежа на произведението остават неразбираеми от тази гледна точка. Филмът остава не само разбран наполовина, но и грешно разбран, защото няма как да се покаже в какви отношения влиза този негов аспект (реакцията на хората пред лицето на опасността) с другите му аспекти. Но още веднъж трябва да си зададем и един друг, малко провокативен въпрос: А не е ли нашата „неразбираща" гледна точка съпоставима с гледната точка на героите от филма, които, не разбирайки природата на опасността, още повече увеличават шансовете си за гибел? Този въпрос се подкрепя и от още един факт. В сюжетното развитие на филма загиват доста хора вследствие нападенията на птиците. Но птиците ***директно*** причиняват смъртта само на двама души. Всички останали нещастия, смърт и опустошения се дължат на неадекватните реакции на хората пред лицето на опасността. С други думи, оказва се, че мотивът за „неразбирането" има много съществено участие в самото съдържание на филмовия разказ, явява се една от основните опорни точки на самата идея на филма. В този смисъл филмът като че ли апелира за разбиране, неговият въздействен принцип очевидно се изгражда около диалектиката на опозицията ***разбиране–неразбиране***, подбно на обичайната структура на античната трагедия, където непознаването на същинското положение на нещата както при героите, така и при зрителите е основен конструктивен принцип на художественото въздействие. С други думи, филмът съзнателно е построен като особена загадка, и търсенето на ключа към разгадаванате ѝ е основната въздействена стратегия на филмовото повествование. Очевидно зрителят, който се поставя на мястото на неразбиращите герои от ресторанта и също като тях се вживява в ролята на потенциална жертва (да не забравяме, че годината, в която е заснет филмът, съвпада с времето на една от най-дълбоките колзии в историята – заплахата от употреба на ядрено оръжие, витаеща „във въздуха" по време на Карибската криза и последвана от шока, изживян по повод убийството на президента Джон Кенеди), ***ако не намери ключа към загадката***. Но това не е познатият тип художествено въздействие, характерен за модерния тип изкуство. В нашия случай изпитанието, на което е подложен зрителят, е много по-сериозно, много по-неигрово от изпитанието, на което обикновено го подлага съвременното изкуство. Както в съдържателния план на филма, така и в плана на неговото възприемане ***агоничният елемент*** е изключително силен, въздействен принцип, характерен за други, много по-древни форми на художествено въздействие. Още тук разбираме, че адекватният подход към интерпретацията на това произведение неминуемо минава през съпоставката му с културни и художествени механизми, характерни за едни по-ранни етапи в развитието на човешката словесност. Оттук се появява и нуждата от въвеждането на гледната точка на историческата поетика, занимаваща се с анализа именно на тези механизми. Без да изпреварвам логиката на изложението, ще спомена само, че тук доводът – добре де, но как

обикновеният зрител ще разбере смисъла на филма, след като се налага специална методика за анализа му – е правилен, но в същото време се оказва и една от любимите за Хичкок уловки. Защото на практика става така, че ***знанията***, които са ни необходими, за да разберем смисловото послание на филма, са достъпни на всеки що-годе интелигентен човек, принадлежащ на европоцентричната култура и притежаващ едно що-годе образование. Очевидно е, че не ***знанията*** са това, което е решаващо в случая, а способността ни да ги видим и разпознаем, да усетим заложената в повествованието проблематика и в края на краищата – да намерим *ключа* към загадката. Този ключ също не е недостъпен за нас – ние го притежаваме в културната си памет, той все още е измежду най-важните неща в живота, но в повечето случаи сякаш ***не го забелязваме***. И това, че не забелязваме такива прости неща, е фатално не само за разбирането на филма „Птиците", но и за нещо много повече. Това всъщност е и въздействената стратегия на филма – подобно на античната трагедия, да ни накара да забележим нещо много близко и много присъщо на човека, но от което сме се отчуждили и по този начин сме нарушили фундаменталните закони на житейския космос, което нарушаване пък ще ни донесе много беди.

Но нека преди да пристъпим към анализа на отделните елементи, изграждащи смисловата структура на филмовото повествование, припомним с няколко думи основните опорни точки на сюжета, които всъщност са и нужните ни смислови елементи.

Един ден главната героиня Мелани попада в магазинче за птици, където търси говорещ скорец, но вместо него вижда двойка папагалчета, които в оригинала на филма се наричат „любовни птички" (Love Birds). В този магазин тя среща млад мъж, който я познава от съдебната си практика. Това е повод двамата да се скарат, но Мелани узнава, че Мич Бренър има сестричка, която на следващия ден празнува рожден ден. В порив на дружелюбност, или може би на интерес към младия мъж, Мелани купува двойката папагалчета и решава да му ги занесе вкъщи, узнавайки адреса по номера на колата му. След като разбира, че него го няма вкъщи, тя тръгва към малкото селце Бодега Бей, където младият мъж е заминал за уикенда. Селцето е близо до Сан Франциско – един час път по магистралата – но там героинята неочаквано попада в съвсем различен свят. Пристигайки, тя наема лодка, за да се придвижи незабелязано към къщата на Мич и успява да занесе двойката папагали. На връщане обаче е нападната от една чайка, която наранява главата ѝ. Мич я забелязва и отива при нея в ресторанта, където тя го излъгва, че е отседнала при приятелката си Ани – учителка в селото – и както се разбира впоследствие – нещастно влюбена в Мич, който я изоставя заради майка си. Мелани успява да се настани у Ани и отговаря на поканата на Мич да отиде на рождения ден на Кати. Така попада в къщата на Мич, където живее едно доста странно семейство – сравнително млада жена – майката, възмъжалият ѝ син – Мич и малката Кати – сестричката на Мич. Външно нещата изглеждат така, като че ли имаме мъж, жена и

дете. На рождения ден се осъществява първото голямо нападение на птиците. По същото време – много важен разговор между Мелани и Мич за семейството, за самочувствието на Мелани, за лудориите ѝ в Европа, за които се носят слухове, и т. н. Вечерта цялото семейство заедно с Мелани са в гостната, когато през комина проникват цяло ято врабчета. На другата сутрин се разбира, че фермерът Дон, притежател на птицеферма, е нападнат от птиците, ослепен и умъртвен (може би). Мелани отива с Кати в училището, но и там птиците нападат децата. Отървават се сравнително леко. Следва сцената в ресторанта, където различни хора изтъкват своята версия за нещастието – има един религиозен, който крещи, че това е бич Божий, екологична бабичка, вещаеща отмъщението на природата, мъж, който настоява да се избият птиците, и т. н. Междувременно се чува викът на сервитьорката „три порции пиле с картофи". Птиците отново нападат. Мелани е в телефонната кабина, откъдето Мич едва я спасява и я отвежда обратно в ресторанта, а там паниката е вече всеобща. Отправят се обвинения и към Мелани – тя е чуждата, тя е довела това нещастие, към нея трябва да се насочи яростта на хората. В това време птиците нападат мъжа на бензиностанцията, а по-късно, поради нехайство, друг мъж подпалва разлетия бензин. Следва експлозия, смърт и разрушения. Птиците крещят и гледат тържествуващо отгоре. Когато Мелани прибира Кати от училище, забелязва учителката Ани на прага на къщата ѝ, умъртвена и без очи. Вечерта в къщата се оказва, че селцето е откъснато от целия свят, всички са заминали и само семейство Бренър и Мелани са останали. Барикадират се в къщата, но въпреки това птиците отново нападат и всички едва оцеляват. Разговор между майката и Мелани, когато за пръв път ревнивата майка допуска до известна степен Мелани до себе си. Решават да тръгнат към Сан Франциско. Мич върви предпазливо сред хиляди птици към гаража. Качва се, другите също излизат. Мелани води майката. Кати се връща за папагалчетата. Птиците са застрашителни, но не нападат. Героите успяват да влязат в колата. Тръгват необозпокоявани.

Става ясно, че значителна част от сюжета на филма е неразбираема от гледната точка на модерната литература и кино. В такъв случай трябва да потърсим друг тип символизация на основните елементи на сюжета. Можем да опитаме с т. нар. герои-функции, лансирани от В. Я. Проп в книгата му „Морфология на вълшебната приказка". Но за кои елементи става дума?

Това са преди всичко главните герои – Мелани, Мич, Кати и Лидия Бренър, учителката Ани, а така също нападащите птици и двойката папагалчета, присъстващи в повествованието, с характерното име „любовни птички" (Love Birds). Папагалчетата заслужават специален интерес, защото в различните епизоди на филма постоянно се актуализира внушението, че тяхното присъствие има нещо общо с нападението на птиците. При това внушението е двояко – от една страна, се намеква, че папагалчетата ***предизвикват*** нападението, а от друга – че по някакъв начин тяхното присъствие може да обясни, да даде ***ключ*** към разбиране на

причините за нападението. Важно е обаче да се отбележи принципната еднородност на ***причината*** (или ***ключа***) и следствието – те са птици. В тази еднородност очевидно е заложено едно от главните смислови внушения на филма.

Съчетанието на така изброените елементи може да се осъществи по логиката на някакъв културен механизъм, подобен на формулата на Проп за строежа на вълшебната приказка, като именно в това съчетание може да се постигне смисловото внушение на творбата и нейната социална функция. Но ние все още не сме сигурни кой точно механизъм е приложен в творбата. Следователно трябва да проверим различни възможности, които позволяват отделните елементи да се подредят в една ясна, вътрешно непротиворечива и мотивирана, с определен смислов заряд, система. При това не трябва да се забравя, че крайният смисъл и въздействие на творбата не е задължително да бъде подчинен само на един от възможните механизми – все пак трябва да приемем, че изкуството е в състояние да съчетава различни художествени принципи и на тяхна база да изгражда нови, съдържащи първичния заряд на смислово и художествено въздействие, но значително разширявайки ги. Още повече, че традиционните форми на изкуството са свързани с културната парадигма на затворените общества, а въздействието им разчита на особени колективни идентификации, съществено различаващи се от съвременното индивидуално възприятие. Не бива обаче да пренебрегваме и факта, че в средата на двадесети век киното е може би най-колективистичното изкуство, изграждащо въздействената си стратегия на колективното психологическо изживяване на пълната зала, формираща специфична общност, подобна на зрителската общност в античния театър. А е безспорно, че Алфред Хичкок е един от най-големите майстори в манипулирането на колективното възприятие. В този смисъл окончателните смисли и въздействия на „Птиците“ може да се окажат резултат от сложно съчетание на различни културни механизми, включително и модерни.

В началото откроихме един от основните принципи, според които се гради въздейственият механизъм на филма – ***агоничността***. Агонът е особен вид състезание, при което героите влизат в сблъсък по доказване на своите качества, от което доказване пък зависят животът и смъртта – техните или на някой друг. Разглеждайки откроените по-горе основни елементи на художествения смисъл и въздействие на творбата, както и възможностите за съчетаването им в единна и цялостна структура, подчинена на агоничното начало, стигаме до извода, че са принципно възможни четири конструктивни модела – вълшебната приказка, сагата, митологичната трагедия и загадката. Нека ги разгледаме поред.

И така: „Птиците“ като вълшебна приказка. Класическият модел, разработен от Веселовски, Проп, Жолес, Греймас и Смирнов, дава следната структура: В условията на патриархалното обичайно право, при което се осъществява определена представа за социална справедливост, предполагаща преминаването на родовото имущество по принципа на майората, възниква социално и нравствено напрежение, което засяга

наивната представа за човешка справедливост по отношение на обезправения син или на социалния аутсайдер (Веселовски, Жолес) – сирачето, глупака и пр. Възниква необходимост от едно, макар и илюзорно, възстановяване на вярата в наивната естествена справедливост, която да защити нормалното действие на естествения човешки критерий за подбор, свързан с моралните качества на личността – ум, дабродетелност, сила, доброта и милосърдие, а също така и чувството на солидарност с обезправения. Така възниква един типизиран сюжет (Проп, Греймас) с метафорично организиран художествен свят (Смирнов), при който се осъществяват следните етапи. Главният герой се третира като подложен на потенциално изпитание (агон) с цел доказване на неговото човешко достойнство, а оттам и впоследствие подготвянето за осъществяване на социалния скок от низините към върховете на обществената стълбица (от обезправен син или дъщеря към царски зет или снаха). Именно в този скок се реализира и възстановяването на нарушената естествена човешка справедливост. Героят на приказката е своеобразна гранична личност, намираща се на прага, разделящ нормалния от отвъдния (вълшебния) свят, което се доказва от изключително лесния преход от нормалното към отвъдното място – със самия акт на излизане от дома, съвсем наблизо героят попада на място, където властват съвсем други закони. По принцип в митологичното съзнание това е границата между култура и природа, което е особено важно обстоятелство за изясняването на нашия случай, където се осъществява смущаващото нахлуване на птиците (природата) в човешкия свят (културата). В анализирания филм този мотив е ясно и еднозначно подчертан – Бодега Бей е „съвсем наблизо“ – само на един час път по магистралата, но в същото време е и безкрайно далече – в един момент се оказва съвършено изолиран от околния свят и оставен на действието на други закони. Това обстоятелство се подкрепя и от факта, че жителите на селцето, за да се спасят, просто го ***напускат*** и отиват в Сан Франциско, където кошмарът е абсолютно непознат. Освен това е подчертана принципната ***другост и алтернативност*** в битието на главния герой Мич в двата различни свята – нормалният живот, приятелите, социалното битие – в Сан Франциско, а родовата принадлежност, сблъсъкът между семейството и претендентките – в Бодега Бей. Същото се отнася и до метафоричната интерпретация на времето – то не се осъществява като нормален преход от минало към бъдеще – в единия случай огромни промени в света се извършват за съвършено кратко време и с изключителна бързина, а от друга страна, времето в Бодега Бей изглежда безкрайно протяжно – съпоставката между двете „времена“ е особено показателна – модерността ни е извън схемата на вечността, сякаш твърди филмът.

В хода на изпитанието приказният герой среща вълшебен помощник или вълшебен предмет, който може да изпълнява трудните задачи на изпитанието. В такъв случай очевидно се нарушава неговата идентичност – вълшебният помощник изцяло ***заменя*** поставения на изпитание герой, който вече не съвпада със себе си. За да се върне отново към своята

идентичност, той трябва да се прероди (обикновено в края на приказката), т. е. в самата структура на приказката е заложена идеята за изменението на цялостния човешки статус на героя. Точно тук като че ли филмът не съответства на схемата, тъй като в началото героинята идва не като аутсайдер, а напротив – като „царска“ дъщеря (дъщеря на един от най-богатите хора в Сан Франциско) и до края си остава такава. Но ако обърнем внимание на разговора между Мелани и Мич на хълма зад къщата, ще стане ясно, че мотивът за прераждането на героя е основен и за „Птиците“, само че не в социален, а в хуманитарен план. Оказва се, че Мелани е „загубила себе си“ и ѝ е необходимо да израсне като личност. В този контекст се появява и една много интересна реплика: „любовните птички са необходими за изграждането ви като личност“. С други думи, процес на прераждане се осъществява не от низините към върховете на обществото, а от статуса на „не-личност“ към статуса на „личност“. И тук можем да разглеждаме папагалчетата („любовните птички“) като вълшебния помощник, докато нападащите птици са тяхната скрита вълшебна сила, подобно на персонификациите от „Хиляда и една нощ“, където духът от лампата се оказва огромен и безкрайно силен великан. Тук за пръв път се дава обяснение на принципната еднотипност и принципната зависимост между папагалчетата и птиците.

В класическия вариант на приказката съществува освен това и ролята на несполучилия претендент, който се е подложил на изпитанието, но не е успял да го преодолее, и затова е наказан със смърт. Ролята на този несполучлив претендент във филма се заема от Ани, която преди Мелани се опитва да спечели Мич, но се отказва от сблъсъка с майка му, която в този случай можем да разглеждаме като вълшебницата, държаща в плен царския син (собствения). Същността на изпитанието е да се преодолее силата на магията, което именно и извършват папагалчетата с помощта на нападащите птици.

Какъв е изводът в смислово отношение? Разгледана като вълшебна приказка, структурата на филма ни насочва към един основен проблем – прераждането на индивида от „не-личност“ към „личност“, което е възможно само в условията на екзистенциално агонично изпитание, предизвикано от непреодолима сила – птиците. Ето тук е и основната допирна точка между смисъла на филма и „Чумата“ на Камю. Птиците, както и чумата, са онова екзистенциално изпитание за човека, което му дава да разбере, че е индивидуалност и в същото време – да го освободи от магията на собствената му неразбуденост и обреченост. Но тук се проявяват и най-съществените различия между Хичкок и Камю. Докато последният разглежда проблема чисто екзистенциалистически – т. е. като проблем единствено и само на личността и дори пледира за създаване на някакъв нов вид човешка солидарност между индивидите, основана на една чисто духовна връзка между тях, Хичкок насочва вниманието си към нещо друго – към онтологичната зависимост на личността от устройството на космическия ред, при който съществуват закони, които екзистенциалистически разбраната личност може да наруши, но тяхното наруша-

ване е гибелно. С други думи, да се насочи към същността на „магията", която във вълшебната приказка беше само необходимото условие за поява на изпитанието, но когато става дума за самата същност на човешкото, нейната природа непременно трябва да се подложи на анализ и да се разбере. В този смисъл моделът на приказката не е в състояние да предложи инструмент за анализа. Трябва друг, който да води именно към природата на нарушените човешки закони, свързани със законите на космическия ред. Този модел е моделът на сагата.

Днес думата „сага" (водеща етимологията си от „казвам", „сказание") се свързва в нашето съзнание преди всичко с древните исландски сказания, а в наше време – с разгърнати повествования, проследяващи историята на обществото през призмата на съдбата на един род – „Сага за Форсайтови", „Буденброкови" и др. Очевидно е, че подобно тълкуване е неприложимо към сюжетната и структурната постройка на филма „Птиците", доколкото в него действието се развива почти според каноните на древногръцката трагедия – единство на време, място и действие в разстояние на малко повече от едно денонощие. Но в определението, което приведох, освен чисто формалната особеност – разгърнато повествование, имаше и едно съдържателно условие – да се види животът на обществото през призмата на родовия живот. Това дава основание на Андре Жолес да определи „простата форма" сага не по друг признак, а именно като вътрешна проблематика на света, създаден от сагата. В неговата характеристика сагата тълкува света през въпросите за влизането, пребиваването и излизането на човека в рода, връзките, които той има с другите му членове – кръвна връзка и брачна връзка, отношенията към родовото имущество и механизма на наследството. В този смисъл понятието сага е приложимо не само за разгърнатите повествователни форми, но и за всички онези жанрове на словесността, в които се проблематизират нарушенията на родовия закон. Още в древността възникват някои от най-разпространените мотиви и сюжети – историята на Атридите, дала живот на „Илиада" и множество трагедии (Есхиловата трилогия „Орестия", Еврипидовата „Електра" и т. н.). Моделът на сагата е заложен и в повествованието за крал Артур и неговия меч Ескалибур, историята на войната между бялата и червената роза, светът на Нибелунгите и пр. Във всички тях историческите сблъсъци са тълкувани преди всичко като родови конфликти, приемствеността се води преди всичко от баща към син, основата на конфликтите се корени най-вече в три неща – заплаха за родовото имущество (включително и държавата за царете), разкъсване на брачната връзка (отдръпването на Язон от Медея, похищаването на Хубавата Елена, прелюбодейството на Егист и Клитемнестра), нарушаване на кръвните връзки (убийството на кръвен роднина, кръвосмешение) – с други думи основните понятия на сагата са род, наследство и инцест. Те определят вътрешната структура на космическия ред, погледнат през тази призма.

Освен това у Смирнов се среща още едно важно уточнение. В света на приказката се третира преди всичко проблемът за социалното

движение на герой по обществената стълбица и това става в резултат на индивидуалното изпитание на качествата на един маргинален (и затова свободен) герой, за когото родовата принадлежност не е определяща. Той е син или на престарели родители, намиращи се също на границата между този и онзи свят, или пък има само баща – носител по-скоро на социалното начало, но не и на родовата връзка (разликата между патримониално и матримониално начало е видна дори в юридическия език, който дължим на древните римляни). В епоса е обратното – родовата връзка се подчертава от указанието за приемствеността към майката. Също така Смирнов въвежда и понятието за „социален инцест", разбирано като „вторично съчетаване на вече свързани (с кръвна или брачна връзка) звена". Как в светлината на този модел може да се представи сюжетната структура на „Птиците".

Подчертаването на матримониалното начало при Мич, противопоставено на света на Мелани, е ясно изразено чрез тяхната родова характеристика. Мелани е дъщеря на самотен баща, майка ѝ е напуснала семейството, и това слага отпечатък върху цялостното формиране на личността на Мелани като маргинална героиня, търсеща да намери себе си. Интересно е да се подчертае, че процесът на намиране на себе си съвпада с процеса на влизането ѝ в системата на родовите връзки. От своя страна, Мич (подобно на типичния герой на сагата) е свързан преди всичко с майката – за бащата става дума само като за някаква изчезнала вече социална опора, но не и в родов план. И тъй като светът на сагата борави преди всичко с понятията за рода, наследството и инцеста, то и тук основният конфликт се оказва свързан с тях. От разговора на Мелани с Ани, както и на Мелани с Лидия, пък и от цялото поведение на семейство Бренър личи категоричното присъствие на една ненормална ситуация: пред нас е структурата на едно нормално семейство с мъж, жена и дете, макар че мъжът всъщност е син на жената. Вярно е, че физиологично кръвосмешение няма, но социалният инцест е очевиден. В този смисъл нормалният космически ред е нарушен чрез нарушаване на закона за кръвната връзка и нарушението подлежи на наказание. Малките папагалчета тук могат да се разглеждат като основния наследствен предмет на сагата, чрез който се осъществява връзката между поколенията и се предават отговорностите за рода (подобно на бащиния меч, бащиния скиптър и пр. символични предмети в сагите). Названието „любовни птички" достатъчно ясно показва каква е тяхната императивна повеля и как Лидия, окупирайки мястото до Мич и не допускайки осъществяването на тази повеля, предизвиква отмъщението на космоса. Птиците, които и този път са изоморфни на предизвикващата сила (папагалчетата), могат да се сравнят с ериниите (богините мухи) от сюжета за Атридите, които преследват Орест за извършените престъпления към рода – майцеубийството, независимо от факта, че това престъпление е извършено по повелята на същия закон – да се отмъсти за разрушаването на брака и за убийството на бащата от неговата съпруга, престъплението е извършено и за него трябва да се плаща! Родовият ред е нарушен, а доколкото този

ред в света на сагата е и космическият ред, то това означава, че и самият космически ред е нарушен, а това не може да не доведе до наказание. Но птиците не нападат само Лидия или дори само семейство Бренър. От тях непосредствено загиват и фермерът Дан, и учителката Ани – всъщност единствените две ***преки*** жертви на птиците. Тук обяснението не е сложно. Дан е наказан за престъпление срещу самия род на птиците (той е птицевъд) – нека си спомним беглата реплика в ресторанта „три порции пиле с картофи". Докато в случая с Ани нещата са по-сложни.

В структурата на вълшебната приказка Ани играеше ролята на несполучилия претендент, който естествено трябва да плати за своя неуспех. В сагата обаче нейната роля е различна. Тук на преден план излиза професията ѝ. Ани е учителка, следователно е особен вид посредник между старото и новото поколение, подобно на наследствения предмет. Но когато ***този, който е призван да осъществи предаването на колективната ценност*** се окаже недостоен, когато пред очите му се извършва едно нарушение на установения космически ред и той напълно го съзнава (доколкото самата Ани е опитала да заеме мястото на Лидия) и в същото време се ***примирява и отстъпва***, то това означава, че тя е виновна вече в две престъпления спрямо родовия закон. От една страна – че позволява съществуването на нередни родови връзки, а от друга, бидейки главен носител на основното действие на сагата – наследството, наследствения завет и родовата ценност, тя става проводник на нарушения ред и към следващото поколение. Именно поради това двойно престъпление тя е и така жестоко наказана – ***с избождане на очите***, т. е. наказана е и с физическа слепота и смърт за проявената духовна „слепота" пред нарушаването на нормата. В света на „Птиците" дори Лидия не е така виновна както Ани, защото тя следва своя естествен стремеж за сигурност в рамките на едни привични родови връзки и в този смисъл нейното престъпване на нормата може да се смята за неумишлено и породено от същата тази норма. Тук е уместно да припомним, че ериниите все пак пощадяват Орест точно поради факта, че неговото престъпление е плод на изпълнение на повелята на същия закон, който той нарушава.

И все пак във филма наказанието и ужасът не се разпростират само в кръга на семейство Бренър и провинените спрямо птиците. Нападението засяга всички живеещи наоколо, а заедно с това предизвиква и много други екзистенциални проблеми, свързани с предполагаемата връзка между Мелани, нейните папагалчета и нападението на птиците. От родов конфликтът става обществен, или още по-точно – неговото родово и обществено начало са напълно съчетани и се проявяват в единство. Но доколкото тук са намесени и други екзистенциални устои на човека и преди всичко отношението човек – природа, аз и другия, „своя" и „чуждия", то очевидно е, че родовото е само част от един по-голям и по-обхватен космически ред. И ако за сагата важи правилото, че космосът е структуриран според законите на рода, то тук родовите закони са включени като органична съставна част на общите космически закони. А онзи механизъм, който в мисленето на човека говори за устройството на света

и за неговите вътрешни закони, открай време се нарича ***мит***. Но тъй като във филма ние се срещаме не с характерната за мита ситуация на въпрос и отговор за устройството на битието, при което човекът ***познава*** замисъла на творението, а имаме ***познание*** едва след настъпило нещастие, което поставя на изпитание съдбата на героите, докато те не ***узнаят*** карените на нещастието в собствените си престъпления по нарушаване на космическия ред, очевидно е, че пред нас лежи моделът на митологичната трагедия.

И наистина не е много трудно да се разпознаят в основните сюжетни ходове на „Птиците" главните опорни точки на „Едип цар" от Софокъл. Градът Тива е нападнат от чума, която никой не знае заради какви прегрешения е сполетяла града. Изпратеният при оракула жрец Тирезий (много важна е функцията на оракула като посредник между божествения промисъл и света на смъртните) се връща, но по неизвестни причини не иска да каже основанията за нещастието. В хода на перипетиите и узнаванията става ясно, че вината е у Едип, който – без да съзнава – е изпълнил пророчеството на същия оракул: да убие баща си и да се ожени за майка си. Това е сериозно нарушение на космическия ред, макар и да отсъства индивидуална вина в днешния смисъл на думата. Но светът на митологичната трагедия е чужд на индивидуалната гледна точка и на индивидуалната ценност, а заема позицията на колектива и на съзнанието за колективно благо. В този смисъл, както посочи Б. Богданов, тълкуването на Аристотел за катарзисния ефект на трагедията е по-скоро рожба на промяната на възприятийната парадигма, отколкото на нейното адекватно възприемане в рамките на ритуалното действие. „Едип цар" е трагедия за нарушаването и възстановяването на космическия ред и на ролята на отделния човек в този процес. В този смисъл изключително много нараства ролята на ***узнаването*** на трагическата вина, свързана с посредничеството между божествения промисъл и субективните действия на хората. Тук не може да не ни направи впечатления близостта на някои елементи.

Както в „Едип цар", така и в „Птиците" един „чужденец" се намесва в съдбата на града. Неговата роля в ситуацията е неизвестна, но е подозирана като съдбовна. Както показва Лесли Уайт, чужденецът в митологичното пространство се тълкува не като част от културата, т. е. на човешката общност, а като част от природата. Във всеки случай той винаги се възприема като гранична личност между култура и природа (подобно на маргиналния герой на приказката). И в една ситуация, когато неизвестни сили (природата) поставят на изпитания човешката общност на „своите", чужденецът е естественият провокатор на конфликта и най-честата реакция на засегнатите е да го заподозрат в съпричастност. (Тук отново откриваме голяма близост със света на Албер Камю и неговия роман „Чужденецът".) Сцената в ресторанта, когато посетителите се нахвърлят върху Мелани, е достатъчно красноречива. Там, от една страна, се говори, че тя е виновна, че птиците са дошли заедно с нея, а от друга, се тълкуват различни обсяснения за намесата на природата в човешкия свят. Обясненията са религиозни (според пророк Езекил така ще настъпи

свършекът на света, заради прегрешенията човешки), природонаучни (в заведението присъства една възрастна госпожа, която обяснява научно поведението на птиците) и т. н., но винаги общото звено е в поставянето на проблема в контекста на обективното устройство на космическия ред и нарушаването му от страна на хората – типично митологична ситуация. От друга страна, не може да не прави впечатление и връзката на донесените от Мелани папагалчета с изоморфните на тях природни сили – птиците, които нападат хората. В сюжета на филма те са еквивалент на опустошаващата Тива чума.

В теорията на Жолес всяка една от „простите форми" се стреми да опредмети вътрешния си смисъл в някакъв обективно съществуващ предмет. За приказката това е „вълшебният предмет" – пръчката, лампата, пръстенът и пр., които носят със себе си сила, чрез която всяко свръхчовешко изпитание става възможно. В нашия случай малките папагалчета, разгледани като вълшебен предмет, са носителите на изоморфна тям сила, с чиято помощ се осъществява основното за приказката действие – доказване превъзходството на героя и същевременно – наказание за претендента. С помощта на папагалчетата (Love Birds) се разрушава магията, царският син е освободен и в същото време героинята преминава в нов статус – от не-личност в личност, т. е. измъква се от своята маргиналност и аутсайдерство и се включва в обективно съществуващия ред. Само че в нашия случай този ред не е социален, а хуманитарен.

При сагата основният култов предмет е наследствената вещ – мечът или скиптърът на бащата. Разглеждането на папагалчетата в такъв план е възможно, тъй като те са предназначени за подарък на Кати и същевременно в тях, в тяхната любовна сила, е заложен особеният *завет* на наследството, който е свързан с консолидиращата сила на родовия космос.

За мита, при който ключовата дума е „зная", основният предмет не може да бъде нищо друго освен символ, т. е. нещо, в което знанието е скрито, закодирано. Самото знание, а не ключът към него, какъвто е случаят със загадката. И тук не можем да не си спомним, че в „Едип цар" основното гадателно средство на жреца Тирезий са птиците. Но в тази система на мислене знанието, скрито в названието на папагалчетата (Love Birds) не се възприема като наследствено предание, а като нещо, което е изпратено от общия божествен промисъл, от установения космически ред. С други думи, ако сагата разглеждаше космоса като род, то сега гледната точка е обърната – родовото устройство е следствие на космическия ред. Оттук идва и необходимостта от изоморфизъм между символичния предмет (папагалчетата) и наказващите птици (ерииите). С акта на социалния инцест е нарушен космическият ред и докато той не бъде възстановен, наказанието ще преследва не само непосредствените виновници, но и цялата общност. Поради тази причина в модела на митологичната трагедия птиците вече не бива да се разглеждат в ролята им на ерии, преследващи Орест, а по-скоро в ролята на чумата, нападнала Тива заради прегрешенията на нейния владетел.

В системата на митологичната трагедия действието се разпростира не само върху засегнатия род, а върху цялото общество. Ето защо сцените, в които се поставят проблемите на цялата общност, се разиграват на обществено място – ресторантът изпълнява ролята на античната агора или форум. По този начин събраните граждани автоматически поемат функцията на трагедийния хор – тънещ в догадки и разполовен в мненията и отношенията си спрямо отделните участници в действието. Функцията на трагедиен хор обяснява донякъде и посоката, в която се изгражда въздействената стратегия на филма. Според тълкуването на Аристотел хорът обикновено изразява погрешно мнение („парадокса"), свързано с презумпцията за невиновност на основните герои и прехвърлящо цялата вина върху външни сили, в случая Мелани, която се явява единственият чужденец в Бодега Бей. Именно на това погрешно мнение се дължат и всички нещастия, сполетели селцето – не толкова пряката атака на птиците нанася най-сериозните поражения, а истеричното мятане на хората, които в своето объркване и „слепота" си причиняват множество големи нещастия. В този смисъл въздействената стратегия на филма донякъде използва механизма за въздействие на античната трагедия – необходимо е зрителят да преосмисли своето отношение към света, често основаващо се на предразсъдъци и погрешни мнения, за да може в един момент да прозре правилната подредба на космическия ред и да осъзнае причините за страданието.

Именно с ключовите думи „знание" и „слепота" можем да си обясним нещастната участ на Ани. Нейното наказание, свързано с избождането на очите, отново е изоморфно на функцията ѝ в действието. Но докато в системата на приказката тя се оказваше в ролята на несполучилия претендент, а в системата на сагата – в ролята на неадекватния посредник между поколенията, то тук – в системата на митологичната трагедия – основната причина за нейното нещастие се свързва с другата характеристика на професията ѝ като учителка – владетел и носител на знанието, своего рода оракул, но също така и централен виновник, доколкото тя съзнателно си „затваря очите" пред съществуващото нарушение на космическия ред. Духовната „слепота", която на всичко отгоре е и съзнателна, трябва да бъде наказана адекватно именно с избождане на очите, така, както постъпва Едип, осъзнавайки собствената си духовна слепота.

За разлика от класическата трагедия обаче, във филма на Хичкок липсва основният въздействен принцип – успокояващото действие на катарзиса, който се подчинява в класическата трагедия на система от перипетии и узнавания и води – според израза на Яус – към свободно морално съждение. Чрез тези перипетии и узнавания се преодолява погрешното мнение, разбира се виновността на трагическия герой и се утвърждава колективното благо, нарушено от трагическата вина на героя. Във филма „Птиците" тази проста и ясна конструкция липсва, не намираме и обичайната система на пресонажите – няма ярко изявен трагически герой, неговите основни функции са поделени мужду другите участници,

а финалното успокоение, макар и постигнато след възстановяването на нормалния ред, не е предизвикано от „изкупление“, защото наказаният – Ани – и причинителите – Лидия, Мич, донякъде също Ани – не съвпадат един с друг. Но и нещо по-важно – както в редиците на „хора“, така и на публиката, не остава място за принципно разграничаване от събитията, проявяващо се в характерното за класическата трагедия състояние на състрадание и страх, от една страна, и катарзис – от друга. Тоталността и неяснотата на заплахата сякаш си остават и след последния кадър, в който наистина настъпва успокоение, но и до последния миг не ни напуска усещането на характерния за Хичкок „съспенс“ – във всеки миг на привидното спокойствие целият ужас би могъл да се развихри отново. Птиците мълчат в своята неподвижност, но са тук – хиляди и милиони, готови всеки миг да полетят отново...

Следователно, макар и в основните си символи и в строежа на смисловата си структура филмът да дължи много на трагедията „Едип цар“, въздействената му стратегия не се осъществява в ясната схема на класическата трагедия. Нито пък в тази на приказката и сагата, всяка от които също залага на възстановяване на някакво хармонично състояние на нещата – приказката на принципа на поетичната индивидуална справедливост, а сагата – на божествения родов закон, в който всеки си знае мястото и действа в съответствие със своите функции. Филмът „Птиците“ оставя финала си отворен и света нехармонизиран. Неговото въздействие следователно задължително трябва да излезе извън затвореното пространство на условния художествен свят и да се прелее в социалното пространство. С други думи същината на въздействения му механизъм трябва да се търси в друга посока, където самият зрител да бъде въвлечен в агона, а не само да изпълнява по различен начин ролята на съпреживяващия.

В началото споменахме, че режисьорът съзнателно изгражда творбата си в една атмосфера на загадъчност, която обаче в същото време не означава, че филмът съзнателно крие някакво знание, изграждайки тайно, езотерично учение. Напротив – филмът е изграден така, че зрителят непременно да открие отговора на загадката, макар че сюжетно това не е сторено (отвореният финал). А за да се открие отговорът на загадката, както и за да се разтълкува смисълът съгласно вече анализираните схеми, не е необходимо някакво специално знание. Достатъчно е познаването на сюжета за Атридите – „Илиада“, „Орестия“, „Електра“, както и на сюжета за Едип. Знания, които повечето представители на европоцентричната култура получават още в гимназията. Очевидно проблемът не е в знанието само по себе си, нито пък в неговата изключителност и езотеричност, а в способността да ***намериш ключа към загадката***, да ***приложиш*** наследения културен и хуманитарен опит. И тук откриваме най-съществената разлика между „Птиците“ и „Чумата“. Хората са поставени на изпитание от някаква невидима сила, изпращаща им птиците, които изпълняват същата функционална роля, която изпълняваше чумата в „Едип цар“ и „Чумата“ на Камю. Но при „Птиците“ решението е напълно противопо-

ложно. Докато Камю търси решението в екзистенциален план, в индивидуалната готовност на човека да поеме камъка на Сизиф с цената на морален героизъм, то Хичкок ни предлага едно решение в онтологичен план – в готовността на индивида да се издигне до мъдростта на всеобщия космически ред. Но нека видим как става това практически.

В мита за Едип има един много интересен момент. Той спечелва своя авторитет и царския скиптър, независимо че е чужденец, благодарение на това, че решава загадката на Сфинкса. Той ***спасява*** град Тива от чудовищното изтребление, на което е подложен от митологичното чудовище Сфинкса, което иска от жителите на града да решат една загадка – как се нарича съществото, което сутрин ходи на четири крака, по обед на два, а вечер – на три. Тук същностните неща се две. Първо – в характера на самата загадка. Тя не е насочена към езотеричната сфера, а към света на човека, т. е. правилният отговор зависи единствено от възможността на човека да се саморазпознае и ***самопознае***. Втората същностна характеристика на загадката, която трябва да реши Едип, се състои в нейната пределна агоничност – Сфинксът поставя условие – ***живот или смърт***. С други думи, условието, стоящо пред човека, е едно – **за да живее, трябва да се самопознае!**

Според Андре Жолес докато митът, който също се изгражда върху схемата „въпрос – отговор" набляга на ***отговора***, т. е. на това ***как е изграден светът***, то загадката концентрира своята същност около ***въпроса***. Този въпрос обаче е доста специален – за да бъде истинска загадка, тя трябва вече да съдържа в себе си своя отговор, той трябва да е готов и да съществува обективно, макар и да е ***скрит***. Загадката не е загадка, ако няма отговор, дори и в случаите, когато по някаква причина е загубен. В този смисъл загадката не е обикновен въпрос, който цели получаването на обикновено знание, на ***информация*** за света. Загадката е въпрос, който иска да ***провери*** дали човекът е в състояние да ***приложи вече съществуващото знание***. С други думи, загадката проверява не способността ни да трупаме и съхраняваме знания, а ***мъдростта*** ни да ги прилагаме в живота.

Самата ситуация при задаване на загадката прилича на своеобразен агоничен изпит, чиято цел е да определи принадлежността на запитвания към ***общността на мъдреците***. Агоничността ѝ се състои в това, че непопадането в общността на мъдреците обикновено води до смъртта на неуспелия претендент. С това истинската загадка се различава от познатата детска гатанка, която има игрови, а не агоничен характер. Въпреки това обаче и гатанката е важен инструмент на културата, защото игрово подготвя бъдещия човек за способността да решава истински съдбовни загадки, т. е. когато се наложи да докаже принадлежността си към общността на мъдреците. В скоби казано, това се отнася и за света на изкуството. От една страна, то има игрови, условен и неангажиращ характер, което позволява на възприемателя свободно да рефлектира в художествения свят. И в същото време обаче, повечето от поставените в този художествен свят проблеми имат съдбоносен за човека характер. По

този начин художественото въздействие получава способността да формира човешкия мироглед и готовност да се приемат истинските житейски предизвикателства. Тази двойственост на изкуството много точно е изразена от Пушкин в стиха му „ще се облея в сълзи над измислицата".

Андре Жолес разграничава два вида загадки, при които въпросът за живота и смъртта се решава по различен начин. В първия случай задаващият загадката е някаква външна, често враждебна сила (еквивалент на природните и хтоничните сили на битието), която ***наказва***, ако изпитваният не намери верния отговор. Тази ситуация представя метафорично основната екзистенциална опасност, стояща пред човека – ако не прояви мъдрост пред загадките на застрашителния сват, който го обкръжава, единственият възможен изход е смъртта. Такава е безспорно загадката на Сфинкса – при този вид загадки тежестта ляга преди всичко върху плещите на разгадаващия – дали той ще успее да докаже своята мъдрост, или не. Вторият вид загадки са онези, които се срещат най-често в съдебната практика. При тях въпросът за живота и смъртта е заложен не толкова в намирането на някакъв готов отговор, а в справедливото решение. И още нещо – ролите в тази загадка са доста объркани. Обикновено тъжителят или виновният знаят правилния отговор на загадката, но нямат интерес да го кажат. Но намирането на справедливо решение е задача не за ***знаещия***, а за ***отсъждащия***. От друга страна обаче, евентуалната гибел дебне не съдията, а подсъдимия, т. е. за съдията въпросът за смъртта има не толкова екзистенциален, колкото ***морален*** характер. От всички разновидности на този тип загадка най-популярна е т. нар. Соломонова загадка, при която древният цар е призван да отсъди коя е истинската майка на останалото живо новородено. В поставеното условие готов отговор не съществува. Вярно е, че фалшивата майка знае истината, но в условието на задачата тя по никакъв начин не присъства, както присъстваше в загадката на Сфинкса към Едип, скрита в метафоричния език на въпроса. В ситуацията на Соломоновата загадка съдията е призван да намери не толкова ***вярното*** (т. е. да разпознае вече съществуващия готов отговор), а ***правилното*** решение (т. е. да постъпи така, че истината сама да излезе на повърхността). Само така съдията доказва своята ***мъдрост***.

И така, нека разгледаме филма „Птиците" като загадка. В този културен механизъм главните действащи лица са даващият загадката, разгадаващият, както и предметът, който крие ключа към отговора, предмет, който Жолес нарича „руна" и който се свързва с древногерманската дума „алрауне" – добър дух, вълшебен дух. Нека първо се спрем на последното. В структурата на филма честата поява на папагалчетата (Love Birds) има подчертано двояко значение. Зрителят непрекъснато има чувството, че нападенията на птиците по някакъв начин са свързани с папагалчетата. И действително, както в качеството им на вълшебен предмет (приказка), на наследствена вещ, дар (сага), така и на символ, гадателски инструмент (мит), те са изоморфни на връхлитащите птици и имат подчертано активна роля. Но, от друга страна, в доста епизоди тази

вяра в активността и причинността на папагалчетата не се оправдава и постепенно смисълът на тяхното присъствие се измества. Особено характерно е това за последния епизод, когато в свръхнапрегнатата сцена на качването в колата сред милионите застрашително накацали птици, малката Кати изведнъж се досеща, че е забравила папагалчетата и, поемайки голям риск (дали?), се връща в къщата и ги донася. Ако разсъждаваме само в логиката на причинността, то в такъв случай би следвало да се разрази поредното и този път съкрушително нападение. Но това не става. Значи тук папагалчетата вече ясно разкриват своята втора природа – на своеобразна метафора, която крие ключа към загадката. И този ключ е предназначен както за героите на филма, така и за нас, зрителите, които търсим отговор не толкова на загадката ***вътре*** във филма, колкото на загадката, която представлява самият филм.

Основното средство, с което си служи загадката, е ***особеният език***, прикриващ иначе не твърде сложния отговор. С други думи, задачата на разгадаващия се състои не толкова в овладяването на самото знание, колкото в това да разшифрова особения език на загадката, а това означава да види в необичайните проявления на битието обичайните ориентири на космическия ред. Точно такава е функцията на двете папагалчета – метафоричен ключ, носен преди всичко от тяхното название „любовни птички" (Love Birds). Водени от този ориентир, трябва да усетим къде се крие причината за нападението на птиците и по какъв начин бихме могли да намерим верния отговор на загадката.

Що се отнася до действащите лица – задаващият загадката и търсещият решението, то в структурата на филма те са сравнително слабо изразени. Задаващият не е персонифициран, него бихме могли да определим като битието въобще, управляващо законите на космическия ред, и силите, наказващи несъумелия да намери вярното решение. Отговарящите на загадката са малко повече – Ани, общността на малкото градче, Мелани. От всички тях само последната успява да намери решението, докато Ани и жителите на градчето не успяват и затова биват наказани – отново мотивът за слепотата и неумението да се държиш според обстоятелствата играе първостепенна роля. И все пак в структурата на художественият свят вътре в творбата механизмът на загадката е сравнително слабо разработен. Неговото предназначение очевидно е другаде.

Казахме вече, че натрупвайки огромно количество „съспенс" и страх, филмът завършва с едно омиротворение, без обаче да е очистил страха и несигурността на зрителя с помощта на катарзиса, както би постъпила класическата трагедия. Стоейки пред загадката на филма, въвлеченият в съпреживяване и реален страх за себе си зрител се намира като че ли в същата ситуация, в която се намира Едип пред Сфинкса. Интересното тук обаче е другаде – всъщност кой от двата вида загадки е разработен във филма – Едиповата или Соломоновата. С други думи, съдбата ни зависи от ролята ни на запитани, или от ролята ни на съдии?

В отговора на този въпрос според мен е най-сериозното постижение на филма. От една страна, бидейки страна в делото – нека не забравяме,

че зрителят се чувства частица от това общество, заплашено от свръхестествените сили – даването на отговор очевидно се свързва със ***собствената съдба*** на зрителя, живот или смърт. От друга страна обаче, ние сме принципно в ролята на ***другия*** по отношение на филмовото действие. Ние ***съдим*** за ставащото и от правилността на нашите съждения зависи хармонията на световния ред. С други думи, загадката на филма представлява проверка на нашата мъдрост както в ролята ни на непосредствени участници в колизията, решаващи собствената си съдба, така и в ролята ни на съдии на действията на други хора. Но дали ние, в ролята си на зрители, наистина приличаме на Едип и Соломон? Защото нека не забравяме, че и в двата случая верният отговор на загадката само потвърждава ***вече наличната мъдрост*** на двамата герои. А ние?

Точно тук става ясно, че усложнената структура на филма не е самоцелна. Простата загадка може да докаже само една вече съществуваща мъдрост. Но в нашия случай зрителят е поставен на друг вид изпитание – нека не забравяме, че и приказката, и сагата, и митологичната трагедия се изграждат върху постепенното достигане на хорманията чрез изпитание. Било чрез преодоляване на препятствията (приказката), било чрез изстрадване на колизията, разрушаваща хармонията на родовия космос (сагата), било чрез перипетиите и узнаванията (трагедия). Оттук следва, че задача на нашата загадка е не простото ***демонстриране*** на мъдрост, а нещо много по-сериозно – ***постигането на мъдростта***.

Този мотив е откритие на двадесети век. С помощта на класическия сюжет за загадката на цар Соломон Бертолд Брехт го постави в центъра на драматургичното послание на пиесата „Кавказкият тебеширен кръг". Но за разлика от древния юдейски цар, тук решението трябва да се вземе от полуграмотния писар Аздак, подчертано маргинализирана и лумпенизирана личност. Мисля, че съществено е именно в тези две определения – маргинализиран и лумпенизиран, т. е. непринадлежащ към никакъв световен ред, към никакъв друг принцип освен чисто биологичното преживяване. Такъв е човекът в неговата екзистенциална самота, изваден извън всяка онтология. Задачата на Аздак е да намери не просто вярното, а ***правилното*** решение. За тази цел той трябва да постигне две неща – да се превърне в ***личност***, т. е. да се промени в екзистенциален план и да се превърне в ***мъдрец***, т. е. да постигне закономерностите в световния ред в онтологичен план. Така Брехт видя задачата пред човека на двадесети век.

До същото прозрение стига и Хичкок в задочния си спор с екзистенциализма на Камю. При него обаче ***постигането на мъдростта*** не е сюжетен мотив, както е при Брехт, а е задача на взаимодействието на зрителя с творбата. Така той намира друг въздействен принцип, различен от отчуждаващия ефект на Брехтовата драматургия, провокиращ моралното ***съждение***, търсещ постигането на нов вид ***катарзис***, основан не върху „погрешното мнение", а, напротив – върху „правилното мнение". Цялостният модел на неговото разностранно творчество е насочен именно към този вид провокативно приобщаване на зрителя към непосредственото изживяване на ужаса на битието и активното търсене на хуманитарна алтернатива.

В този смисъл определението, което обикновено се дава на режисьора Хичкок като режисьор на филми на ужасите, чрез които се търси игрово отреагиране на човешките страхове и комплекси, би трябвало да претърпи съществена ревизия. Очевидно е, че тук се срещаме с едно хуманитарно усилие, което цели не просто остри усещания и провокация на сетивата, а провокация на целия човешки опит и ***постигането на мъдростта.***

От всичко казано дотук може да се направи изводът, че „Птиците" е филм с неимоверно дълбока смислова структура, в която органично се съчетават някои от най-важните проблеми от хуманитарната мисъл на двадесети век. От една страна, имаме проблема за превръщането на индивида в личност чрез екзистенциалното изпитание на героя (постигнато с помощта на приказния модел). От друга страна – утвърждаване на специфичните закони в устройството на човешкия свят, постигнато с помощта на механизма на сагата, който ни показва социалния инцест и затварянето на очите от страна на едно общество, в което основният принцип е „всеки да гледа само себе си". От трета страна, се поставя въпросът за персоналната отговорност на личността и свързаното с нея колективно благо (трагедията). И накрая – възможността да преодолеем маргиналността и лумпенизацията чрез постигането на мъдростта, носена от онтологията на човешката култура. Както видяхме обаче, всички тези задачи се решават с помощта на едни и същи елементи на художествения свят – сюжет, герои. Възможността да се постигнат разнообразни тълкувания на едни и същи елементи е заложена в полифункционалността на жанровата структура на филма – той съзнателно разрушава жанровите конвенции, защото ако зрителят започне да възприема творбата, следвайки логиката само на един жанр, ще трябва да тълкува функцията на отделните елементи само в неговата парадигма. А това е неадекватно спрямо въздействената стратегия на филма. И в това се състои и последният проблем, на който искам да се спра.

В класическия начин на функциониране на литературния жанр реалиите на действителността получават определена и точно фиксирана функция в смисловата и въздействена структура на художественото цяло. Ние тук разгледахме четири базови жанрови структури, в които наличните смислови елементи от филмовия сюжет могат да изградят четири различни типа функционални цялости, което, от своя страна, води до възможността произведението да се прочете през четири ключа. В класическите жанрови системи отделните жанрове съществуват един до друг, като всеки от тях има своя запазен периметър на функциониране и въздействие и съответно ясни определители, с които се отграничава от другите жанрове в парадигмата. Проблемът се състои в това, че изкристализирани жанрови структури и съответно ясни и непротиворечиви жанрови системи съществуват само там, където съществува установена структура на отношенията индивид – общност – космос. В модерните „отворени" общества тази регламентация е много по-сложна и противоречива. Оттук и много

по-свободното функциониране на жанровите системи, които в повечето случаи се възприемат по-скоро като номенклатурни названия от пазара на изкуство, отколкото като функционални норми на художествения дискурс. Основен субект на художественото въздействие е преди всичко отделният, екзистенциално определен индивид, докато общността с нейните онтологични корени остава извън вниманието. Такъв безспорно е случаят с „Чумата“ на Камю, където класическият мотив за наказващия космос е трансформиран и решен по един съвършено нов начин. Хичкок обаче очевидно не е съгласен с подобно екзистенциалистко решение. Нещо повече – за него основният принцип на екзистенциализма – всеки да отговаря за себе си – е подчертано враждебен и неприемлив. Израз на това негово отношение във филма е образът на Ани, която живее според профанираното американско разбиране на личната екзистенциална отговорност и съответно е наказана жестоко за своята „слепота“ по отношение на житейски принципи, които носят онтологична природа, но не може да бъдат пренебрегнати. Американското общество и американският човек очевидно са неприемливи именно с неадекватното си отношение към устойчивите принципи на човешкото, съдържащи се в традиционните смислопораждащи културни механизми. Това води до подчертана липса на онтология в живота на американското общество, а оттук и до подчертана липса на мъдрост в човешките отношения.

Ето защо Хичкок предприема един извънредно рискован опит – да използва структурите на традиционни културни механизми и да изгради една своеобразна структура, пред която възприемателят се изправя като пред своеобразна загадка. Четирите културни механизъма – загадката, трагедията, сагата и приказката – са напъхани един в друг като матрьошки и това води до необходимостта възприемателят последователно да разшифрова различни типове смислообразователни и въздействени структури. За целта той се нуждае от две неща – провокация и известен художествен опит. За провокацията няма защо да се вълнуваме – известно е, че Хичкок е сред най-големите майстори на художествената провокация – гледането на негов филм винаги предизвиква силен емоционален и интерпретационен отзвук у всеки зрител. Видяхме също, че и необходимият художествен опит също не е нещо специално – достатъчни са гимназиални познания. И точно в това е и целият смисъл от подобен експеримент – да се покаже, че не специфичното знание прави хората мъдри, а способността им да осъзнават и прилагат в живота си прости, но фундаментални принципи, без които животът е застрашен. Няма спор – подобна стратегия на художествено въздействие е типично постмодерна – въвличаща възприемателя в един лабиринт на скрити смисли и въздействени потенциали. И това още в началото на шестдесетте години, когато модернизмът все още беше като че ли единственият законодател на художествените моди. Може би и затова „Птиците“ остана твърде енигматичен филм – тогавашното общество се опитваше да го тълкува през призмата на модернизма и да търси в него притчови послания, каквито той не притежаваше. По-късно пък, когато развитието на постмодернизма

ни даде адекватни интерпретационни подходи, интересът към него сякаш позаглъхна. Може би защото киното се насочи или към откровено комерсиалното, или към естетски търсения и подходи. И жалко, защото хуманистичният патос, който носи в себе си, заслужава да приемем неговата специфична художествена провокация.

МОДА И ЦИТАТ В „ПЯНАТА НА ДНИТЕ“ НА БОРИС ВИАН

Борис Минков

Проблемът за начина, по който Борис Виан интегрира чужди текстове в своето творчество, занимава редица изследователи.[1] При това романът „Пяната на дните“ изкушава особено за ориентиран към работата на цитата прочит както защото връзките с други текстове изглеждат с акцент върху тяхното експлицитно полагане, така и защото централното позоваване на романа се отнася към твърде важен за публичното пространство на Франция от 40-те години на XX век текст, а именно този на Сартр-модата. Ходът на настоящото изследване има за цел да покаже, че артикулираната (денотативната) съставна част от заиграването със Сартр и екзистенциализма е непълноценна без конструирането на модата като медиум, като това конструиране се извършва в хоризонта на един оставащ неартикулиран заден план на цитиране. Нещо повече, „Пяната на дните“ успява да постигне собствена концепция за комуникативността на модното, за природата на медиума в контекста на безкрайното техницизиране. Като деривати на елементите в тази система служат централни фигури за модернистичното възприятие като колекционера, уредите за механично възпроизвеждане на музика и за механична музикална интерпретация (грамофонът и пианоктейлът[2]); към това възприятие се прибавят и концептите за работата и професията като такива, подлежащи на типизиране сегменти, които правят човека разпознаваем само във възможността му да се повтаря.

В тази връзка конкретното въвличане на Сартр в „Пяната на дните“ (като Жан-Сол Партр – всеизвестна публична фигура на изключително продуктивен учен и публицист, която не просто свързва и разделя една от общо трите любовни двойки в романа, но и оформя прага на съществуването на индивидите от тази двойка) съдържа в себе си модела на едно „преддиалогично общуване“[3], насочено към вариантно свиване на израза на това общуване в отчетливата, макар и неартикулирана, представа за природата на медиума. Наблюдаването на звездата Жан-Сол Партр като връхлетяна от сгъстения абсурд на Виан, като уязвима в постановката си за избора и ангажимента или изобщо като контрапункт на виталното в романа води неизбежно до мисълта за сатирическата доминанта на отпратката. При това изобличителната сила на подобен прочит разполага с различни по произход и формиране места, в които може да обоснове своята патетика: лесно е да се види например фабулен паралелизъм между цинизма на Вановия Партр (в разговора му с Ализ непосредстве-

но преди тя да го убие – с. 156–158) и този на забавляващия се върху разпятието в църквата Христос (170–171), като този паралел постепенно преминава и в постройката на аргументирането; поведението на обсебения от своя идол Шик може да се разглежда като неразбиращо разчитане на концепцията за свободния човек, който представлява единствено това, което сам направи от себе си[4]; от друга страна, са налице паратекстови взаимодействия, които говорят за личностното противопоставяне на Виан спрямо автора на „Погнусата“[5]. Но въпреки това успоредно с изявителното налагане на режима на полемичното усъмняване в най-популярните постановки на Сартр, в „Пяната на дните“ присъства и идеята за интериорното поместване на полемичността в една обща дискусия за модното. Тук цитатът се управлява от указанието, че смисловата информация на новия текст е поне частично запазена в прототекста, а извършващата се в прототекста операция е насочена към трансформирането на непосредствения смисъл на новия текст. Игор Смирнов определя този вид отношение, което може да бъде разглеждано като реципрочно на случая, в който става дума за променянето на смисловата перцепция на прототекста, като „индуциращ цитат“[6]. Макар и да не изключва изместването на значението на стария текст, индициращият цитат (за разлика от „конструиращия цитат“) проектира резултантата от интертекстуалното взаимодействие в хоризонта на новия текст. Така сблъсъкът на две принципно различни интерпретации на прототекста (предложената от новия текст и номиналната интерпретация на самия прототекст) става на територията на новия текст. Но тази територия на новия текст не следва да се разбира буквално като равнозначна на неговия чисто физически обем или пък на неговата фабулна сума. Приемането на смисловото преформулиране на прототекста става в границите на една изобретена изцяло от новото произведение логика.

Типологично сходен е случаят на онова цитиране на екзистенциализма, което извършва френският шансон от 50-те години[7]. Ако в своето тематично фиксиране върху неделния ден или пък върху смъртта творци като Азнавур (Je haïs les dimanches) или Деланое (Dimanche à Orly) се насочват към буквално използвани от екзистенциализма топоси, това става в жанровия ключ на един напълно различен посредник, в който отношението между куплет и рефрен управлява сблъсъка между хипотетичното приемане и хипотетичния отговор на цитираното. С това специфично за шансона интермедийно съотнасяне на приемане и отговор тук искам да илюстрирам какво представлява територията на новия текст, в чийто хоризонт може да се говори за индициране на даден прототекст. Ако прехвърлим примера към „Аз съм сноб“, един от най-известните шансони на самия Виан, ще видим, че смъртта се явява неочаквано в поантата („Et quand je serai mort/ J'veux un suaire de chez Dior“ – „И когато умра/ искам покров от Диор“), но тази изненада се подготвя тъкмо от парадигмата на онова рефренно изброяване, което оформя избора на сноба: поредицата от вратовръзката от Италия, шведските филми, автомобила Ягуар. Доколкото прояденатa от червеи вратовръзка на сноба

(Cravate d'Italie/ Et méchant complet vermoulu) изобщо носи знака на тленното, на физическия разпад, това представя само един междинен акцент на изброяването, на специфично рефренното изброяване, имащо и принципно различни функции от тематичното отместване.

Механизмите на рефрена могат да очертаят наистина един екстремен случай на поименно в своята прецизност и същевременно „повърхностно" цитиране, което осветява единствено новия текст и реализиращия го медиум и демонстративно нехае за извършващите се в прототекста операции[8]. „Пяната на дните" със сигурност интегрира цитата по по-различен начин, отколкото прави това шансонният рефрен (най-малкото заради системата от интегрирани в текста заглавия[9]), но често срещаното в романа говорене за Жан-Сол Партр все пак налага и такъв режим на синкопиране, който в жанрово отношение да напомня тъкмо за рефренното цитиране на реалии. Началото на романа предлага любопитното експониране на две преплитащи се теми, като това преплитане участва в създаването на една вътрешна за текста представа за инструктивния посредник. Става дума за наслагването на кулинарните рецептурни справочници на изискания прислужник Никола върху привързаността на Шик към Жан-Сол Партр (11): така както принадлежността на готвача към неговия учител не просто съставя биографията му, но и самата му същност, така и активното (или по-точно преданото) четене на един-единствен автор предполага съставянето на човека по определена рецептура. Оттук нататък независимо от това, че в опорните точки на своето синкопиране Сартр-цитатът взима отношение към отделни понятийни разклонения (например по отношение на ангажираността: готвачът Никола посещава сбирка, на която се съпоставя „ангажираността според теориите на Жан-Сол Партр, военната служба в колониалните войски и между ангажирането – или ангарията – на прислужници от частни лица"[10] – с. 27; „Мисля, че прекалено се е ангажирал", казва Ализ за Шик на самия Партр[11], с. 157), той бива опосредстван винаги през призмата на рецептата. В своята характеристика на произлизаща от интерпретацията инструкция, която бива допълнително йерархизирана от капризната конвенция на модата, рецептата се наблюдава в „Пяната на дните" като делови инвариант на решението на съдбата, а редицата от рецепти – като опорни точки от една надредна сюжетна схема. Ето как изглежда преразказан романът според множеството на алгоритмичните решения на рецептите: Докато (в началото) централният персонаж стои пред огледалото в изключително техницизирания си дом, той търси приликата „с русия актьор, който играеше главната роля в един нашумял американски филм" (7), но също така предполага и наличието на универсална рецепта, която да го сприятели с момиче, дори решава, че ако в определен срок не се снабди с такова, ще приложи реципрочен вариант на решението на Шик (запознал се с Ализ на сказка на Партр), като започне в своята безнадеждност да колекционира трудовете на херцогиня Дьо Бовоар (28). Под напора на подобна закана съдбата иронично решава да отхвърли тази ужасна възможност, запознавайки Колин с Клое по „нормалния" начин – в системата на опосредстване на градското всеприсъствие, на рождения ден на кучето на

Изис (32), но все пак конкретният акт на запознаване става чрез инструктивен цитат („Вие не сте ли аранжирана от Дюк Елингтън?, попита Колин, след което побягна, защото разбра, че е изрекъл глупост“ – 34), намиращ се в съседство с рефренното цитиране на Партр (тук, в разгара на празненството, Шик настига смутения Колин, за да му покаже, че си е купил „Парадокс за бълвоча“ – пак там). Оттук нататък независимо от лиричните партии, свързани именно с Елингтън-цитата и метонимичното описване на Клое, което той извършва, животът на двойката протича в една рецептурна предопределеност. От момента на сватбата до погребението на Клое персонажите преминават не през препятствия, както е например в един античен образец като „Дафнис и Хлоя“ (също потенциален цитатен фон на Виан), а през изпълняването на предписания, което постепенно – особено с изясняването на фигурата на гилотината – се видоизменя в изпълняване на присъда. Аптечната гилотина („Пяната на дните“, с. 96, сравни L'Ecume des jours, p. 85) представлява машина за приготвяне на лекарства, а финалната завеса на епилога пада с описването на начина, който домашната мишка си е избрала за слагане на край на живота: да постави главата си в устата на любезна котка, да я накара да простре опашката си напряко на улицата и да чака да се зададат с песен единайсет слепи момиченца от приюта за сираци „Апостол Юлий“ (176). Да екзекутираш рецептата („Exécuter cette ordonnance“ – виж L'Ecume des jours, p. 85) е не просто игра на думи, а представяне на логаритъм, по който предписанието сработва. Важният за романа преход между техницизираното рецептурно прилагане и изпълняването на присъда се проектира и в профила на „професиите“, които обеднелият Колин се опитва да усвои: да помага за равномерния растеж на дулата на оръжията с топлината на тялото си (143–148); да предупреждава с викове, когато някой опитва да влезе в Златното хранилище (165–166); да съобщава един ден предварително нещастията на хората (167–168).

Оттам и медиумът в „Пяната на дните“ се разполага между правилата на рецептурата и хода на нейното двусмислено изпълняване и запълване. Точното място на това разполагане става особено видно при говоренето за музика, в рамките на което, от една страна, се оформят важни сегменти на светско общуване (налагащите се актуални правила, които често са само еднократно приложими), а от друга, се набелязва такова прецизно планиране на законно допустимата интерпретация (като например изобретението на футуристичния смесител на музика, наречен пианоктейл[12]), което очертава профила на една вариативно протичаща случка. Така докато с пределно изчистената си схема романът на Виан напомня схемата на мелодраматично четиво, то фигуративните разклонения на медиума задават нови правила на комуникативен обмен. Всички технически изобретения на писателя работят включително и в този режим на обмен, затова независимо от всевъзможните причудливи постъпки и явления, които се срещат по страниците на неговите книги, учудването бива непрекъснато снемано. Изобщо обикнатите от Виан неологизми действат именно на този принцип на границата на едно извършващо се комуникативно преобразуване. Те неслучайно са най-често двусъставни

съществителни (като пианоктейла или сърцеизтръгвача) във връзка със задачата да осъществяват пренос, да превеждат и трансформират различните медиумни конвенции, но и да изтъкват себе си като инстанции на преобразуването.

В перспективата на Виановите посредници, които правят излишна извършваната от човека работа, екзистенциализмът представлява отглас от мода в същата степен, в която и танцуването на лудисон[13] в ритъма на буги-вуги (25–26). Но докато конвенциите на танца подлежат както на непрекъснато уточняване, така и на строго лабораторно формулиране, то фигурата на утвърдения сякаш веднъж завинаги посредник Партр се мисли като безусловна и неподлежаща на коментар. С това „случаят Партр" е не просто примерно описание на истеричното губене зад модата като маска, която прави възможна идентичността на аза със самата му загуба на идентичност и в чиято основа е залегнала реабилитацията на вещта – онази отхвърлена и безутешна вещ, която меланхолията е успяла да отмие; този случай представлява експериментално изпитване на границите на модата като медиум. В ролята си на „един невидим трети между уподобяването и уподобеното"[14] медиумът се разполага върху населените от имагинерното територии между присъствието и отсъствието, артикулирането и артикулираното. Структурирането на цитата при Виан е трайно обвързано с присъствието и измислянето на медиум, защото в неговите книги непрекъснато става дума за създаване или по-точно за конкретизиране на произведения, за тяхното тъкмо медиумно „хващане" от аморфно разстилащото се обкръжаващо. Справянето с подръчното излиза на преден план пред грижата за телесната цялостност. Независимо от това дали ще се танцува лудисон, дали ще се подгряват дулата на оръжията, или ще се показват убийствени фигури на ледената пързалка в неделния ден, при Виан водещ е въпросът за формалното основание, при което даден продукт (като частен случай можем да говорим за произведение) да се подведе под своя стесняващ специфичен медиумен аспект.

Ако ориентираме тези разсъждения обратно към модата, ще видим как тя преструктурира своите конвенции (които са собственото ѝ медиумно стесняване) между две свои прилагания. Макрорамката в „Пяната на дните", отваряща се с редицата от сватбени приготовления и затваряща се от печалната необходимост да се откажат реципрочните приготовления за погребалния ритуал, побира в себе си множество двойки моменти, различими един от друг от конвенцията на модата, но и „хванати" от необходимостта да вземат отношение към макрорамковата задължителна ритуалност. Конвенцията подлежи на пренагласяне, но повествователната оптика на романа непрекъснато пази един „еталонен фонд"[15], към който ще трябва да бъдат връщани персонажите, като при това лайтмотивното кръжене на Вианови авторе минисценции тенденциозно съвпада с излагането на системата на правилата. След като моментът на щастливата сватба е обобщил (по-точно събрал) за първи път необходимостите в списък (от задължителното участие на братята Демаре като почетни педерасти[16], до сработването на „стария номер" с чифтосването на шаферите – 48), оттук нататък

пропукването идва, когато успоредно със списъка се въвежда и ценоразпис. Не е случайно, че първият път, когато „Пяната на дните“ изобщо споменава за наличието на пари (единицата е дублезон – doublezon), е в деня на сватбата, но във връзка с колекционерската страст на Шик към Партр (Луксозното издание на „С дъх на спарено“ струва „поне един-два дублезона“ – това е първият ориентир в цените, който читателят получава – 56). Оттук нататък повествованието ще се движи по обратния път, очертан от предметите от „еталонния фонд“: онези изобретения на модата, които не само извършват по саморазбиране нещата „както трябва“ (comme il faut), но и работят вместо човека, ще девалвират непрекъснато и ще стеснят пространството около хората, които са ги използвали. На вертикално извършващото се в „Погнусата“ на Сартр пропиване, което очертава разпада и скриването на аза в тленното, Виан противопоставя еднопосочно свиващото се лично пространство, вплетено в затворения кръг на стоковата размяна. В този подчинен на обезценяването затворен кръг постепенно се изяснява, че индивидът не използва рационално рационалните придобивки[17]. Така формиращият се от общуването на човека с придобивките инструментален свят се явява не като рационален, а като подръчен. Именно кризисното отказване на подръчния свят да служи на човека го прави рационален; случайността работи за легитимирането на рационалното. При такава констелация се оформят и преструктурират характеристиките на медиума на модното. Изобщо за романа „Пяната на дните“ модното е не само система на такова техническо актуализиране, което позволява динамичната игра между диктата на парично-стоковото и светогледния релативизъм, но и инстанция, която определя както същността на парично-стоковото, така и подлежащия на периодична преоценка светоглед. Наред с това в хода си романът преднамерено унифицира провеждащия се на различните равнища на тази игра избор. Из творчеството на Виан може да се срещнат множество примери за предрешен или „нулев“ избор. Освен че в наличието на тези примери могат да се търсят заявките за пряк диалог със Сартр, тези моменти изграждат автореминисцентна мрежа, която, от една страна, създава определени очаквания у читателя, а от друга, адаптира прозата на Виан към устойчиви жанрови схеми. Може да се каже, че „нулевият избор“ е рецепта, чието изпълняване трябва да разбули илюзията, че светът е усвоим. Смътното впечатление, че медиумът, опосредствал избора, е изконсумирал (или изсмукал) предназначеното за опосредстване (това, което е трябвало да премине през избора), усилва патоса на елегичното, намерил своята естествена среда в разклоняващата се фигура на повяхването. В този план – като презареждане на медиума, който ни опосредства празния избор, следва да се разбира и участието на свещениците в романа, а не като непременно пряка антиклерикална насоченост, която не е трудно да бъде приписана на писател като Виан[18].

Дотук вече до голяма степен е изяснено, че режимът на цитиране в „Пяната на дните“ разчита повече на нагласите и очакванията за взаимодействие с чужди текстове, отколкото на артикулирането на това взаимодействие, като при това в романа е налице и усилие за допълнително

„скриване“ на експлицитните цитатни податки. Такова двойно преминаване през интертекстуалната матрица създава профила на медиумната „преддиалогична“ съвместимост на текстовете. В този смисъл за отношението между текста и прототекста е по-важно онова договорено между разказващия и четящия „коартикулиране“ на връзките, отколкото тяхното тематично реализиране.

В заключение ще се опитам да покажа как устойчивият тематичен дериват на проектните връзки на „Пяната на дните“ с други важни произведения на френската литература от 40-те и 50-те години на XX век, а именно този на колекционера, се преструктурира обратно в онази схема на предварително договорения опит, която разчита колекционера като оглушал, повреден в своята служба посредник, но същевременно и като явяващ се последно убежище на изкуството. Като същностна фигура на модерността представата за колекционера тръгва тъкмо от онова разграничаване на частния човек от наемния работник, което романът на Виан коментира като клонящо към затваряне в абсурден кръг. В същото време с начина на структуриране на жизненото си пространство частният човек не само превръща интериора в универсум, но е и в състояние да рекапитулира подлежащия на изтриване ауричен опит. Тази рекапитулация частният човек прави като колекционер. Според афоризма на Бенямин „колекционерът мечтае не просто за далечен или отминал свят, но и за такъв по-добър свят, в който нещата ще бъдат освободени от ангарийната повинност да бъдат полезни.“ Независимо че след това отнема афористичното изостряне, като критикува колекционера, че отдава на вещите единствено „любовническа стойност [Liebhaberwert], а не разменна[19]“, то все пак Бенямин очертава събирането като такава изключителна категория на пълнотата, която със своята парадоксалност е в в състояние да предприеме опит за преодоляване на ирационалността на простата подръчност чрез подреждане на една нова историческа система, а именно тази на сбирката.[20] Колекционерът е надживял идеята на частния човек да създаде от своя интериор такъв имагинерен музей, който да възстановява „какво е било всъщност“; при него събирането цели да се проследи самото усвояване. Както вече стана дума, „Пяната на дните“ търси да опише именно механизмите на усвояване. На тази цел са подчинени както редиците предписания, така и чудесата в само частично подвластния на усилията на човека интериор, но също и темата за колекционера. За Виан колекционерството е максимално радикализиран образ на изобретателството, свързан с „прекаленото ангажиране“ с подреждането на новата историческа система. Но за разлика от сходни като тематична насоченост персонажи като Самоукия от „Погнусата“ или синолога Кин от „Заслепението“ на Канети, а в известен смисъл и от фетишиста от „Воайорът“ на Роб-Грийе, при които колекционерството е обвързано с една реторическа „изобличителна“ перспектива (например в случая с „Погнусата“ персонажът е пряко въвлечен в реториката на Сартр срещу абсурдния енциклопедиен хуманизъм, поставящ „човека като цел и висша ценност“[21]; при Роб-Грийе пък се дискредитира митът за отвръщането на погледа, тъй като в

своята телесност погледът е некомуникативен), синкопирането на повествованието в „Пяната на дните“ по увлечението на Шик да събира съчиненията на Жан-Сол Партр работи за постигането на онази изрядна неутралност, която може отвъд карикатурното и гротескното (или пък например отвъд наслоенията около фигурата на мономана) да очертае образа на посредника.

В резултат на проведените наблюдения може да се каже, че функционирането на цитата при Виан се основава както на използването на чужди (и други свои) текстове, така и на тяхното затваряне и загърбване, като при това се отлагат остатъци, пазещи опита на едно минало състояние преди съприкосновението на текстовете.

БЕЛЕЖКИ

[1] Сравни например: **Rolls, Alistair Charles.** The flight of the angels: intertextuality in four novels by Boris Vian. Amsterdam: Rodopi, 1999; **Scott, J. K. L.** From dreams to despair: an integrated reading of the novels of Boris Vian – Amsterdam: Rodopi, 1998; **Borter-Sciuchetti, Gabriella.** Annäherungen an das Namenlose : eine Interpretation von Umberto Eco „Il nome della rosa“, Boris Vian „L'Ecume des jours“, Zürich 1987.

[2] **Виан, Борис.** Пяната на дните, С., изд. Фама, 1997, превод Симеон Лекарски. Оттук нататък цитатите са по това издание, като ще се посочва само номера на страницата. Сравнението с оригинала се прави по: **Vian, Boris.** Romans, nouvelles, Poèmes et théâtre, Ed. Jean-Jacques Pauvert, 1978. По-надолу се цитира като L'Ecume des jours.

[3] Използвам понятието на Радосвет Коларов с необходимото уточнение, че тук то няма за цел да постигне очертаването на „образа на аудиторията“, който всеки текст носи в себе си, а по-скоро маскираните основания на видимия цитат. Сравни: **Коларов, Радосвет.** Разговорност и риторика в поезията на Вапцаров, В: Литературни анализи, С. 1999, 159-160.

[4] Сравни: **Сартр, Жан-Пол.** Екзистенциализмът е хуманизъм, изд. ЛИК, С., 1994, с. 14.

[5] Ноел Арно и Урсула Матис (**Arnaud, Noël.** Les vies parallèles de Boris Vian, Paris 1970, p. 261-262; **Mathis, Ursula.** Existentialismus und französischen Chanson, Wien 1984, S. 28) говорят за фейлетонна вестникарска статия (от 12. 07. 1946 година), в която Виан защитава в открито ироничен ключ вкуса на Сартр към сензационното. Впрочем всички биографи се занимават подробно с връзките между френските интелектуалци от интересуващия ни времеви отрязък.

[6] **Smirnov, Igor P.** Das zitierte Zitat, In: Dialog der Texte. Hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, S. 273–290 (288).

[7] Виж по въпроса книгата на Урсула Матис. Този едновременно приносен и артистичен труд обаче пропуска да обърне внимание тъкмо на „подчинителния“ характер, който екзистенциализмът приема в структурата на шансона в качеството си на индициращ цитат.

[8] Да припомним например коронната песничка на Гаврош от „Клетниците“ на Юго: „Je ne suis pas notaire,/ C' est la faute à Voltaire,/ Je suis petit oiseau,/ C' est la faute à Rousseau [...] Je suis tombé par terre,/ C' est la faute à Voltaire,/ Le nez dans le ruisseau,/ C' est la faute à Rousseau“, In: **Hugo, Victor.** Oeuvres complètes, Tome XI, Club français du livre, 1969, p. 849–850 Сравни: „Не съм нотариус, банкер,/ за това виновен е Волтер/ Аз съм малка птичка без гнездо,/ за това виновен е Русо [...]Повален към от куршума чер,/ за това виновен е Волтер/ Забих нос в пътното платно,/ за това виновен е ...“ Сравни: **Юго, Виктор.** Клетниците, С., 1979, с. 291-292. Впро-

чем Гаврошовият рефрен е изцяло заимстван. През 1817 година не особено известният днес швейцарец Жан-Франсоа Шапониер пише стихове с буквално същия рефрен. (Вж. бележката във френското издание.)

[9] „Paradoxe sur le Dégueulis", p. 29 (в българското издание преведено „За бълвоча", стр. 34); „Choix Préalable avant le Haut le Cœur", p. 32 („Предварителният избор, предшестващ погнусата", с. 37) „Remugle", p. 49 („Дъх на спарено", с. 56), както и още няколко примера.

[10] Сравни с оригинала: „Un parallèle est établi entre l'engagement d' après les théories de Jean-Sol Partre, l'engagement ou le rengagement dans les troupes coloniales, et l'engagement ou prise à gages des gens dits de maison par les particuliers" – L'Ecume des jours, p. 23.

[11] „Il est trop engagé, je trouve, dit Alise" (L'Ecume des jours, p. 141).

[12] Прието на български буквално от оригинала – pianocktail (L'Ecume des jours, p. 10).

[13] Друг двусъставен неологизъм. В оригинала biglemoi (L'Ecume des jours, p. 30 ff). Буквално „погледни ме накриво".

[14] **Stierle, Karlheinz.** Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff. München 1997, S. 104.

[15] Сравни понятието при: **Коларов, Радосвет.** Проблемът за автореминисценциите и „лирическата памет" на Елин Пелин, В: Литературни анализи, С., 1999, с. 289-334 и особено 292.

[16] „[...] comme pédérastes d' honneur" (L'Ecume des jours, p. 50). Впрочем точно при тези епизодични персонажи – братята Демаре, се обръща за първи път внимание върху въпроса за професията и работата. Тъй като им плащат добре, за да бъдат почетни педерасти, в момента на актуалната си поява в романа те вече почти не работят, което ги опорочава („Пяната на дните", с. 50).

[17] На затворения кръг на този парадокс е посветена откроващата се от останалите XXV глава („Пяната на дните", с. 68–69).

[18] Изцяло излизаща извън контрола на поръчителя (Колин), сметката на похарченото на сватбата е едновременно и точна, и неизлизаща. Тя е сума от калкулирането на различни услуги, имащи профила на атракциони от увеселителен парк, като накрая (след последователното описване на тези услуги, в които би трябвало да влиза например и заплащането на братята Демаре – виж бел. 16) се оказва, че всичките включени в сметката 5000 дублезона са печалба на отчето, което впоследствие – отново като в атракцион – оттегля всяка предметна наличност (включително боята се прибира обратно в кутии) от приключващата церемония („Пяната на дните", с. 62).

[19] **Benjamin, Walter.** Gesammelte Schriften, Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am M. 1982, Bd. V.1, S. 53.

[20] Сравни **Jauß, Hans Robert.** Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins Passagen-Werk., In: H. Pfeiffer, H. R. Jauß, F. Gaillard (Hrsg.), Art sozial und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987, S. 19–38 (тук с. 28).

[21] **Сартр, Жан-Пол,** цит. съч., с. 75–76. Сравни с твърде обширния момент в „Погнусата", когато Самоукия се афишира като хуманист: **Жан-Пол Сартр.** Погнусата, С., 1988, с. 155–172.

ИНИЦИАЦИОННАТА ТВОРБА КАТО ЛИТЕРАТУРЕН СЮЖЕТ: РОМАНЪТ НА МАЙКЪЛ КЪНИНГАМ „ЧАСОВЕТЕ“

Клео Протохристова

Настоящият опит е провокиран и вдъхновен от поредица изследвания на Радосвет Коларов, съсредоточени върху проблемите на творческата памет. Измежду новаторските му и щедро инструктивни критически опуси определяща роля за стратегията на провежданите тук наблюдения имат неговите открития за механизмите, които конструират символното пространство на повествователния текст, както и изумително проницателното, виртуозно дирене и отглеждане на смисли в статията му „Инициационната творба: поемата „Нощ“ на Яворов“.

Задачата на този опит е да изпробва хипотезата, че литературнокритическият сюжет за инициационната творба, разгърнат от Радосвет Коларов около Яворовата „Нощ“, може да бъде артикулиран и в модусите на литературен дискурс. Обектът на наблюдение, чийто анализ е нацелен да докаже основателността на тази догадка, е романът на Майкъл Кънингам „Часовете“ (1998), написан и легитимиран като римейк[1] на романа на Вирджиния Улф „Мисис Далауей“ (1925).

„Часовете“ представя особено интересен случай на пренаписване – явление, което, подходим ли към него през аксиологическата призма, зададена от Борхес в разказа му „Пиер Менар“, можем да идентифицираме като квинтесенция на модерното писане, а оттам насетне и като разпознавателен знак на постмодерните естетически практики.

Удостоен с наградата „Пулицър“, реализиран като бестселър и допълнително популяризиран чрез амбициозна екранизация, в която се срещат и щастливо си съдействат високите аспирации на авторското кино и сръчностите на холивудската индустрия[2], романът се възприема като събитие в съвременния културен живот. Критическият интерес към романа, както и – при това в по-интензивна форма – към екранизацията му – е значителен. Заслужено голямо внимание се отделя специално на отношението между текстовете на първообраза и римейка. Онова, което остава засега извън обсега на критическите постижения, е демонстрираната в „Часовете“ специфична интертекстуална стратегия, чийто анализ би дал възможност да се провидят недостатъчно изследвани до момента нива на „зацепване“ между отделните текстове и съответстващите им механизми на смислопораждане, както и резултативните от тази стратегия флуктуации в отношенията между първичен и вторичен артефакт. Тъкмо в това поле ще съсредоточи усилията си настоящият опит, мотивиран от интуицията, че отвъд възпроизвеждането на „Мисис Далауей“ в

романа на Кънингам дискретно се осъществява и друг, незаявен сюжет, произведен тъкмо в сложната динамика на интертекстуални обвързвания, който е съотносим с инициационния комплекс.

Заявката за приемственост спрямо Вирджиния Улф, направена от Кънингам, е амбивалентна по отношение на експлицитността. Озаглавявайки романа си „Часовете", писателят привидно бяга от директна референция към романа образец, но същевременно буквално цитира Вирджиния Улф, тъй като „Часовете" е работното заглавие, с което писателката обмисля и пише романа си, преди окончателно да се спре на епонима „Мисис Далауей".[3]

Нататък Кънингам продължава така зададената стратегия на амбивалентно съотнасяне с прецедента. В пролога към „Часовете" се представя самоубийството на Вирджиния Улф през 1941 г. Този момент, който формално остава изолиран от съдържателната съгласуваност на сюжета, ще играе непрестанно, макар и неизявено, определяща роля в неговото разгръщане. Основната сюжетна линия се съставя от три истории, привидно независими една от друга. Всяка от тях се организира около представянето на един-единствен юнски ден от живота на героините. В този единствен ден като във фокус се проектира цялостната им съдба.

Първият компонент от така описаната сложна композиция е епизод от 1923 г., когато в Ричмънд, предградие на Лондон, Вирджиния Улф започва да пише „Мисис Далауей". Вторият представя следвоенното американско ежедневие в предградие на Лос Анджелис през 1949 г. чрез един ден на Лора Браун, съпруга на ветеран от войната, майка на малко момче и бременна с второ дете, която чете романа на Вирджиния Улф, докато се преборва с остра идентичностна криза. Третият компонент е разказът за преуспяваща нюйоркска издателка Клариса Вон, наричана от най-добрия си приятел и някогашен любовник Мисис Далауей. Събитията от нейния юнски ден на 1999 г. възпроизвеждат почти дословно тези, изживени от героинята на Улф. Клариса Вон е петдесет и две годишна, точно на възрастта на Клариса Далауей и носи нейното име; подобно на героинята на Улф, която подготвя прием в дома си, и тя организира парти в своя апартамент; и тя, макар и ползвайки услугите на други, е главният отговорен за приготовленията; и при нея заявката на готовност да се поеме основният ангажимент по подготовката се конкретизира чрез купуването на цветя. Самостоятелната покупка на цветя, произведена от Вирджиния Улф в метафора за собствената отговорност на Клариса Далауей и на убеждението ѝ за незаменимост, се цитира директно от Кънингам, а доколкото са направени известни деликатни промени, те са единствено контекстуални и маркират дистанцията във времето. Часовете от юнския ден на Клариса Вон преминават също като при мисис Далауей в подготовка за приема, домакинстване, срещи и разговори с познати, приятели и близки, спомени и очаквания, страхове и надежди, моменти на еуфория и емоционални сривове.

Като репродуцира чрез трите самостоятелни линии основните елементи от сюжетната схема на „Мисис Далауей", Кънингам възпроизвеж-

да и писателския маниер на В. Улф, специфичното ѝ повествование, в което се съчетават по уникален начин, разпознаваем до степен на сигурен идентификатор, техниките на вътрешния монолог и потокът на съзнанието с ефектите на лирическия изказ. Разказът проследява баналности като купуване на цветя, подреждане на къщата, закърпване на официалната рокля, разговори с близки и приятели, но в същото време осъществява сондажи в съзнанието на главната героиня и на други персонажи, свързани с нея или напълно непознати. Целта на тази експериментална проза е да покаже през призмата на конкретния момент цялостния живот на героите и да улови онези състояния на осъзната екзистенция и бързо отлитащо усещане за радост, в които дори и най-незначителният жест може да се окаже с решаващо и неизличимо значение за съдбата на отделния индивид.

Идеята на Вирджиния Улф, при цялата ѝ оригиналност, на свой ред следва определен образец. Тя повтаря в по-компактен вариант гигантското начинание, осъществено с романа на Джеймс Джойс „Одисей", където чрез един също юнски ден е показан както животът на тримата основни персонажи, така и универсалната парадигма на човешката съдба. Същевременно, подобно на Джойс, публикувал романа си през 1922 г., и В. Улф поставя на обсъждане в „Мисис Далауей" по-общи теми като тези за времето, за човешката идентичност и психическото здраве, за житейските избори и загуби, за същността на творчеството. Преплитането на темите се осъществява по начин, много подобен на онзи, по който капризните извивки в съдбата на отделния индивид предизвикват обвързването му с други личности и съдби. Така като водещ етос на романа се извежда взаимната свързаност на хората – често напълно деликатна и незабележима, но същевременно и пределно жилава и устойчива. По собствените думи на Улф откритието ѝ е как изкопава зад своите герои „красиви пещери" с идеята, че „пещерите ще се свържат и всяка ще разкрие себе си посредством другата."[4]

Генералният проект на Майкъл Кънингам, който в определяща степен преповтаря идеята, реализирана от Вирджиния Улф в „Мисис Далауей", е да открие смисъла на малките неща в човешкия живот и ролята им за най-важните и запомнящи се моменти в него, както и да покаже независимостта на тези важни моменти от времето, тяхната универсалност и възпроизводимост. Разположени върху три различни, значително отдалечени във времето момента, отделните повествователни линии демонстрират виртуозни импровизации върху обща тема, като съдържащите се в тях микросюжети се представят в изоморфия на основни или по-второстепенни тематични и сюжетоизграждащи компоненти от романа на Вирджиния Улф. Така „Часовете" на Кънингам се оказва съвместност от три версии на „Мисис Далауей", всяка от които е в интензивен интертекстуален обмен едновременно както с оригинала, така и с останалите две версии чрез вторично възпроизведените в тях елементи от романа на В. Улф, вече инкорпорирани в новата текстова среда и присвоени от нея. Една от най-сполучливите характеристики на „Часовете", в която е уловена тъкмо тази

сложна и неоднозначна съотнесеност между оригинал и вторичен текст, е „Клариса Далауей в огледалната стая“.[5]

Замислено като сложно структуриран триптих, повествованието в романа на Кънингам преплита историите на трите жени с помощта на многообразни паралелизми и аналогични – директни или по-дискретни – референции към „Мисис Далауей“. Първото изречение от романа на Вирджиния Улф е „Мисис Далауей каза, че сама ще отиде за цветята“. Написано през 1923 г. от действителната писателка, то е представено като актуално случващо се в романа на Кънингам, където фикционалната Вирджиния Улф го налучква след дълги колебания и редакции почти насън, събуждайки се сутринта.[6] Същото изречение, вече буквален цитат от „Мисис Далауей“, бива изписано от фикционалната писателка в края на същата представяща я глава, за да бъде прочетено – в самото начало на следващата – вече през 1949-а – от Лора Браун и да бъде „изживяно“ или „представено“ през 1999-а от Клариса Вон. Ефектът на успоредяване между отделните части на триптиха се подсилва от симетрията между вторите параграфи на трите първи части, представящи героините.[7]

Всяка от трите жени е показана, подобно на мисис Далауей, в поредицата от часове на един иначе обикновен и все пак изпълнен със събития юнски ден, в който се оказва фокусиран целият ѝ живот; всяка от трите, отново в съответствие с модела, подготвя свое парти; и трите изживяват деня си, ангажирани от мисълта за героинята от романа на Вирджиния Улф (фикционалната В. Улф обмисля героинята на бъдещата си творба и нейната съдба, Лора Браун чете за мисис Далауей и превъзмогва кризата си с помощта на романа, Класира Вон изживява деня си по подобие на Клариса Далауей, с която се идентифицира под влияние на приятеля си, но и по свое собствено убеждение); емоциите и на трите са доминирани от преследващия ги образ на една целувка; и при трите присъства алтернативата на хомосексуалността (потисната, отхвърлена или приета); всяка от трите ще се срещне през този ден с проблема за смъртта и самоубийството; всяка ще бъде мотивирана за създаването на нещо ценно и красиво (книга, торта, парти);[8] всяка от героините ще се опитва да открие своята идентичност и да съумее да бъде изцяло самата себе си. И трите са управлявани от перфекционизъм, едновременно и стимулиращ, и потискащ. И трите, по различни начини, идентифицират творчеството с болката и неизбежния провал. Накрая се обяснява причината за успоредяването на трите истории. Както се разкрива във финала, превръщането на Клариса Вон в поредната Клариса Далауей е производно не само на въздействащото четиво, чиято творческа история се разгръща в романа, но се намира в пряка причинно-следствена връзка и с прочитането на „Мисис Далауей“ от Лора Браун.

Всичките тези напластяващи се повторения възпроизвеждат всъщност основните съдържателни ядра от романа на Улф. В отделни случаи реконструкцията е буквална (Клариса Вон е на същата възраст и подготвя парти точно като Клариса Далауей; очарована е от прелестта на юнското утро и има сетива за уникалността на непосредствено случващото се; настоящето

ѝ носи осезателно белега от неосъществеността на по-обещаваща алтернатива; голямата любов на живота ѝ е била отхвърлена в името на компромисен и недокрай удовлетворяващ избор; съзнанието ѝ е ангажирано с проблема за възрастта). В други случаи следването на оригинала е по-дискретно, като формалните несъвпадения тушират настойчивостта на преповтарянето (фикционалната Вирджиния Улф очаква посещение от семейството на сестра си и въпреки че става дума само за следобеден чай, съпровождащата това очакване суматоха е съизмерима с хаоса на приповдигнатост, характеризиращ деня преди приема на собствената ѝ героиня; Лора Браун, на свой ред, подготвя празненство по случай рождения ден на съпруга си, за което не са предвидени гости, но пък усилията и напрежението, инвестирани в приготовлението на тортата, са равностойна конкретизация на организационния стрес в останалите два случая).

По същата схема на възпроизвеждане, разколебано като степен на експлицитност, „Часовете“ се изписва като колаж от основни сюжетни елементи на „Мисис Далауей“. Клариса Вон се потиска от факта, че приятелката ѝ, лесбийка, с която живеят на семейни начала, е на обед с известен и моден автор, който не се е сетил да покани и нея. Този епизод напомня за разочарованието на Клариса Далауей, когато осъзнава, че ѝ е отказана покана за обеда при лейди Брутън, където е бил поканен съпругът ѝ. И в двата случая предпочетеният партньор се връща у дома с букет от рози и желанието си да изрази любовта си към своята Клариса.

Аналог на посещението, което Питър Уолш прави на Клариса в „Мисис Далауей“, е визитата на Луис при Клариса Вон от „Часовете“ (и двете посещения са неочаквани, неуместни в напрежението на подготовката за приема, предизвикват връщане в миналото и завършват с неловка ситуация, в която някогашният приятел избухва в плач). На епизода от Бъртън, който се превръща в метафора на недоизживяното щастие в живота на Клариса Далауей, съответства романтичното лято на Клариса Вон. И в двата епизода доминиращи са образите на една митична къща, на езеро, на чувството за хармония и радостно очакване, както и отношенията в любовен триъгълник, пулсиращи между усилия за толерантност и драматична конфликтност.

Отвъд тези експлицитни заемки остават широк спектър от по-деликатни съотнасяния. На път към цветарницата Клариса Вон вижда възрастна жена, която като че ли пее, застанала под арката на площад „Вашингтон“, подобно на старицата, която Питър Уолш, някогашният любим на мисис Далауей, наблюдава на станцията на метрото в Риджънтс Парк. Случайната среща на Клариса с неин отдавнашен познат – гей и автор на популярни романи, чийто приятел Ивън е болен, е много подобна на срещата на Мисис Далауей с Хю Уайтбред, чиято съпруга Евелин е също болна. И в двата епизода е изведена доминантата на смущаващо красивото мъжко тяло. И в двата случая резервите към срещнатия са формулирани по изоморфно афористичен начин.[9] Като следствие от тези срещи и двете Клариси по сходен начин обмислят да купят подарък за болните, и двете избират книга.

Докато купува цветя, Клариса Вон чува шума от снимачни действия и вижда как от прозореца на един фургон се подава главата на кинозвезда – аналогично на епизода, когато Клариса Далауей вижда на Бонд Стрийт, купувайки своите цветя, автомобил със скрита в него височайша особа. И двете сцени са фокусирани около интригата с идентифицирането на знаменитостта, и в двете известността се възприема като шанс за безсмъртие. В стила на незатрудненото разпознаване е възпроизведена и критичната точка от следобеда, предхождащ партито. В „Часовете" Ричард наблюдава през прозореца на собствената си стая старата жена, която живее на отсрещната страна на улицата, сякаш мимикрирайки Клариса Далауей, която докато съзерцава отсрещния прозорец и мисли за старицата, живееща зад него, получава собственото си просветление.

Принципът на непълните и изместващи се аналогии работи най-последователно при идентичността на героите. Клариса Вон е съвременна репродукция на мисис Далауей. Тя е на същата възраст, и тя е „родена, за да омайва и благоденства", но – подобно на Клариса Далауей – крие в себе си огромна празнота и болезнена неосъщественост. Приятелят ѝ Ричард е двойник на Питър Уолш, несбъдналата се докрай любов на мисис Далауей (и в този случай е спазено съвпадението на възрастта). Той обаче носи името на съпруга на Клариса Далауей, а същевременно се явява аналог и на Септимъс – поета, визионера, пораженеца, самоубиеца, който ще умре, за да може мисис Далауей да продължи да живее. От друга страна пък, двойник на Септимъс – като ветеран от войната и представител на „изгубеното поколение" – е съпругът на Лора Браун. Чаровната свободолюбива Сали, обект на най-вълнуващото изживяване на Клариса Далауей, драматично разколебано между приятелство и хомосексуална любов, се превръща в едноименната съпруга-лесбийка на Клариса Вон от романа на Кънингам. В пълна изоморфия, нарушена единствено от разликата в имената, се показват конкретизациите на дъщерната фигура – както при конфликтното взаимно неразбиране между майка и дъщеря (аналогично в отношенията между Клариса Далауей и Елизабет, от една страна, и Клариса Вон и Джулия, от друга), така и в еднотипността на влиятелните женски фигури, обсебващи младите момичета – в единия случай мис Килман, във втория – Мери Круз (и двете са представени чрез политическия им фанатизъм, нетърпимостта, физическата им непривлекателност и съперничеството с майката).

Вариативността при възпроизвеждането демонстрира различни степени на нетъждественост и инверсии. И в двата романа има герой, който е психически нестабилен. И в двете произведения лудостта се усеща като живо същество, а пристъпите ѝ се проявяват чрез чуването на странни гласове и пеене на старогръцки. В „Мисис Далауей" психическото страдание се изживява от Септимъс. В „Часовете" като пряка възстановка от прецедента по същия начин изживява болестта си Ричард Браун. Но същият кошмар преследва и фикционалната Вирджиния Улф, сякаш за да обясни генезиса на страданието, терзаещо Септимъс.

По сходен начин се разгръщат и други аналогии между двата романа. Специално маркирано е присъствието на розите, които Клариса Далауей купува за приема си. В „Часовете“ измежду многото цветя, избрани от Клариса Вон за украса на апартамента ѝ по случай партито, има и букет жълти рози. Тези рози ще се появяват многократно в най-разнообразни аранжименти. Племенниците на фикционалната Вирджиния Улф поставят жълти рози до телцето на мъртвата птичка, която намират в градината ѝ. Такива са и сладкарските цветя, с които Лора Браун украсява тортата за рождения ден на мъжа си. Букетът, който Сали донася на Клариса след обеда си, е също от жълти рози. Напластяването на хроматични повторения се усложнява от въвеждането на допълнителни детайли, маркирани от присъствието на жълтия цвят (стените в жилището на Ричард, метнатият върху креслото му жълт пешкир, жълтите дрехи на Сали), сякаш отражение на жълтата завеса в празнично подредения салон на Клариса Далауей.

В режима на алтернативната повторителност Кънингам изпълва „Часовете“ със ситуации и реплики, аналогични на запомнящи се моменти от „Мисис Далауей“, характерни с емблематиката си. Парадоксалното изказване на Ричард пред осемнадесетгодишната Клариса Вон например: „Красотата е курва, предпочитам парите“ отзвучава като ехо от остроумието на някогашния Питър (репликата към Клариса, съзерцаваща зеленчуковата градина, гласи: „Лично аз предпочитам хората пред карфиола“).

Симетричен спрямо „Мисис Далауей“, едновременно и подобен, и оразличаващ, е и финалът на „Часовете“: „Тук е и самата тя, Клариса, която няма вече да бъде мисис Далауей, защото няма кой да я нарича така.“[10] А следващото „Ето, пред нея има още час“, преповтаря и измества мислите, обзели съзнанието на Клариса Далауей седемдесет и пет години по-рано, когато, стъписана от осъзнаването на перспективата за старост и смърт, тя започва да изрежда спасително дългия ред месеци, през които все още ще бъде на същата възраст.

На базата на всичките изредени дотук, както и на много други експлицитни или дискретни възпроизвеждания, дори с цената на известно преувеличение е уместно да се повтори казаното в една рецензия за „Часовете“, където, не без ирония, като вероятна единствена същностна разлика между романа на Кънингам и първообраза му от Улф се посочва, че докато в „Мисис Далауей“ никой не е чел „Часовете“, в „Часовете“ изглежда всички да са чели „Мисис Далауей“.[11]

Цитирането на това точно критическо наблюдение има по-сериозни основания от вторичната утилизация на неговото остроумие. Значимостта му се определя от обстоятелството, че проблемът за четенето играе определяща роля в сюжетоизграждането на „Часовете“. Като възпроизвежда фабулните елементи от „Мисис Далауей“ и привидно пише три различни версии на романа образец, Кънингам същевременно разгръща съвършено нов сюжет, в който „Мисис Далауей“ е не просто компонент от живота на трите героини, а обект на интерпретация, в резултат на който романът на Вирджиния Улф изгубва автономността си на литературноисторически факт и придобива нова идентичност. Тази интерпрета-

ция се осъществява чрез разгръщането на сюжета за четенето, който, изведен в отделни моменти на повърхността, в голямата част от повествованието се проявява съвършено дискретно или дори мимикрира чрез други тематични разгръщания.

В едно от направените с него интервюта[12] Кънингам споделя, че в първоначалните версии на „Часовете“ се е придържал по-близко до оригинала на В. Улф. Впоследствие започва да изоставя преките цитати и паралели, за да заложи предимно на ефекта от вариациите и свободната импровизация. Чрез режима на подобни изместванията Кънингам всъщност репродуцира самата структура на „Мисис Далауей“ с нейната специфична хлабавост и процесуалност. Нюансираното, нелинеарно повествование на Вирджиния Улф е възпроизведено от Кънингам при интензифициране на алтернативността и неокончателността на значещите събития. Опипващото търсене на различни варианти, чрез които да се представи съдържанието на романа, обслужва косвеното внушение за окончателна невъзможност на разказването. Романът за нещата от живота не е самите тези неща от живота, той е тяхно безпомощно копие, от което отсъства най-същественото. Тази убеденост се излъчва от момента на формулно схематизираното съотнасяне между двата романа чрез обговорения в „Часовете“ роман на Ричард, откровен дублет на „Мисис Далауей“, който е трябвало да разкаже за неговата Клариса, но резултат от който е, според характеристиката, направена от Луис, повествование за това как една жена „излиза да си купи лак за нокти, но в крайна сметка не купува нищо“.[13] Самият Ричард усеща романа си като провал, най-вече защото не е успял да разкаже в него най-същественото.

Въпреки вариатвността и трансформациите обаче съотносимостта между романа на Кънингам и романа на В. Улф надхвърля обичайната междутекстова обвързаност, окачествима с термини като цитат, реминисценция или алюзия. „Часовете“ е буквално обсебен от „Мисис Далауей“ – в съгласие с централната за романа на Кънингам тема за обсебеността на настоящето ни от миналото, от спомените за случки, хора и книги, за някогашни, несбъднали се очаквания и мечти. Като елемент от това обсебващо минало е представен и романът „Мисис Далауей“. Присъствието му в живота на героите от „Часовете“ е казус, чрез който се изследва онтологично-функционалният статус и аксиологиите на литературната творба, отношението между живот и литература, между нещата и думите, между действителната личност и литературния персонаж. На повърхността е изведена дилемата за възможността или невъзможността една книга да ти помогне да разбереш кой си.

Трите героини на Кънингам са свързани чрез книгата, която като своеобразна компенсация им помага да се справят с фрагментарността и недостатъчността на собственото си битие. Главната персонажна конфигурация в романа възпроизвежда основната онтологична формула на литературата – автор (фикционалната Вирджиния Улф), читател (Лора Браун), фикционален герой (Клариса Вон). За Лора Браун и Клариса Вон, но – както постепенно се изяснява – и за Ричард, при това в много по-

решаваща степен, „Мисис Далауей“ предлага резерв за набавяне на идентичност. Четенето (или писането) на този роман от отделните герои и присъствието му в паметта им предлага екран, върху който те проектират самите себе си, за да могат да овладеят хаоса на битието си и да го осезаят като умопостижимост. Неслучайно в „Часовете“ натрапчиво присъстват сцени с огледала. И Лора, и Клариса имат нужда от образа си в огледалото като гаранция за наличност, за реалност. И неслучайно единствената, която се бои от отражението си в огледалото, е фикционалната Вирджиния Улф, която бяга от болестта си в алтернативата, предложена от друга женска съдба. Красотата и богатството на съществуването, които Клариса Далауей идентифицира с Лондон и които са отказани на Вирджиния Улф заради отшелничеството в Ричмънд, писателката създава като фикционална действителност в романа си. Чрез героинята си В. Улф дава живот на отсъстващото от собственото ѝ битие, като така компенсира неговата недостатъчност.

Оттам се предпоставя изведената на преден план в „Часовете“ тема за превръщането на собствения живот в литературен сюжет и на хората от този живот – в литературни герои.[14] Фундаменталната фикционалност на персонажите са проявява в ограничаващата ги способност да живеят само доколкото виждат себе си като умопостижим сюжет. Романът предлага и образа на мигове, които носят просветление, надмогващо готовите сюжети, но пък самите мигове се оказват постижими именно чрез възможността да бъдат сюжетирани.

Този донякъде абстрактен механизъм може лесно да се онагледи с епизода, когато на връщане от обеда, на който Клариса не е била поканена, Сали ѝ донася букет жълти рози, същите, каквито Клариса вече е купила. Когато Клариса вижда цветята в ръцете на Сали, а Сали забелязва пълната с жълти рози ваза, двете избухват в смях, а Сали окачествява случващото се като „ситуация а ла О'Хенри“.[15] На същата игра между автентика и литературност се крепи деликатният баланс между смисленост и разпад в живота на героите, обратимите преходи между свят, който непрекъснато губи смисъла си, и друг, в който и най-малкият жест може да бъде изпълнен с животоспасително значение.

Текстът, от който героите в романа на Кънингам си присвояват спасително осезание за самите себе си, е преди всичко „Мисис Далауей“. От всяко съдържателно ядро, заето от романа на В. Улф, се излъчва мощна пораждаща сила, проявяваща се чрез механизма на мултипликацията. Целувката между Клариса и Сали от „Мисис Далауей“ е репродуцирана в „Часовете“ чрез сюжетно еквивалентната митична целувка пред езерото между Клариса и Ричард. Същевременно при Кънингам тази целувка се разтроява и като пряк цитат – Вирджиния Улф целува сестра си Ванеса, Лора Браун – съседката си Кити, Клариса Вон – своята партньорка Сали. Пак така като генератор на напластяващи се вариации се явява и коментираният вече детайл с жълтите рози.

Като подчертава и интензифицира лирическия момент, възприет от романа на Вирджиния Улф, в „Часовете“ Кънингам дава приоритет на

парадигматичното начало и допълнително потиска развитията по синтагматичната ос. „Развръзката“ във финала, която обяснява и препотвърждава обвързаността между отделните герои (обстоятелството, че Ричард е син на Лора Браун, което обяснява собствената му обсесия с Вирджиния Улф и „Мисис Далауей“), е не толкова интрига, гарантираща повествователната цялост на романа, колкото пореден елемент, който закрепва и препотвърждава парадигматичното изграждане. Алтернативата Лора Браун бива представена в съпоставимостта ѝ спрямо изборите, направени от Клариса Далауей, фикционалната Вирджиния Улф и Клариса Вон. Подобно на писателката и Лора Браун отказва да приеме статуквото и настоява да бъде самата себе си, но резултатът е все същият. Човешкото се оказва белязано от ултимативността на загубата и болката, но – парадоксално – тъкмо по този начин се утвърждава усещането за пълнота на битието, за осъщественост и перспектива.

Парадигматични натрупвания в „Часовете“ са организирани по механизма на свръхозначаването. Синтагматичното им съчетаване единствено чрез интрига, чиято конструираност основателно може да бъде окачествена и като нагледно манипулативна, подчертава отсъствието на достатъчно пълноценна цялостна история. Този дефицит провокира усещането за наличие на друго, дискретно осъществено сюжетно развитие. Разпознаването на дискурсивно неартикулирания сюжет става възможно при четенето на „Часовете“ в перспективата на проведените дотук наблюдения върху интертекстуалните преноси. В тази перспектива се провижда, че романът на Кънингам разказва всъщност историята на една творческа памет, нейните перипетии и триумфи, сложните ѝ и непредвидими траектории.

Като реконструира процеса на писане на „Мисис Далауей“ чрез фикционалната Вирджиния Улф, Кънингам извежда като важен творчески мотив възможността онова, което животът отказва на писателката, да стане реалност в битието на нейната героиня. Хармоничните, овладени отношения с прислугата, инициативността, светската сръчност, желанието за живот, всичко това, което е непостижимо за Вирджиния, компенсаторно ще насища ежедневието на мисис Далауей. Романа си писателката започва с думите: „Мисис Далауей каза, че ще купи цветята сама“. Вирджиния Улф от „Часовете“ обаче не купува нито цветя, нито дори баналните неща, нужни за чая със сестра ѝ. За тях отива до мечтания Лондон прислужницата Нели, въпреки че също като Луси от „Мисис Далауей“ и тя „си има друга работа“. Но пък същата действеност, с която периодично терзаната от чувство за несъстоятелност писателка дарява своята героиня, ще се превърне в опора за живота на Лора Браун и Клариса Вон, които сами ще правят решаващи избори за себе си. Пак така за разлика от писателката, която се бои от образа си в огледалото,[16] мисис Далауей спокойно наблюдава и анализира своето отражение и по много подобен начин Лора Браун и Клариса Вон ще търсят ефекта от външността си, проверявайки образа си в огледала и витрини.

Особен момент в тези компенсаторно допълващи отношения, смущаващ, но и потвърждаващ идентичността на механизма на пораждане, е

появяващата се само бегло и някак извън контекст (в мислите на Питър) информация за катастрофична смърт на сестрата на Клариса Далауей,[17] тази, която самата Клариса определя като „най-талантливата". В посочения съдържателен детайл може да се открие болезнен реванш за реалните отношения, в които Ванеса Бел, майка, но и талантлива художничка, е житейски преуспяващата сестра, хармонична и осъществена.

В същото време болезнените реалности от собствения живот на писателката биват изтласкани в съдбата на Септимъс. Той трябва да се самоубие, за да живее не само мисис Далауей, чиято смърт писателката обмисля като вероятен финал за романа. Той умира, за да може да продължи да живее самата Вирджиния Улф, поне още няколко години.

Кошмарите на Септимъс, възпроизведени в „Часовете" чрез болестта на Ричард, според проекта на Кънингам трябва да са попаднали в романа от собствените пристъпи на лудост на писателката. Споделяйки страданието си със своя съпруг, В. Улф описва усещането за болката като живо същество и мъчителните зрителни и слухови халюцинации, които познаваме от описанието на Септимъс. Бягайки от кошмара на същите черни пламъци и натрапчивите гласове, пеещи на старогръцки, в „Часовете" Ричард се самоубива също като Септимъс в „Мисис Далауей", като при това се обръща към Клариса с думи, които преповтарят част от прощалното писмо на Вирджиния Улф до мъжа ѝ, цитирано по-рано в пролога към романа. Преди да скочи от прозореца, Ричард назовава страха си от оставащите часове – същите, в които двете Клариси откриват надежда за себе си и затова ги броят и скъпернически се опитват да ги задържат.

Аналогична трансформационна траектория описва движението от асоциациите в съзнанието на фикционалната Вирджиния Улф, съзряла в импровизирания гроб на птичката, който племенниците ѝ правят в нейната градина, прилика с шапка, до модела на шапката, изработена и украсена с цветя от съпругата на Септимъс в „Мисис Далауей". Докато наблюдава жена си, която очаква оценка за своето произведение, Септимъс „усеща как мисълта ѝ, подобно на птица, пада от клон на клон".[18] Тази птичка, която в мисълта на поета ще се спаси, закрепвайки се на някакъв клон (като метафора на оцеляващите други, към които причислява и жена си), е сякаш същата, която умира в градината на писателката, а безнадеждното ѝ падане надолу предначертава собствения скок на Септимъс от прозореца. По-рано той вече е правил аналогия между жена си, заета с майсторенето на поредната шапка, и птичка, при това някак подобна на онази, от градината на Вирджиния.[19] Обвързвал е в съзнанието си тази сцена и със смъртта.[20]

Вижда се как между двата текста се оформя верига от асоциативно обвързани елементи: мъртва птица – гроб – цветя – мъртва птица, оградена с цветя – шапка – шапка/смърт – шапка с цветя/падаща птица – смърт. Парадоксалната, смислово непрозрачна асоциация, която в „Мисис Далауей" Септимъс прави между шапката, измайсторена от жена му, и падащата птица, в „Часовете" е „предходена" от не по-малко парадоксалната мисъл на фикционалната Вирджиния Улф: „Преди да ги последва, Вирджиния се

забави още миг до мъртвата птичка, загледана в обграждащия кръг от рози, който ѝ заприлича на шапка. Значи това е *липсващото звено между шапкарството и смъртта*“ (к. м. – К. П.).[21] В провокираната съпоставка между двата текста мисловните идиосинкразии на Септимъс се представят като актуализация на поле от латентни предикации, родени в съзнанието на писателката, където смътното подобие между гроба на птичката и богато декорирана шапка произвежда ирационалното уподобяване между шапки и смърт, реализирано като своеобразно опредметяване на метафората в сцената със самоубийството на Септимъс.

Препотвърждение на същия принцип на обвързване и трансформации представя движението на един друг мотив от „Мисис Далауей“. Изправена пред очакващите я часове от юнската утрин, Клариса има усещането, че ѝ предстои гмуркане във вода. Тя помни това чувство от младите си влюбени години в Бъртън, когато сутрин отваря широко вратите, за да се гмурне във въздуха навън. По-късно, в момент на униние, тя си спомня как в други моменти от младостта си се е усещала на прага на своя салон „като плувец, преди да скочи в морето“.[22] В „Часовете“ Клариса Вон също започва деня си като спира на прага, „както би спряла на ръба на плувен басейн“. В някакъв момент, десетилетия по-рано, Лора Браун също усеща собственото си състояние като гмуркане, но в *ледена* вода[23] и в този неин фантазъм сякаш е провидяно самоубийството на Вирджиния Улф с цялата осезана конкретност на вледеняващо студения вртоп, в който влиза, за да се удави, напълнила джобовете си с камъни.

Междутекстовите обвързвания между „Мисис Далауей“ и „Часовете“, които изглеждат последователни със системното репродуциране на оригинала с помощта на сюжетни и персонажни аналогии, преки цитати, реминисценции или алюзии и създават представа за еднопосочност, всъщност чертаят траектория на динамична обратимост. Не само героите от „Часовете“ четат „Мисис Далауей“. Самият роман на Вирджиния Улф се явява плод на фикционалния свят, изграден в романа на Кънингам. Логиката на подобна инверсия е илюстрирана с формулна отчетливост в епизод от „Часовете“, където се говори за романа на Ричард, посветен на Клариса. Приятелят му Луис с огорчение отчита, че въпреки дългата му интимна връзка с Ричард, собствената му поява в романа е за кратко, и то като „унил нещастник, който се оплаква от липсата на любов в света“.[24] По-късно обаче, когато изпада в криза, сам за себе си той артикулира причината за отчаянието си тъкмо с думите „в света има толкова малко любов“.[25] Отношенията между оригинал и римейк демонстрират подобна двупосочност. Ако в романа на Кънингам се призовава и оползотворява паметта за „Мисис Далауей“, още със самата поява на „Часовете“ романът на Улф вече започва да се чете, мисли, възприема с мнемоничния резерв от романа на Кънингам. Тази обратимост е провокирана от обстоятелството, че в „Часовете“ собствената текстова реалност на „Мисис Далауей“ е показана в етимологична диахрония, с реконструкция на дълбинния фонд от обвързвания, които имат капацитета да произведат фабулни схеми, микросюжети или квазисюжетни метафори.

Кънингам симулира преходите от изходна предикация към резултативните символни артикулации, като сдвоява, полагайки ги в позицията на крайни агенти в трансформационната верига, фикционалната Вирджиния Улф и романа ѝ „Мисис Далауей", романа на Улф и Лора Браун, пак същия роман и Ричард Браун, пак „Мисис Далауей" и Клариса Вон и накрая пак „Мисис Далауей" и „Часовете". В първия член на всичките тези двойки с феноменална етимологическа интуиция се разпознават и проявяват сегменти от референтния код, продукт от чието трансформиране са неподдаващи се на дискурсивна артикулация съотносимости като тези между шапкарството и смъртта, между жълтите рози и усилието на компромиса, между радостно трепетното усещане за гмуркане в началото на деня, във въздуха или в басейна и безнадеждното нагазване на удавницата, напълнила джобовете си с камъни, в реката.

Представените в романа на Кънингам сложно обратими отношения между литература и живот, чрез които се проявява функционалността на творческото съзнание, задават перспектива, в която романът „Мисис Далауей" може да се идентифицира и като инициационна творба.[26] Докато работи над този роман, който в литературноисторически аспект се явява като преломен, защото писателката оценява актуалното състояние на романа като безизходица и търси излаз от него, а и обективно той маркира началото на същински модернистичното творчество на Вирджиния Улф (след „Мисис Далауей" са написани другите ѝ два най-представителни романа „Към фара" и „Вълните"), писателката преминава през своеобразен инициационен цикъл. Тя е отделена от обичайната си среда и въпреки че Ричмънд, в който живее, е предградие на Лондон, изолацията ѝ е практически пълна. Един от най-драматичните епизоди в „Часовете" показва неосъщественото бягство на Вирджиния, когато тя иска просто да се качи на влака и да прекара час в големия град, който болезнено ѝ липсва.

Творческата история на „Мисис Далауей" е свързана с изживяването на душевни и физически страдания, на натрапчиви суисидални импулси от писателката. Тези обстоятелства са, които, според реконструкцията на Кънингам, предпоставят първоначалната идея на В. Улф, че героинята ѝ трябва да умре, както и последвалото изместване на този рефлекс в самоубийството на Септимъс. Пристъпите на психическото ѝ заболяване, визуализирани като „лумнали в пламъци дяволи"[27] (и проектирани в кошмарите на Септимъс), съдържат недвусмислено инфернални внушения, които ги идентифицират като функционален еквивалент на характерното за посвещението символно проникване в отвъдното. Откъсната от привичния социум, Вирджиния трябва да се справи с трудна задача (написването на романа) и да успее да се завърне (съгласието на съпруга ѝ да се върнат в Лондон е резултат от труден разговор, проведен между двамата след осуетения ѝ опит за бягство). В съгласие с инициационния код е и появяващата се като лайтмотив в „Часовете", изговорена от различни персонажи, констатация за опасността на живеенето и че изпи-

танието на живота не може да бъде избягнато, защото през него трябва да се премине.[28]

„Часовете" представя инициацията на фикционалната Вирджиния като амбивалентна. Задачата бива изпълнена (романът се пише успешно) и самата Вирджиния остава жива, но с цената на проваленатa инициация на героя ѝ Септимъс, внушението за инициационно сюжетиране при когото е особено силно – обремененото му с ритуалност вдаване в поезията, участието във войната, въобразеното посвещаване в някакви върховни и съдбовни истини, отнасящи се до човечеството, от странни, плашещи гласове, образите от отвъдното и виденията на пламъци, звероподобни същества и чудовищни метаморфози са все елементи, в които могат да се разпознаят основни ядра от инициационния комплекс.

По аналогичен начин романът „Мисис Далауей" се явява агент на инициация за Лора Браун (докато го чете, тя решава да умре, после решава да живее, впоследствие сменя социалния си статус), такава е ролята му и за Ричард, който преповтаря алтернативата на проваленатa инициация (любопитен детайл от сцената на самоубийството му, аналогичен на „цитиращите" му последни думи, е, че в предхождащия ги разговор с Клариса той се обръща към нея с реплики, в които се огласяват предсмъртните мисли, присвоени на фикционалната Вирджиния от Кънингам,[29] а като описание на неосъществената му творческа мечта е очертана съдържателна схема, която в контекста на всички проведени до този момент паралели, може да се възприеме като резюме на „Мисис Далауей"[30]). Самата Клариса, основен агент на квазиритуалната реактуализация на митологизирания роман, също ще се окаже субект на преход отвъд границите на досегашния си личностен и социален статус.

„Мисис Далауей" функционира като инициационен акт и в плана на литературноисторическото сюжетиране. Пренаписването на романа на Вирджиния Улф от Кънингам е знак на признателност към писателката. В стойността му за самия него обаче отвъд буквалността на заявката за определени литературни пристрастия може да бъде разпознат и жестът на посвещаването, чрез който се маркира статутът на принадлежност на посветения към по-рано недостъпната общност. За автора от късния XX в., който ще напише собствения си роман през 1998 г. като своеобразна рекапитулация на отиващото си столетие, в ролята на желания повисок статус се представя поколението, към което принадлежи Вирджиния Улф, с присъщото му сериозно, жертвено отношение към собственото творчество. Оттласквайки се от игрово-плагиатстващия модус на постмодернистичното писане, Кънингам събужда за живот гения на писателката, като се превъплъщава в него чрез процедурите на креативна памет. Родена в агониите на една писателска инициация, тази памет бива „прихваната" от усилията на друг романист, за да му помогне да „пренапише" романа на Улф. Освен че произвежда нова версия на „Мисис Далауей" обаче, той превръща самата тази памет, със собствените ѝ процедури и сложните ѝ маршрути из историята на века, в главен сюжет на своя роман.

По логиката на този сюжет обитаващата Манхатън от края на XX в. Клариса Вон едва ли би имала способността да открива очарованието на делничните часове и да намира в него крехките основания на усилието да живее, ако в съзнанието ѝ не присъстваше моделът, зададен от една книга. Писана през 1923 г. от авторка, за която творчеството е едничката котва, привързваща я към живота пряко вихъра на непосилна болка и още по-непосилни съмнения, после прочетена през 1949 г. от една съпруга и майка, която ще намери в нея своите основания да продължи да живее, тя бива превърната впоследствие от сина на тази майка, поет и мечтател, в собствена митология. Така поизведената митология не само ще бъде регулатор на емоционалния и творческия му живот, но и ще доминира дори в агонията на болестта и в решението му да умре. За приятелката му, наречена от него Мисис Далауей, същата книга ще бъде възможност за полагане на собствената идентичност. По логиката на същия сюжет самият роман „Мисис Далауей“ на свой ред се сбъдва като резултат на моделиране, зададено от житейски обстоятелства, от впечатления и изживявания, от други книги.

Дълбинното, дискретно осъществено съдържание на така очертания сюжет, е сложната траектория, чието изминаване прави възможно Клариса Вон да бъде Мисис Далауей и едни и същи кошмари да раздират съзнанието на Вирджиния Улф, Сетпимъс Уорън Смит и Ричард Браун. По тази съдържателна верига протича енергията, родила озадачаващото съзвучие между едно предсмъртно писмо и думите, предхождащи друго самоубийство, в нея е положена и иначе проблематичната връзка между погребението на една птичка и странната асоциация, отвеждаща от шапкарството към смъртта.

Макар и все така въздействаща и привлекателна, матрицата на „Мисис Далауей“ не би била функционална, податлива на адаптация към следващи индивидуални казуси, ако я нямаше незаменимата ѝ жизнена среда – креативната памет. Освен като съхраняваща, трансформираща и пораждаща, тази памет е представена от Кънингам и като животоспасителна. Защото се оказва способна да отгледа и дари смисъл дори на битие, непреклонно упорстващо в отстояването на собственото си безсмислие.

БЕЛЕЖКИ

[1] С неологизма *римейк* (англ. *remake* – нещо, направено повторно; от съответния глагол, означаващ „правя нещо наново или по различен начин, реконструирам“) се назовава предимно филм със същия сюжет, а най-често и със същото заглавие, като друг, създаден по-рано. При стабилизирането му като термин – донякъде в противодействие на тенденцията към свободно прехвърляне на понятиен реквизит между различни дисциплинарни полета, характерна за съвременната хуманитаристика – римейкът продължава да се използва приоритетно за означаване на конкретните кинематографични явления. Същевремено обаче се на-

лага и практиката като римейк да бъдат квалифицирани и други, много подобни явления от различни сфери на съвременното изкуство, по същество идентични с него, като ефектите на мултипликацията в поп-арта или кавърверсиите в поп- и рок-музиката, както и случаите на „пренаписване" на литературни произведения, какъвто е тук коментираният.

[2] 2002 г., реж. Стивън Долдри, сценарий Дейвид Хеър, музика Филип Глас, в главните роли Никол Кидман, Мерил Стрийп, Джулиан Мур, Ед Харис и Стивън Дилейни.

[3] Между другото това работно озаглавяване е назовано във фрагмент от дневника на писателката, който Кънингам използва заедно с цитат от Борхес като епиграф към своята книга: „Нямам време да описвам плановете си. Би трябвало да кажа много за „Часовете"... (30 август 1923 г.). Вж. **Кънингам, Майкъл.** Часовете. Плевен: ЕА, 2000 (превод Иглика Василева). Нататък позоваванията на текста са по същото издание.

[4] Вж. *Часовете,* с. 5.

[5] **Wolf, Matt.** Clarissa Dalloway in a Hall of Mirrors. New York Times, November 3, 2002.

[6] Първият вариант на въвеждащото изречение, изписан в „Часовете", гласи конкретно „Мисис Далауей каза нещо (какво) и сама купи цветята".

[7] В главата *Мисис Далауей:* Ню Йорк. Краят на двайсети век; в главата *Мисис Улф:* Лондонско предградие. Хиляда деветстотин двайсет и трета година; в главата *Мисис Браун:* Лос Анджелис. Хиляда деветстотин четирийсет и девета година.

[8] В интервю Кънингам специално подчертава творческия си интерес към импулса да се създава красота – характеристика, която представя човешкия вид като особено интересен и ценен. Curt Degenhart. Michael Cunningham. Author Interview. Lykos Worldwide 2003.

[9] Срвн. мислите на Питър Уолш по повод на Хю: „...престъпниците, които отиват на бесилото, задето са разбили главата на някое момиче във влака, общо взето, причиняват помалко зло, отколкото Хю Уайтбред и неговата сърдечност" (*Мисис Далауей*, 172) и „Ричард твърди, че вечно младите педерасти нанасят повече вреда на каузата от онези, които прелъстяват малки момченца" (*Часовете*, с. 17). Тук и нататък цитатите от „Мисис Далауей" са по изданието **Улф, Вирджиния.** Мисис Далауей. С. Народна култура, 1989 (превод Мариана Неделчева).

[10] Срв. с финала на *Мисис Далауей*: „Това е Клариса, каза той. И тя наистина беше там" (с. 191).

[11] **Wood, Michael.** Parallel Lives. New York Times, November 22, 1998.

[12] **Chambers, Meaghan.** Michael Cunningham, Author of „The Hours" Discusses the Film. The Hoya, January 17, 2003.

[13] Вж. *Часовете,* с. 87.

[14] За фикционалната Вирджиния Улф тази нагласа, проявена най-силно при гостуването на сестра ѝ с децата, е професионален рефлекс. Пак природата на художник обяснява нагласата на Ричард да възприема другите в живота си като фикционални характери. Същият рефлекс обаче се проявява и при Лора Браун (импликацията, която осигурява функционално необходимата обяснителност, е, че тя е неосъщественият творец, чийто талант ще се прояви у сина ѝ).

[15] Вж. *Часовете,* с. 127.

[16] Важно е да се уговори категорично, за да не се натрапват повторения, че става дума за фикционалната Вирджиния Улф, въпреки че Кънингам очевидно е работил с автентични документи и възстановката му може да се приеме като достатъчно надеждна.

[17] Вж. *Мисис Далауей*, с. 82–83.

[18] Вж. *Мисис Далауей*, с. 147.

[19] „Той я наблюдаваше как крои и шие така, както човек наблюдава птичката, която подскача и пърха в тревата – без да смее пръста си да мръдне.“, *Мисис Далауей*, с. 93.

[20] „Изглеждаше бледа, тайнствена, като лилия, ***удавена във водата***, мислеше си той.“, *Мисис Далауей*, с. 93 (к. м. – К. П.).

[21] Вж. *Часовете*, с. 85.

[22] *Мисис Далауей*, с. 37.

[23] *Часовете*, с.33.

[24] *Часовете*, с. 88.

[25] *Часовете*, с. 94.

[26] По въпроса за съдържанието на термина „инициационна творба“ вж. **Коларов, Радосвет.** Инициационната творба: поемата „Нощ“ на Яворов. – В: 120 години П. К. Яворов. 1878–1998. С., БАН (Институт за литература), 1998, с. 21–60.

[27] *Часовете*, с. 53

[28] Вж. напр. *Мисис Далауей*, с. 16.

[29] Срвн. в *Часовете* Пролога и с. 136.

[30] „Исках да създам нещо истинско и шокиращо, сравнимо с утрото в нечий живот. Най-обикновено утро.“, *Часовете*, с. 136.

Да отгледаш смисъла

Сборник в чест на Радосвет Коларов

Българска
Първо издание

Коректор на българските текстове
Лора Султанова
Коректор на английските текстове
Филипина Филипова
Коректор на руския текст
Цветана Ралева
Предпечатна подготовка
Дора Мичева

Формат: 70x100/16; п. к. 32.5
Приета за печат ноември 2003 г.



Издателски център „Боян Пенев“
Институт за литература – БАН
София 1113
бул. „Шипченски проход“ 52
бл. 17, ет. VIII
http://www.ilit.bas.bg/
e–mail: publ_centre@ilit.bas.bg

цена 9 лв.

Литературното произведение не е конструкция от механично скрепени части, а извънредно сложна динамична система, чиито съдържателни и формални равнища се намират в непрекъснато и едновременно взаимодействие, те взаимно се обуславят и разграничават, уравновесяват се и в същия миг, нарушавайки равновесието, активизират в себе си съпротивителните сили, които извеждат системата от статичността и я тласкат към развитие, понякога разменят местата си. . .

По правило колкото едно равнище в тази система е по-формално, по-бедно в съдържателно отношение, толкова по-трудно се откриват зоните на пресичането му със съдържателните равнища на системата. Тази закономерност намира практически израз в трудността, с която се определя значението на отрязъци от текста, които лесно се поддават на описание, както и в обратната тенденция - лекотата, с която се формулира значението на трудни за описание структури.

Р. Коларов, Звук и смисъл. Наблюдения върху фоничната организация на художествената проза, С., 1983, стр. 18

Литературната творба, в която ни се струва, че нещо се руши, разбира се, не остава безформена маса, тя е сложно и противоречиво организирана постройка; може да се каже, без специален вкус към парадоксите, че тя е изградена чрез рушене. И в такъв случай простата констатация за разрушителната стихия става недостатъчна и едностранчива; необходимо е процесът на рушене-изграждане да бъде наблюдаван и описан, а затова е необходимо да се присъствува «на самото място» и дори «във», «всред» това рушене-изграждане.

«На самото място», «във», «всред» са пространствени метафори (нашето критическо мислене е пронизано от такива метафори), които се опитват да представят образно-пластично подхода на познавателно проникане, интуитивно-рационално вглъбяване в творбата, което е не само пренасянето-«вчувстване», а осигурява «вътрешна» гледна точка за наблюдаване на нейното функциониране.

Р. Коларов, В художествения свят на романа "Хоро", С., 1988, стр. 9

ISBN 945-8712-32-6