XX

ВЕК

ПОРЕДИЦА «ВЕК» ПОРЕДИЦА «ВЕК» ПОРЕДИЦА «ВЕК» ПОРЕДИЦА «ВЕК»

ІІІ
32933

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

Езиците на европейската модерност

Български и словашки прочити

БОЯН ЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

Поредица „ВЕК“

(XX)

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Institute of Literature
Bulgarian Academy of Sciences

Languages of European Modernity

Bulgarian and Slovak Interpretations

Editors:
Christina Balabanova and Adam Bžoch

Publishing Centre „Boyan Penev"
Sofia, 2000

Първата изд книга

А III 32933
лит.-вед.

Институт за литература
Българска академия на науките

Езиците на европейската модерност

Български и словашки прочити

Съставители:
Христина Балабанова и Адам Бжох

Дар на библиотеката
на Института за литература

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Издателски център „Боян Пенев“
София, 2000

820/899 (4).09

Изданието е осъществено със съдействието
на фондация Отворено общество

ФОНДАЦИЯ
ОТВОРЕНО
ОБЩЕСТВО
СОФИЯ

ТП 32933
Б 2370/2000

БИБЛИОТЕКА
2002 - 2010

Редакционна колегия:
ст.н.с. д-р Цветанка Атанасова
ст.н.с. д-р Христина Балабанова
проф. Ян Кошка

© Институт за литература – Издателски център „Боян Пенев“, 2000
© Христина Балабанова, Адам Бжох, *съставители*, 2000
© Буян Филчев, *художник*, 2000
© Зорница Димова, Величко Панайотов,
Вътьо Раковски, Татяна Стойчева, *преводачи*, 2000

КАЦ
БИБЛИОТЕКА
ДАР

Съдържание

Встъпление
9
Introduction
15
Мирослав Дачев
Езиците на европейската модерност
20
Miroslav Datchev
Languages of European Modernity
23
Георги Цанков
Дилетантът и марионетките
в подножието на Вавилонската кула
Бележки върху някои съвпадения в творбите на Франц Кафка, Станислав Игнаци Виткевич и Чавдар Мутафов
26
Петер Заяц
Cross Reading като форма на интертекстуалността
34
Мирослав Дачев
Граници на езика в модернистичното съзнание
47
Адам Бжох
Лингвистичните теории и философията на езика в словашкия надреализъм
61

Николай Аретов
Българският диаболизъм в европейски контекст.
Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината
на спомените на писателя
70
Ян Кошка
Междулитературната санкция на езиците
на европейската модерност
82
Рая Кунчева
„Чистата поезия“ — пресечно понятие на модернизма.
Пол Валери и Николай Лилиев
92
Дана Кършакова
„Словенска модерна“ и категорията на алюзията
98
Цветанка Атанасова
Към въпроса за границите на българския модернизъм
109
Карол Томиш
Инициативата на Иван Краско в модерната словашка проза
119
Елка Константинова
Фантастиката в модерността и в постмодерността
Наблюдения над българската художествена проза
126
Ян Замбор
Многоточията и тиретата в лириката на Иван Краско
141
Мариета Иванова-Гиргинова
Поетика на марионетъчното в експерименталните форми
на българската драма през 20-те години
в контекста на европейския авангард
155
Павол Копърда
Основите на сюрреализма, възпрепятстване на семиозиса
171

Богумила Сувара-Марчокова
Езикът на Бруно Шулц в контекста на полската модернсот
177
Елка Трайкова
Литературната история през погледа на литературните полемики. Наблюдения върху литературните дискусии в България и Русия през периода 1945-1989
183
Марцела Микулова
Варианти на аз-формата в словашката проза на късния реализъм
199
Мария Куса
Слово, картина, орнамент.
Творчеството на Сергей Шаршун в контекста на руския и европейския модернизъм и в словашкото културно пространство
208
Борис Минков
Новелистиката на Херман Брох и някои аспекти на българската белетристика между двете световни войни
221
Елка Димитрова
Аспекти на митологизма и историзма в българския постсимволистичен модернизъм
238
Люба Стоянова
Централноевропейската идентичност в най-новата словашка литература
252
Христина Балабанова
Поглед върху философията и реториката на душата в творчеството на Отокар Бржезина, Николай Лилиев и Иван Краско
260
Бележки за авторите
269

Notes about the contributors
275
Показалец на авторските имена
280

Встъпление

Събраните в тази книга научни статии представят резултатите от българо-словашкия проект "Езиците на европейската модерност. Български и словашки прочити", в който взеха участие литературоведи от Българската академия на науките (Института за литература) и Словашката академия на науките (Института за световна литература и Института за словашка литература). С това съвместно начинание се разшири изследователската сфера на българо-словашките и словашко-българските научни контакти, развивани предимно на базата на традиционния компаративизъм и билитературните връзки.

Обръщането към темата за модерността в европейските литератури и култури (от края на XIX и в протежението на XX век) бе мотивирано от общия изследователски интерес към тази проблематика, позволяващ да се потърсят и открият допирни точки в теоретичните и литературноисторически рефлексии на модернистичното културно наследство. Междулитературните и междукултурни европейски диалози се превърнаха в проблемно-тематично поле за съвместната работа, в стратегическо място за "откривателски прочит" на многообразието в литературно-художествените проявления на модерността. Предисторията на проекта има своя диалог в размяната на гледни точки между двете страни, които очертаха различни, взаимно допълващи се акценти на фона на общата убеденост за необходимостта от "нов прочит" (на практика нова рецепция) на модернизма и авангардизма и то именно в многопосочността на тяхната междукултурна активност. Тези гледни точки бяха представени в подготвителния

етап чрез два "насрещни" текста във формата на експозе – на Мирослав Дачев[1] (публикуван в настоящия сборник) и на Адам Бжох (замислен като отговор на първия), които, макар и по различен начин, изведоха като доминиращо разбирането за хетерогенната същност на модерността, обикновено редуцирана и заличавана в литературноисторическите синтези и типологии, които търсят тоталност и кохерентност. Тезата на Дачев, базирана на езика и неговата знакова комуникативност, максимално се доближава до постмодерната оптика на плурализма в рецепцията на модерността. Тук е уместно да припомним мисълта на Джани Ватимо, че плуралистичните корени на постмодернизма се съдържат в авангардизма, който смесва различни езици и кодове и развива множество перспективи, които впоследствие не обединява нито подчинява на някакъв помиряващ ги идеал.[2] В своя програмен текст М. Дачев предлага структурно-семиотичен модел на междукултурните диалози въз основа на "модернистичното търсене в езика", който в "Граници на езика в модернистичното съзнание" исторически и методологически конкретизира чрез езиковото новаторство на символизма и последвалите го "изми". Тук понятието "граници", изтръгнато от контекста на традиционния литературен историзъм и приютено в творческото съзнание, се превръща в понятие на difference, "теоретичен топос"[3] на контекстуално променящото се отношение между мисления и осъществявания езиков експеримент. Границата е извикана от представата за нов език, за "революция в езика" и като следствие от посоките на това търсене се ражда "фрагментарната образност" на езика в поетичния изказ на символизма, футуризма, дадаизма, сюрреализма, експресионизма. Така езиковите интенции се текстуализират в множество от дискурсивни техники, които чрез рефлексията на опита се взаимопроникват, оразличават и пресичат в посоките на нови езикови интенции. Контекстуалният плурализъм на тази хетерогенна "цялост" полемизира с представата

---

[1] Текстът на Мирослав Дачев бе публикуван в сп. Slovak Review 1998/2 като обща позиция на двата екипа.

[2] Цитирано по W.Welsch. Naše postmoderní moderna. Zvon. České katolické nakladatelství. Praha, 1994, s. 58

[3] Израз на Т. Валас - вж. Teresa Walas. Czy jest możliva inna historia literaury? "Universitas", Kraków, 1993, s. 52.

за хронологическа последователност на модернистичните направления и обвързването на техния развоен модел с културното пространство на Западна Европа. Чрез отношението към езика авторът структурира по нов начин трансформациите и различията в направлението на символизма, сравнявайки френския символизъм с третата вълна на руския символизъм и "периферния" от гледна точка на традиционния (европо-центристки) развоен модел български символизъм, преосмисля асиметричността чрез категорията на множествеността.

Начинът, по който М. Дачев теоретично формулира и методологически илюстрира темата за "езиците" на модерността, не е моделова рамка, мултиплицираща единство в подхода или в тематичната ориентираност на публикуваните изследователски текстове, а и такова единство не е търсено. Неговата позиция е един от аспектите на възможното разбиране и третиране на темата, въпреки че може да се нарече интегративна от гледна точка на ясната методологическа постановка и предлаганите нови ракурси за литературна и културна история на модерността. В тази връзка неговият подход към систематизацията на модернистичните направления създава диалогова среда за проблематиката на редица статии (както български, така и словашки), актуализиращи изместени от литературния развоен модел и претърпели различна форма на редукция (естетическа, идеологическа) образи на модерността: като например статията на М. Иванова-Гиргинова за връзките на експерименталните форми на българската драма през 20-те г. с центровете на европейския сценичен авангард или на Н. Аретов за австрийско-немските инспирации (Г. Майринк) на "диаболизма" в българската междувоенна проза, на Д. Коршакова, разглеждаща алюзията като форма на текстуална импликация на "канонизирани" мотиви на модернизма в словашката проза от началото на XX век. Сериозното присъствие на словашка и българска проблематика в многопосочно разгърнат диалог с европейската модерност не е случайно. И българските, и словашките модернистични направления са недостатъчно и несистематично изследвани и интерпретирани, дълги години (с малки "проблясъци") погребвани в схемата на една идеологическа парадигма, която наслагва "свой канон" върху консенсусно разбирания днес естетически, методологически или

понятиен канон, дезинтегрира ги като европейски културно-индентификационен фактор. Проблемът за европейската реинтеграция на словашката и българска култура актуализира необходимостта от по-комплексно литературноисторическо профилиране на свързващите нишки на техните европейски диалози. В сборника намира място и една от основните теми на словашкия научен дискурс (особено в компаративистиката) — Централна Европа като специфичен културно-географски регион, етнически хетерогенен, с висока степен на междулитературна и междукултурна комуникативност; транзитивна област на културнотрансформационни процеси. Към тази цялост принадлежи словашката литература, в централноевропейското се оглежда словашката културна идентичност. В статията на М. Микулова, която анализира словашката предсимволистична проза, хибридната стилова доминанта на нарацията се свързва с "междинното" централноевропейско пространство, в което се срещат източният (Русия) и западният културен модел. Централноевропейският контекст има своите хипостази в съвременната (постмодерна) словашка проза и както показва статията на Л. Стоянова, интересното в случая е ироничното релативизиране на централноевропеизма като културен канон, поливалентното му кодиране в реторичните фигури на езика.

Темата за пресичането и разминаването на културните контексти се конкретизира по нов начин в статиите на Р. Кунчева и Б. Минков. Онова, което ги обединява, е направената от Минков констатация, че през 20-те години на XX век българската рецепция на европейската модерност позволява европейското културно пространство да се мисли като общо културно пространство. Това разширява възможностите за европейска контекстуализация на художествени практики и естетически възгледи, които българският контекст отхвърля или маргинализира. Такъв е случаят с отношението на Лилиев към Пол Валери и френската дискусия за "чистата поезия". Сравнявайки рецепцията на "всеобщите топоси" на модернистичното писане в новелистиката на Х. Брох и прозата на Вл. Полянов и Г. Стаматов, Б. Минков очертава техните различни наративни и стилистични транс-формации в двата културни контекста, изграждайки опозицията постмодернистично — модернистично. В тази посока П. Заяц

открива нови възможности за сравнително-типологичния подход чрез свързващата брънка на интертекстуалността в романите на Карл Краус "Последните дни на човечеството", Ярослав Хашек "Приключенията на добрия войник Швейк" и дилогията на Илф и Петров "Дванадесетте стола" и "Златният телец". Става въпрос за широка културносемиотична концепция на интертекстуалността, която легитимира връзката между модернизма и постмодернизма на текстуално ниво.

Постмодернистичната естетика на езика и нейните корени в епохата на модерността обединява като проблем статиите на Б. Сувара-Марчокова и П. Копърда, в които полската авангардна проза (Б. Шулц) и манифестите на френския сюрреализъм (А. Бретон) са отправна точка за наблюдения, засягащи литературноисторическата и епистемологична рамка на постмодернизма. От своя страна статията на Е. Константинова, която чете знаците на българската постмодерна литература в жанра на фантастиката, и тази на Г. Цанков – за постмодерната репродукция на образи и теми на модернизма в паралитературния жанр "книга-игра", дават повод за размисъл за различните и понякога двусмислено неясни лица на постмодернизма.

Постмодернизмът като изследователски метод или като начин на анализ (М. Фуко) и теорията на Д. Дюришин за междулитературния процес си дават среща в статията на Я. Кошка "Междулитературната санкция на езиците на европейската модерност", която демонстрира неподозирано сходство между тях. Статията обръща внимание върху езика на подхода чрез интерпретация на поезията на П. К. Яворов и И. Краско. Към езика на интерпретацията или на връзката между интерпретация и литературноисторическа периодизация на модерността са обърнати и редица статии с българска и словашка проблематика (на Цв. Атанасова, Е. Трайкова, Е. Димитрова, Я. Замбор, К. Томиш, М. Куса).

Статията на А. Бжох "Лингвистичните теории и философията на езика в словашкия надреализъм" е единствената статия с интердисциплинарен подход. Чрез примера на словашкия сюрреализъм в нея се гледа от друг ъгъл към "революцията в езика" – като неосъществена поради влиянието на словашкото структуралистично езикознание, което загърбва семантиката.

В едно кратко встъпление едва ли може да се обхване цялостно и в дълбочина съдържанието на публикуваните в сборника статии, да се проследят връзките между тях. Участниците в този българо-словашки проект се ръководят от диалога за една отминала епоха, която трябва да бъде прочетена на повече езици. Затова се предвижда сборникът (макар и във видоизменен вариант) да излезе и на словашки език.

Христина Балабанова

Introduction

The articles collected in this book are the result of the Bulgarian-Slovak project Languages of European Modernity. Bulgarian and Slovak Readings *with the participation of literary scholars from the Institute of Literature at the Bulgarian Academy of Sciences and the Institute of World Literature and the Institute of Slovak Literature at the Slovak Academy of Sciences. The project expanded the research field of Bulgarian-Slovak and Slovak-Bulgarian scholarly contacts, which used to be based upon traditional comparative literature and biliterary relations.*

The choice of the subject, modernity in European literatures and cultures (from the end of the 19th and in the course of the 20th century), was motivated by joint research interest in its problematics. This interest encouraged the search for and finding of touching points in the reflection of theory and history of literature in the cultural heritage of modernism. European dialogues between literatures and cultures were transformed into a problematic and thematic field for joint work, a strategic spot for "innovative readings" of the variety of literary and aesthetic manifestations of modernity. The prehistory of the project made its own dialogue in the exchange of Bulgarian and Slovak points of view. The tracing in them of complementary accents was in step with the general belief in the need for "new readings" (in fact a new reception) of modernism and avant-garde, precisely in its multifaceted activity between cultures. In the preliminary stage those different points of view were presented in two texts as outlines: Miroslav Datchev's (in the present collection)[1] *and Adam Bžoch's (in answer to it). Each author in his own way insisted on the heterogeneity of modernity as a dominant, something*

[1] Datchev's text appeared in *The Slovak Review* No2 (1998) as the position of both the Bulgarian and the Slovak team.

that previous literary syntheses and typologies used to suppress in their search for totality and coherence. Datchev's assumption based upon the semiotic potential of language is closest to post-modern pluralism in the reception of modernity. Here we should refer to Gianni Vattimo who finds pluralistic roots of post-modernism in the avant-garde with its mixture of different languages and codes into a variety of perspectives which are further neither unified, nor subordinated to some reconciling ideal[2]*. Datchev's programming text offers a structural and semiotic model of intercultural dialogues on the basis of a "modernist quest-within-language". He gives it historical and methodological specificity in* Boundaries of Language in Modernist Consciousness *through the linguistic experimenting of symbolism and other "-isms" after it. The concept of "boundaries" extracted from the context of traditional literary history and sheltered in imaginative consciousness transforms itself into* difference, *"a theoretical topos"*[3] *of the relationship between the imagined and realized linguistic experiment in a changing context. The boundary was called into being by the idea of a new language, of "a revolution within language", and consequently, the aspects of the search engender "a fragmentary imagery" of language in the poetic expression of symbolism, futurism, dadaism, surrealism, expressionism. Linguistic intentions emerge in the text in a number of discoursive techniques and their interpenetration, distinction and transection through the reflection of experience points towards other linguistic intentions. The contextual pluralism of that heterogeneous "entity" polemicizes with the notion of a chronological sequence for modernist movements as well as with the attachment of their periodization to the cultural space of Western Europe. The author probes the attitude to language in order to structure anew transformations and differences in symbolism. He reconceptualises asymmetry through the concept of multiplicity while comparing French symbolism with the third wave of Russian symbolism and with Bulgarian symbolism, the latter suppressed into "peripherality" by the traditional Eurocentric paradigm. Datchev's theoretical formulation and methodological illustration of the subject of "languages of modernity" is not a framework that reproduces for the research*

[2] Quoted from W. Welsch. Naše postmoderní moderna. Zvon. Českе katolické nakladatelství. Praha, 1994, 58.

[3] The formulation belongs to Teresa Walas. Czy jest mozliva inna historia literatury? "Universitas", Krakow, 1993, 52.

papers unity in either approach or thematic orientation. Neither was unity aimed at. It is one of the possible aspects of contemplation and treatment of the subject that can be seen as integrative with its clear methodological formulation and new vistas of literary and cultural history of modernity.

In this respect Datchev's approach to the systematization of modernist movements creates conditions for dialogue to the argumentation of a number of Bulgarian and Slovak papers in this collection. Images of modernity, which, due to the displacement of literary periodization, underwent all kinds of aesthetic or ideological reduction, are foregrounded in them, e.g. M. Ivanova-Girginova's study on the contacts of experimental Bulgarian drama of the 1920s with centres of the European theatre avant-garde, N. Aretov's – on the Austrian-German origins (G. Meyrink) of diabolism in Bulgarian prose between the wars, or D. Kršakova's study of allusion as textual implication of canonical motives of modernism in Slovak prose of the early 20th century. The substantial number of Bulgarian and Slovak issues are in multilateral dialogue with European modernity. Both Bulgarian and Slovak modernist movements have been insufficiently and randomly researched and interpreted. For many years they have been (with a few exceptions) entombed into the scheme of an ideological paradigm which would superpose upon the aesthetical, methodological or conceptual canon which we regard today as consensual, a canon of its own, decrying these movements as a factor of cultural identification with Europe. The issue of re-integrating Slovak and Bulgarian cultures into Europe emphasizes the need for a more thorough literary scholarship of the connecting threads of European dialogues.

The collection also includes one of the principal subjects in Slovak scholarly discourse and comparative literature, Central Europe as a specific cultural and geographical area with its ethnic heterogeneity, its strong potential for intercultural and interliterary communication, and its position as a transition point of cultural transformations. Slovak literature also belongs here and Central Europeanness mirrors Slovak cultural identity. As a theoretical model of pluralism Central Europe resists (Western) Eurocentrism. M. Mikulová's analysis of Slovak pre-symbolist prose refers the hybrid stylistic dominant of narration to the Central European interface where the cultural model of the East (Russia) meets its Western counterpart. The Central European context has its own hypostases in contemporary post-modern Slovak prose and, as L.

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Stojanova points out, it is worth following the ironic relativisation of Central Europeanism as a cultural canon or its polyvalent encoding into the rhetorical figures of language.

The transection or dissension of cultural contexts is addressed anew by R. Kuntcheva and B. Minkov. What they have in common is Minkov's assertion that in the 1920s Bulgarian reception of European modernity appropriated the cultural space of Europe as its own expanding the range of possibilities for European contextualization of literary practices and aesthetic views which the Bulgarian context disrupted or marginalized. Here belongs Nikolai Liliev's exposition of Paul Valéry and the discussion in France on "pure poetry". Minkov's comparison of the reception of universal topoi *in modernist writing as it appears in Hermann Broch, Vladimir Polyanov and Georgi Stamatov, reveals, while using the* modernist – post-modernist *opposition, their different narrative and stylistic transformations in Slovak and Bulgarian cultural contexts. One should also mention P. Zajac's insights into comparative typology due to the intertextual missing link between Karl Kraus's* Die letzten Tage der Menschheit, *Hašek's* The Adventures of the Good Soldier Schwejk *and Il'f's and Petrov's* Twelve Chairs *and* The Golden Calf. *The broad conception of intertextuality in terms of cultural semiotics legitimates the connection between modernism and post-modernism on the level of the text.*

B. Suwara-Marčoková and P. Koprda deal with post-modernist aesthetics of language and its origins in the age of modernity. Polish prose of the avant-garde (B. Schulz) and the manifestos of French surrealism (A. Breton) serve as starting points to the post-modernist framework of literary history and epistemology. E. Konstantinova's signs of Bulgarian post-modernism in science fiction, and G. Tzankov's post-modernist reproduction of images and motives of modernism in paraliterary genres give food for reflection about the various, sometimes ambivalent faces of post-modernism.

Post-modernism as a research methodology or rather as an analytical tool (Foucault) has a worthwhile meeting with D. Ďurišin's theory on the interliterary process in J. Koška's The Interliterary Sanction of Languages of European Modernity. *The result shows a surprising similarity between them through an interpretation of the poetry of P. Yavorov and I. Krasko.*

The language of interpretation or the connection between interpretation

and the literary periodization of modernity appeals to several Bulgarian and Slovak scholars (T. Atanasova, E. Traykova, E. Dimitrova, J. Zambor, K. Tomiš, M. Kusá).

Adam Bžoch's Linguistic Theories and Philosophy in Slovak Surrealism *is the only interdisciplinary paper in our book. Here Slovak surrealism encourages a different viewpoint to "the revolution in language" as a failed revolution due to the impact of Slovak structuralist linguistics with its disavowal of semantics.*

A brief introduction can hardly offer an exhaustive treatment to the papers published in this book, nor can it claim a thorough and in-depth presentation of their links with one another. The participants in the Bulgarian-Slovak project accepted dialogue about an age in the past which has to address readers in more than one language. With this idea in mind the organizers plan to publish the collection of papers in the Slovak language, although in a somewhat different format.

Christina Balabanova
Translated by Tatyana Stoicheva

Мирослав Дачев

Езиците на европейската модерност

"Езиците на европейската модерност" не е случайно избрана тема в края на XX в., когато *модерността* и нейните *пост*преображения все по-осезаемо се превръщат в значими категории на литературата и културата, едно връщане назад е натоварено с нещо повече от обикновен изследователски интерес. В основата на подобно връщане стоят няколко предпоставки:

Първо. Осъзнаването на днешната постмодерна културна и езикова ситуация е немислимо без познаването и разбирането на началата на модерността. Всеки проект, който е замислен като гледна точка от края на столетието, родеещ се с постмодерните измерения на хуманитаристиката, *се нуждае от контекстите на своите корени*, т. е. той по необходимост – и като генеалогия, и като археология на *знанието за себе си* — трябва да се завърне и прочете образите на модерността от края на XIX век и нейните вариации в протежение на XX век. Постмодерното ни *днес* — за добро или за лошо — е прекомерно задължено на модернистичното си *вчера*.

Второ. Опитите за типологизация на културните пресичания и взаимодействия на литературите и културите на XX век в Европа са белязани изключително силно от знаците на модерността. Още от края на XIX столетие ризомата на човешкото мислене — изразено по различни, и все пак епистемологично сходни начини в литературата, музиката, живописта, театъра, философията — за пръв път след епохата на романтизма пише толкова много и толкова силни диалози между културите. Символизъм, експресионизъм, футуризъм, дадаизъм, акмеизъм, кубизъм, неоромантизъм, диаболизъм, са само инварианти на тази напрегната в търсенията си, съмненията си и кризисните си стойности епистема. Независимо от факта, че всяка европейска страна по различни начини пише своите следи в паметта на културата, че има различни социално-исторически перспективи и в крайна сметка различна съдба,

палимпсестните преплитания именно в тази епоха са най-експлицитни. Постмодерното ни *днес* — този път по-скоро за добро, отколкото за лошо — е прекомерно задължено освен на модернистичното си *вчера*, още и на неговите междукултурни пресичания. Българската модерност, например, трудно би очертала истинската си идентичност без типологията на връзките с френския и руския символизъм, немския неоромантизъм и експресионизъм, руския имажинизъм и футуризъм — и това е само началото на XX век. Всяка европейска култура, независимо от оценъчните различия, би казала подобни думи за своето *вчера*. Подобен проект, освен че би могъл да преоткрие и прочете по нов начин известните вече културни диалози, има възможността да установи нови типологични близости и да предефинира критериите за подобни установявания.

Трето. Всички културни взаимодействия имат своите *образи на контакт* — културите не се докосват, още по-малко взаимопроникват без наличието на някакъв инструмент. Когато говорим за *Езици на европейската модерност*, очевидно възлагаме на езика функцията на подобен инструмент. В нашето схващане, обаче, *езикът е по-скоро код, който всеки аспект на културата иманентно съдържа като своя себеизразеност*. В този смисъл под *езици* на модерността се разбират не само вербалните преображения на словесността, а *изразните системи* на иконичността, музикалността, жестовостта, чрез които културата, макар и условно, разграничава в собствената си плът отделни територии. Модерността е тази, която ту засилва до неузнаваемост отделните аспекти на тези територии, ту прави опити да заличи границата между тях. Вагнер, Скрябин, Кандински, Рене Гил, Маларме, Андрей Бели, Николай Райнов, са само точки от различните посоки на тези две нагласи. Постмодерното ни *днес* — тук дори не смея да аксиологизирам — е прекомерно задължено на модернистичното си *вчера*, кумулирало и съхранило през цялото протежение на XX век тези перспективи на революционно търсене, сплитане, отдалечаване в различните системи езици.

Четвърто. Презумпцията, от която тръгват много посоки в проекта, е, че модерността е епистемологична нагласа и че търсенето-в-езика е едно от най-емблематичните усилия на модернизма и постмодернизма. Вавилоноподобното нашествие и сплитане на езиците в епохата на модерността променя облика както на самата модерност, така и облика на самите езици. Проектът превръща това в своя оптика и оттук тръгва към въпроса за границите и възможностите при дефинирането на модерността, на положеността на субекта в модернистичната епоха; на стиловите преплитания с успоредни литературно-художествени търсения; на контекстите, които модерността изгражда и на междутекстовите

диалози, които проектира и експлицира. Да, но тук трябва да се обясни, че *езици* не означава само многообразието на изразните средства на културата и че пренасочва или към литературата, или към живописта, или към музиката, а означава и нещо много по-фундаментално. *Езици* — като Pluralia tantum — изразява убедеността, че *Езикът се е разпаднал в битието си на монолитност, че няма Един Език, че образността на Езика е фрагментарна* — и всичко това е следствие от търсенията на модерността именно в полето на изразяването-на-себе-си. *Езици* е знак за търсене на ново imago на модерното съзнание, което е множествено в желанията си, но така също и знак за кризиса, който раждат подобни желания. Постмодерното ни *днес* — без да чувства угризения, че отново е задължено на модернистичното си *вчера* — би могло, изследвайки този кризис, да предвиди съдбата си в началото на новото XXI столетие.

Предпоставките за един научен проект сигурно биха имали и други лица. Много по-важно е, обаче, какво лице ще има самият проект. С грижа, но и с убеденост във възможностите му, тези редове на *пред*историята (за изследванията на модерността) — спират, за да направят път на *езиците*, които ще разкажат самите *истории* (за модерността и за *себе си*).

Miroslav Datchev

Languages of European Modernity

The choice of the subject *Languages of European Modernity* was not fortuitous. At the turn of the 20th century, when we witness how *modernity* itself and its *post*-transformations ever more noticeably define meaningful literary and cultural concepts, a retracing of modernity articulates far more than an ordinary research interest. The retracing is grounded upon the following assumptions:

First. One cannot understand today's post-modern culture and language situation, if one does not know or understand the origins of modernity. Every project, which has been conceptualized from the viewpoint of the end of the 20th century and is related to post-modern aspects of the arts, *is in need of the context of its origins*, i.e. it has by necessity, both as genealogy as well as archeology of *knowledge of the self*, to retrace its steps and read the images of modernity from the end of the 19th century with its variations throughout the 20th century. Our post-modern *present time* — for good or ill — is excessively indebted to its modernist *past.*

Second. Attempts at typologization of cultural intersections and interactions of 20th century European literatures and cultures are impressed quite forcefully with the signs of modernity. It was at the turn of the 19th century that the rhizome of human thought, expressed in a various but epistemologically identical manner in literature, music, painting, theatre, or philosophy, made for the first time, since the age of romanticism, so numerous and so strong dialogues between cultures. Symbolism, expressionism, futurism, dadaism, acmeism, cubism, neoromanticism, diabolism, each of these is a mere invariant of the episteme and of its values characterized by strenuous searching, doubts and crises. Regardless of the fact that each country in Europe inscribed itself in the memory of culture in its own way, and that dissimilar sociohistorical perspectives would ultimately result in a different fate, it was in this period that palimpsest superscription became the most explicit. Our post-modern *present*

time — this time for good rather than for ill, owes quite a lot not just to its modernist past, but also to its intercultural criss-crosses. Bulgarian modernity e. g. would find it difficult to outline its real identity without typological links with French and Russian symbolism, German neo-romanticism and expressionism, Russian imagism and futurism — and this was only in the early 20th century. Any national culture in Europe, regardless of differences in evaluation, would use similar words to describe its own past. Such a project, apart from being in a position to discover again and real anew the familiar cultural dialogues, may also find out new typological affinities as well as redefine the criteria for their evaluation.

Third. All cultural interactions have their *images of contact* — cultures cannot make contact, or permeate one another without some mediation. When we talk about *Languages of European Modernity*, we evidently impose such functions upon language. Our concept, however, is that *language is much rather a code inhering in every aspect of culture as its own self-expression.* In this respect languages of modernity imply not only verbal transformations of utterance but also the *expressive systems* of iconicity music, or the gestural, through which culture can identify, however arbitrarily, separate areas within its own space. It is modernity that either enhances the various aspects of these areas beyond recognition, or endeavours to delete their boundaries. Wagner, Scriabin, Kandinsky, René Ghil, Andrei Bely, Nikolai Rainov — each is like a point in the various trends of two dispositions. Our postmodern *present time* — I do not even dare axiologize — is extremely indebted to its modernist *past*, *which* accumulated and retained throughout the 20th century this same perspective of revolutionary quest, blending or distancing in the various systems of languages.

Fourth. A basic assumption for a number of aspects in the project is that modernity is an epistemological disposition and that the quest-within language is an emblematic effort of modernity and post-modernism. Babel-like invasion and blending of languages in the age of modernity alters the appearance of modernity itself as well as the appearance of languages. The project adopts this as a conceptual tool to explore the issue of boundaries and possibilities regarding the definition of modernity and the mapping of the subject within the age of modernity; of stylistic interweaving with parallel literary-artistic searching, of contexts built by modernity and of intertextual dialogues which modernity designs and explains. One has to make clear that *languages* here signify not only the multiple expressive means culture has at its disposal or their channelling into literature, painting or music, but something more essential. *Languages* as *pluralia tantum* — expresses the conviction that *Language has dissolved in its monolithic being, that there is no Single Language, that imagery of Language is fragmented* — and all this stems from the search of modernity into the ex-

pression of self. *Languages* signify the quest of a new *imago* of modern consciousness which is pluralistic in its desires, but which also signifies the crisis such desires engender. Our post-modern *present time* — without a trace of remorse for being indebted to its modernist *past* — might predict while tracing the crisis, its own fate on the threshold of the 21st century.

Assumptions towards a research project could well have other aspects. It is much more essential, however, to think of the aspects this project will have. These few lines — the lines of the *pre*history (of a research of modernity) stop here with a concern and with a conviction of its potential, to make way for *languages* which will tell their own *histories* (of modernity and of the *their self*).

Translated by Tatyana Stoicheva

Георги Цанков

Дилетантът и марионетките в подножието на Вавилонската кула

Бележки върху някои съвпадения в творбите на Франц Кафка, Станислав Игнаци Виткевич и Чавдар Мутафов

Особено популярно днес сред децата по света е заниманието с компютърни игри, матрицата на които ще открием във все още модерния паралитературен жанр "книга-игра", където героят е самият читател. Механизмът е съвършено прост: един дилетант (читателят) трябва да проникне в повече или по-малко сложен и често пъти злокобен свят на изобретени от автора на приключението марионетки. Докато всички те се движат по волята на предварително сътворилата ги идея, аз-ът на читателя им се противопоставя. В зависимост от това дали ще открие кода за сътворението, или с други думи "строителния план на вавилонската кула", в която влиза, се решава дали ще живее по-нататък в текста или ще загине на определено равнище на книгата, носещо смърт. Тук архетипът е очевиден: той е изключително древен. Достатъчно е да си припомним ада в египетската митология (**Миноа 1999**, стр. 16-17). Душата, нашият двойник, тръгва на дълго пътешествие през чужди страни, чиято карта понякога бива нарисувана върху саркофага на починалия и достига мястото, където бива съдена, в зависимост от това, дали в нея преобладава доброто или злото. В християнската образност наблюдаваме доста сходен ритуал, но той вече е натоварен максимално с нравствен пълнеж. Подобно на медитиращ брамин, отец Игнатий Лойола в трактата си "Упражнения за духа" ни съветва да възпроизведем във въображението си огромните пламъци, чрез слуха си да чуем крясъците на грешниците, чрез обонянието си да доловим пушеците и сярата, чрез вкуса си да усетим горчивината на сълзите... (**Миноа 1999**, стр.32; **Лойола 1998**).

Достатъчно е да видим няколко картини на Станислав Игнаци Виткевич, за да почувстваме, че той се опитва да ни отведе в същата тази фуниевидна пропаст на ужаса, в желанието си чрез изкуството отново да ни внуши божествената тръпка от метафизичното. Големият полски драматург, предходник на Йонеско и Бекет, отлично знае, че докато за

средновековния човек усещането за божествено стига направо до сърцето, съвременният дилетант, проникнат от "ужасната скука на механизирания бездушен живот" (**Виткевич 1993**, стр. 11), ще се нуждае от дълго пътуване сред марионетките, за да се доближи до Тайнството на съществуването. Знаменитата "сферична комедия в три действия" "Водната кокошка" (която може да се възприеме и като пародия на чеховата "Чайка") започва с колебанието на "дилетанта" Едгар, изпитващ "скука някаква и мъка спираловидна, безгранична, и в същото време завършена, затворена навеки в себе си мъка" (**Виткевич 1993**, стр. 100). Но той е убеден, че "с помощта на изкуството можеш поне да загинеш по интересен начин", а именно — в конкретния случай — да проникнеш в структурата на познатата Чехова пиеса и да търсиш из нея нови, невероятни пътища, или — казано с други думи, също като героите на книгите-игри Едгар е готов да потегли на пътешествие в лабиринта на ужаса, в царството на марионетките, задвижвани срещу него по сътворен от другиго код.

Сходни проблеми стоят пред дилетантите на Франц Кафка. Романът "Процесът" започва като тривиална криминална история: "Сигурно някой беше наклеветил Йозеф К., защото една сутрин го арестуваха, без да беше извършил някакво зло" (**Кафка 1998**, стр. 5). Антигероят на творбата попада сред алинеите и параграфите на някакъв висш наказателен закон, но няма понятие кои са онези, дето го арестуват, що за хора са, за какво говорят, в кое учреждение служат. Също като съвременния играч, който ще тръгне по страниците на книгата-игра, без да е погледнал указанията, без да има представа къде може да стигне и как би противодействал на опасностите. Но и самите мъчители на Йозеф К. не са наясно с функциите си. Инспекторът дори чистосърдечно си признава, че е марионетка: "Аз също не мога дори да ви кажа дали сте обвиняем или по-скоро: не зная дали сте обвиняем. Вярно е, че сте задържан, но повече не зная" (**Кафка 1998**, стр. 15). Въпросният инспектор просто се намира в определен сектор на играта, в някоя от килийките при строежа на вавилонската кула. Той стриктно изпълнява задълженията си, вменени му от демиурга, и ще се превърне в поредното препятствие за дилетанта. Абсолютно същите са обстоятелствата и с приключенията на зememера в "Замъкът", и с Карл Росман в "Америка". Всеки от тях ще тръгне по полосата на изпитанията, по начертаната му от автора призрачна карта, за да търси мястото, където душата дава отчет.

Най-откровено отвеждащо ни към същото внушение е заглавието на романа на българския писател Чавдар Мутафов "Дилетант или Градината с манекени", издаден за първи път през 1926 г. Началото е изразително: "Дилетантът знаеше, че го преследват невидими сили, ала това не го

наскърбяваше (...) Смисълът на неговото съществувание бяха катастрофите само тъй неговото аз се твореше напрегнато и жадно сред развалините. Обаче, още през първите форми на възкресяването се вплиташе многоликият трепет на Несъответствието: чудото ставаше безсмислена гротеска. Тъй Дилетантът загиваше в несъответствия. И това беше неговата съдба." (**Мутафов 1926**, стр. 9). Първите две изречения от този цитат могат да служат и като стандартно ръководство за книга-игра или, ако щете, за компютърно приключение. Оттам нататък обаче започва различието, освен, разбира се, ако съвременният играч не се стреми на всяка цена да бъде унищожен от нападащите го марионетки. За да разберем по-добре основанията на Дилетанта, трабва да си спомним за един от най-древните символи, наречен от Мирча Елиаде в книгата му "Мефистофел и андрогина" "чудото с въжето"[1]. Става дума за битуващ и в наше време "факирски трик": фокусникът показва на зрителите яко въже и с рязък жест го изхвърля нагоре. Помощникът му тръгва да се катери по изчезналото във висините въже. Когато се изгубва от погледите на публиката, факирът тръгва след него, уж ядосан, с нож в ръка — и скоро от небесата започват да падат части от момчето: глава, ръце, крака. Завърналият се долу факир пита зрителите дали да се смили над наказания, завива частите в чаршаф и изпод него излиза възкръсналият чирак. В Индия, в Скандинавия, в Сибир откриваме почти същите практики, които най-общо могат да се нарекат *шамански* и, в крайна сметка, символизират раздробяването на света след грехопадението и неговото периодично обновление. Няма да правим подробен анализ на елементите на мита, а ще се опитаме да го съотнесем към приведените дотук литературни примери. Също като чирака на факира, Дилетантът е "преследван от неведоми сили", така че той непрекъснато е подложен на разчленяване, тъй като е разчленена и обезмислена и обкръжаващата го реалност. Едгар от "Водната кокошка" се движи в обезчлененото "единство" на Чеховата "Чайка". Нещо повече, той сам нарежда на лакеите да го привържат към старинно колело за мъчения и да го инквизират ("Както и да крещя и да ви моля за милост, вие ще ме разтегляте, докато не престана да викам. Разбрано? Ще ми завържете краката и ръцете и ще въртите ръчките.") (**Виткевич 1993**, стр. 133). Извършваните срещу Йозеф К. "съдебни" своеволия също представляват един вид разчленяване — дори преминаването по безкрайните коридори и стълби към таванското помещение на съдията е истинско "чудо с въжето". Така че очевидно "дилетантите", за които

[1] Вж. главата "Чудото с въжето" в: Мирча Елиаде. Мефистофел и андрогина. Изд. "Прозорец", София, 1999.

говорим, са изправени пред изпитанието, започващо с грехопадението, с нарушаването на първичната цялост на Вселената, била тя физическа, трансцендентална или дори виртуална.

А сега нека разтворим "Речник на символите" от Жан Шевалие и Ален Геербрант (**Шевалие — Геербрант 1995**, стр. 135). За по-нататъшните ни разсъждения много ще ни помогне статията, посветена на "вавилонската кула": "Вавилонската кула е символ на объркване. Самото й име идва от корена "ви", което означава объркване... Липсата на равновесие довежда до объркване на равнището на земното и божественото и разбирателството между хората става невъзможно." Приведените примери от трима говорещи езика на мъдростта творци доказват, че всеки от дилетантите, т.е. от неразбиращите "шифъра" на съвременния свят персонажи, се намира в подножието на издигащата се над главата му вавилонска кула, по чието скеле се мяркат марионетни образи, всеки от тях натоварен с трудно определима задача, посрещащ катерещия се към тях дилетант с неразбираеми приказки на собствения си херметичен език и с готовност да разчлени поредната част от неговата пред-божествена цялост.

Време е тук да въведем и любимия на Пиер Бурдийо термин "символно насилие", за да продължим да пътуваме и да разберем накъде ни отвеждат "картите" на Виткевич, Кафка и Мутафов. Разбира се, Бурдийо ни посреща на "полето" на обективните отношения и позиции (**Бурдийо 1997**, стр. 100), където играчите държат в ръцете своите кодове, сблъскват се интересите им, водят борба, а "практическият им усет" или "хабитусът" им помага да налучкат сполучливото действие. Но ние се намираме не на полето на живота, а в игрището на литературата, където правилата се подават от демиурга-писател, подвластен на своя хабитус и напълно решен — ако щете, още с поставянето на заглавието на творбата си — да наложи "символично насилие" над текста. Нека припомним, че за Бурдийо всяка власт на символичното насилие е всяка власт, която успява да наложи значения и същевременно да прикрие силовите отношения, които са в основата на нейната сила, да ги наложи като законни и да прибави собствената си сила към тези значения. Нашите автори несъмнено виртуозно си служат със "символната власт", при това в рамките на едно — като цяло — непознаваемо пространство: пространството на езика на общуването. Тяхното строителство е защитна мярка — принудени са да създават насилствени свръхреални закони, тъй като не разбират или отказват да разберат властващите извън литературата правила и езици. Всеки от тях е архитект на подложена на непредвидени аберации ограда, по чието скеле в сложна диалектична връзка се оплитат дилетант и

марионетки. Или както ни обяснява този феномен Чавдар Мутафов в програмното си есе "Зеленият кон": "В картината на Делоне Айфеловата кула се събира към небето, а годеницата на Марк Шагал получава превърната глава. Тогава зеленият кон т ъ к м о става зелен — и знае защо, без да се страхува от неестественото зрение на далтонистите. И когато последните патетически заклинат появяването му, той спокойно продължава да пасе червената трева под жълтото небе: защото той е вече т а м и няма защо тепърва да се явява: ала далтонистите не подозират." (**Мутафов 1993**, стр.355).

При Франц Кафка марионетките на външното, материалното, ако щете на "далтонисткото" насилие не се интересуват от езика на дилетанта, когото съдят, подтикват, разчленяват, макар че той се опитва да постигне смисъла на тяхната другост. Говорейки за персонажа, застанал пред дверите на Закона в творчеството на Кафка, Жак Дерида остроумно отбелязва: "Това е разказ за едно събитие, което осъществява своето неосъществяване" (**Дерида 1995**, стр. 145). Но дали е точно така? Да чуем самия Кафка: "Единият господин обви с две ръце шията на К., а в същото време другият заби ножа в сърцето му и го завъртя два пъти." (**Кафка 1998**, стр. 223). Здраве му кажи на подобно неосъществяване, би възкликнал дилетантът, който ако скита из пространството на книгата-игра, ясно осъзнава, че са го убили, т.е., че е достигнал едно от квадратчетата, бележещо края на пътя. Отците на християнството приемат това събитие като категорично доказателство, че грешникът е скочил в казана, а ескимосите са сигурни, че единствено калпавите ловци, маргиналните елементи отиват в подземното царство, където биват измъчвани от глад (**Миноа 1999**, стр. 8). Нали не сме забравили — Дилетантът на Мутафов загиваше в несъответствия, а оттук до "неосъществяването" на Дерида има само несъществен нюанс. Тогава? Кого и защо избират Кафка, Виткевич и Мутафов да отведат в пъкъла? Авторът на "Процесът" е пределно откровен: та неговият герой дори няма име. Маргиналността му е неоспорима, така че самото му пътуване е "символно насилие" на играч, решен на всяка цена да се погуби. Хабитусът му на самоубиец е перфектен. След разчленяването възкресението е невъзможно, а възнесението всъщност е път надолу — към Ада. Виткевич дори с личната си съдба потвърждава подобна готовност, тъй като се самоубива, когато немските и съветските пълчища едновременно нападат Полша, но преди това неговият дилетант Едгар ще рече: "С живота още ме свързва смъртта. Тя е последното, което ми остана да уредя" и ще стреля в дясното си слепоочие. Дилетантът на Чавдар Мутафов също патетично ще обясни решението си, когато достигне края на пътя: "Защото аз не мога, не мога

да не мисля за тебе — о, ти вървиш, вървиш — и мен ми става отведнъж страшно: твоята зееща, празна, ужасна безвременност - твоят кръг, който няма начало и е Начало... — но той трябва да съществува — и името ти, което т р я б в а да съществува: името ти — то е: СМЪРТ!" (**Мутафов 1926**, стр. 200).

Единственият възможен изход от лабиринта зейва, но тук божествена намеса за катастрофата няма. Върховният архитект на вавилонската кула на текста, факирът на "чудото на въжето", "символният тиранин" е самият играч, преодолял страха си от тровещата околния свят християнска догма за наказаните пороци. Оставял е на всяка крачка по пътя си отрязан член (описания — или в случая с Виткевич — дори превъплътения в образ порок), смесил ги е в играта, наречена "оставането в Ада на съвременния дилетант", и чрез могъществото на осъзнатото "символно насилие" е построил кулата на собственото си Неосъществяване. Другият в книгите на Кафка, Виткевич и Мутафов неизменно остава непознаваем, а вавилонското стълпотворение се прехвърля в съзнанието на читателя, който на свой ред тръгва по кутийките на играта, след като е хвърлил заровете (помните ли прочутата "Игра на зарове" на Стефан Маларме?) и, за разлика от все по-развиващия практическия си опит играч пред компютърния монитор, върви напред в "поле" без печеливш изход — в поле, където всеки знак е несигурен и вещаещ смърт, тъй като *езиците* на *модерността* са души, щуращи се из Ада, освободени от "чудото на въжето", от превъзпитателния нравствен императив на наказанието, но затова пък — жадни за самонаказание, за пълно изчистване на марионетните значения, до извеждането на "чистата форма", на "чистия дилетант", на "предначалната и предвременна Цялост", употребяват огромно усилие за собственото си унищожение.

Бурдийо 1997: Пиер Бурдийо. Казани неща. Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1997.

Виткевич 1993: Станислав И. Виткевич. Пиеси. Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1993.

Дерида 1995: Жак Дерида. Способността за съдене. Изд. "Аргес", С., 1995.

Кафка 1998: Франц Кафка. Процесът. Изд. "Фама", С., 1998.

Лойола 1998: Игнаций Лойола. Съчинения. С., 1998.

Миноа 1999: Жорж Миноа. История на Ада. Изд. къща "Одри", С., 1999.

Мутафов 1926: Чавдар Мутафов. Дилетант. Печатница "Юнион", С., 1926.

Мутафов 1993: Чавдар Мутафов. Избрано. Изд. "Гал-Ико", С., 1993.

Шевалие — Геербранд 1995: Жан Шевалие и Ален Геербранд. Речник на символите. Т. I. Изд. "Петриков", С., 1995

Georgi Tzankov

The Dilettante and the Marionettes under the Tower of Babylon

Summary

This presentation is based on elements from the works of Chavdar Moutafov, the Bulgarian symbolists, Frantz Kafka and Stanislav Ignatius Vitkevich. As a proponent of 'pure form' Vitkevitch creates characters who are motivated solely by the author's concepts of symmetry and opposition. They are like marionettes who do not know the laws of the outside world. In this respect their psychologically illogical actions are a demonstration of symbolic coercion. Pierre Bourdieu has convincingly researched the concept of 'symbolic power'. According to his definition 'every power of symbolic coercion, every power that can impose meanings and simultaneously hide the power relations that from the base of its strength, that can legalize them, is adding its own strength to those coercive relations'. What happens in Kafka's works: the characters of *America*, *The Trial* and *The Castle* are dilettantes in relation to their environment. The surveyor can not enter the castle which is ruled by principles that are impenetrable to his mind; K. can not grasp the law he will be indicted under, etc. On the other hand, the dilettantes are faced with an army of 'marionettes', which are on the other side and act according to this inexplicable law. In Vitkevitch's works all the characters are marionettes, because they act according to a game which is pre-formulated by the author. Does this mean that both understand the language of 'their own side', that they can understand what they are integrated in? The same questions are asked by Chavdar Moutafov in his novel *A Dilettante* and his short story cycles *Marionettes* and *Technical stories*. Moutafov's creative act strongly resembles the logic of an architect building a tower – in one case this is the tower of technological civilisation, in the other – 'the characters' temperament'. In any case we are witnessing the characteristic signs of 'symbolic coercion', imposing of meanings in certain symbolic relationships; but they are contained within a basically unknowable space – the domain of language and communication. The division of the world into a dilettante who does not understand exterior logic, and the totalitarian submission of the marionettes is a situation which strongly resembles the building of the tower of Babylon. Vitkevitch, Moutafov, the diabolists and Kafka all create violent supernatural laws, because they do not understand the rules and the languages of the extra-literary world. Each one of them is the architect of a building which is subject to unpredictable aberrations a building whose frame dialectically entwines dilettantes and marionettes. Kafka's marionettes of external coercion are not interested in the language of the dilettante. They are, they judge and subdue, whereas he wants to grasp the meaning of their otherness. In Vitkevitch's works the opposition is taken outside the text, which in its closed space does not seem to be interested in the other; yet in the same time it rejects this other through the parody of its

symbols. Chavdar Moutafov is closest to harmony with his creative 'power of symbolic coercion'; he operates the dilettantes and the marionettes with equal ease, which makes them easier to turn into decorative elements. The other is finally always unintelligible, and the Babylonian crowd is transferred to the mind of the reader who identifies him with his own uncertainty about reading signs.

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

Петер Заяц

Cross Reading като форма на интертекстуалността

Разсъжденията за развитието на литературата през двадесети век най-често привеждат триадата модернизъм—авангардизъм—постмодернизъм, при което авангардизмът се разбира най-вече като радикализация на модернизма, а постмодернизмът или като добавка, след модернизма, или като негова противоположност.

В своята работа "Субект и езиковост" Ерньо Кулчар-Сабо (**Кулчар-Сабо 1999**) обръща внимание на факта, че тази триада е непълна. Според него след авангардизма в края на двадесетте и през тридесетте години възниква втора вълна на модернизма, която изхожда от "неотменимия опит на дисеминацията", но се опитва отново "да възкреси целостта в първоначалната литературна интертекстуалност и онтологически да я обоснове с интерсубективния характер на литературната реч (слово)".

Кулчар-Сабо изхожда от предпоставката, че този "втори модернизъм" става реалност чак след "края на модернизма", т.е. след като се появява известен вакуум между модернизма и авангардизма, от една страна, и постмодернизма, от друга. Оттук този автор прави извода, че "рязка промяна на парадигматичното значение има не толкова между класическия модернизъм на прелома на XX век и авангардизма, колкото между тях, от една страна, и следавангардния модернизъм, от друга."

Кулчар-Сабо го означава като "втори" или "късен" модернизъм, или като "втора вълна". За негов предшественик смята Райнер Мария Рилке и причислява към него автори като Езра Паунд, Готфрид Бен, Томас Стърн Елиът и Джеймс Джойс. Тази "втора вълна на модернизма" според Кулчар-Сабо явно е свързваща брънка с постмодернизма и то със своя акцент върху интертекстуалността и интерсубективността като реакция на "неотменимия опит на дисеминацията".

От наша гледна точка интересен момент е интертекстуалността като свързваща брънка между късния модернизъм и постмодернизма. Трябва

обаче да се отбележи, че интертекстуалността като основен текстотворен подход достига през двадесети век много по-голяма дълбочина в сравнение с периода до края на двадесетте и началото на тридесетте години. Тя доминира например в тази линия на световната литература, която възниква в края на десетте и през двадесетте години и обикновено не се смята за част от модернизма, нито от авангардизма и може да се илюстрира с имена и произведения като Карл Краус с "Последните дни на човечеството", Ярослав Хашек с "Приключенията на добрия войник Швейк" и Иля Илф и Евгений Петров с дилогията "Дванадесетте стола" и "Златният телец". От гледна точка на разграничението на Манфред Пфистер (**Бройх / Пфистер 1985**), който говори за две концепции на интертекстуалността — широка, обхващаща фактически цялата структура на текста и отпращаща към най-различни сегменти и равнища на текстове от разговорния, публицистичния, официално-деловия , административния, научния и художествения стил — и тясна концепция, основана само върху отношението на един литературен текст към друг литературен текст, в нашия случай може да се говори дори за най-широка форма на интертекстуалността.

Смятам тази насока в световната литература за легитимна и важна част на модернизма и фактически за лице на "втория модернизъм". Нейна изходна база е дисеминацията на езика, а конституиращо ядро на "Последните дни на човечеството" на Краус, "Приключенията на добрия войник Швейк" на Хашек и на дилогията "Дванадесетте стола" и "Златният телец" на Илф и Петров е точно интертекстуалността.

Трябва обаче веднага да се добави, че това е интертекстуалност, която изхожда от основа, различна от тази при Паунд или Елиът. Неин принцип е свързването на културносемиотични сегменти, представляващи текстови отрязъци на епохата, поставени един спрямо друг *субверсивно* така, че да се нарушават, разлагат, разстройват или направо взимно да се отричат.

Така възникват текстове, в които отделните сегменти са противопоставени, текстове на пастиш, пародия, персифлаж, иронични, саркастични, абсурдни текстове, текстове, чиято основа е преобръщане на смисъла.

Тяхната интертекстуалност е базирана върху широко разгърнат културносемиотичен обхват така, както Юрий М. Лотман го идентифицира в смисъла на едно широко схващане за *текстуалността* и както убедително го формулира Клаус Щедке (**Щедке 1981**, стр. 432) в своя послеслов към немското издание на избрани текстове на Лотман: "Литературата като 'език' напомня понятието на Якобсон 'литературност' и изглежда, че понятието култура като суперсистема от 'езици' преди това

набелязват Тинянов и Бахтин. Това обаче, което откроява Лотман спрямо тази традиция и определя оригиналността му, е на първо място преодоляването на лингвистично-формалистичната концепция и на структурния мисловен процес в неговия класически вид в полза на структурно-семиотичния начин на виждане..."

Ако продължим този начин на разсъждение, ще достигнем до определяне на интертекстуалността като *семиотичен* начин за включване в тъканта на литературния текст на най-различни актуални за епохата контексти с разнороден функционален и жанров произход.

Основно качество на тези текстове е смехът като проява на защита от човешкия идиотизъм и тъпота. При този смях се стига до късо съединение между смайващото[1] и страшното. В единия край на браздата се намира пречистващият смях на свободата, в другия — ужасяващият гърч на гримасата или страшният смях на насилието. В тези два регистъра идентифицира смеха Силвие Рихтерова (**Рихтерова 1997**) в своя анализ на смеха в книгата "Тишината и смехът" (*Ticho a smich*). В нея тя често обръща внимание върху амбивалентността на смеха, върху "взаимното превключване на смеха и жестокостта"; в тази връзка цитира изказването на Йонеско, че "съвсем малко дели страшното от комичното", казва, че "чрез осмиването скритата жестокост излиза наяве, изгубва своя патос и привлекателната си аура", и най-накрая от всичко това извежда заключението, че "факторът, който обуславя редуването на ужаса и смеха е авторитетът, опасността, страхът, властта."

В този смисъл смехът е най-вътрешната проява на *естетиката на възвишеното*. Тя не борави с опозицията *грозно | прекрасно*, както прави това естетиката на *прекрасното*, въпреки че от бодлеровския модернизъм, от смъртта *на прекрасното*, тя се подвизава в областта на *грозното*. Естетиката на възвишеното оперира с най-различни начини на взаимовръзка между *смайващото* и *страшното*. Смехът функционира в широк спектър: като се почне от гримасата, насмешката или присмеха, чак до радостния смях и непреодолимия кикот.

Това свързване на смайващото и страшното има най-различни разновидности. Страшното се явява веднъж под формата на насилието, чудовищността, бруталността и драстичността, друг път като въплъщение

---

[1] В текста авторът използва опозицията *úžasný—hrozný*, която превеждаме на български с двойката *смайващ—страшен* като по-адекватно предаваща търсената опозиция. На словашки думата *úžasný* съдържа елемент на учудване и на страх, докато на български семантиката на *ужасен* се е стеснила в посока към страх. Бел. ред.

на ужаса в чист вид или под формата на най-различни видове субверсивност, еретизъм и негация чак до отричането на каквито и да е стойности на човешкия живот и обезсмислянето му в нищото. От друга страна, смайващото се проявява като непредставимо, необхватно, надхвърлящо, пленително, великолепно, превъзходно, но и под формата на щастлива имагинерност и очарованост; на прекрачване на граници, или освобождаване на задръжки и разрушаване на табуизирани сфери. Това, което свързва двата края на браздата, е *боязънта* от прекрачването, независимо дали в посока към смайващото или към страшното. Тъкмо *тази боязън* създава трептенето между смайващото и страшното, което става източник на естетическото звучене на текста.

Естетиката на възвишеното е естетиката на двадесети век и естетиката на смеха е един от нейните автентични изрази (**Прайс, 1989**). Смехът на двадесети век е преглед на нейните страшни и смайващи форми в "Татко Юбю" и в "Свръхмъжага" на Алфред Жари, в "Гърдите на Тирезий" на Гийом Аполинер, в "Майстора и Маргарита" на Михаил Булгаков, в "Кожата" на Курцо Малапарте, в "Пяната на дните" на Борис Виан, в "Зази в метрото" на Реймон Кьоно, в "Параграф 22" на Джоузеф Хелър, в "Кланица 5" на Кърт Вонегът, в "Полет над кукувиче гнездо" на Кен Киси, или в "Изборът на София" на Уилям Стайрън. Към тази традиция принадлежат и "Последните дни на човечеството" на Карл Краус, "Приключенията на добрия войник Швейк" на Ярослав Хашек и "Дванадесетте стола" и "Златният телец" на Илф и Петров.

Интертекстуалният характер на "Последните дни на човечеството" на Карл Краус е всеобщо известен и може да се обобщи с едно изречение от увода: "Най-невероятните разговори, които се водят тук, са изговорени до последната думичка; най-крещящите измислици са цитати... документът е фигура, новините се раждат като персонажи, персонажите изчезват като уводни статии, фейлетонът получава уста, от която се излива неговият монолог; фразите стоят на два крака - на хората им е останал само един."

В последно време все по-настоятелно започва да се налага убеждението, че интертекстуалността е също така основен конститутивен принцип на "Приключенията на добрия войник Швейк" на Ярослав Хашек, който черпи в много по-голяма степен от отрязъците от цитати на актуални за епохата текстове отколкото от реториката на разговорната реч. Уте Разлоф идентефицира в "Приключенията на добрия войник Швейк" голям брой интертекстуални сегменти от най-различни жанрове на пу-блицистичния стил, новините, фейлетоните, вестникарските бележки, военните протоколи и публичните церемонии, военните проповеди, "нарации, анекдоти, примери, новини, случки, реминисценции, цитати,

административни удостоверения, предписания, заповеди, телеграми, шифри, писма, кратки диалози, лозунги, енциклопедични статии, сензации, вестникарски бележки, сводки, песни, стихотворения, молитви" (**Разлоф 1998**). Хашек обаче често използва и цитирането на литературни текстове, при което постига пародиен ефект чрез "смяна на контекстите, чрез наслагване на несъответствия, чрез смяна на кода на тези стандартизирани текстове."

Дилогията на Илф и Петров "Дванадесетте стола" и "Златният телец" и то най-вече романът "Златният телец" — става според интимния познавач на този двоен роман Ю. К. Щеглов (**Щеглов 1990/1**) — "една от най-цитираните творби на руската литература, с която може да съперничи само "От ума си тегли".

Започва се още с уводното изречение "Трябва да обичаме пешеходците"[2] продължава с конференцията на синовете на лейтенант Шмид в кръчмата при Сухаревата кула, с класическия надпис: "Ех, как ще ви разходя!" на автомобила на Адам Козлевич, с безкрайните изказвания на Остап Бендер, с класическия бял стих на "либералния руски интелектуалец Васисуалий Лоханкин, на изказванията на жилетките от пике, че "и Бриан е умна глава", не могат да бъдат забравени и обитателите на Гарванското свърталище, директивите от типа "И креватите няма да дам, и умивалниците. Полихаев", нито пишещата машина с турски акцент, сценария на филма "Шия", надгробната плоча с текста "Тук лежи Михаил Самуелевич Паниковски, човекът без паспорт".

Каскадата от цитати не се изчерпва с "потния вал на вдъхновението" на Бендер, който ги подрежда в "тържествен комплект, незаменимо помагало за съчиняване на юбилейни статии, празнични фейлетони, а също така и на парадни стихотворения, оди и тропари", и от всичко това на свой ред се излюпват изключително сполучливи журналистически статии "в източен стил" за строителството на Източната магистрала. Целият текст завършва с малко загадъчното изречение на Остап Бендер: "Ще трябва да се преквалифицирам в домоуправител", разбираемо само като актуален за времето скрит цитат, който отнася домоуправителя към служителите и сътрудниците на съветската тайна полиция.

В "Златният телец" се стига до особен вид хиазъм. Илф и Петров го пишат като израз на тъпотата и като поставени едно срещу друго огледала на две епохи: предреволюционната и непманската и то на фона на "раждащия се идеал на социализма". От съвременна гледна точка обаче

[2] Цитатите от "Златният телец" на И. Илф и Е. Петров са по бълг. превод на Пелин Велков (Изд. на Отечествения фронт, С., 1983). Бел. пр.

двата романа могат да бъдат четени и със съзнанието за чудовищността, която израства от "раждащия се идеал", като израз на тъпотата на епохата, която наистина тогава все още само започва, но вече присъства в отчетлив вид в собствените си цитати.

От тази гледна точка съществуващият прелом от Остап Бендер като "великия комбинатор", доминиращ над целия текст, към неговото отричане в края на текста не е решаващ. Това е данък, който Илф и Петров плащат на епохата, в която те се вратват и която променя смеха в плач. Решаващо е възникването на Остап Бендер като велик комбинатор, роден от цитатите на епохата, и неговата промяна в доносник, който, в края на краищата, също е само разпространител на "цитати", основани върху изказвания или перифрази на изказвания на лицата, за които се донася.

"Златният телец" обаче не е само извор, от който може до безкрайност да се цитира. В текста са вградени много цитати, алюзии и парафрази на други текстове както и препратки към различни текстотворни стратегии, инструкции и жанрови образци. Той е това, което Карл Риха нарича *cross reading:* четене на четенето.

Карл Риха извежда зараждането на *cross reading* , модерното цитиране на печата, административните документи и идеологизмите, от текстовите игри от края на осемнадесети век, от английската нонсенсова игра със заглавията на вестникарските статии, чието обединяване въз основа на присъединяването на отдалечени и най-често несъответстващи си контексти, създава съвсем нови връзки и асоциации.

В немската литература от това време тези текстови игри са заимствани от Георг Х. Лихтенберг; модерното използване на *cross reading* започва на границата на деветнадесети и двадесети век при Арно Холц и Паул Шеербарт, продължава при Дьоблин и Хайнрих Ман чак до дадаистите. За негов най-значителен представител през двадесети век Карл Риха смята Карл Краус.

Карл Риха обаче не възприема тази традиция като една от възможните развойни линии в модерната литература на двадесети век, въпреки че на практика не е далеч от това, но само в отделни, изолирани случаи.

Предходниците на "Златният телец" са другаде, най-вече в руската литература: в лицето на Салтиков-Щедрин, на Козма Прудков с неговата класическа фраза "Като искаш да бъдеш щастлив, бъди" и на руските символисти от третото поколение Д. Хармс и А. И. Веденски с тяхното преобръщане на символа в абсурдност и безсмислица.

Все пак, линията, към която се включва "Златният телец" в двадесети век, е линията на "Последните дни на човечеството" на Карл Краус и

"Приключенията на Добрия войник Швейк" на Ярослав Хашек. Не става въпрос само за Краусовата основна метафора на света като "опитна станция на човечеството", която така сполучливо експлоатира Остап Бендер, или на света като лудост и на лудостта като оазис на спокойствието, която свързва "Златният телец" с Хашековия "Швейк".

Основната линия, която свързва Краус, Хашек и Илф и Петров, е тъкмо техниката *cross reading*, а в по-широк смисъл типа интертекстуалност, опиращ се на представата на Лотман за културата като семиотична система, която равнопоставя текстове от една епоха, имащи най-различен произход. Тъкмо този тип интертекстуалност Юрий Щеглов документира като основен принцип на създаването на двата романа в своята конкорданция към "Дванадесетте стола" и "Златният телец".

"Златният телец" е буквално огромен склад на актуални за епохата цитати от най-различни области на живота. Доминира сферата на административния език, на административните надписи, въпросници, инструкции, упътвания, паметни бележки и т. н. Класически пример е историята за института "Херкулес" и универсалния печат на директора Полихаев. Неговите стандартизирани печати обхващат преди всичко света на административния език:

"Не възразявам. Полихаев"
"Съгласен съм. Полихаев"
"Прекрасна мисъл. Полихаев"
"Да се реализира. Полихаев"
"Да се накаже със заповед. Полихаев"
"Да се накаже с предупреждение. Полихаев"
"Да се изпрати в провинцията. Полихаев"
"Да се уволни без обезщетение. Полихаев"

Когато обаче Полихаев започва борба с обитателите на сградата (т.е. с комуналния отдел — бел. пр.) за нейната собственост, "това го вдъхновява за нови стандартни текстове":

"Аз не съм подчинен на комуналния отдел. Полихаев"
"Те да не са се побъркали нещо? Полихаев"
"Не ми пречете на работата. Полихаев"
"Хотелът принадлежи на нас и — точка. Полихаев"
"Знам аз вашите хитрини. Полихаев"
"И креватите няма да дам, и умивалниците. Полихаев"

Тук в административния език буквално "нахлуват" сегменти от разговорния стил и това създава особен комичен ефект, в който се преплитат абстрактната и анонимна убедителност на административните нареждания, указания и заповеди с оперативността на непреносимите

индивидуални преживявания и опит. Така, от една страна, институционалната абстрактност на административния език става характерна черта на индивидуалния опит, а, от друга, разговорната реч се институционализира и се превръща в съставна част от един абстрактен механизъм.

Друг пример е административното писмо. Тук Илф и Петров създават комичен ефект на *cross reading* с използването на пишеща машина с турски акцент с липсваща буква 'е': "Купена бе от пазара една стара пишеща машина "Адлер", която нямаше буквата 'е' и тя трябваше да бъде заменяна с буквата 'э'. Поради това още първото писмо, отправено от Остап до магазина за канцеларски материали, звучеше така: "*Отпуснэтэ прэдявитэлю настоящэто куриэра и др. Паниковски за Чэрноморското отдэлэниэ канцэларски матэриали на крэдит за 150 рубли (сто и пэтдэсэт) за смэтка на управлэниэто в град Арбатов. Приложэниэ: Бэз приложэниэ*".

Източник на цитати е и научният или по-точно казано псевдонаучният език, например в главата "Ярбух фюр психоаналитик" с "разказа на счетоводителя Берляга, предаден от него под най-строга тайна на Борисохлебски, Драйфус, Сахарков и Лапидус-Млади за случилото се с него в лудницата".

Неслучайно — така, както е при Хашек и Краус — тук доминираща роля играе институцията на клиниката за душевно болни. Прекият цитат или алюзията за психоанализата на Фройд тук отново се превръщат в окарикатурена форма на семиотичното, макар и непряко обработване на актуален за епохата текст.

Подобен цитат, свързан с епохата, е и писмото на Хайнрих Мария Заузе, който идва да помага за изграждането на комунизма, озовава се поради своя немски респект към административните правила в неразрешими ситуации и накрая пише в писмо до годеницата си в Аахен: "Скъпо момиче. Бързам да ти съобщя радостна вест. Най-сетне моят патрон Полихаев ме изпраща в производството. Но ето кое ме поразява, скъпа Тили — в концерна "Херкулес", това се казва да те натикат в миша дупка (natikat w mischa dupka). Моят нов приятел Бомзе ми съобщи, че ме изпращат в производството за наказание. Можеш ли да си представиш такова нещо?"

Ироничното преобръщане на значенията произтича от преобръщането на декларираните и фактическите стойности на епохата. Работата, тази "майка на прогреса", заради която Заузе идва в Съветския съюз, тук фактически е "наказание".

Илф и Петров обаче много често пряко или имплицитно цитират

съвременната им художествена литература и актуални жанрове. Един от тях е епитафията за Паниковски: "Сега гробът беше готов. При светлината на кибритени клечки великият комбинатор написа върху плочата с парче тухла епитафия:

ТУК ЛЕЖИ
МИХАИЛ САМУЕЛЕВИЧ
ПАНИКОВСКИ
ЧОВЕКЪТ БЕЗ ПАСПОРТ."

И тук авторите постигат абсурден ефект с несъответствието между "високия" трагизъм на смъртта и "ниската" семиотична репрезентация на Паниковски като "човека без паспорт". Като основен знак на човешката идентичност и след смъртта, името тук се неутрализира от факта, че не е потвърдено от документ за самоличност.

Връхна точка в прилагането на техниката *cross reading* в "Златният телец" е помагалото на Остап Бендер за писане на статии, тържествени стихотворения, оди и тропари в "източен стил". Тук авторите напълно разкриват цялата техника *cross reading*. Въпросното помагало се състои от "речник", "творческа част" и "добавка". За негова основа служи реторическата стратегия на убеждаването. Поразително е до каква степен прилича на днешната комуникативна стратегия на рекламните или политическите текстове. Речникът е резервоар на позитивни и негативни съдържания. Езиковите клишета като възгласи, трудещи се, зора, живот, маяк, стяг (знаме), ход, вал, скок, кон, сърце са поставени срещу грешки, Ваал, Молох, лакей, враг, пясъци и минало. Комунистическата реторика, свързана с думите исторически, индустриален, стоманен, железен, могъщ срещу империалистически, капиталистически, последен, клеветящ, злобен. Пламтя, вдигам (се), разкривам, аленея, развявам (се), извършва (се), пея – срещу клеветя, скърцам, заплашвам. В добавка към това е и местният (ориенталски) колорит: урюк (зарзала), арък (канал), ишак (магаре), пилаф (храна), бай (лош човек), басмач (лош човек), чакал (животно), кишлак (село), пиала (чашка), медресе (духовно училище), ичиги (обувки), шайтан (дявол), арба (талига), шайтан-арба (Средноазиатска ж.п. линия), твоя-моя не разбираш, малко-малко (изрази). С комбинирането и замяната на тези обрати след това Остап Бендер създава различни жанрове: от уводната статия, през художествения очерк-фейлетон до художественото стихотворение и неговия източен вариант: "Цъфти урюк сред гръмки дни, / пламти в зори кишлак. / А сред аръци и лехи / разхожда се ишак". По този начин според добавката могат да се съчиняват също така: "романи,

повести, поеми в проза, разкази, битови скици, художествени репортажи, хроника, епопея, пиеси, политобзори, игра на политфанти[3], радиооратории и т.н. ...и всичко това за двадесет и пет тугрики, двадест и пет монголски рубли".

"Потният вал на вдъхновението", както се нарича тази глава от "Златният телец", е оголено представяне на актуалната интертекстуалност на социалистическия реализъм в нейния спор с модернизма и днес, във времето на постмодернизма, бихме могли да говорим в тази връзка за социалистическо-реалистически *потпури*.

Ако първоначално в *cross reading* става въпрос за незадължителна нонсенсова игра, тук тя се трансформира в система от пермутации, от които изкристализира винаги само *исторически актуалната* фраза. Епохата като цяло се превръща в семиотично клише и симулакрум[4], *деконструира* самата себе си, при което резултатът от тази деконструкция е деструкция на цялата съвременна система от ценности.

Интертекстуалността, разбирана като исторически актуална културносемиотична схема на експлицитно или имплицитно позоваване, от нивото на прекия и непрекия цитат или парафраза до тематичните, наративните, но също така и жанрови цитати, образува система от огледала, обърнати едно срещу друго или поставени едно в друго, при което всяко следващо огледало *иронично отразява* образа от предишното огледало. Придава му друга оптика, измества го, изкривява го, преобръща го или образува система от калейдоскопични огледала, огледала-лабиринти. Така възникват различни пластове от огледала: от еднаквите и тавтологичните чак до кривите, контрадикторните.

Интертекстуалността "не се изобразява под формата на самия живот", а "шумоленето на хартия" се позовава на "шумоленето на хартия". Днес интертекстуалността се разбира по-скоро като една постмодернистична игра с изместванията, които са фини разграничавания на същото това нещо. В тази връзка обаче Силвие Рихтерова с право се позовава на Витгенщайн (**Витгенщайн 1963**) и на неговата констатация, че "тавтологията и контрадикцията са крайни случаи на свързване на знаците, т.е. тяхно разтваряне" и в този смисъл "тавтологията и контрадикцията не са образи на действителността. Не представят никаква възможна ситуация. Защото първата допуска всяка възможна ситуация, втората — никаква".

---

[3] Игра на карти.

[4] Термин от френската литературна школа (Жан Бодрияр и др.). От фр. simulacre — привидност. Бел. прев.

Тук започва критиката на интертекстуалността като *текстов нихилизъм* и Рене Жирар дори характеризира интертекстуалността като *функциониране на празен ход* и *тероризъм на езика*. Нека обаче погледнем към проблема на интертекстуалността от друга гледна точка. Какви са текстовете, които се превръщат в основа на цитатите в "Златният телец"? Практичеки всички те произлизат — независимо дали при Краус, Хашек, или Илф и Петров — от област, която Франтишек Мико означава в стилистиката като област на оперативността: това са все цитати от упътвания, инструкции, заповеди, забрани, указания, нареждания, от идеологически лозунги, от "военния език", от преобърнатия език на публицистиката, на политическата реторика, пропагандата, рекламата.

И тъкмо това е системата от наративни огледала, огледала, в които *клишето и изтърканата фраза* се променят в *случка*, с което я дезавуират и дисквалифицират. Дисквалифицират, разлагат, преобръщат и в това е субверсивната им сила — в самото естетическо ядро, в което преживяното се създава от *квазипреживяното* или от *псевдопре-живяното*. Това обаче не се извършва по начин, който би променил *преживяното* в *псевдопреживяно* — то се създава като псевдопреживяно. Понеже основно свойство на оперативните текстове е, че са лишени от единственост, индивидуалност, различност. Защото това са текстове с абстрактна валидност и в тях се размива или дори изцяло се унищожава редът на единичното. В този смисъл интертекстуалността при Краус, Хашек или Илф и Петров е абсолютно доминиране на абстракцията и изчезване на единичното или неговото пълно сливане с абстрактния свят на оперативността; това е пълна победа на фразата над индиви-дуализирания език. В този смисъл интертекстуалността е цитат на цитата и самата се превръща в цитат. Този перпетуум мобиле от цитати, цитати на цитатите, цитати на цитати на други цитати функционира като речево стълбище, водещо неминуемо към сутерена на езика.

И тъкмо в този момент замръзва усмивката върху устните. "Златният телец" престава да бъде извор на весели или поне смешни цитати. Превръща се в явление, което днес се нарича *прагматизъм*. Понеже днешният прагматизъм, зад който вече не се крие нито дори думата утилитарност, не е нищо друго освен клетва на вярност пред чистата реторика — а чистата реторика не е нищо друго освен клетва на вярност пред чистия цитат, който през вековете слиза от висотите на класическия цитат на дъното на цитатната помия.

За това, мисля, става дума в творбата на Илф и Петров. И редом с тях — за да завършим със словашкия им пендант — за същото се говори и при централноевропейския брат на Остап Бендер, професионалния

революционер, иначе казано вечния полицай на Павел Виликовски от романа "Вечно зелен..." (*Večne je zelený...*).

Превод Величко Панайотов

Бройх – Пфистер 1985: U. Broich / M. Pfister (Hgg.): Intertextualität. Formen, funktionen, anglistishe Fallstudien. Tübingen, 1985.

Витгенщайн 1963: L. Witgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1963.

Кулчар-Сабо 1999: E. Kulcsar-Szabó.: Subjekt und Sprachlichkeit. Das "spätmoderne" Paradigma und Umrisse einer intergrativen Geschichte der literarischen Moderne. Ръкопис на лекция, прочетена на 20.1.1999 в Хумболтовия университет в Берлин.

Прайс 1989: Ch. Pries (Hrsg.): Das Erhabene. Acta humaniora, VCH Verlagsgesellschaft, Weinheim, 1989.

Разлоф 1998: U. Raßloff: Wer oder was ist Švejk? Под печат, цитирано според ръкописа от юли 1998 г.

Рихтерова 1997: S. Richterová: Ticho a smích. Mladá fronta, Praha, 1997.

Щедке 1981: K. Städke: Kunst als Sprache - Juri Lotmans Beitrag zu einer Semiotik der Kultur. In: Juri M. Lotman: Kunst als Sprache. Reclam, Leipzig, 1981

Щеглов 1990: Ю. Щеглов: Романы И. Ильфа и Е. Петрова: Спутник читателя. Weiner Slavistischer Almanach. Sonderband 26 1/2, Wien, 1990/1.

Peter Zajac

Cross-Reading as a Form of Intertextuality

Summary

The theory of intertextuality is most often associated with postmodernity. The Hungarian hermeneut Erno Kulcsar Szabo recently made the hypothesis that the triad 'modernism - avant-garde - post-modernism' used to describe the development of 20th century literature should be made to encompass a fourth element, namely a 'second modernism'. As an essential and defining element of that second modernity he takes the reflection on dissemination and intertextuality, which are typical for post-modernism. Kulscar Szabo considers the difference between the 'second modernism' (which he situates in the late 1920s and the 1930s) and avant-garde to be bigger than that between avant-garde and the primary modernism. In this case 'the second modernism' is in fact a transition to post-modernism.

The research project 'Cross-Reading as a Form of Intertextuality' is based on the assumption that this 'second modernism' has yet another face that can be demonstrated through the works of Karl Kraus, Jaroslav Hašek, Ilja Il'f and Yevgeniy Petrov. Their works are characterised by dissemination of the text and a broad intertextuality,

and laughter is ambiguous – in its cruel and frightening form (Silvie Richterová). Thoug this connection this line becomes an indellible part of the aesthetics of the sublim where modernist laughter often turns into a grimace but sometimes evolves through th smile to joyous laughter.

This ambivalence of laughter is realised through broad intertextuality which i considered to be a product of the semiotic trash of the epoch. In the sense of Lotman' semiotics of culture the epoch turns into a text. The intertextual basis of texts by K. Kraus, J. Hašek, I. Il'f and Y. Petrov is formed by the cross-reading technique. Kar Riha discovers the origins of cross-reading, of the modern quotations from the pres from official documentation and ideologisms, as early as the late 18th century in th British nonsense games with newspaper titles whose quoting in inadequate situation calls forth new associations.

In German literature this technique was used by G.H. Lichtenberg. Its moder usage begins in the late 19th century (A. Holtz, P. Scheebart) and is continued by Deublin and H. Mann. Karl Riha considers Karl Kraus to be particularly indicative of thi tendency.

However, Karl Riha does not analyse this tradition as one of the possible tenden cies of development of modernist 20th century literature. This particular type of pros forms one of the most important threads in 20th century prose. To the names of K. Kraus, J. Hašek, I. Il'f and Y. Petrov we could add A. Jarri, Michail Bulgakov, K. Malaparte, Boris Vian, J. Heller and Kurt Vonnegut.

Мирослав Дачев

Граници на езика в модернистичното съзнание

Новият Бог е езиковед: разцепи с бръснач езиците
девствени думи разтвориха бедрата си...
Цветан Марангозов

Unlimited: това е думата, която като че ли най-подхожда на модернистичния опит върху Езика. Едновременно с това, когато изричаме "*модернистичния опит върху езика*", се усеща една неспособност да се улови векторната измеримост: *върху* езика, но и *с* езика, *в* езика, *отвъд* езика, *чрез* езика, *от* езика, *заради* езика, *към* езика. Изброяване от този вид не само не изчерпва аспектите, чрез които може да се чете модернистичния опит, но и задължава още в самото начало да уточним какво разбиране влагаме в употребата (и изписването) на "Език".

Модернистичният опит ни подсказва поне две неща. Първото е, че са размити референциите на думата в едно интенсионално тълкуемо множество, превърнало Езика в система на изразяване, надхвърляща измеренията на вербалното, изтъкана от множество взаимопроникванията на различни по знаковостта си дискурсивни техники. Като краен продукт модерността предлага послания, по различни начини пренапрягащи езиковата система и които като дискурси представляват особени *транзакции*, съвместяват слово и образ, звук и картина; предлага семиозис, чиито вертикални проекции съзнателно надхвърлят изразните възможности на една-единствена знакова система, опитвайки се да докажат, че Езикът на Новото изкуство може и трябва да изглежда именно така, че само по такъв начин достига Идеята, въздейства, обновява. Второто е, че са разбити представите за Единия Език. Езици – като pluralia tantum – изразява убедеността, че Езикът се е разпаднал в битието си на монолитност, че няма Един Език, че образността на езика е фрагментарна като следствие от търсенията на модерността и желанието й да изрази

себе си. Под "Език", следователно, ще разбирам тази особена динамика между търсената система на изразяване и предлаганите от модерността дискурсивни техники в тяхната множественост и взаимопроникнатост, която очертава общо поле на почерка със свой специфичен стилистичен код, чрез който разпознаваме посланията на модерността. В "модернистично съзнание" не влагам някакви особени смисли, върху които да настоявам: това е родилният дом на интен-ционалните състояния, които като себеизразеност раждат представата за Езика в епохата на модернизма. След романтизма и парнасизма този родилен дом има все по-ясно очертана архитектоника: върху големия Проект за езикова Вавилонска кула първи засияват печатите на символизма, футуризмът я вижда като непоколебим символ на универсалното трептене, дадаизмът настоява, че много по-важни са нейните отломки.

Така е очертан и контекстът: малко повече от половин столетие, с което модерността разполага, за да разкрие себе си чрез постоянно преобразявания Език. В този контекст — от последните три десетилетия на XIX век и през първите три от все още наричания "наш" — но и не без задоволство, че си отива — XX век, погледът към езика е изтъкан от пожелавания и напрежения. Символизъм, футуризъм, експресионизъм, дадаизъм, сюрреализъм, акмеизъм, имажизъм, имажинизъм — ето само няколко **изми**, които могат да послужат като оптики към опита. Правят го в различни аспекти, заявяват различни лица, случват различни семиозиси като *почерк*, разказващ за опита, изписал запомнящи се обсесии на езика. Пожелаване, присвояване, извисяване, огрубяване, оварваряване – ето само няколко интенционални състояния на езика като рефлексии на опита. Не липсват и фигуративните четения: до "революцията в езика" и "новия универсален език" стои и *алхимията на словото*; до пренаписванията на утвърденото ut pictura poesis и поезията-като-музика стои трудно преводимото (Пенчо-Славейково, разбира се) "импресионистичен кеф" (**Славейков 1992**, стр. 56). Езикът е тук. Къде са границите му?

Идеята за "граници на езика" принадлежи на модернизма точно толкова, колкото и идеята за "символа" — на символизма. Водеща нишка в доктрината на индийските граматици и в някои Платонови диалози, глобален проблем на библейската текстовост и езотеричната литература, идеята за "граница на езика" неднократно се прокрадва и в поетичните опити на различни епохи. "До тук!" и "Отвъд" са обикнати императиви на нормативни поетики и манифести. Според начина, по който мислят Границата — тематично, но и чрез езика — поетите ту са намирали уютно място в реалната държава, ту са прогонвани от идеалната. Никога обаче

идеята за граници на езика не е била толкова силно експлицирана, колкото в годините на модерността. "СИМВОЛИЗМЪТ И СЛЕД ТОВА" спокойно може да бъде заглавие на желанието да се види какво се случва с Езика в модерната епоха. Воден именно от това желание, без да изписвам заглавието му, ще следвам оттук насетне неговите извивки.

"И тогава дойде Бодлер...", за да оповести чрез един от проектите за предговор към "Цветя на злото", че "ако един поет не знае колко рими има всяка една дума, не е способен да изрази каквато и да било идея". Образът на нов виртуален речник вече наднича от дискурсивното огледало; там, като отражения, заживяват и импликациите на идеята за предела на езика: реално съществуващ, но и възможен; случен от поетите, но и предстоящ; речник, изграден от денотации, но и енциклопедия, изтъкана от конотации и спомени за други езици. Така всяко "но и" убива мисълта за гранична точка по начина, по който предходната синтактична конструкция я предпоставя. Убива я най-вече с идеята за *безкрайността на аналогиите*, които новият поетически език случва дотолкова, доколкото иска да изрази Идеята — самата тя *енсофична*, необозрима, изплъзваща се в тъканта си от аналогии. Любопитното в този виртуален речник е, че една и съща дума би се повтаряла толкова пъти, колкото позволяват не езиковите възможности, а поетическите: можеш сам да сътвориш римите, сътворявайки думите. Владетелят на Границата на езика не е колективното безсъзнателно, а поетовото съзнание. Езикът е във властта на дискурса.

В предговора си към първото посмъртно издание на Бодлеровите стихове от 1868, т. е. десетилетие по-късно, духовният баща на парнасистите Теофил Готие пръв експлицитно обвързва идеята за "граници на езика" с вертикални измерения на модерната поезия като стил, форма, словотворчество." Декадентският стил винаги **разширява границите на езика**, вземайки думи от всички речници, шарки от всички палитри, звуци от всички инструменти, дава ново значение, което е най-неуловимо, представя формата в най-широка граница", пише Готие (**Готие 1979**), без все още да е напрегнал до крайност рамката на проблема, въпреки многократната употреба на всепоглъщащото "всичко". Защото *разширяването* е последвано от *излизане* отвъд рамката: "излизане **извън границите на езика**", "изразяване чрез нови форми и с думи, нечувани дотогава", "откриване на нови форми". Преди "Alchimie du verbe" на Рембо (1873), "Art poétique" на Верлен (1884) и *поетическите епифании* на Маларме от десетилетието след 1886, Готие проблематизира идващото Ново чрез различното и непознато до този момент отношение към Езика. Синдромът на "**границата**" изглежда неминуем — праг пред идващото

Ново не е само пределът на столетието (*краевековието*), а и пределът на Езика; доколко той е способен да изрази онтологичните дълбини на битието, Идеята.

Онова, което извършва "Манифест на символизма" на Мореас от 18.09.1886 е да легитимира вече заявени отношения. По отношение на проблема за "границите на езика" манифестът е дори по своему скромен, тъй като разчита най-вече на импликативното му въздействие. Идентификационната знаковост в Манифеста спира до конституенти на езиковия модел, които аксиотопизира: "хубав език", "премного стилово великолепие", "необичайни метафори", "нов речник", "неомърсени слова", "загадъчни елипси". Нека не забравяме най-важното — приоритет в "Манифест на символизма" има Идеята, а не формата: "символизмът се стреми да даде на Идеята осезаема форма, която обаче сама по себе си не е нейната цел и в служенето си на израза на Идеята, тя й остава подвластна". Възгледът за символизма като "максимум звук, минимум смисъл" едва ли се дължи на погрешни четения на символистичните манифести (някои от тях позволяват подобни езикови игри), но поне този на Мореас все още не извиква представата за ***революция в езика***. Тази представа изглежда се дължи на символизма, мислен в неговата цялостност — и като поетически текстове, и като критически текстове и манифести. А вероятно — и като първи предвестник на модерността, която с всеки изминат ден усилено ще настоява върху езиковия експеримент. Това е едно от големите различия между символизма и последвалите го модернистични направления от началото на XX век, които преди да бъдат радикални като поетичен изказ, са радикални като манифестно слово.

1886 е година на Началото само в смисъла, в който успоредно с Манифеста на Мореас се появява "Трактат за словото" на Рьоне Гил и най-вече изключително характерния *Предговор* на Маларме към книгата на Гил, писан в края на 1885. Докато "Трактат за словото" предлага родени в синестезия метафорични редове за "словесната *оркестрация*", в която хармонират цветове, тембър и гласни, Маларме само в една страница успява да очертае езиковите диспозитиви, сред които е призвана да съществува като избор новата поезия. Индексиалният знак на десетилетието е усещането за "двойно състояние на словото: веднъж в сурово или непосредствено състояние, друг път — домогващо се до същността на нещата". "Чудото" да се пренася природен феномен в звучно трептене има предизвестен резултат: убита обектност, обезсмислена екстенсионалност. Словото звучи в новия си синтаксис като "чуждо на съответния език" и това вълшебство Маларме определя като "изолиране на словото". *Думите и нещата* изживяват нов етап в своето развитие:

Битието копнее по Словото. ***Светът е създаден, за да се напише една хубава Книга.***

Своите две лекции в Оксфорд и Кембридж през март 1894, посветени на музиката и литературата, т. е. на онова особено транзактивно състояние на Езика, което трябва да бъде стремеж, Маларме започва с думите: "Аз наистина ви нося новини. Най-изненадващи. Подобен случай не е имало още. ***Посегна се на стиха***" (**Маларме 1979**). Ситуацията през отиващите си последни години на XIX век до голяма степен се осмисля чрез това посегателство и чрез езиковото законодателство на Маларме. Никой освен него, пише Пол Валери (**Валери 1988**), не е дръзвал да предаде тайнството на всяко нещо чрез тайнството на езика, никой не е размивал толкова смело границите на езика и на нещата. Идеите за двойното състояние на думата и за сугестивната сила на словото, семиотично погледнати, преди да презавъртят битието на езика като система, презавъртат това на речта, на поетическия език като дискурсивна практика. Последният все повече се превръща в изказ, стремящ се към израз, налага метафонията сред останалите поетични конвенции като необходимо друго в системата от аналогиии, усилва представата за изящество. Съответствията на Бодлер се пренаписват като системи от отношения, в които Езикът съзнателно размива границите, за да изрази нов тип взаимопроникване с живописта и музиката. Пренапрегната е и референтната му възможност, и тази да означава и тълкува. Езикът е този, който превръща символизма в семиотична практика пар екселанс.

Ако разликата между психологията и поезията е наистина тази, каквато между корсета и красивата женска гръд — така поне твърди Маларме — то в една февруарска утрин на 1909 литературна Европа остава без корсет, а в една (пак) февруарска вечер на 1916 — и без гръд. Причината да изглежда като амазонка е цюрихският дадаизъм, отказал в поезията какъвто и да било естетически похват. Похитителят на корсета пък е италианският футуризъм, преобърнал психологическите устои на словотворчеството. След представения във "Фигаро" от Маринети "Манифест на футуризма" започва истинско фрагментарно роене на модернистките търсения, обсебили само за няколко години почти цяла Европа. През 1910 Маринети е последван от художниците футуристи; на сцената, този път в Германия, се утвърждава и експресионизмът. Шест години по-късно на сцената на "Кабаре Волтер" дефилира Дада в симптоматичната компания на Венера Милоска, Лаокоон и синовете му, змията, разбира се, и основоположниците на съвременната каланетика, а сред тях и чрез тях — Езикът: но друг, много различен. Привидно изваден

от контекстите на социалното, отлъчен от Идеята в името на Без-смисъла. Границите вече са подложени на изпитание в буквалния смисъл на думата. Посегателството върху стиха е пълно: поезията е поема на шумовете, която се твори в състояние на колективна оргиастичност. Все още предстои 1924 и първата дефиниция на сюрреализма, излязла изпод перото на А. Бретон, където езикът ще бъде отведен в сферата на чистия психичен автоматизъм. В този контекст ни вълнува не какво ли се е случило със символизма (символистите), а с диспозитива на поетичност, предложен и отстояван от тях; какво се случва с възгледа за Езика и неговите граници. От 1909 до 1924 той е в процес на непрекъснато изпитание.

Европа е раздвоена. От една страна, **измите** никога не са се умножавали толкова властно и бързо и толкова единодушно не са пожелавали смъртта на символизма. От друга страна, третата вълна руски символисти в лицето на А. Бели, А. Блок и В. Иванов изписва една от най-силните символистични европейски страници. За разлика от манифестите и тяхната декларативност, сега символизмът е видян чрез асертивните речеви актове. Появява се първата голяма, истинска Книга, носеща Символизма от заглавието до последната си страница. Посоката на съответствие е променена: не от словото-към-света, а от света-към-словото. Символизмът не е мечтаното Друго, което идва, а Новото с мисъл за кризиса, със съзнанието-че-си-отива: все по-малко школа и направление, обхващащо цяла една общност, все повече световъзприятие, епистемологична нагласа за отделни личности. По нов начин се чете и Езикът: докато "алхимията на словото" е призивна визия на възможното, родена в екстазност, "магията на словото" е визия на овъзможностеното, родена в углъбяване и усамотяване.

В края на 1908 В. Иванов публикува в "Золотое руно" ключовия текст "Две стихии в современном символизме" в който символизмът е мислен като хибридно, двулико явление, носещо в утробата си идеята за реалистичен, но и за идеалистичен символизъм. В разстояние само на два месеца през есента на 1909 А. Бели предлага по-значимите текстове от предстоящите книги "Символизм" и "Арабески": "Эмблематика смысла" и "Смысль искусства" през септември, "Магия слов" през октомври. През 1910, когато книгата "Символизм" вече е литературен факт, В. Иванов публикува "Заветы символизма"; година и половина по-късно — "Мысли о символизме". Всичко това подсказва, че в годините от 1908 до 1912 символизмът има едно по-особено битие на европейско развитие, съизмеримо най-вече с руския символизъм. Дали обаче наистина е така? Не подсказват ли цитираните текстове и кризис на символизма?

В своя манифестен текст "Заветы символизма и акмеизм" от 1912 Гумильов пише: "Символизмът завършва своето развитие и си отива от сцената, за да дойде Новото — акмеизмът". В един от най-характерните си текстове, писан през 1928 — "Защо станах символист и защо не престанах да бъда такъв през всичките етапи на моето идейно и художествено развитие" — А. Бели настоява, че кризата на символизма не е през 1912—14, а през 1907—08 и че символизмът като дълбоко, критическо и интимно течение се руши в неговото съзнание от символистите; че символистите провалят символизма. Така неговите текстове след 1908-а те са наистина най-концептуалният поглед върху руския символизъм — могат да се четат като реакция, целяща да съхрани истинното в символизма. В подобна светлина, от малко по-различен ъгъл, могат да бъдат четени и текстовете на В. Иванов. Именно сега, след 1908, символизмът изглежда истинен, пише Иванов, и утвърждава повече от първия си етап на импресионистична образност, екстенсивната енергия на Езика. Символизмът е първото смътно възпоминание за Друг Език — свещения език на жреците, придаващ на словото особено, тайнствено значение, владеещо съответствията между света на съкровеното и света на опита. Идентифицирайки се по такъв начин с друго езиково усилие преди себе си, символизмът се визира като религиозна епоха на речта с два разделени езика: речта на емпиричните вещи и отношения и йератическата реч. Идеята за граница е налице. Налице е и опитът за нейното преодоляване. Език преди Вавилонската кула, знаещ за бъдния си разпад. Словото — изпълнено с действителна символична енергия; поетът — носител на вътрешното слово. Границата на Езика е имплантирана вътре в самото творческо съзнание, зависи от теургичните му способности. Езикът е в състояние на особено мечтание, пронизано от трансакции; бременен е с памет за Други Езици: "тайнописи на неизреченото, събрало в своя глас ехото на много, неизвестно откъде долетели отгласи".

В същия този миг, вън от Русия, символизмът е подложен, както казват, на безмилостно епичен опит за забрава. С идването на футуризма четенето на стара книга и изказът на Стар език стават неуютни занимания. Езиковите емблеми на символизма са силно разколебани и от дадаизма. "Ние презираме Маларме, без омраза — но той е мъртъв" пише Жак Ваше в писмо до А. Бретон през 1917. Подобни изкази открехват вратата за една симптоматика: "мъртвост" и "живост" болезнено се конта-минират в модернисткия изказ. В дневника си "Бягство от времето" Хуго Бал пише следното за първите вечери на Дада: "В началото имаше пъстра смесица от изпълнения в по-стар стил със съвременни изми, предимно с експресионизма. После бяха изпълнени футуристични стихове, следвани

от Верлен и Маларме". Отново Бал е този, който цитира Новалис ("познанието за езика е динамика на душевността") и който задава въпроса "Ще надминем ли Уайлд и Бодлер, въпреки старанията ни?". В тази симптоматика фигурите на Маларме и Бодлер непрекъснато и съвсем не еднозначно прекрояват парадигмите на новите **изми**. Понякога с тях се действа като в Прокрустово ложе: когато не можеш да го вместиш, отрязваш го. Публикацията на Гео Милев в сп. "Везни" от 1919 е показателна: Маларме е една от големите идеологеми на символизма. Добре. Сега е голямата идеологема на експресионизма.

Симптоматични са и пресичанията. Когато през 1909 Бели пише "Символизм", Маринети публикува футуристичния си манифест; когато Бели издава Берлинската си "Антология" през 1924, А. Бретон вече пише манифеста на сюрреализма. В един и същи миг различните **изми** след символизма все по-властно и все по-често започват демонстративно да се разминават. Множат се и се разминават, обаче, и лицата на самия символизъм от началото на XX век и особено след 1909: *индивидуалистичен, демократичен, декадентски* (Сологуб); *идеалистичен, реалистичен, асоциативен, импресионистичен* (В. Иванов); *теургичен* (Бели); *мистичен* (Чулков)... Това неизбежно рефлектира върху идеята за езика и неговите граници. Стига се до там, че когато се търсят причините за провала на едно модернистко направление, вината най-често се стоварва върху езика. Когато през 1921 Иван Гол оповестява, че експресионизмът се събаря като изоставена барака, открива, че онова, което му е липсвало, е форма и че панацеята е в изнамирането на Друг (още по-друг) Език. Ще си позволя един, струва ми се, крайно характерен цитат: "Досега езикът се изнасилваше и огрубяваше, вместо да достигне поголяма простота и девственост. Като израз на новото чувство е необходим един **праезик**... Нашият език е износен като стотинка, надут от патоса като ревматичен сладострастник, слаб, вял...Стръмен трябва да бъде нашият език, стръмен, тесен, каменен, като обелиск. Стръмен като лъчите на лятно слънце. Твърд. Гол. И преди всичко недвусмислен...Трябва да премахнем от стиха целия патос на тежко разцъфналата граматика... Има една друга простота: самостоятелното изречение. Само главни изречения. Всяко изречение в своя атмосфера, а всичките като телеграфни жици, изолирани... Всеки стих изолиран... Няма рима, няма строфа... Думата за себе си... Да намерим Нов език, примитивен за четвъртото хилядолетие." (**Гол 1971**, стр. 78).

А какво ли се случва в България през този немалък период от време?

Годината е 1899: 32 години след смъртта на Бодлер, 15 години след

"Поетическо изкуство" на Верлен, 13 години след манифеста на Мореас, 5 години след съставения от Брюсов сборник "Руски символисти", 3 години след първите преводи на Бодлер и Метерлинк в България и само година след като на Парижката улица "Ром" завинаги са секнали *вторниците на Маларме*.

В България, в сп. "Мисъл", в статията си "Морис Метерлинк и декадентството в литературата", Иван Андрейчин оповестява края на декадентството и символизма, между които — като понятия — в скоби казано, и тогава, и години по-късно в едноименната статия "Дека-дентство и символизъм", не прави никаква разлика. "Символизмът и декадентнстово са на залязване", пише Андрейчин, но те "направиха истинска реформа във всички области на словото". Андрейчин пръв в България последователно конструира топики от парадигмата на символистичните езикови търсения: "друг език", "тъмен, тайнствен език", "език, който изразява невидимото", "език, достигнал съвършенството". Не е трудно да се види в еклектиката от възгледи на българския автор пренаписване на чужди (предимно френскоезични) възгледи за езиковите търсения на символизма. Любопитното е другаде: осем години по-късно, в манифестната си статия "Из нов път", тогава, когато ще се опита да очертае посоките пред българската поезия, Андрейчин ще ги мисли най-вече като насоки пред българския поетичен език, ще ги мисли с патоса на символистичното, ще ги назовава чрез езика на писаната преди години статия за френския символизъм. Ще им отнеме обаче онова, чрез което символизмът изписва своето очарование: "Ако писателят трябва да бъде смел в нещо, то смелостта му нека се прояви в нови форми и непознати още съчетания **от готовия езиков материал, а не в създаване на нов език**".

Андрейчин е един от първите законодатели на метаезиковите парадокси в епохата на българската модерност. Едновременно се настоява за "нов ритъм", "обогатяване на римата", "свобода и красота на формата", "внушение", "богата етимология", "непознати още съчетания", и се отхвърля радикализма на Новия език. (Но как да бъде упрекнат, когато много по-радикалният от него Гео Милев през 1918 в есето си "Езикът" (**Милев 1980**) ще изрече буквално следното: "Бедата е там, че има мнозина, които мислят, че нашият литературен език трябва да се реставрира. Нямаме какво да реставрираме, а трябва да създадем, да установим създаденото. Целта е **да се утвърди — не да се измисли** — българският литературен език".) Само месец по-късно, в следващия (втори) брой на собственото си списание "Из нов път", в статията си "Декаденство и символизъм", Андрейчин извиква идеята за езика в очаквания контекст за границите чрез позоваване върху Готие. Сега символизмът е видян

чрез "метода на поетическия израз", чрез "преобразуването на установеното". Финалният акорд обаче е в "Нашата поезия", публикувана в третия брой на списанието през същата 1907. Андрейчин все повече настоява върху *подновяването* на езика на поезията. Ето един характерен негов цитат: "Нашата поезия има нужда от продължение, от разширение, от най-възможното разнообразяване на ритъма... Ний искаме нов ритъм... Малко са за нас петте стъпки. Ний желаем и ще си намерим нови... Нужен е нов ритъм и ний ще го създадем. Новото време иска и нов път".

Ключова ли е 1907 г. за българската модерност? Отговорът изглежда труден ако контекстът не се разшири. През същата година в алманаха "Южни цветове" излиза есето на Д. Кьорчев "Тъгите ни", а българският читател държи в ръцете си Яворовите "Безсъници". Сп. "Художник" вече втора година му поднася стихове на Траянов от "Regina Mortua", периодиката е изпъстрена с преводи на модерни западни автори. В "Мисъл" Славейков току що (1906) е представил "било-то" и "сега-то" на българската поезия, където с малко тъга констатира, че Яворовите стихове са "съвсем символични по форма и съдържание" и че "носят всички белези на модерния символизъм". Всъщност още през 1902 в бележката си за Рихард Демел Славейков проблематизира онова, което тук наричам диспозитив на поетичност на символизма: "стихове дивно поетични и по форма, и по съдържание", но, както и Андрейчин (това май изобщо е проблем за българските автори от началото на века), поставя символизма в недотам еднозначни синонимни редове, като този път честта се пада на импресионизма: "на яснотата на неговата поезия най-много пречи психологическият му импресионизъм". Дивният език вълнува Славейков и в писанията му през 1903 и ако в "Блянове на модерен поет" метаезикът звучи уравновесено, в предговора към второто издание на Яворовите "Стихотворения" радикализмът е налице. Сега всичко е сведено до хубостта на езика и формата, до висшия майсторлък, до невижданата досега у нас форма. Славейков поставя знак за равенство между декадентско, символистично и високохудожествено и пръв загатва, че границите на езика очертават представата за естетическия монбланизъм. Симптоматичното е, че това се случва едновременно с един от манифестните текстове на А. Бели — "Символизм как миропонимание" — също писан през 1903 и публикуван през 1904.

До 1907 българската модерност извървява нелекия асиметричен път на своята идентификация и езикът е част от системата на огледала. Само че тази система е пределно мобилна и антологична книга като "На Острова на блажените" доказва това. В нейната множествена оптична система езикът е видян и през символизма, и отвъд символизма — нещо, за което

се опитах да разкажа на друго място (в статията си "Поетически езици и поетики на езика", в сп. "Страница", 1998, №3, с. 88-97). До 1907, както впрочем чак до 1914, в България модерността ту ще бъде изписвана като алоним на символизма (Траянов, Радославов, Гео Милев), ту ще бъде мислена като надредна (Славейков). Алтернатива обаче няма предложена чак до 1919, когато в замисленото като модернистично списание "Везни" експресионизмът е готов за стратегическата субституция със символизма. Гео Милев, който прави това, още в дисертацията си върху модерната поезия, писана на немски език в Лайпциг през 1914, намеква, че всички останали **изми** (и като че ли най-вече футуризма) са маргинални явления на модерността в сравнение със символизма. Така българската модерност в продължение на две десетилетия се мисли най-вече чрез символизма: в стремежа си към него, в разграничението си от него, в ужаса си от него.

Могат да бъдат очертани и диспозитиви на поетичност, чрез които се проблематизира идеята за граници на езика: "Модерната поезия" на Гео Милев (Звено, 1914), "Шестима великани" на Лилиев (пак "Звено", пак 1914), предговорът на Людмил Стоянов към "Видения на кръстопът" (пак 1914) припомнят-аксиологизират постиженията на символизма в областта на поетическия език. Настояват върху символизма като доминанта в българското литературно пространство. Европа вече настоява, че е забравила Маларме, вгледана в новите кумири, символизмът е стара книга, която никой не чете, България сега чете коректурите и рисува корицата на книгата. Дали това е изоставане? От модата — несъмнено! Но дали Езикът е подвластен на модата, или модата на Езика? Този въпрос ще тегне до началото на 20-те. Тогава вече и модата, и Езикът, застават пред новото огледало на излезли по различни начини от войните и преживели по различен начин кризата на хуманитуса.

През 1923, (отново!) в първия брой на ново списание — "Нов път" (Езикът явно си отмъщава на Андрейчин) — в статията си "Мъртва поезия" Г. Цанев обявява естетическия край на символизма. През 1924 (същата 1924, когато сюрреализмът излиза на европейската сцена), Гео Милев пише призива си за оварваряване на българската поезия, видимо удовлетворен от факта, че на българския символизм в лицето на една от неговите емблеми, Лилиев, вече е приписана метафората "мъртва поезия". Година по-късно метафората ще бъде мултиплицирана до неузнаваемост от Далчев и Пантелеев в текст, отново назован "Мъртва поезия". Словото отново изживява "двойното си състояние". Границата е извикана, за да оформи нови диспозиции. Този път обаче посоката на търсенията е обратна и до известна степен прилича на европейската ситуация отпреди десетилетие. Езикът се отърсва от синестезийното и се вглежда в

семиозиса на предметното. Краят на символизма е дошъл най-сетне и в България, ще кажете. Но не и за "Хиперион". Не и за Иван Радославов.

През същата тази 1925, в студията си "Българският символизъм. Основи, същност, възгледи" Радославов пише, че българският модернизъм е на прага на академичното си признаване, че е доминиращо направление, нещо повече — "той е собствено българската литература в този момент". Не би имало нищо смущаващо, ако "български модернизъм" отново не се чете като "български символизъм", защото всичко останало – експресионизъм, футуризъм, имажинизъм и всички подобни **изми** – са, според Радославов, чисто естетични увлечения без решаваща роля. Е, чете се така. Модерността през 1925, както и през 1907, както и през 1914, за някои продължава да бъде само и единствено символизъм. И не просто без притеснение, а и с гордост, която до голяма степен се осланя на постигнатото в Езика: "Наред с езика, който несъмнено печели откъм богатство (**би могъл да бъде редактиран един малък речник като негово дело**), формата получава едно много по-голямо разнообразие". Три години по-късно Радославов ще добави, че българският символизъм е "революционен повече от петнадесет години".

Парентезата в предходния цитат е симптоматична - тя много напомня цитирания вече проект за предговор към "Цветя на злото". Символизмът, а струва ми се, че това важи за модерността изобщо — като че ли има това право да настоява върху *собствения Речник*. Ние, занимаващите се с тези проблеми, тъй или иначе не сме погледнали достатъчно сериозно на това настояване. Такъв тип речник, разбира се, е безумие. Той е неосъществим. Но в продължение на повече от половин столетие, благодарение най-вече на символизма като Начало, върху него – имплицитно или експлицитно — наистина ще се настоява. Дали това означава, че колкото и да мисли Езика като безгранично пространство, върху което като на екран може да проектира своите желания, модернистичното съзнание все пак е с чувството за предел: желанията — респективно знаците и значенията в Езика — могат поне за миг да застинат в парадигма, да бъдат приютени в Богатството на Речника? Или е поредната илюзия, родена от обичащия двойното състояние на изказа модернистичен дискурс?

Бодлер може и да е прав, че стиховете са като красиви жени, съчетали в себе си своеобразие и съвършенство: човек не ги дефинира, а ги *обича*. Но дали ролята, която отрежда на собствените си стихове, модернистичното съзнание отрежда изобщо и на Езика? Речникът не изглежда подходящ обект за любовни желания. По-добра любовница изглежда Енциклопедията. Вероятно затова модерността никога не изписва докрай желанието си за Речник и непрекъснато флиртува с ризомата на енцикло-

педичното. А там, в ризомата, *идеята за граница* е още по-голямо безумие и от идеята за модернистичен Речник.

Валери 1988: Пол Валери. Казвах понякога на Ст. Маларме. — В: Пол Валери. Човекът и раковината. С., "Народна култура", 1988, стр. 111-120.

Гол 1971: Иван Гол. Експресионизмът.— В: Служебен бюлетин на българските писатели, кн. 4, С., 1971.

Готие 1979: Теофил Готие. Шарл Бодлер. — В: Слово и символ. С., "Наука и изкуство", 1979, стр. 205-263.

Маларме 1979: Музиката и литературата. — В: Слово и символ. С., "Наука и изкуство", 1979, стр. 116-121.

Милев 1980: Гео Милев.Езикът. — В: Сборник стихотворения, поеми, критика. С., "Български писател", 1980.

Славейков 1992: Пенчо Славейков. Българската поезия. — В: Блуждаеща естетика. С., Изд. на БАН, 1992.

Miroslav Datchev

Limits of Language in Modernist Consciousness

Summary

Directions in this paper accord with the assumption that modernity is an epistemological position and that query-in-Language is one of the most emblematic attempts of modernism and symbolism. The Babel-like invasion and interplacement of *languages* in the age of modernity transformed the dimensions of both modernity itself and poetic languages. The paper adopts this as its initial position and queries the boundaries and possibilities in the defining of modernity, the location of the subject, the contexts modernity builds and the intertextual dialogues it projects and explicates. The term *languages* – as pluralia tantum – expresses a conviction that the Language split apart in its monolithic being, that there is no longer one Language, that imagery of Language is fragmentary - this is all a consequence of modernistic exploration in the very field of expressing itself. The language is a sign of looking for a new image of modern consciousness which is pluralistic in its wishes but also a sign of the crisis these wishes bring forth.

As it is known, symbolism created a new way of thinking, a new way of reading, a new way of "making" poetry. The language of symbolism reflects an ontology or its ontology creates a new language for poetry. This is, according to some of most prominent critics of symbolism, the basic factor in any study of the symbolist movement in European poetry. The subject of the present work is the possibility to describe the system of outlook on this new language for poetry in symbolist writing. In this sense the present work is a critical analysis of the theoretical views of St. Mallarmé, Remy de Gourmont, A. Bely, V. Ivanov, G. Milev etc. and some of their most popular texts on

poetic language (the double statute of the word; magic of the word) in the light of modern study of symbolism and modernism and its attempts to place them in the evolution of ideas of modernism, on the one hand, and ideas of poetic language, on the other hand. That's why the paper is based on selected works of French, Russian and Bulgarian symbolism: critical works by St. Mallarmé (*La poésie),* A. Bely (*Symbolism as an Outlook on Life*; *The Magic of the Word*; *The Emblems of Meaning*), V. Ivanov (*Reflections on Symbolism*; *Two Elements in the Contemporary Symbolism*), Geo Milev (*The Modern Poetry*) and so on.

In this context the present work begins with a critical readings of some conceptions about the function of the word in symbolist poetry:

- relationships between signified and signifier in poetic language of symbolism;
- basic points of symbolist écriture;
- the notion of word-symbol, which in its role of central essence of things creates series of new worlds;
- the notion of the key-word [*matrix*], which in its derivations in poetic structure creates series of meaning;

and then deals with the problem of poetic language in some kinds of paratexts (the preface of the book of poetry; the review of the book of poetry; the program papers, written down by the authors belonging to symbolist and modernist movement; the especial books on symbolism or poetic language of symbolism; the consistent policy of symbolist periodicals; the policy of translation etc.). From this point of view the paper discusses a variety of authors who supplied major aspects of European symbolism and modernism.

Адам Бжох

Лингвистичните теории и философията на езика в словашкия надреализъм

Краят на 30-те и началото на 40-те години в словашката културна история обикновено се квалифицират като период на възникването и развитието на авангардни идейни и творчески инициативи. Характеризира ги идването на ново поколение творци, наричано Авангард 38 (Avantgarda 38), силно повлияно от европейския авангардизъм, най-вече от френския сюрреализъм. Към това време в нашата култура се отнася и утвърждаването на структуралистичните методи в някои научни области, например в езикознанието, етнографията и литературознанието и то, от една страна, под влиянието на Пражкия лингвистичен кръжок и руската Формална школа, а, от друга, на неопозитивизма на Виенския кръжок. В словашкия културен контекст през този период освен това се развиват и съвсем нови научни дисциплини (психология, научна теория), които параинституционално се оглавяват от т.нар. Дружество за научен синтез (*Spolok pre vedeckú syntézu*) (1937—40 г., 1945—48 г.), стремящо се към координация на повечето научни дисциплини. Платформата, върху която в обществен аспект най-ефективно се проявява интердисциплинарната солидарност с младото поколение поети и международният мащаб на тези "културексперти" обаче, е тъкмо словашкият надреализъм. Словашкият надреализъм, представляващ някакъв късен отзвук на сюрреалистичното движение, със своите публикации в първата половина на 40-те години (4 сборника: **"Да и не" 1938, "Сън и действителност" 1940, "Ден и нощ" 1941, "Поздрав" 1943**) се превръща в изразител на творческата и рефлективна (научна) активност на значителна част от младото поколение. Но не само това. Неведнъж в Словакия е било констатирано, че упадъкът на надреализма и упадъкът на научното мислене образуват скачени съдове. Симултанността на този упадък обикновено се обяснява просто със смяната на обществения климат и с политическия режим след 1948 г. **(Бакош 1995)**. Може да се види обаче,

че бумът и колапсът на тези инициативи е съпътстван като сянка и от определена специфична рефлексия на езика, присъстваща в тези инициативи от самото начало. За тази рефлексия на езика, развивана както в словашката научна теория, така и в езикознанието, са типични два момента, които са в тясна връзка: първо, това е много високата степен на екзактност, спомагаща за формалното овладяване, респ. унификация на езиковата система, и второ, относително ниската степен на семантична рефлексия. Ще се опитам да покажа, че идейният фон на тази *научна* рефлексия на езика се припокрива с езиковото съзнание на поетите от същото това поколение. Еднаквите основни представи за езика образуват тясната спойка на тези скачени съдове.

Формалната унификация на научния език

Автор на идеята за обединяване на научното познание в хуманитаристиката и природните науки в началото на 40-те години е словашкият философ Игор Хрушовски, водещ мислител на движението Авангард 38. Под влиянието на Виенския кръжок (най-вече на Рудолф Карнап и Нойрат) той се опитва да разработи за младата словашка наука система от единни, формално логични принципи — с убеждението, че всяка научна дисциплина достига до познанието по един и същ начин. Според представата на Хрушовски от т. нар. "обектни езици" на отделните науки може да се изфабрикува някаква единна формално-логична (синтактична) структура на научните съждения, която той нарича "метаезик". Наистина, Карнап, Нойрат и Хрушовски по това време не са били единствените в Европа, които изхождат от подобни предпоставки в научното познание. Същата предпоставка за съществуването на единна формално-логична свръхструктура на познанието, а следователно и на познаваемия свят, срещаме и у Карл Манхайм, който още в началото на 30-те години се опитва да реконструира общия контекст на познанието, за да изследва комуникативните възможности между познанието (Wissen) и политиката (**Манхайм 1932**). В социологията на познанието той обаче последователно разграничава хуманитарните и природните науки. В проекта на Хрушовски за универсален метаезик, благодарение на който учените от различни дисциплини биха достигнали до единно "синтетично" познание, изключително високата степен на екзактност се свързва с недостатъчна чувствителност към отликите в значението. Въпреки че всъщност неговата теория за единния език допуска семантична верификация на научните знания, самият той поставя акцента единствено върху "*формалната* верификация на словесните изрази" посредством синтактиката. (**Цморей 1992**, стр. 27-34) А самата съдържателна (семантична) верификация, която

и без друго остава в периферията, би трябвало, според изложеното от Хрушовски, да се опира само на предварително дадени аксиоми. В упадъчната фаза на 50-те години активната дейност на Хрушовски е само естествено продължение на този тип мислене и потвърждава неговите недостатъци. Догматичният марксизъм предлага формално логическа верификация на унифи-цираното научно мислене, а също и семантична верификация — потвърждаване чрез обществената практика, която сама по себе си е специфичен конструкт.

Езикознание

Високата степен на екзактност, с помощта на която трябва да се улови формалната универсална структура на езика, и същевременно изненадващо слабият интерес към семантиката се проявяват през този период и в словашкото структуралистично езикознание. Тази диспропорция може най-добре да се илюстрира с начина, по който словашката лингвистика си отговаря на основния въпрос как да дефинира своя предмет на изследване. В европейската структуралистична среда този базисен въпрос, поставен още от Сосюр, през двете десетилетия между войните звучи така: езикознанието с langue ли трябва да се занимава или с parole? Словашкото езикознание (за разлика например от копенхагенската школа — Луи Йелмслев, Ото Йесперсен, но за разлика също от Волошинов например), което в интерпретацията на сосюровското разграничаване между langue и parole се доближава към чешкия структурализъм, дефинира предмета на лингвистичните изследвания еднозначно като langue, т. е. като система (**Коржинек 1948**). С други думи, езиковите прояви в своята индивидуална свобода (parole) са интересни за словашката структуралистична лингвистика само дотолкова, доколкото от тях може да се извлече (по думите на езиковеда Коржинек, работещ през този период в Братиславския университет) като предмет на проучване "надиндивидуалната система на съответния език, следователно вътрешната структура, която се отразява в тях пряко или непряко, т. е. или е открита, или е скрита." (**Коржинек** 1948, стр. 32). Тази основна ориентация към langue, следователно към системата, се укрепва в Словакия още повече през първата половина на 40-те години от изследванията на един от предходниците на Пражкия лингвистичен кръжок Вилем Матезиус, прокарващ от 1911 г. концепцията за потенционалността (**Матезиус 1982**). Под потенционалност на езиковите явления Матезиус разбира някакво "статично колебание, т. е. неустойчивост в дадено време, в противоположност на динамичната изменчивост, проявяваща се чрез промените в хода на времето" (**Матезиус** 1982, стр. 9), отклоненията на parole в рамките на съществуващата езикова

система (langue). (Между впрочем: тази формална потенциалност Матезиус проучва върху фонетичен материал, а на Коржинек тя служи като основа на фонологичната систематика.) Строгото обособяване на предмета на изследване в езикознанието довежда до това, че за словашката структуралистична лингвистика остават недостъпни за дълго време много области, които са обявени за индивидуална проява на езика (между които и стилистиката). Формализмът, гарантиращ изследването на "надиндивидуалностите", постепенно се пренася от лингвистиката в литературознанието. Както Антон Попович показва в своята история на словашкия структурализъм, "изследванията за поетите, респ. за поезията, се превръщат само в инвентаризация на средствата, които авторът е използвал в творбата" (**Попович 1970**, стр. 46). Като език художественото произведение се изследва от гледище на системността, а не в неговата индивидуалност. Семантиката остава в периферията.

Психоанализа

За разлика от словашкото структуралистично езикознание, научната инициатива на Хрушовски все пак си оставя открехната вратичка и за изследване на семантиката. Но *единствената* идейна инициатива в руслото на това течение, която като програма се отдалечава от формалните методи и насочва вниманието към семантиката, е психоанализата (или "дивата психоанализа"), чийто единствен представител в Словакия, в рамките на новото научно мислене, е Карол Теребеши. Тази полузабравена фигура от словашката културна история онагледява яркия контраст спрямо доминиращите научни възгледи от този период. Теребеши, който (от първата половина на 40-те години) изследва значението на граматическия род, се опитва да съчетае психологията и структурната лингвистика. Неговият структурализъм стои на основите на семантиката — в началото на 40-те години прави връзка с големия евроамерикански дебат от края на 20-те и началото на 30-те години за значението и проявите на матриархата в историята, който водят няколко антрополози и психоаналитици (Р. Брифол, Б. Малиновски, Е. Фром). Основната теза, която преминава през теориите му като нишка на Ариадна, гласи, че родовата дистинкция на т. нар. "ключови думи" (символни думи) във всяка култура е "свръхдетерминирана" от фемининен или маскулинен афективен елемент — в зависимост от това, дали тази култура е матриархална или патриархална.

В средата на Втората световна война въз основа на интерпретацията на граматичния род на ключови немски думи (символи) Теребеши определя немската култура като матриархална, още непреодоляла

рудиментарните хтонични представи. Славянските култури за него са пример за патриархалност със всичките негативни афективни последици (**Теребеши под печат**). Благодарение на културноисторическия момент, повлиян от психоанализата, своеобразната и спекулативна теория на Теребеши пренася акцента от формалната страна на езиковите явления върху тяхното значение и повишава усета за семантичните тънкости. И концепцията за потенционалността, която се появява в неговите работи, тук е подложена на семантична реинтерпретация — изразява семантична разколебаност на граматичните родове в културите. Но тази идея задълго потъва в забрава.

Езиковото съзнание на надреалистичната поезия

Въпреки че надреалистичното движение (чиято неангажирана съставна част са както проявите на теоретиците на структурализма, така и дейността по Научния синтез) се смята за един от преломните моменти в словашката културна история, засягащ и обновлението на поетичния език, то на очертания фон от представи за езика това обновление изглежда все пак проблематично. Поетическата иновация израства от същата основа както тогавашната лингвистика или метаезиковата теория, споделяйки техните натрапчиви представи. Най-силно вкорененатa представа в словашката авангардна поезия е вярата в непоклатимата, надиндивидуална езикова структура, около която статично се колебае поетичният език. Не може да се обясни по друг начин фактът, че един от изтъкнатите надреалистични поети (Щефан Жари) пише по модела на психическия автоматизъм, но същевременно е и автор на вийоновски балади със строга композиция, рима и т.н. С вярата в непоклатимата надиндивидуална езикова структура може иманентно да се обясни и фактът, че надреалистичните поети не замлъкват през 50-те години, а преминават към социалистическо-реалистическа поетика.

Макар че в сравнение с европейския авангардизъм експлицитната езиковата рефлексия в поезията на надреализма е относително скромна, там, където я има, тя се свързва с еманципационните усилия на авангардизма, в който централно място заема фантазията. Сред словашките поети от този период може би най-сбито в този смисъл формулира програма за езиково обновление Рудолф Фабри. Двустишието от стихотворението "Градината на жестокостта" (*Záhrada ukrutností*, 1938) — "A vôňou spálených kostí / Kŕmime fantáziu svojich mláďat"[1] (**Фабри 1938**, стр. 92) — вече съдържа конкретна представа за основите на фантазията, изграждани от XVIII век в

[1] "И с благоуханието на изгорени кости / Храним фантазията на своите малки."

системна опозиция спрямо въображението (Кант, Шилер, Шопенхауер, Фройд). Между впрочем в стихотворението "Есен 1937" (*Podzim 1937*) Фабри характеризира признаково въображението като "малка ръждива мишка". (**Фабри 1938**, стр. 89). В тази крайна позиция на програмата за фантазията Фабри призовава за разрушаване на синтагматичните структури, което ще осигури нова смислотворност на базата на предезикови (предсимволни) диспозиции и опит. Макар че тази програма обещава "революция на поетичния език" (**Кръстева 1978**), Фабри никога не пристъпва към нейното последователно приложение. Противоположната позиция в статичното колебание на неговото езиково съзнание е изразена в последните стихове на същата сбирка: "Dobrú noc prízraky/ Dobrú noc slová / Nehnevajte sa že som vás profanoval." (*Naposledy*)[2] (**Фабри 1938**, стр. 111). В словашкия надреализъм е силна неприязънта към чисто семантичната експанзия, чиято жертва биха станали устойчивите значения, за да бъдат окончателно погребани под развалините на синтагматичните езикови структури. В този смисъл новата поезия "действа" по същия начин както словашкото структуралистично езикознание и родната философия на научния език от това време. Изведената от дефиницията на Първия сюрреалистичен манифест на Бретон (1924) иновационна програма на надреализма словашките поети отнасят към създаването на метафори (срв. програмното стихотворение на Щ. Жари "Течният ловец" — *Tekutý poľovník*) (**Жари 1968**, стр. 5), към композицията на стихотворението (Владимир Райсел: "Гийом Аполинер" — *Guillome Appolinaire*) (**Райсел 1939**, стр. 160), към изпълване на фонемното езиково равнище с въображение (Р. Фабри: "Преминавам страната" — *Prechádzam krajinou*) (**Фабри 1938**, стр. 101), към използване на етимологичната фантазия (Р. Фабри: "Невидимите" — *Neviditeľní*) (**Фабри 1938**, стр. 81) и т.н. Но границата, която не прекрачват, е структурата на изречението. Тази граница се укрепва и от родната критика, ангажирана в дискусиите за разликите между науката и изкуствата. Когато по това време видният критик Михал Поважан пише: "изречението в надреалистичната поезия няма за цел интерпретирането на логически и емпирични факти, казваме, че то има своя собствена логика", фактически с това той само подбужда новата поезия да репродуцира формално традиционните структури на синтаксиса на изречението. Програмното изпълнение на тези изисквания намираме у Щ. Жари, който от името на много свои колеги признава: "Крадешком продължавам последното изречение на розите" (стихотво-

[2] "Лека нощ призраци / Лека нощ думи / Не се сърдете, че ви профанизирах" ("За последен път").

рението "Гара смърт" — *Stanica smrť*) (**Жари 1968**, стр. 26). А акцентът върху продължаването на традицията води най-накрая до заявлението на критиката, че "надреалистите изхождат от словашката поетична традиция, въпреки че радикално я отричат и стремежите им са част от развитието на словашката лирика и органично продължение в нейното търсене на нови изразни средства" (**Поважан 1963**, стр. 211). В дъното на това и на много други подобни изказвания за включване на надреализма в традицията стои убеждението, че новата поетична инициатива нито е разтърсила основите на поетичния език, нито е искала да ги разтърси. Само с такава уговорка, опираща се не на радикалните програми за обновяване на най-дълбоките пластове на езика, а на поетическата практика на надреализма, и същевременно подкрепена от възгледите за езика в кръговете на специалистите, по-късно тази поезия би могла да се превърне в заложник на традицията. Остава като ненакърнен съд, винаги готов да послужи. В 50-те години надреалистите не замлъкват, а изпълват поетичните структури с нови съдържания. Концепцията за формална статична колебливост на езика (за разлика от непрекъснатото търсене на новото, динамичната променливост, мимолетност, преходност, които характеризират изкуството на отрицанието в модернизма и авангардизма) внушава представата за вкорененост в една обединяваща се система и гарантира завръщане към потенциалния нормативен вариант на поезията.

Превод Величко Панайотов

Бакош 1995: Vladimнr Bakoљ: *Kapitoly z dejнn slovenskйho myslenia.* Bratislava, 1995.

"Да и не" 1938: *Áno a nie. Sborník 1938.* Bratislava, 1938.

"Ден и нощ" 1941: *Vo dne a v noci.* Skarabeus a FKM, Bratislava, 1941.

Жари 1968: Štefan Žáry: *Tekutý poľovník.* Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1968.

Коржинек 1948: Jozef Miroslav Kořínek: Úvod do jazykospytu. SAVU, Bratislava, 1948.

Кръстева 1978: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache.* Frankfurt / Main, 1978.

Манхайм 1932: Karl Mannheim: Die Gegenwartsaufgabe der Soziologie. Ihre Lehrgestalt. Fischer, Frankfurt / Main, 1932.

Матезиус 1982: Por. Vilém Mathesius: *Jazyk, kultura a slovesnost.* Odeon, Praha, 1982.

Поважан 1963: Michal Považan: *Novými cestami.* Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1963.

"Поздрав" 1943: *Pozdrav.Almanach poezie 1942.* Skarabeus, Bratislava, 1943.

Попович 1970: Anton Popovič: *Štrukturalizmus v slovenskej vede.* Matica slovenská, Martin, 1970.

Райсел 1939: Vladimír Reisel: *Vidím všetky dni a noci.* Skarabeus, Trnava, 1939.

"Сън и действителност" 1940: *Sen a skutočnosť. Sborník poézie a umenia*. Universum, Bratislava, 1940.

Теребеши под печат: Por. Karol Terebessy: *Jazyk, kultúra a hlbinná psychológia*. (Ed.) Adam Bžoch, Urbánkova vedecká knižnica, Bratislava (v tlači).

Фабри 1938: Rudolf Fabry: *Vodné hodiny, hodiny piesočné*. Skarabeus, Trnava, 1938.

Цморей 1992: Pavel Cmorej: *Die erste Wissenschaftstheorie in der Slowakei und der Wiener Scientismus*. In: Československý štrukturalizmus a viedeňský scientizmus. Bratislava, 1992, s. 27-34.

Adam Bžoch

Linguistic Theories and Philosophy of Language in Slovak Surrealism

Summary

The first half of the 1940s represents an especially progressive period in the development of Slovak cultural history. Despite the World War II and the repressive totalitarian catholic regime, many avant-garde intellectual movements developed (structuralism, surrealism, modern empirical philosophy, sociology based on depth psychology and marxism, psychology). Since the very beginning there has been a close connection and mutual influence between the various activities of those movements. In his contribution called *Linguistic Theories and Philosophy of Language in Slovak literature* the author shows some correspondences between poetry written in the circle of Slovak surrealists and the linguistic and philosophic discourse which developed at that time. These correspondences could be clarified especially thanks to the scientific initiative of the young structuralist generation (the group of the literary critic Mikuláš Bakoš), influenced by the Russian Formalist School, the so-called Association of Scientific Synthesis (*Spolok pre vedeckú syntézú*), intellectually dominated by some ideas of neopositivism, and some structuralist linguists who were under the influence of both the Russian Formalist School and Czech structuralism. The young scientists especially have contributed to the understanding as well as the legitimisation of Slovak surrealism. Some correspondences between Slovak surrealist poetry and the linguistic theories of the first generation of Slovak structuralists have already been pointed out earlier (L. Novák, N. Krausová, A. Popovič). This knowledge is now enriched by the integration of the principles of the philosophy of language as developed by the Slovak philospoher Igor Hrušovský and also by a forgotten dimension of a psychoanalytic view on language which has been worked out in the early 1940s by Karol Terebessy. 'Wild' psychoanalysis (or 'depth psychology', according to cultural criticism) in particular has been a sort of shadow of the structural linguistics and philosophical neopositivism of the Scientific synthesis. The author also shows close parallels in the decline of the Slovak surrealist

movement, the development of some structural theories and the suppression of neopositivism and psychoanalysis in the scientific discourse in Slovakia in the post-war period. He shows that the destruction of these movements was caused not only by the external totalitarian power that penetrated the Slovak avant-garde culture with a new language but that self-destruction was also inherent to the manner of scientific conceptualisation of some progressive ideas.

Николай Аретов

Българският диаболизъм в европейски контекст. Ранните разкази на Владимир Полянов в светлината на спомените на писателя

В началото на 20-те години на XX в. група млади български белетристи (Светослав Минков, Владимир Полянов, Чавдар Мутафов, Георги Райчев и др.) предлагат радикално различен модел на проза, който несъмнено има отношение към езика на българския модернизъм и към европейския контекст, в който той битува. Съвременниците долавят новото, което те носят, и се опитват да си го обяснят, като прикачат към някои от тях определението "диаболисти". Етикетът очевидно е пейоративен, той няма аналогия в езика на сериозната европейска критика, очевидна е и близостта му с думата "сатанизъм", която има съвсем друго значение, но се възприема от марксическата[1], а и от постмарксическата критика.

Несъмнено най-близки помежду си са Вл. Полянов и Св. Минков, които предприемат и няколко съвместни издателски начинания. Но част от съвременниците сякаш не виждат тази близост. В една рецензия на Георги Кръзов за Св. Минков от 1936 г. може да се прочете следното: "Той се явява в нашата литература като съвсем своеобразна творческа индивидуалност, който няма свой предшественик, нито пък някой друг се

[1] Дефиниция за "диаболизъм" се открива в официалния преди години Речник на литературните термини: "Упадъчно литературно течение, възникнало под влиянието на консервативния немски романтизъм...." Като "писатели-диаболисти" тук са определени Ернст Хофман, Е. По и др. "В българската литература диаболизмът е оставил следи с някои външни свои форми в ранните разкази и гротески на Св. Минков - "Часовник" (1924), "Игра на сенките" (1928), в творби на Чавдар Мутафов и др." Цит по: Речник на литературните термини. 3 изд., "Наука и изкуство", С., 1973, с. 317-318. Любопитно е, че сред чуждите диаболисти не са назовани експресионисти, а сред българските липсва Владимир Полянов.

е набелязал като негов успоредник" (**Кръзов 1936**).[2] В известен смисъл като основен говорител на групата на т. нар. диаболисти се изявява именно Вл. Полянов, който донякъде и по тази причина, но не само по нея, след това ще бъде насилствено изтласкан в периферията на литературния живот. В залеза на дните си той на няколко пъти се връща към младежките си търсения, които продължава да цени, за разлика от Св. Минков който демонстративно се отказва от тях (вж. **Султанов 1972**, стр. 14 и др.)[3].

Тук основно ще бъдат използвани литературната анкета, която Александър Пиндиков прави с Полянов през 1985 г. (**Пиндиков 1988**), и писаните приблизително по същото време (1986) мемоари на писателя (**Полянов 1997**).[4] Важни според мен са и още поне две неща: първо — през 20-те години като цяло и особено при диаболистите, българската литература за първи път постига пълна синхронност със съвременните търсения в Европа. Второ, тези търсения се оказват неочаквано продуктивни — през 80-те години се възражда интересът към ранното творчество на Вл. Полянов — появяват се няколко издания (**Антология 1983; Сборник 1988; Сборник 1990**), критиката прави опити да го преосмисли, да потърси връзки с актуални тенденции в прозата.

Първите книги на младите тогава белетристи са посрещнати с интерес. Това в най-голяма степен важи за Вл. Полянов, когото след няколко години Георги Константинов ще нарече "един от най-много четените писатели" (**Константинов 1929**). Преценките обаче са разнопосочни. Изявеният млад критик с по-традиционни вкусове Георги Цанев, който скоро след това ще специализира в Прага при Франтишек Шалда, недвусмислено заявява негативното си отношение в рецензията "Комедии", поместена в "Развигор" и посветена на Полянов и Св. Минков: "Бълнувания, сънища, беснувания на идиоти, ако щете, само и само да

---

[2] Цит. по: Валери Стефанов. Разказвачът на "модерните времена". Изд. "Български писател", С., 1990, с. 11. Странно е, че Валери Стефанов, подобно на Симеон Султанов и мн. др., като че ли е склонен да приеме и втората част на това твърдение. Във всеки случай и неговите наблюдения върху Светослав Минков не изпитват нужда да търсят сравнения с Владимир Полянов, който мимоходом е споменат само един-два пъти в книгата.

[3] Султанов охотно приема това отричане и не се опитва да го проблематизира, не търси друго зад него. В общи линии българската критика, която иначе не пропуска да назовава Светослав Минков "ироник", да говори за "маски" и "дистанциране", приема подобни твърдения доста доверчиво.

[4] И по-рано писателят публикува мемоарни творби, но те, по обясними причини, са доста по-лаконични при разглежданите тук въпроси. Вж. и Владимир Полянов. Срещи по дългия път. Мемоарни импресии. Изд. "Български писател", С., 1984.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

избегнем делничното, обикновеното, което ни е омръзнало. Всеки ден, всеки час около нас се разиграват кървави и безкръвни трагедии, кипи живот, сблъскват се идеи и воли, но всичко това не интересува младите български писатели. То е за тях, вероятно, проза." (**Цанев 1932**, с. 149).

Диаболистите не излагат в манифест своята програма, доколкото тя въобще съществува експлицитно.[5] Същевременно те се опитват да характеризират по по-друг начин търсенията си, да отхвърлят наложеното им отвън определение. Вл. Полянов предпочита да говори за "психологическа проза" (**Пиндиков 1988**, стр. 56, 70 и др.; **Полянов 1997**, стр. 54) и не пропуска да отбележи реалните преживявания и прототиповете на персонажите в диаболичните си разкази.

Трябва да се държи сметка и за това, че повечето отричания от диаболизма се появяват в една враждебна спрямо него среда - времето на т. нар. социалистическия реализъм, който в класическия си вид е непримирим към подобни "упадъчни явления". Същевременно не може да не се забележи, че младите през 20-те години автори по един или друг начин доста бързо се отдръпват от диаболистичната поетика. При това докато Св. Минков постепенно се адаптира към идеологическия диктат след края на Втората световна война, но запазва елементи от диаболистичната поетика, то Вл. Полянов практически "забравя" значителна част от нейните уроци и се насочва към "един по-сериозен творчески процес и една по-голяма гражданска отговорност" (**Пиндиков 1988**, стр. 57). Той дори пише "Жената в жълто" — пародия на диаболичен разказ, който дава на Тодор Влайков за сп. "Демократически преглед", но не си спомня дали е отпечатан (**Пиндиков 1988**, стр. 63).[6] Същевременно именно творбите, с които Вл. Полянов "излиза" от диаболизма, са обявени за "фашистки" — "Слънцето угаснало" (1928)[7], "Вик" (1932), "Черните не стават бели" (1932)... И при двамата, но особено категорично при Полянов, промяната не е резултат на груба външна намеса, а на закономерностите на собственото развитие. Известна роля изиграва и цитираната отрицателна рецензия на Г. Цанев (**Цанев 1932**), към която Полянов по-

[5] Някакви манифестни прояви на експресионизма могат да се търсят в статиите на Гео Милев и Чавдар Мутафов, но те по правило са насочени към изкуството като цяло, а при литературата — към поезията. Вж. Чавдар Мутафов. Експресионизмът в Германия. — В: Демократически преглед, 1924, N 9-10. Вж. и Чавдар Мутафов. Избрано. Изд. "ГАЛ-ИКО", С., 1993, 350-353.

[6] Александър Пиндиков. Цит. съч., с. 63. Разказът е публикуван. Вж. "Демократически преглед", 18, 1925, N 2.

[7] Вж. Полянов 1994. Тук в приложение са дадени практически всички критически изказвания за романа.

късно на няколко пъти се връща (**Пиндиков 1988**, стр. 63, 68; **Полянов** 1997, стр. 69).

Анкетата и мемоарите на Вл. Полянов ни дават възможност и да разберем неговите и на Св. Минков намерения и пристрастия и по този начин да се опитаме да определим поетиката на диаболизма чрез неговите думи. Това може да стане само чрез сглобяване на разпръснати фрагменти, тъй като никой от диаболистите не е оставил експлицитно изложение на идеите си.

На първо място съществува ясно заявено желание за обновление на българската литература. То трябва да се извърши чрез насочване към градски сюжети, каквито авторите откриват в европейската литература:

"Всички идеи за напредъка не идват от селото, идват от града, не идват от орача, а идват от интелигента, от човека на идеите, от човека на мисълта[...] И когато посегнахме да пишем [...] ние двамата [със Св. Минков] мислехме, че не трябва да тръгнем по пътя на тия, които са преди нас със своите битови разкази, а да внесем онова, което мечтаем да имаме у нас, да се мерим с Европа, дето се казва, а не да се мерим с нашата провинция..." (**Пиндиков 1988**, стр. 48). Св. Минков ще остане верен на това разбиране и до края на живота си ще иронизира "витаминозната" проза.

Следващият разговор с Пиндиков започва с показателно преди всичко за времето, когато е правена анкетата, уточнение: "Преди да продължим нататък [...] искам да направя някои допълнения и уточнения по нашия вчерашен разговор. Попитахте ме какво сме очаквали със Светослав Минков от нашето влизане в литературата, дали ще допринесем нещо или не. Трябва да ви кажа, че такива претенции не сме имали, не сме мислили." (**Пиндиков 1988**, стр. 55).

Градските "европейски" сюжети всъщност означават няколко неща: на първо място по-дълбок психологизъм, за който са необходими екстремни, гранични ситуации — смъртта, лудостта, дълбоката душевна криза. Според Полянов реалният живот е богат на подобни ситуации. По повод разказа "Един гост" и фактическата му основа писателят си спомня: "По това време вестниците у нас бяха пълни с описания на едно престъпление [...] Този контраст между едно убийство и любовта ми въздействува, потърсих причината, защо, как, какво става с тази човешка душа, за да стигне до това преживяване [...], обаче нямам абсолютно никакво желание да пиша за ужаси, за страшни работи, а да увлека читателя в страданията на една душа." (**Пиндиков 1988**, стр. 43).

Тук се изкушавам да направя едно привидно неуместно отклонение. Основната гранична ситуация е смъртта и Полянов съвсем не случайно

използва тази дума, за да озаглави първата си книга. В неговите произведения смъртта се появява често, не само като финал на човешкия живот, но и като персонаж, като персонификация. Но в разказа "Смърт" са представени и етапите на прехода от земния към отвъдния свят. Тези етапи пораждат асоциации с "Тибетската книга на мъртвите" ("Бардо" – **Тибетска книга 1994; Лама Лодьо 1993**). Този, струва ми се, най-авторитетен текст по проблема, описва срещи и усещания по пътя към отвъдното, които имат някаква далечна аналогия с разказа на Полянов. Не е известно младият българин да е познавал "Бардо", но може да се допусне въздействие, опосредствано от някакви други, по всяка вероятност европейски, текстове. Присъствието на "Тибетска книга на мъртвите" и на други подобни паметници в европейската култура от началото на века, въздействието им върху езика на модернизма е несъмнено и затова, струва ми се, отклонението само привидно е неуместно. От своя страна Св. Минков не крие възторга си от Хермес Тристмегист, Парацелз и Елифас Леви и др. окултисти.[8]

Но не само събитията от живота са заредени с екстремни ситуации. Човешката психика е сложна и за да се проникне в нея са необходими нереалистични, немиметични похвати, непривични за традиционната битова проза. Един от тях е раздвояването. "Раздвояването е средство да се персонифицира невероятното. Нали е много по-хубаво, вместо да кажеш: "Този човек е лош или добър", да намериш по-изразителна възможност да го съпоставиш, да го видиш в двете му лица. Второто лице се явява неизбежно, то безспорно е фантастично, макар че в дъното има една реалност." (**Пиндиков 1988**, стр. 44). Полянов активно използва този похват, като в разказа, който той цени особено високо – "Мрежата на дъжда" (започнат в Грац през 1921, публикуван в "Златорог" чак през 1924), по думите на автора четирите персонажа "в края на краищата са пак едно лице" (**Пиндиков 1988**, стр. 45).

По-късната критика в хор ще твърди, че Св. Минков се е отказал от "двойниците" чрез ироничния разказ "Защо останах без двойник" и ще предпочита да не забелязва, че всъщност двойникът присъства в тази творба, а и не само в нея.

Всъщност едва ли става дума единствено за съзнателно избрани от диаболистите похвати. По-скоро може да се говори за цялостна творческа

---

[8] Вж. послеслова му към неговия превод на "Голем" (1926) от Густав Майринк, който не присъства във второто издание на книгата от 1988. Вж. и Светослав Минков. Един невероятен отзив за Густав Майринк. — В: Напред, № 150, 29 юли 1926. Визираният отзив е дело на Димитър Шишманов.

нагласа. "Тайнственото, неуловимото, и аз смятам, че по-точно е неуловимото, а не тайнственото — винаги е било в кръга на моите интереси. Ние говорим двамата, но между нас винаги има нещо, което не си казваме. И то винаги повече ме е интересувало от това, което говорим...." (**Пиндиков 1988**, стр. 28).

Всичко това недвусмислено отпраща към експресионизма с характерните му белези: поставяне на акцента върху субективната гледна точка към света и отказ от правдоподобие, ирационализъм и интерес към окултните (казано най-общо) феномени, огрубяване на езика, насочване към гротескното и отхвърляне на всичко бюргерско. Въпросът е как се е зародила тази поетика у българските диаболисти, къде са мирогледните й корени.

"Колкото до диаболизма, аз не мога да ви кажа конкретно кое ме е насочило към него. От всички автори, които познавах и четях, никой определено нямаше това качество. Не трябва да пренебрегваме обаче обстоятелството, че аз живеех през 20-а — 21-а година в разгромената от войната Австрия, където сецесионът и експресионизмът са преобладаващи тенденции в живописта, когато се появяват първите филми с по-голяма психологическа вглъбеност, ярка острота и експресивност." (**Пиндиков 1988**, стр. 56).

Съвременниците забелязват връзките на диаболистите с актуални явления от европейската литература и на първо място няколко немскоезични автора (Ханс Хайнц Еверс, Густав Майринк и пр.), свързани по един или друг начин с експресионизма. Тази аналогия черпи аргументи както от ясно забележимите сходства в творбите на българските автори и немскоезичните експресионисти, така и от дейността на диаболистите, които активно превеждат и издават някои от споменатите писатели. От своя страна набедените диаболисти отхвърлят обвиненията в механично пренасяне на чужди модели.

Ако се погледне зад привидната яснота на проблема, ще се забележи, че отношението на Полянов и литературните му съмишленици към споменатата аналогия е доста сложно. Българските автори отричат връзките с високо ценените от тях писатели, като един от основните им аргументи е чисто хронологически — първите им диаболистични произведения се появяват преди те да се познавали немските автори и дори преди да са знаели достатъчно добре немски език. Трудно може да се спори с тях, въпреки че хронологията е доста близка. Вл. Полянов следва медицина в Грац още през 1920 г. (**Пиндиков 1988**, стр. 31, 51) в Мюнхен през 1922—23, а публикува сборника "Смърт" през 1922, а на следващата година – "Комедия на куклите" — сборник, за който признава, че "поначало

в тези разкази е търсено извънредното, изключителното, диаболичното" (**Пиндиков 1988**, стр. 63), "Момичето и тримата" излиза през 1926 г. и по думите на автора "аз вече съм преценил, сигурно съм преценил, че трябва да търся нещо по-близко до живота, по-реалистично" (**Пиндиков 1988**, стр. 68).[9] От друга страна първите му публикации, започнали да излизат в сп. "Сила" през 1918 г., т. е. преди заминаването за Австрия, са повече "стихове в проза, импресии" (**Пиндиков 1988**, стр. 31) и като че ли не носят в себе си опасния бацил на диаболизма.

Сходна е хронологията и при Св. Минков, който заминава за Вайскирхен (Австрия) през 1921 и следва в Мюнхен през 1922-23 г., като първата му книга "Синята хризантема" излиза през 1922 г.

Но има и нещо друго, което също трябва да се има предвид. Диаболичните разкази се появяват в един специфичен момент от развитието на българската и европейската литература, а и от политическата история. Двадесетте години са време на социална криза и трескави търсения, характерни и за други белетристи от това време (Георги Райчев, Чавдар Мутафов), в прозата най-яркият пример е романът "Хоро" (1926) на Антон Страшимиров – автор от предишното поколение, който винаги търси новото и очевидно в случая го намира някъде не много далече от експресионизма.

От друга страна, когато посочват своите учители, диаболистите споменават преди всичко "Богомилски легенди" на Николай Райнов (**Полянов 1997**, стр. 27-28), а по-късно откриват и непосредствените си предходници в обновлението на българската проза – Антон Страшимиров и Георги Стаматов и, разбира се, Георги Райчев, с когото са близки не само естетически, но и възрастово. Когато става дума за чужди автори, Полянов в различни случаи изрежда различни имена. За студентските си години споделя, че е четял "Стриндберг, Бьорнсон, Хамсун, Гогол, Пшибишевски, Арцибашев, старите автори на Русия и от европейската литература" (**Пиндиков 1988**, стр. 35). В мемоарите в подобен контекст се споменават Верфел, Хофманстал, Шницлер (**Полянов 1997**, стр. 46). Когато става дума обаче кого са смятали да издават със Св. Минков, следва по-различна поредица от имена – "Барбей Д'Орвил, Едгар По, Густав Майринк, Еверс, Хофман, автори много..." (**Пиндиков 1988**, стр. 49).

В мемоарите Полянов по-открито говори за възторга от немскоезичната литература, обхванал го във Виена: "Немският език ме поведе към една непозната литература.[...] Експресионизмът нахълтваше и завладяваше. Един ден открих Ханс Хайнц Еверс с неговите разкази, които

[9] В Речник по нова българска литература. Изд. "Хемус", С., 1994, стр. 282 е посочено, че Вл. Полянов следва в Грац през 1921 г.

не ти дават да си поемеш дъх. По следите на този автор попаднах на Густав Майринк[...] (**Полянов 1997**, стр. 48). Когато се стига до Еверс, българският писател вече не е толкова директен:

"– А кое събуди у вас по това време интереса към Еверс?

– Просто не зная, не помня... Във всеки случай бях прочел един разказ "Паякът" от него. Един забележителен разказ. Още във Виена си бях купил неговия сборник разкази под заглавие "Ужасът". От всички тези разкази бях прочел само "Паякът". По-късно [...] аз преведох няколко негови разказа [...] Всеки случай аз зная защо питате и какво е мнението: че Еверс ми е повлиял. Не знам какво да ви кажа. Аз живея със съзнанието, че подтикът да пиша не е Еверс, понеже свързвам отговора си с всичко, което бях преживял, с което бях свързан. Спомнете си, че още преди да замина за Австрия – 20-21-ва година, аз вече печатах в списание "Сила". При това не може да се каже, че отпечатаните мои пет-шест работи са съвсем обикновени, че по дух нямат нищо общо с печатаните разкази в сборника "Смърт" след завръщането ми от Австрия. В Грац аз също пишех далече преди да науча немски[...]" (**Пиндиков 1988**, стр. 41-42).

Няколко думи за българската рецепция на Ханс Хайнц Еверс, която се разгръща между 1918-1930 г., и за участието на Полянов в нея. Първите два превода на малки книжки излизат в различни издателства през 1918 г. – "Годеницата на Тофар" (48 стр.) и "Моето погребение" (97 стр.). Във втората е посочен преводачът — Божана Минчева. Полянов може да е познавал тези издания, въпреки че изрично посочва: "този сборник, който аз съм издал, е и първият, който съм прочел" (**Пиндиков 1988**, стр. 42). След това излиза неговият превод "Ужасът" (1922, 75 стр.), а след това – "Из дневника на едно портокалово дърво" (1925, 48 стр.), преведена от Чавдар Мутафов и редактирана от Св. Минков и Вл. Полянов. Следват романът "Алрауна" (1929, 238 стр.), превод Христо Берберов, "Гробокопачът" (1930, 62 стр.), където е отбелязано "сверил превода от немски Еразмус Мор".

По сходен начин малко по-късно се разгръща българската преводна рецепция на Г. Майринк, с която е свързан Св. Минков. Той превежда първо "Голем" (1926), а след това "Капитан Напелус" (1927) и "Белият доминиканец" (1931). Преди него Гео Милев се насочва към "Голем", но неговият превод остава в ръкопис.[10]

Но въздействията, на които един автор е изложен, едва ли се изчерпват само с книгите, които той чете. Когато говори за впечатленията си от

[10] Вж. Богомил Нонев. Г. Майринк и неговите български преводачи. В: Г. Майринк. Голем. Прев. Светослав Минков. Изд. "Народна култура", С., 1988. През 1998 г. бе преиздаден Светослав-Минковият превод и на "Белият доминиканец".

Грац (1920 или 1921, но така или иначе преди излизането на "Смърт") Вл. Полянов не само споменава първия си контакт с експресионизма, но поставя няколко важни акцента, които допълват казаното за въздействието на "разгромената от войната Австрия":

"Старинните квартали са типично готически, с готически църкви, с готически сгради. В един от тези квартали, с тесни улички, с големи наклони, ходиш като омагьосан между тези къщи, беше това кино, където гледах "Доктор Калигари" — първият експресионистичен филм, и по-късно - "Доктор Мабузе"[...] Тези филми бяха замайващи по своята изразителна сила, с цялата си новост — всичко будеше интерес, всичко увличаше зрителя [...]" (**Пиндиков 1988**, стр. 37). В мемоарите Полянов ще прибави: "Всичко в тези филми ме караше да мисля до какви възможности може да се стигне, до какви дълбочини на човешкото преживяване и с какви средства за изобразяване разполага творецът на такива произведения." (**Полянов 1997**, стр. 45).

Казаното за общата готическа атмосфера и за филмите на Роберт Вине — режисьора на наистина програмния филм "Кабинетът на д-р Калигари", 1919), Фриц Ланг ("Д-р Мабузе, играчът", 1922) всъщност изтласква на заден план въпроса за немския език, който Полянов още не познавал добре. При киното, особено при киното на немския експресионизъм, езиковата бариера е много по-ниска. Друг е въпросът, че по това време е можело да се видят и екранизации на някои от образците на литературния експресионизъм — "Студентът от Прага" (1913) на Стела Рие по Х. Х. Еверс (който напомня разказа на Полянов "Ерих Райтерер") или тематично свързания с едноименния роман на Г. Майринк "Голем" (1914) на Хенрик Гален. Сред няколкото безупречно точно посочени класически образци, а и в други филми от това време трябва да се търси един важен катализатор на идеите и поетиката на диаболистите. При това някои от свързаните с експресионизма филми са прожектирани и в България.[11] Става дума именно за катализатор, тъй като и социалната среда, в която се оформя тази група, и желанието за обновление са аналогични при българските автори и техните съвременници от Австрия и Германия.

---

[11] "Студентът от Прага" и "Д-р Калигари" са давани в България през 1915 г., "Умората смърт" на Фр. Ланг — през 1921, "Голем" — през 1922. Ако не за Владимир Полянов и Светослав Минков, то за публиката им има значение, че у нас по-късно са прожектирани "Носферату — симфония на ужаса" на Фр.- В. Мурнау по Бр. Стокър през 1924-а и "Павилионът на восъчните фигури" на П. Лени (1925) и др. Сведенията са по: В света на киното. Изд. "Народна просвета", С., 1982.

Антология 1983: Игра на сенките. Антология. Съст. Огнян Сапарев. Изд. "Хр. Г. Данов", Пловдив, 1983.

Константинов 1929: Георги Константинов. Слънцето угаснало. Роман от Владимир Полянов. В: Българска мисъл, 4, № 1, 1929.

Кръзов 1936: Георги Кръзов, Светослав Минков. "Разкази в таралежова кожа". Във: Вестник на жената, № 653, 1936.

Лама Лодьо 1993: Лама Лодьо. Бардо. Пътят на смъртта и прераждането. Коментар върху Тибетската книга на мъртвите. Прев. Албена Тюфекчийска. Изд. "Шамбала", С., 1993.

Мутафов 1993: Чавдар Мутафов. Избрано. Изд. "ГАЛ-ИКО", С., 1993, 350-353.

Неделчев 1988: Вик. Повести и разкази. Ранни диаболични разкази. Предг. Михаил Неделчев. Изд. "Български писател", С., 1988.

Нонев 1988: Богомил Нонев. Г. Майринк и неговите български преводачи. В: Г. Майринк. Прев. Светослав Минков. Изд. "Народна култура", С., 1988.

Пиндиков 1988: Александър Пиндиков. Владимир Полянов. Анкета. Изд. на БАН, С., 1988.

Полянов 1984: Владимир Полянов. Срещи по дългия път. Мемоарни импресии. Изд. "Български писател", С., 1984.

Полянов 1994: Владимир Полянов. Слънцето угаснало. Изд. "Кралица Маб", С., 1994.

Полянов 1997: Владимир Полянов. Зад завесата на театъра, литературата и обществения живот. Спомени за събития и личности. 1905-1945. Университетско изд. "Св. Климент Охридски" и изд. "Кралица Маб", С., 1997.

Сборник 1988: Вик. Повести и разкази. Ранни диаболични разкази. Предг. Михаил Неделчев. Изд. "Български писател", С., 1988

Сборник 1990: Диаболични разкази. Предг. Атанас Свиленов. Изд. "Георги Бакалов", Варна 1990.

Свиленов 1990: Диаболични разкази. Предг. Атанас Свиленов. Изд. "Георги Бакалов", Варна 1990.

Султанов 1972: Симеон Султанов. Насаме със Светослав Минков. Изд. "Български писател", С., 1972..

Тибетска книга 1994: Тибетска книга на мъртвите. Бардо. Прев. от старотибетски, предг. и коментар Александър Федотов. Изд. "Шамбала", С., 1994.

Цанев 1932: Георги Цанев. Писатели и творчество. Изд. "Т. Ф. Чипев", С., 1932.

Nikolai Aretov

Bulgarian Diabolism in the European Context. Vladimir Polyanov's Early Short Stories in the Writer's Memoirs

Summary

In the early 1920s a group of young Bulgarian prose writers (Svetoslav Minkov, Vladimir Polyanov, Chavdar Moutafov, Georgi Raitchev, etc.) proposed a radically different prose model which doubtlessly bears on the language of Bulgarian modernism and its European context. Their contemporaries noticed the new element those writers were introducing and tried to comprehend it by calling some of them 'diabolists'. The writings of the 1920s and especially those of the diabolists are the first instance when Bulgarian literature was completely tuned to the contemporary movements in Europe. 'Diabolist' prose turned out to be surprisingly long-lived - the 1980s brought a revival of interest in Polyanov's writings, new editions were published, literary critics sought to find new interpretations and intertextual relationships with recent literary developments.

Being the mouthpiece of the diabolist movement, Vladimir Polyanov is later pushed to the margins of literary life. By the end of his life he makes several returns to the values and ideas of his youth.

The first characteristic of the diabolists was their express desire to renovate Bulgarian literature. They believed that this should happen via the use of urban settings they came across in the European prose of that time. The urban 'European' plots presuppose the greater psychological depth of extreme, 'border' situations – death, madness, deep psychological crises. Polyanov believes that such situations are abundant in real life.

The human psyche being as complicated as it is, such extremities are not restricted to real life. Therefore the diabolists use non-realist, non-mimetic devices which set them apart from traditional prose. One of those devices is the personality split. In most cases those devices are not consciously selected but rather spring from the general attitude of the author, his interest to the mysterious and intangible.

These features clearly link the diabolists to the expressionist movement and its characteristics: stressing the subjective perception of the world, the dropping of mimetic requirements, irrationality, an interest in occult phenomena, a roughening of language, a preference for the grotesque and a rejection of bourgeois values. It is interesting to see how this poetics was born in Bulgaria, what the origins of those ideas are.

Their contemporaries noticed the link between the diabolists and the recent developments in European literature, especially some writings in German (Hans Evers, Gustav Meyrink, etc.), all of which share some expressionist traits. This analogy is based on real similarities in the work of Bulgarian diabolists and German expressionists. Besides, the diabolists actively translate and publish German expressionism. How

ever, although they highly appreciate the work of those authors, they reject the idea of a direct influence – they claim that their first works appeared before they were introduced to the German writings and in fact even before they learned German.

Vladimir Polyanov in his memoirs describes his enthusiasm for literature in German on first coming to Vienna. On the other hand the influences were hardly limited to printed texts. On sharing his impressions of Gratz Vladimir Polyanov mentions not only his first contact with expressionism but also the impact of post-war Austria. His descriptions of the gothic atmosphere and the films of Robert Vinet (*Dr. Caligari's Office*, 1919) and Fritz Lang (*Dr. Mabuse, the Player*, 1922) suggest that he got a feeling for the cultural milieu despite the deficiencies of his German. Cinema, especially German expressionist cinema, has a much lower language barrier. Moreover it was possible at that time to view the screen versions of some of the landmarks of literary expressionism – Stella Rie's *The Prague Student* (1913), based on H. H. Evers, or Henrik Galen's *Golem*, thematically linked to Meyrink's likewise titled novel. Some of the expressly mentioned classical examples, among others, doubtlessly served to accelerate the development of ideas in diabolist poetics. Accelerate rather than generate, because both the social environment and the wish for renovation are analogous for the Bulgarian authors and their contemporaries from Austria and Germany.

Ян Кошка

Междулитературната санкция на езиците на европейската модерност

Междулитературността може да бъде разбирана като отношение между националната литература и това, което си представяме под понятието световна литература като исторически процес. Това отношение-процес, каквото е междулитературността, изпълнява изключително важна функция при промените на естетическата норма в националната литература, при детронацията на стари и коронацията на нови принципи и на практика е най-солидният и най-авторитетният източник на легитимност за това, което идва, за "новото", "модерното".

Ролята на междулитературността излиза на преден план още по-очебийно с победните шествия на "езиците на европейската модерност". Отношението към "европейската" литература кодира "език на европейската модерност" — като програма на европейското или световното в противоположност на затвореността и провинциализма. Във връзка с "модернизмите" от края на деветнадесети век Петер Заяц говори за трансформация на литературата, която е израз на националния дух при романтизма и на духа на времето при реализма в литература с доминираща естетическата функция, като се позовава на думите на австрийския историк Юстин Щагел относно тези промени: "Ако изкуството на романтизма и още изкуството в "епохата на грюндерството"[1] се идентифицират с националните култури, то изкуството при модернизма излиза от техните рамки. Модернизмът е носен от вълната на интернационалния авангардизъм и защитаван от наднационален художествен патронат." (**Заяц 1998**, стр. 340).

Разбира се, нещата не стоят така навсякъде и във всички родове изкуство. Едва ли можем да си представим, че литературата може да

[1] Има се предвид социално-икономическото развитие на Германия след Френско-пруската война от 1870—1871 г. Бел. ред.

излезе извън рамките на националната култура. До известна степен границата между езиците се прекрачва по-скоро от изкуства, които не са непосредствено свързани с езика (строителство, изобразително изкуство, музика – в епохата на барока, на авангардизма). Модерността не е един език, създават я и я носят езиците на модерността. Пресилено е и твърдението за защитата на модернизма от наднационален художествен патронат. Със сигурност не е съществувал никакъв патронат под формата на някакви наднационални сили извън света на националните култури и междукултурните общности, за какъвто цитатът неволно призовава. Но все пак става въпрос за много изразителен пробив в друго време, когато литературата се отделя от дейността на националните институции и организации и често много рязко се разграничава от политическия журнализъм, най-вече в поезията. Такъв род обвързване постепенно става анахронизъм. Поезията се съсредоточава върху своята собствена област. Ролята на междулитературността в тези промени е повече от очевидна.

Нашествието и победата на езиците на модерността предоставя изключително ценен материал за това как междулитературният процес е непрекъснато създаване, обновяване, конкретизиране на националната и световната литература. Това, което участва в създаването на езиците на европейската модерност, на модерните национални литератури и на модерната световна литература, благодарение именно на това си участие, е "сравнителната литература" (literature comparée) в първоначалното си значение, т. е. такава литература, която влиза в отношение с друга литература или с други литератури. В сравнителното литературознание (литературната компаративистика) "сравнителната литература" често се отъждествява със световната литература (**Уелек – Уорън 1996**, стр. 67).

Вероятно можем да възприемаме междулитературния процес като процес на предоставяне и на получаване на легитимност, на прецеденти за настъплението на новата естетическа норма, което явно създава законното и основно съдържание на междулитературното въздействие или влияние, както и на онзи споменат "наднационален художествен патронат" или междукултурен диалог. Теорията на правото познава "безсмъртната теза на Йелинек за нормативната сила на фактическото". Според нея "действителното има нормативен характер, нещата са такива, каквито трябва да бъдат" (**Йелинек 1906**, стр. 364). Фактическото – литературното, има легитимиращ, стимулиращ характер, характера на прецедент, и тази негова сила многократно нараства, ако става въпрос за факт, който вече съществува другаде "в развития свят". Служи като "трамплин", чрез който новото набира скорост по своя път.

Това вероятно е един от добрите аргументи защо възниква

"сравнителната" или световната литература. Следващият аргумент явно е нейната "принудителна" функция. Тъй като не става въпрос само за междулитературно инспириране, стимулиране, признаване, освещаване на модерността, но и за междулитературно принуждаване към модерност. Думата "санкция" има най-малко две значения: (1) признаване, потвърждаване и (2) "принудителна мярка". И двете, както ни се струва, влизат в съдържанието на понятието "литературно влияние". Ако идващите литературни поколения искат да успеят и да се наложат в борбата с отиващите си поколения, трябва да бъдат модерни, да търсят нови идеи. Нещата не само са такива, но и трябва да са такива. Мишел Фуко обръща внимание върху факта, че актът на писане, системата на издаване на произведения и личността на писателя се случват в някакво "дискурсивно общество", "навярно размито, но несъмнено упражняващо принуда" (**Фуко 1992**, стр. 19).

Междулитературният процес като процес на взаимно легитимиране е еднакво важен за всички участващи национални литератури без оглед на тяхното приоритетно положение в него и на степента на инициране на модерност. Не на последно място решаващо значение за съдбата и успеха на новото има и неговата междулитературна акцептация и санкция.

Този момент на нормативност и стимулативност на представите за това, което съществува другаде по света, е особено изразителен при възникването на големите световни епистеми, на новите дискурси (епохата на европейския класицизъм, епохата на европейския постмодернизъм). Междулитературността има особено значение при езиците на европейската модерност, в движенията на модернизма, в "модернизмите" на националните литератури, в техните модернистични обновления, в авангардизмите, в постмодернизмите. Да не забравяме и важната функция на интерлитературността в "интернационалния" социалистически реализъм! Интерлитературността "приляга" на всеки интернационализъм. При някои явления като че ли значението на междулитературността нараства в зависимост от степента на тяхната програмна интернационализация. Междулитературността обаче е способна на най-различен вид сътрудничество, и то не само с "историческата грешка"[2], но и с национализмите. Тя дава легитимност и на литературните направления, които са по програма национални, почти в еднаква степен е услужлива и благоразположена към всичко и е готова да бъде полезна на всеки. Тъкмо на равнището на междулитературното легитимиране многократно се потвърждава заявената литературна ориентация, като някои направления

[2] Авторът има предвид комунистическата система. Бел. ред.

постепенно се изоставят, което винаги е симптоматичен сигнал. Вероятно най-подходящият пример за този процес е постепенното и "масово" отдръпване от социалистическия реализъм в литературите на бившия социалистически лагер — сигнал за приближаващото разпадане на комунистическата система.

Отношенията на взаимно легитимиране естествено са генетично обусловени отношения, литературите си влияят. Резултатът от влиянието не може да бъде заимстване или плагиат на треторазреден писател. Влиянието стимулира раждането на нови творби и стилове! То е проверка на новите направления! Заимстването е заимстване и плагиатът е плагиат. Подходът, който предлагаме, дава възможност от гледна точка на междулитературността (литературната компаративистика) да се изследват творбите на ключови, първостепенни писатели, а не само на такива, които очевидно и доказуемо заимстват от чужди творби и затова не е трудно да се посочи "влиянието" в техните писания...

Легитимирането с помощта на утвърдени образци има дял във възникването и водещата позиция на новите направления и на тяхното слизане от литературната сцена. Междулитературността стимулира, обещава признание, "награда" за тези, които тръгнат по нов път, за тяхната новост, стремеж и постижения. Въз основа на същия принцип тя оказва влияние на литературният процес. Особено на възникването и подема на езиците на модерността в литературите.

Литературният процес, свързан с настъплението на езиците на европейската модерност, е изключително "компаративистичен", "сравнителен". Двете страни на спора ("стари" и "млади") интензивно сравняват състоянието "у нас" със състоянието "по света".

Като пример за конкретно изследване на тези въпроси могат да ни послужат борбите за легитимиране на езиците на европейската модерност в словашката и в българската литература. И в двата случая ставаме свидетели на това как междулитературността се използва за легитимиране и делегитимиране на определен тип литературно творчество. Практически едно и също нещо обслужва и двете посоки. И непризнаването и копнежът по признаване се позовават на междулитературността.

Безброй са примерите за това как встъпващите в литературата млади модернисти и символисти настояват за "развитие", което "навсякъде по света" е нормално явление, "само у нас" (в България или в Словакия) "за нищо такова не се споменава". И тук могат да се приведат почти еднакви примери за отхвърляне на "езиците на европейската модерност". Най-популярно е становището на "патриарха" на българската литература Иван Вазов, който през 1910 г. пише: "Съвременната ни поезия (...) се развива

из крива пътека. Нашите млади поети (...) откъснаха се от народната среда и запяха според нововремските навеи в западноевропейската литература. (...) Станаха символисти, индивидуалисти, декаденти, свръхчовеци и не знам още какви. Поезия космополитична, студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва, чужда на българския дух. (...) Млади поети, бъдете българи, синове на своя народ. Чувствувайте и пишете по български. Черпете вдъхновение не от чуждите души, а от българската, от богатата и здрава българска душа." (**Вазов 1956**, стр. 259, 261).

И представителите на по-старото литературно поколение в Словакия С. Х. Ваянски и П. О. Хвездослав упрекват най-яркия модерен поет – символиста Иван Краско, в неискреност, неизживяност, липса на родния "вятър от Татрите" в неговата мисъл, "неволно засегната от песимизъм", във фалшиви чувства, в "западна мода", или с други думи в това, в което Вазов упреква младите български символисти (**Краско 1956**, стр. 177, 189-190). Истина е, че конфликтът между поколенията в Словакия не се изостря така, както в България, точно обратното, твърде бързо се стига до помиряване. За Хвездослав втората стихосбирка на Краско е "истински празник за душата", затова той явно не я смята за израз на "западна мода".[3]

Приличат си и опитите за легитимна интерпретация на лириката на Иван Краско и на българските символисти. И в двата случая често се повтарят мисли за някакъв чужд генезис на символистичната поезия в татранските и балканските земи. От друга страна, по същия начин се развиват идеи за колективистичния характер на песимизма и тъгата в творбите на символистите. За Краско се твърди, че той не е никакъв "продукт" на чужди литератури, а че тъгата и дълбоката му меланхолия израстват от словашки корен (Франтишек Вотруба), че това е тъга на човек, "чувстващ до болка националния и социалния гнет", че "да не се видят дълбоките причини на тази тъга, които са преди всичко социални, означава да не се достигне до същинското ядро на Красковата поезия" (Йозеф Феликс в: **Краско 1956**, стр. 171-172).

В първите критически отзиви поезията на първия поет на българския символизъм П. К. Яворов се интерпретира като израз на колективна тъга. Първоначално тази интерпретация няма легитимиращ характер, обаче по-късно става база за включване на Яворовата поезия в различни "прогресивни", макар и неподходящи контексти ("социална поезия", "психологически реализъм"). Още през първата половина на двадесетте години поетът и критикът Гео Милев изразява със стихотворение и

[3] Както обръща внимание на това Йозеф Феликс (вж. Краско 1956).

критическа формулировка следното убеждение: "Страданието, което е постоянна тема в поезията на Яворов, не е негово лично; защото не може да има толкова голямо лично страдание. То е колективното всенародно страдание на миналото — тъмно наследство в душата на поета." (**Милев** 1975, стр. 365). Друг поет не е съгласен с този възглед и твърди, че — напротив — "така безкрайно може да скърби и да страда само отделната личност (...), но не и колективът (...). Категорията на трагичното е индивидуалното". Този поет, който не е съгласен, е Атанас Далчев (**Далчев** 1984, стр. 30).

Със сигурност съществуват много интерпретации. Но освен тези две (страданието на индивида не може да бъде толкова голямо — само страданието на индивида може да бъде толкова голямо), бихме добавили трета и бихме се присъединили към нея. Това е възможността да се интерпретира "тъжната" част от Яворовата лирика в контекста на езиците на европейската модерност като естествен език на модерния поетически дискурс. Подобна интерпретация би дала възможност личността на автора да се "освободи" от тази на поета, да се разграничи от маската на "тъжния" поетически дискурс. Та нали поетът — както забелязва английският поет и есеист Т. С. Елиът, съвременник на Яворов - подсъзнателно натрупва множество образи, усещания и опит, които нямат еднакво значение за неговия живот и за неговата поезия. "Впечатленията и опитът, които са важни за човека, не е задължително да се появяват в поезията, а тези впечатления и опит, които са важни за поезията, при човека може да нямат особено значение." (**Елиът, 1972**, стр. 114-115). Това са две различни неща. Едно е поезията, друго е животът.

Ако героите от повестта "Нещастна фамилия" (1860) плачат на всяка страница, това не значи, че авторът е склонен да плаче, а означава, че става въпрос за произведение на сантиментализма. Това е естественият начин на литературно писане при сантиментализма. Ако в поезията на Яворов често срещана тема е страданието, тази поезия не е свидетелство за склонността на автора да страда, а само за това, че става въпрос за определен вид поетически дискурс. Страданието на Яворов наистина не е негово лично страдание, а — ако може да се кажа така — е страдание на дискурса, сътворен от поета.

За създаването на този дискурс, поетика, модел на себе си и на света Яворов е инспириран и застaвен от новата поетика на световната поезия. Вероятно е необходимо да се отграничи, деконструира Яворовия "театрален жест", който неговият почитател и критик Атанас Далчев е доловил: "Дразни ме в стиховете, а и в живота на Яворов позата, театралният жест и това непрекъснато занимаване с 'вечните въпроси,

които никой век не разреши'." (**Далчев 1984**, стр. 65). Най-вече принципната преоценка на Фуко, засягаща отношението на субекта към дискурса, позволява това много детайлно разграничение на автора като "говорещ индивид" и на автора като "принцип за групиране на дискурса" (Фуко **1992**, стр. 14), с което – в последна сметка – мъчително се бори и самият Яворов в своя живот. Ами това "непрекъснато занимаване с 'вечните въпроси, които никой век не разреши' " и симптоматичното настроение на тъга и изтерзаност, това е точно дискурс, хванат на "местопрестъплението". Подобно е положението и в поезията на Иван Краско. Такива въпроси дискурсът диктува на "бедните" поети. Те волю или неволю стават такива субекти, от каквито "се нуждае" дискурсът, обсъждащи в дълбока печал и тъга "вечните въпроси", които никое време още не е решило, защото трябва да дойдат с нещо ново, да изразят духа на "новите времена", за да имат успех и да детронират старите поети. С други думи, авторът, според този френски философ, не е суверенен субект, който влага в творбата свой образ, замисъл или смисъл. Той по-скоро предлага въпроси: "Как, при какви условия и в каква форма може такова нещо, каквото е субектът, да се появи в реда на дискурса? Какво място може да заеме, какво може да бъде неговото въздействие, на какви правила се подчинява?" "Какви места (в дискурса) са запазени за възможните субекти? Кой може да изпълнява тези евентуални функции на субект?" (**Фуко 1994**, стр. 61-62). "Вместо да признае, че да кажем, фугата благодари за своето възникване на Й. С. Бах, сякаш ни насочва към това, че напротив, Й. С. Бах благодари на музикалното произведение, което наричаме фуга, за своето собствено съществуване" (**Хорак 1994**, стр. 105). В този смисъл бихме могли да кажем, че Яворов и останалите модерни поети благодарят за своето съществуване на езика на модерността. По време на възникването си тази поезия е до известна степен чужда на българския и словашкия живот, дори и на самите поети, нейните творци, какъвто е Яворов, за да се превърне за много кратко време в "своя". В известен смисъл и Вазов, и нашите словашки класици са прави, когато обръщат внимание на нейната първоначална "чуждост". Действителната междулитературна санкция на тази поезия е признаването ѝ за кръстопът на езиците. Това означава начало на модерно светоусещане в собствена среда. След "втория" Яворов (стихотворенията от втория период на неговия творчески път) българският читател чувства нещата по-различно от преди. Та нали поезията – според друго твърдение на Т. С. Елиът – "оказва влияние на речта и чувствителността на цялата нация" (**Елиът 1972**, стр. 16). По друг начин е почувствана любовта в "Калиопа" в сравнение със стихотворенията от Яворовия втори период. Между ударите на чука в "Калиопа" и "сърцето-стон" пет-шест години

по-късно има огромна разлика. Интересно е, че границата между езиците на европейската модерност и поезията от по-стар тип се съдържа в творчеството на един поет.

Подобно е и мястото на Иван Краско в словашката поетическа чувствителност. Изключително трудно е било включването му в "оптимистичната" класика и са се търсили доста обиколни пътища за неговото легитимиране тогава, когато "за легитимно се е смятало само това, което е било видимо социално детерминирано." (**Микула 1988**, стр. 57). На Краско и на поетите символисти в Словакия се приписва мнимата констатация, че трябва да променят поне поезията, ако не е по силите им да променят света. Уж стигат до извода, че за да назоват своето "противоречиво отношение към света", трябва да намерят нов поетически език. (**Куси – Шматлак 1975**, стр. 281). Трудно е да си представим, че символистите са имали такива невероятни квазилегитимни намерения, каквито по-късно им се приписват. Те изобщо не са им били нужни. От тях се нуждаят само историците, за да обосноват социалната детерминираност на поезията според един единствен легитимен ключ.

Очевидно езиците на европейската модерност не са били никога "чужди", но много често такива са били контекстите (като например "социалната поезия"), в които те са изследвани или насилствено актуализирани. Това са неподходящи контексти, или грубо казано, контексти на езиците на европейската немодерност.

Със създаването на езиците на европейската модерност поезията се отделя от дейността на националните институции и организации, разграничава се от политическия журнализъм, отказва се от тези обвързаности като изживели времето си, съсредоточава се в собствената област, но все пак можем да се удивляваме какво огромно значение е имала поезията... за българския и словашкия народ. Един от водещите поети на българския символизъм Николай Лилиев пише за Яворов: "Сред пламък и печал изгаря животът на този избраник, чието слово става наша истинска родина." (**Лилиев 1964**, стр. 15). Можем да добавим: което стана наша родина. Тези думи са публикувани за първи път в 1929 г.

Внимателният читател – поетът Лилиев, е усетил истинската легитимност на модерното поетическо слово. Същото се отнася и за Иван Краско, чието слово става наша най-съкровена родина. Трудно бихме си представили Словакия без него – както французите своята страна без Бодлер, Верлен, Рембо... Въпреки че Яворов не е написал нито едно традиционно "патриотично" стихотворение, стихотворение, посветено на родината България, неговото поетическо слово става родина. Това само потвърждава неоспоримото място на поезията в националния живот.

Бихме могли да изследваме езиците на европейската модерност и от гледна точка на теорията за междулитературните общности. Като междулитературна общност на модернизма и модерната литература изобщо. Авторът на тази теория Дионис Дюришин има предвид различните особени междулитературни общности — класифицирани според етнически фактори, според географски дадености, според администрат-ивно и политическо устройство (**Дюришин и кол. 1987**). Вероятно би било целесъобразно да се разсъждава за междулитературна общност според признаците, на които обръща внимание изследването на езиците на европейската модерност. В този смисъл можем да говорим за един език на европейската модерност в различните национални литератури или за междулитературна общност на националните езици на европейската модерност.

Превод Величко Панайотов

Вазов 1956: Иван Вазов. Събрани съчинения. Т. 4. "Български писател", С., 1956.

Далчев 1984: Атанас Далчев. Съчинения, т. 2, "Български писател", С., 1984.

Дюришин и кол. 1987: Dionyz Ďurišin a kol. Osobitné medziliterárne spoločenstvá I, Veda, Bratislava, 1987.

Елиът 1972: T. S. Elliot. Eseje. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1972.

Заяц 1998: Peter Zajac. Literarizácia slovenských mýtov na konci dvadsiateho storočia. Slovenská literatúra, Bratislava, 1998.

Йелинек 1906: G. Jellinek. Všeobecná státověda. Jan Leichter, Praha, 1906. Цит. по E. Barany, Moc a právo v postmodernej situácii. (Ръкопис).

Краско 1954: Ivan Krasko. Dielo. SVKL, Bratislava, 1954.

Куси — Шматлак 1975: I. Kusý — S. Šmatlák. Dejiny slovenskej literatúry, zv. 4, Veda, Bratislava, 1975.

Лилиев 1964: Николай Лилиев. Съчинения, т. 3. "Български писател", С., 1964. Първо издание 1929.

Микула 1988: V. Mikula. Niektoré problémy symbolizmu v súčasnom literárnom dejepisectve. Slovenská literatúra, 1988, XXXVI, č. 1.

Милев 1975: Гео Милев. Съчинения, т. 1, "Български писател", С., 1975.

Уелек — Уорън 1996: R. Wellek — A. Warren. Teorie literatury. Votobia, Praha, 1996.

Фуко 1992: М. Фуко. Генеалогия на модерността. Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1992.

Фуко 1994: M. Foucault. Diskurs, autor, genealogie. Nakl. Svoboda, Praha, 1994.

Хорак 1994: P. Horák. Doslov. — In: M. Foucault. Diskurs, autor, genealogie. Nakl. Svoboda, Praha, 1994.

Ján Koška

The Interliterary Sanction of the Languages of European Modernity

Summary

The study focuses on the phenomenon of "interliterary process" and its function in the development of the languages of European modernity in Slovak and Bulgarian literature. This function is looked for in providing a precedent or a stimulus for new literary directions, and in 'enforcing' modernity. The future modernist poets are forced to look for new ideas in order to express the spirit of new times if they aspire to the position of poetry masters. Their acceptance depends on, among other factors, the interliterary process. Both senses (approval and enforcement) create the semantic range of the word "sanction". The interliterary sanction of the new is at the core of the phenomenon of literary influence. This function (to approve, to stimulate and foster, to push towards the new) is one of the important factors leading to the creation of "literature comparée", i.e. world literature.

Discourse theory and research on the subject function provides precious stimuli in exploring the interliterary sanction of modernity. It helps to deconstruct the initial 'theatrical gesture' or 'pose' of the pioneers of modernity and the 'foreign character' of new poetry in the national environment. The languages of European modernity are soon to become commonplace and natural. This shift or development was defined by the poet Nikolai Liliev who claimed that the word of the modern poet was the true homeland of its recipients. The attitude to modernist poetry in Slovak literature developed in a similar way. The function of the interliterary process in all these developments is made important by the fact that these developments were said to 'transgress the boundaries of a nation', to be 'European' or 'global'.

Рая Кунчева

„Чистата поезия“ – пресечно понятие на модернизма. Пол Валери и Николай Лилиев

От Едгар По до сюрреалистите понятието "чиста поезия" е теоретично построение, с което едновременно се защитава едно конкретно разбиране за поезията, защитава се и се обосновава една конкретна поетика и в същото време се търси същността на поезията. По, Бодлер, Маларме, Валери, абат Бремон, Елиът – всеки един от тях влага в това понятие свое съдържание или по-скоро изтъква на преден план определен аспект, но това което ги свързва, е жестът на отхвърляне, жестът, при който поезията се изчиства от всичко, което е несъвместимо с нейната същност. Понятието е заредено с вътрешното противоречие на едновременно оперативен термин в критиката и философско понятие, като "духовна категория", която се приема от някои автори за най-добре представяща модернизма. Наистина "изкуството за самото изкуство", изчистването на езика в музиката, живописта и литературата, предпоставките и всички последици от хода на тези търсения, както и техния крах са обстойно разгледани в литературата за модернизма. Така от българските изследвания в тази област и с оглед на интересуващата ни сега проблематика, бих искала да посоча книгата на Д. Аврамов "Естетика на модерното изкуство" и по-специално главата "Религия на чистата поезия". Но в изследванията върху българския модернизъм това понятие в най-добрия случай бегло се споменава и не ми е известно да е било обект на специално проучване. Тази празнота не е случайна. Българската литература, която се концептуализира главно чрез персоналното и социалния ангажимент, избягва използването на такъв термин при откритото си самоидентифициране, защото вижда в него една неприемлива естетическа редукция и търси да се изрази главно чрез метафориката на понятието *живот*. От Аполон и Дионисий тя ще предпочете Дионисий. От историците на българския модернизъм е убягнал фактът, че в спора между "Златорог" и "Стрелец" за емоцио-

налната и разсъдъчната поезия съществува един скрит пласт, който само в отделни моменти излиза явно на повърхността и който пряко отпраща към дебатите върху чистата поезия във Франция през 20-те години. Именно това е фактологичната рамка на настоящите наблюдения. Ако човек се приближи малко повече към този дебат, с изненада ще открие стотици публикации в периодиката и десетки книги, някои от които претърпяват повторни издания в една и съща година. Споровете за "чистата поезия" са разгорещени, защото всеки един от участниците, взимайки подтик от свой предшественик или опонент, внася някакъв свой акцент, гледна точка, която го характеризира лично.Това се отнася както за концепциите на Едгар По, Бодлер и Маларме, така и за дебата през първите десетилетия на XX век.

Тук ще се спра върху три фигури на дебата през 20-те години – Пол Валери, Анри Бремон и Албер Тибоде, защото техните позиции, макар и накратко, са представени на страниците на "Златорог" чрез текстове, преведени от Н. Лилиев. Както казах, в България понятието "чиста поезия" не се проблематизира, но се използва в ожесточената престрелка между "Златорог" и "Стрелец", между защитници и опоненти на поезията на Лилиев. Така това понятие създава едно пространство на многогласие и разногласие, изпълнено е с лични, съкровени значения, при което и най-малките отсенки имат особена важност. Това е моментът в развитието на европейския модернизъм, когато за същността се говори лично пристрастено, когато е възможно успоредяване на различни представи за същността.

Българското критическо мислене през тези години си служи с една линеарна хронология, в която Лилиев е моментът на най-висок връх или на пълен крах, след който трябва да започне нещо ново. Известна е деконструкцията, която Пол де Ман прави на възгледа на Хуго Фридрих, застъпен и от школата на Яус, за обусловеността на деперсонализацията и нереферентността в модерната поезия, като посочва наличието на семантично тъмни зони в поезията на Бодлер, които не могат да се обяснят със степента на деперсонализация. В тази светлина в разширения вариант на този текст се сочат неразрешимите противоречия на линейната визия в оценката на Н.Лилиев. Тезата ми е, че не става дума за постъпателни натрупвания, водещи до определен резултат, а до точка в многовекторно пространство, в която, както е при Лилиев, поезията сама разкрива своя принцип, довежда до крайност самопоказването на своя метод. Принцип, метод, съзнание, което се самонаблюдава, поезия, която се самонаблюдава – това е една от перспективите, които могат да се прокарат между Валери и Лилиев. Не става дума толкова за близост

между поетиките, колкото за напрегнатото внимание, с което всеки от тях наблюдава това, което е избрал за свой център. Саморефлексията на Валери, движението и трансформациите на съзнанието, неговото упование в прозорливостта на разума и самонаблюдаващата се поезия на Лилиев. Принципът е експериментално показан и в звуковата текстура на стиховете му и във взривяването на семантиката.

Критиката на Далчев, взета като анализ, е точна, но нали самият Лилиев е оголил да край принципа и именно в тази своя крайност той е Лилиев. Не мисля, че Далчев му е казал нещо по-различно от това, което той самият знае за себе си. Принципите, устоите и следствията от една поетика той е превърнал в свои мотиви и разбира се това тематизиране ще измести другата тематика. Редица мотиви всъщност са образни съответствия на изискванията на поетика на чистата поезия — *извън света, тънки сребърни крила, следата на птица, жив мъртвец, животът на скъден сонет* и пр.

В своеобразния си автопортрет "Въведение в метода на Леонардо да Винчи" Пол Валери не пише за сфуматото на Леонардо, за техниката на нюанси и просветляващи и с меки очертания лица. Както сам казва за вярата в Бога — той нито я търси, нито я избягва, а се стреми да изработи за нея ясно понятие. Валери, както и Далчев, стои безразличен към Абсолюта. Лилиев прави дисекция на поетическия принцип, на чистата поезия, но спрямо себе си запазва способността към трансцедентен порив. Той осъществява една разколебана метафизика — единствено възможната метафизика за модерния поет. Той едновременно се стреми към чистотата и се ужасява от нея.

В спора между "Златорог" и "Стрелец" Лилиев не взима участие, не се защитава чрез самообяснения, нито пък с нападки, защото очевидно в себе си е признал правото на тези критики. Той сам е извел нещата до край. Но това, което прави, е да покаже, че има и други като него. Чрез преводите си на Рилке, Стефан Георге, Хуго фон Хофманстал, чрез представянето на споровете във Франция за чистата поезия.

През 1926 година, когато статията "Мъртва поезия" на Далчев и Пантелеев е вече публикувана, в една кратка анотация Лилиев съобщава за споровете, които са възникнали след лекцията на Бремон, а на следващата година превежда и самата статия. В тази анотация той не заема абсолютно никаква позиция, а само показва две различни мнения: Роберт де Суза резюмира най-съществено от лекцията на Бремон; второто мнение е на Тибоде, който още през 1911 в книга за Пол Валери е развил своята теория за чистата поезия. Това, че Лилиев е оставил да прозвучат само две мнения, без да ги коментира, затруднява читателя.

След като се запознах с контекста на тези публикации, мога да констатирам, че на възгледа на Бремон той не противопоставя неговия главен опонент – Пол Судей, мъченикът на поезията-разум, а възгледа на Тибоде. Лилиев не изгражда опозиция, не представя спора така, че да бъде лесно разпознат като спор между емоционална и разсъдъчна поезия, който се води в България и в който той е обект на критика и съответно защита. Той всъщност съпоставя философското понятие на Бремон за чистата поезия като тази тайнствена, мистериозна действителност, която остава неуловима за разума, но която е аналогична на мистичното състояние и я слива с молитвата. От своя страна де Суза още повече разширява границите на понятието поезия, казвайки: "Естетична мистика, религиозна мистика, научна мистика — цялата цивилизация зависи от тая троица в едно лице: поезията". Тибоде поставя акцента върху техниката и в този смисъл е в линията на Маларме и Валери. Всъщност, на упрека за празна куха форма, който настойчиво е отправен към него, чрез тези два възгледа Лилиев противопоставя разбирането за поезията като флуид. С това въобще се отхвърля опозицията *форма—съдържание*. А думите на Тибоде за стиха на Валери: "Това, което той казва в стихове, би могло да се каже само в стихове; то не би могло да се тълкува...", е очевиден отговор на обвиненията на Далчев в "Мъртва поезия". Този прикрит спор на Лилиев с Далчев е представен по-подробно в разширения текст на тези наблюдения. В споменатата публикация Лилиев представя проблема за "чистата поезия" чрез два различни и противоположни възгледа, защото на мистицизма на Бремон е противопоставена проблематиката на стихотворната техника, поставена от Валери. Това е и противоречието, което се открива в стиха на самия Лилиев, защото изработката, търпеливото прочистване са несъвместими със светкавицата на интуицията. И отново чрез думите на Тибоде Лилиев отхвърля противопоставянето между поезия на емоцията и поезия на разума, обръщайки се към философията на Бергсон.

В началото на 1927 г., през месец февруари, излиза статията на А.Далчев "Поезия и действителност", а няколко месеца по-късно в "Златорог" е публикувана, разбира се в превод на Лилиев, самата статия на Бремон, която беше провокирала спора във Франция, отразен, макар и много накратко в предната годишнина. Тази поява в пълен текст на статия, която вече е реферирана, е странна и във всички случаи говори, че както Лилиев, така и Вл.Василев държат на нейната важност. От гледна точка на нападките срещу стиха на Лилиев в позицията на Бремон има две положения, които заслужават внимание. За Бремон мисли, чувства, език и вербална музика са нечисти, през тях преминава чистата поезия, но тя

не се отъждествява с тях. В този смисъл техниката е нещо повърхностно, чистата поезия е ток, който или преминава или не, само трябва поезията да се чете като поезия. Тези, които виждат само формата, не виждат поезията.

Както е известно, на следващата година излиза статията на Вл. Василев "Хулиганството в българската литература", на която А. Далчев отговаря със статията "На един критик". Тук вече доктрината на Бремон е директно намесена и явно назована. В самата Франция позициите на Бремон и Валери са различни. Бремон всъщност коренно преобръща тезите на Валери, публикувани за първи път в предговора към книгата на Люсиен Фабре "Познанието на Богинята" (1920), последван от цикъл лекции "Чистата поезия на XIX век", които дават повод за дискусии в печата. След статията на Бремон, която всъщност би могла да служи за теоретическа защита на сюрреалистите, П. Валери публикува през 1928 г. статията си "Чиста поезия", където обосновава своя възглед, в който централно място заема проблемът за езика. През 1930 г. в сп. "Златорог" излизат фрагменти на Валери в превод на Лилиев. През 1936 г. Пол Елюар и Андре Бретон публикуват отговор на тези фрагменти, в който на формулировките на Валери отново е даден противоположен смисъл. Истината е, че както Валери, така и Лилиев се чувстват чужденци на това, което ги заобикаля. В бележката към тази публикация Лилиев пише за Валери: "Любовта към словото го кара да приеме за хубава само оная книга, която облагородява идеята ни за езика, както *хубавото тяло облагородява идеята ни за живота*." Книгата и идеята за езика, тялото и идеята за живота, поставени паралелно, взаимно изясняващи се, но несъвпадащи един с друг, очертават едно от лицата на европейския модернизъм – тогава, когато съзнанието има нужда от идеал, има нужда да открива същността, а едно от нейните имена е чистата поезия.

Raya Kuntcheva

'Pure Poetry' as a Cross Concept of Modernism. Paul Valéry and Nikolai Liliev

Summary

From Edgar Allen Poe to the surrealists the concept of 'pure poetry' is a theoretical construct which justifies a concrete idea of poetry, a peculiar type of poetics while simultaneously searching for the essence of poetry. Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Bremond and Eliot are all investing this concept with a different content or rather

stressing a different side of it, but what brings them together is the gesture of rejection that purges poetry of anything that is incompatible with its essence. The concept is charged with the internal contradiction of being simultaneously an operational critical term and a philosophical concept, a 'spiritual category' that some authors claim to be the most definitive of modernism. The article describes Paul Valéry's stance in the debate on 'pure poetry' in the 1920s-1930s in France. Unlike Bremond Paul Valéry sees pure poetry from the point of view of language, making a distinction between language-in-itself and everyday speech. Valéry's language utopia is viewed in its continuation/differentiation of Mallarmé's ideas with a view on Liliev's implicit poetics. The rendering of these issues is traced from the first concepts of pure poetry in the beginning of the century through the ideas of the Geneva school and Hugo Friedrich's study of pure poetry to Derrida's deconstruction of the notion of source/choice. The article offers new readings of Valéry and Liliev which overcome their one-sided perception as formalists and stresses the problem of non-intentional consciousness and the depersonalisation it leads to.

Дана Кършакова

„Словенска модерна"[1] и категорията на алюзията

"Словенска модерна" (Slovenská moderna) е устойчиво литературноисторическо обозначение за творчеството на десетина автори в периода от края на XIX и началото на XX век. Това са: Иван Краско (с истинско име Ян Бото), Янко Йесенски (с истинско име Ян Хала), Владимир Хурбан (с псевдоним В.Х.С.), Владимир Рой, Людмила Грьоблова, Франтишек Вотруба (с псевдоним Андрей Клас), Мартин Разус, Само Цамбел (с псевдоним Косоркин), Юрай Славик (с псевдоним Нересницки). Те се представят литературно преди всичко през призмата на неоромантичната и символистичната поетика, често с импресионистична окраска и по-рядко – с декадентска стилизация. С оглед на ограничените (лични) взаимни контакти на авторите, не става въпрос за затворена в програмно отношение група със собствен манифест. Свързващото звено е формалната и съдържателната близост на поетиката, в която изобразеното светоотношение има за основа емоционалното неудовлетворение, провала, разочарованието, загубата, интелектуалната криза и вътрешното раздвоение. Усещането за криза се отразява и в полюсното колебание между активността и пасивността, между хармонията и хаоса. Психологическите анализи на любовните отношения и търсенето на смисъла на живота съставляват двете основни тематични линии. Първите белези на новата поетика се проявяват около 1900 година, връхна точка в художествената презентация на словашкия модернизъм са годините 1905–1912, последен отзвук е неосимволизмът на 20-те години.

За първа съвместна проява на модерно ориентираните млади автори може да се смята издаването на "Сборник на словашката младеж" (*Zborník*

[1] Словашки модернизъм е неточен превод на български език на Slovenská moderna тъй като moderna има не само литературноисторическа, но и културногеографска специфика. Бел. ред.

slovenskej mládeže, 1909), чиято необходимост неговият редактор Ф. Вотруба аргументира в писмо до писателя Й. Г. Тайовски още през 1908 г. с думите: "за да може младото словашко литературно поколение най-после да се представи публично като ново самостоятелно тяло. Това е необходимо, за да могат най-накрая хората да видят: ето, това са хора, които нещо искат, нещо ще направят." (**Кореспонденция 1961**, стр. 127). Ф. Вотруба е критикът, който най-добре разбира художествените стремежи на младите автори – самият той в цитираното вече писмо споменава поименно като "модерни словашки белетристи" Циган (т.е. Краско), Гал, Йозеф Грегор Тайовски, Йесенски, В. Х. С., Буриан, Рой, Грьоблова, Клас (т.е. себе си) и Владимир Хурбан-Владимиров (В.Х.В), без обаче да изчерпва с това групата, а с отвореното "и т.н." оставя място и за други. Освен споменатия сборник място за изява на авторите на словашкия модернизъм са най-вече списанията "Денница" (под редакцията на Ф. Вотруба), "Пруди" и "Словенски обзор". Мнозина от тях замлъкват след периода на лирически възход, така че творчеството им остава незавършено.

Тъй като националният въпрос има доминираща роля в словашкото общество от началото на XX век, идеята за "словашкото" е основен качествен критерий както в областта на политическия и обществения живот, така и в областта на изкуството и неговата критическа рефлексия. Все още литературата се схваща като средство за защита на нацията и фактор на националната борба, което е израз на неотложната потребност от динамизиране на националния живот. Доколкото възможностите са значително ограничени вследствие на силния унгаризиращ (денационализиращ) натиск, съвсем естествено е, че убеждението на С. Х. Ваянски (вестник "Народне новини" 1889)[2] че "единствено литературата ни издига от пустотата към светлината", продължава да живее. При това периодът в края на XIX и началото на XX век като цяло се характеризира с един вид запленост от единството на изкуството. Съживяването на Вагнеровата представа за цялостното художествено произведение (нем. Gesamtskunstwerk) не остава само декларация – идеята за синтеза или симбиозата на изкуствата намира израз както в естетическото мислене, така и в конкретните художествени изяви. И въпреки че в сферата на словашкия литературен модернизъм тази тенденция не е експлицитно манифестирана под формата на определено художествено списание, както в други литератури (за пример може да послужи полското "Химера", руското "Мир искусства", чешкото "Модерни ревю"), не може да се отрече, че музиката, живописта, архитектурата или театърът заедно с литературата

[2] Цит. по Kusý, Ivan: Zrelý Vajanský. Tatran , Bratislava, 1992, s. 76.

са органична съставна част от естетическото съзнание на съвременниците. В Словакия обаче в началото на XX век литературата е изведена на преден план. В ситуацията, в която определящ е идеологическият въпрос за формата на по-нататъшното национално съществуване, литературата се възприема като главен носител на себеосъзнаващите, защитните и национално-репрезентативни функции, тя е нещо като предводител на културните стремежи. И затова е възможно именно в нейните рамки да започне процес на вътрешножанрово кристализиране, отговарящо на епохата, и по такъв начин и в Словакия, казано с думите на сподвижника на модернистите Бохдан Павлу през 1907 година (студията "Литературни копнежи" – *Literárne tužby*) – "в победния ход срещу остарелите направления" да се събудят "неподвижните сенки на литературата" (Павлу **1907**, стр. 140).

Следователно една срещу друга се изправят традицията, обозначавана през епохата като родна "старина", и чуждата модерност. Тази опозиция е част от характерния за това време поколенчески конфликт между "младите" и "старите" в Словакия, който отначало има идеологически характер и изразява два различни възгледа за националната ориентация. Докато едната страна (представлявана от С. Х. Ваянски и съсредоточена около Словашката национална партия в Мартин) вижда спасение в изолационизма и подчинява на това и художествените критерии, то втората (обединена около списание "Хлас" – 1898–1904, и затова означавана като хласистична) е открита за външни влияния, но не успява да ги превърне в художествен факт. Такъв род социално напрежение не намира пряко отражение в творчеството на авторите от "Словенска модерна". Модернистите открито отричат както социално-идеологи-ческото, така и схематично-дидактичното схващане за литературата. За тях поетът не е нито народен бард, нито възпитател, а човек във висша степен самостоятелен и независим, човек, който се стреми към изразяване на субективните, но и на универсалните човешки проблеми посредством повишена чувствителност и култивирано настроение. На това отговаря и почти програмното използване на псевдоними. В поезията и в прозата модернистите поставят акцента върху импресивното лирическо себеизразяване, върху спонтанното чувствено загатване и сугестивната евокация на психически състояния и проблеми. Като автори те са в контакт с актуалните течения и тенденции, следят модерната литературна продукция (привлича ги най-вече скандинавската литература и в нейните рамки Стриндберг, Гарборг, Банг, Скрам, Хамсун, от руската Достоевски, Тургенев или избирателно Мюсе, Мопасан, Д' Анунцио, Уайлд, Тетмайер, Метерлинк...). Владеят различни чужди езици – унгарският е екзистен-

циална необходимост, а тъй като мнозина от тях учат или пребивават за кратко време с учебна и научна цел в чужбина, образователният им хоризонт се допълва от немския, френския, евентуално английския (наред с латинския като съставна част от класическото образование). Владеенето на славянски езици (руски, полски) произтича от индивидуалната ориентация (Йесенски, Хурбан), в случая с Краско се добавя и румънският. Освен това всички причислявани към модернизма автори са не само поети и прозаици, но и преводачи, макар че през разглеждания тук период те превеждат само по конкретни поводи. Зад граница учат или работят: Владо Хурбан във Виена, Янко Йесенски в Клуж и Будапеща, Краско, Гал, Грьоблова в Прага (освен това усъвършенстват знанията си в Гренобъл — Грьоблова, или в Берлин и Лайпциг — Гал). За известно време посещава търговското училище в Прага и Косоркин, който тъгува в Мартин по оживения културен живот в Пеща. По времето, когато следва право, Нересницки живее в Будапеща, Берлин, Париж. Единствено Разус и Рой получават висшето си образование в Словакия, в Братислава, но и те могат да конфронтират словашката действителност с впечатленията си от Единбург, където специализират. Само Вотруба не завършва пълния гимназиален курс, място на неговата дейност извън Словакия обаче са Прага и Будапеща.

По такъв начин авторите на "Словенска модерна" могат директно и непосредствено да се запознаят с новите движение и импулси. И под тяхно влияние включително да бъдат в крак със своето време. В естетическо отношение те са модерни и без да подчертават това и само привидно са приети парадоксално — по-скоро от Ваянски, отколкото от хласистите, които са им възрастово по-близки. Това става въпреки факта, че малко по-рано (1905 г.) понятието "модерен" е почти пейоративно в речника на консервативно ориентирания вестник "Народне новини" и се използва почти изключително за означаване на упадъчни и негативни явления, заплашващи нравствеността и морала. Това, което за младите е интересно и често има дъха на модното, за мартинци[3] е принципно неприемливо. В коментара на "Народне новини" Толстой и Ницше са квалифицирани като "подхвърлени от Масарик разлагащи се отпадъци" (**Народне новини 1905**, бр. 87), а "*Нора*" на Ибсен — като "нравствен изрод на 'модерната' драматургия", за която "не си струва да се хабят деликатните анализи" (**Народне новини 1905**, бр. 103), и това са само най-умерените квалификации. По отношение на естетическата линия обаче "Народне

[3] Вестник "Народне новини" се издава в словашкия град Мартин, оттук и названието 'мартинци' за издаващите този вестник. Бел. пр.

новини" допринася за публикуването на действително модерна литература (Йесенски, В.Х.С.), тъй че прогресивността на вестника в тази насока е неоспорима. Заслуга за такава противоречивост има и Ваянски, чието отношение към съвременното изкуство е наистина сложно (често осъжда декадентството и сецесиона, но същевременно прилага модерния начин на изображение в собственото си творчество), но в същото време белязано от положителната личностна черта на човека и твореца, комуто "идейната гледна точка не ограничава догматично способността да възприема качеството на изкуството" (**Куси, 1992**, стр. 68).

Модернистичният копнеж по промяна и обновление, подчертаван от класическите модернистични дилеми старо — ново, традиционно – напредничаво, допълван в словашка среда и от опозицията национално – космополитно, се свързва и с естетически критерии. "Новото" не е самоцел, както посочва Вотруба, допълвайки един цитат от Моклер (отново е показателно цитираното вече от Ваянски — (и в Чехия от Шалда) – като посредник на европейските тенденции): "...нито пък за нас в изкуството става въпрос само за новото, а преди всичко за доброто. Но разбира се доброто в литературно отношение за нас означава: в съгласие с художествената правда и на висотата на времето" (**Вотруба 1909**, стр. 85). Това, че за твореца е важна най-вече актуалността във времето и естетическата модерност, се доказва и от литературното позоваване на източниците на вдъхновение, на изворите, влиянията, от посочваното родство на собствените текстове с други текстове, и то преди всичко с такива, които трябва да потвърдят модернистичната принадлежност. Такава функция изпълнява тъкмо категорията алюзия.

Алюзията като литературнопоетологично понятие се определя в рамките на кратка речникова дефиниция като "намек — непряка препратка към политически, исторически, литературен и друг контекст, вграден в строежа на литературното произведение" (**Речник на литературната теория 1984**, стр. 18). Тя е близка до цитата (в тази област има определена терминологична разколебаност и неточност), за разлика от него обаче представлява по-тясно интегриране на чуждия текстов фрагмент, респ. препратката към него, в новата творба. Въпреки че първоначалното латинско значение на думата allúdere е играя, казвам нещо на шега, днес при литературната алюзия повече от ироничния момент се подчертава моментът на съзнателното тясно свързване на един текст с друг, респ. с други текстове. Въпреки това обаче, играта и ироничната стилизация принадлежат към алюзията. Отпращането към друг текст може да е замислено като нещо сериозно, но може да е игрово и пародийно. От гледна точка на сериозното самоутвърждаване на автора/текста алюзията

е един от начините за включване на произведението в литературната традиция, свидетелства за приемането на определени образци и следването им. Ироничното отношение на автора към оригинала (представен от тема, заглавие, персонаж, среда, ситуация, стилистично-фразеологичен израз и т.н.) е доказателство пък за критично отношение и преоценка. При открояването на собствената позиция на автора върху фона на по-стари текстове е важен и въпросът за смисловото напрежение, в резултат на конфронтацията между съдържанията на отделните творби (старите творби и новата творба), защото посредством алюзивното позоваване текстът винаги се разполага в определен контекст. Литературно ерудираният автор предварително се съобразява с литературната образованост на читателя, който ще съумее да актуализира текстовите позовавания. Това, че идентификацията и интерпретацията на алюзията изискват от рецепиента познаване и опит в историческия и литературния контекст и изпитват неговата способност за реакция, може да бъде схващано и като част от интелектуалната игра по линията автор — читател.

От гледна точка на семиотиката би било възможно алюзията да се възприеме като част от интертекстуалността, но повечето изследователи на интертекстуалността отделят цитатите, намеците и реминисценциите от нейната основна област и им признават само стойността на някаква "слаба форма". Интертекстуалността като понятие, което за първи път използва Юлия Кръстева в края на шестдесетте години, е знак за вътрешна разчлененост на текста, за това, че е съставен от други текстове. Теорията за интертекстуалността е теория за отношенията между текстовете, затова въпреки че алюзивното позоваване означава само посочване на връзки, прилагането на интертекстуалните понятия текст и пратекст не трябва да се счита за толкова обърквашо. В двата случая е необходимо да се различават естетическият творчески момент от случайното или съвсем несъзнателно използване на алюзията. Остава въпросът дали пратекстове са само тези, които авторът съзнателно и целенасочено посочва и които читателят ще разпознае и смислово реконструира на друго равнище, или системата на литературната творба е толкова отворена, че в нея остава цяла сфера от неидентифицирани връзки. Същият проблем, свързан с алюзията, решава още в 60-те години полският литературен историк Конрад Гурски. Основни критерии в неговата типология са, от една страна, ясното и точно (и по такъв начин поддаващо се на лесно дешифриране) заявяване на връзката с чуждия текст, и от друга страна, премълчаването или укриването на източника, който е инспирирал автора. В този смисъл в студията си "Литературната алюзия. Същност на явлението и неговата типология" Гурски (**Гурски 1964**) разделя алюзията на пряка и непряка.

При пряката алюзия според него става въпрос за ясно откроено позоваване на чужд текст, като при това според степента на свързаност на текстовете може да се мисли за различни видове пряка алюзия: най-висшата степен на свързаност на две произведения е приемственост спрямо фабулата на чуждото произведение, следва травестията (на творба или тема), алюзията на принципа на контраста (в ситуацията, характера на героя), заимстване на персонажи, създадени от друг автор, респ. само на техните имена, парафраза на чуждо заглавие или обратното – заглавие, което парафразира чужд текст, алюзия под формата на цитат. Непряката алюзия, която винаги се развива въз основа на някаква опозиция спрямо по-стара творба, е разделена от Гурски на подсъзнателна реминисценция, съзнателна реминисценция на чуждото, която има алюзивен характер, съзнателна реминисценция без намерение за алюзия и накрая – плагиат. Според неговото схващане разширените цитати са лексикализирани алюзии и като такива вече не са литературен намек. Опитът на Гурски за типология на дадената поетологична категория има много спорни места (за най-несигурна смятам тъкмо областта на непряката алюзия), във всеки случай обаче този опит, поне в полска среда, означава засилване на интереса към тази проблематика. Освен това, с превода на словашки (**Гурски 1972**) се запълва един теоретичен вакуум и в (чехо) словашкото литературознание.

Въпреки че никой в Словакия не се занимава по-съсредоточено с алюзията, на разположение са цял ред чуждестранни студии или синтетични трудове по дадения проблем. Като пример могат да се споменат текстовете на З. Бен-Порат, А. Л. Джонсън, К. Пери, А. Стоф или по-широко съставените трудове за интертекстуалността (**Бен-Порат 1976, Джонсън 1976, Пери 1978, Стоф 1979, Бройх – Пфистер 1985**).

Днес, когато постмодернизмът се редуцира само до въпроса за цитата, в нова светлина се озовава и проблематиката на модернистичното позоваване. Обаче ако определянето на алюзията не трябва да има само дескриптивен характер, не трябва да бъде само изследване на източниците, влиянията и назоваване на изворите, то трябва след тяхното регистриране да се продължи по-нататък, например към характеризиране на степента на инвентност, с която авторът реагира на предходните текстове. Също толкова интересен е и въпросът за функционалното използване на текстовото позоваване. Когато изхождаме от тезата, че зад всеки текст стоят ред други произведения, спрямо които новият текст видимо реагира, признаваме диалогичния характер на литературата. Този момент присъства и в прозаичните творби на авторите от "Словенска модерна", с което нямам предвид само съществуването на взаимна кореспонденция между авторите (както е в прозаичните творби "Нашите", *Naši* на Краско

и "Той", *On* на Грьоблова — и двете от 1907 г.). Идеен диалог с други творби най-често води Иван Гал, върху чийто пример накратко и избирателно ще набележа използването на алюзията.

Писането на Гал се отличава с висока литературна култивираност, чувствителност и деликатна ирония. Същностни за творчеството му са годините 1904–1912. Той пише поезия (около 30 стихотворения), проза (6 кратки прозаични творби), публикува само в списания (във вид на книги неговите творби излизат посмъртно едва през 1956 г.). Поетиката му се отличава с импресионистично настроение, стилизираност, артистизъм, обработеност на формата, музикалност. Типични са чувствата на разочарование, емоционална неудовлетвореност, самота, налага се схващането за живота като фарс. Силно го вдъхновява актуалната културна атмосфера, включително и с интереса към всичко екзотично и чуждоземно, като например културите на Далечния Изток, Китай и най-вече Япония (на това Гал реагира с поетичен цикъл "Жапонерии" (*Žaponerie, 1908*). Инспирира го също съвременното изобразително изкуство: у Гал често се срещат сецесионни мотиви.

Алюзивното позоваване е постоянна съставна част от неговия авторски жест. Присъстват позовавания на античната, руската, немската, италианската литература (Омир, Пушкин, Хайне, Гьоте, Данте), препратки към литературни типажи от световната литература (Хамлет, Сирано), с цел характеристика на героя; всичко това символизира определен натюрел и светогледна позиция. За да предаде ситуацията, той се позовава на друго литературно произведение — напр. действията на Марта от прозаичната творба "Пробуждане", *Precitnutie* (1907 г.) довеждат до това, че на литературния протагонист "неволно му идват на ум жените в разказите на Катул Мендес" (**Гал 1956**, стр. 61). Алюзията служи на Гал и за създаване на атмосфера, какъвто е случаят например в прозаичната творба "На Задушница" – *Na Dušičky* ("Лист от дневника" – *List z denníka*, 1906): "Слънцето е дискретно скрито от пеленатa на сива мъгла и над вехнещата природа тегне тъга, която не боли, само изпълва душата с мечтателна елегия, както когато затваряме книга на Тургенев" (**Гал 1956**, стр. 53). Героите се отъждествяват с Дон Кихот ("Пробуждане"), с Хамлет ("Из дневника на Володя" – *Z Volod'ovho denníka*, 1910), който се превръща в "меланхоличен приятел". Точно цитатът от "Хамлет" трябва да бъде потвърждение за идентичната психическа ситуация – "Не трябва дори да отварям книгата и да чета вашите думи, които моята болка вика от дълбините на душата, принце датски" (**Гал 1956**, стр. 66) (и следва цитат в стихове). За Гал е достатъчно и анонимното споменаване само така мимоходом – в прозаичната творба "Коледата на Аурел" (*Aurelove Vianoce,*

1908) той пише: "Но един писател казва, че човекът е същество, което свиква със всичко. Да, и Аурел свикваше..." (**Гал 1956**, стр. 68). Позоваването присъства и в използването на тематичните доминанти на литературния модернизъм. За пример може да послужи и женският тип femme fragile като противоположност на демоничната femme fatale, която Гал изобразява в новелата си "Пробуждане", използвайки широк сецесионен инструментариум.

Начинът на алюзивно позоваване у Гал е много естествен и ненатрапчив. С помощта на алюзията се доизказва набелязаната ситуация, дава й се по-голяма валидност, изобразяваната житейска реалност се потвърждава посредством устойчив литературен образ или мотив. По такъв начин съвсем органично неговата литературна начетеност и естетическа чувствителност се пренасят и в собствените му текстове под формата на литературни препратки и намеци. За разлика, да кажем от Владо Хурбан, Гал не чувства нужда да обяснява своите алюзии. В.Х.С. постъпва по-дидактично — добавя коментар, бележка под линия. Например в прозаичната творба "Буря" — *Búrka* (1914) над израза: "чувствах, че тя играе с мен комедия. 'La femme au pantin'!" поставя звездичка и в бележката допълва, че "става въпрос за романа "Дамата с палячото", написан от Пиер Луи" (**Хурбан 1914**, стр. 2). При това става въпрос за роман на парнасист, символист и декадент от 1898 година, в който декадентското усещане за скука и преситеност се свързва с изострено чувство за патологичните страни и различните нюанси на еротичните отношения. Гал не е загрижен толкова за читателя, или по-точно казано — не е описателен. Със своите алюзии той наистина само набелязва смисловите връзки.

В заключение може да се каже, че функцията на алюзивното позоваване в "Словенска модерна" може накратко да се определи 1) като манифестирана принадлежност към модерните за епохата философски и художествени течения, потвърждение на собствената модерност посредством утвърдени вече текстове и 2) като игра на образования интелектуалец с читателя, проверка на литературния кръгозор. С определянето на характера и обхвата на алюзивните позовавания по-добре се изяснява също така оригиналността и художествената убедителност на тези актуални и характерни за епохата и почти "канонизирани" мотиви на литературния модернизъм, които намират приложение в прозата на "Словенска модерна". Алюзиите могат да бъдат възприемани и като творческа реакция спрямо актуалните за епохата тенденции. В този смисъл те отговарят на вътрешния характер на модернизма, който в своята същност е дълбоко интертекстуален и на който е присъща деста-

билизацията и иновацията.

Превод Величко Панайотов

Бен-Порат 1976: Z. Ben-Porat. The poetics of Literary Allusion. PTL 1, 1976, s. 105-128.

Бройх – Пфистер 1985: Ulrich Broich — Manfred Pfister. Intertextualität. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

Вотруба 1909: František Votruba. Z novej literatúry. Zborník slovenskej mládeže 1909.

Гал 1956: Ivan Gal. Odkaz. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1956.

Гурски 1964: Konrad Górski. Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia oraz Słowacki jako poeta aluzji literackiej. In: Twórczość 1961, No 8 . Z historii i teorii Literatury, seria 2, 1964.

Гурски 1972: Konrad Górski. Literárna alúzia. Podstata javu a jeho typológia. In: Slovo, význam, dielo. Antológia poľskej literárnej vedy. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1972, s. 188-224.

Джонсън 1976: A. L. Jonhson. Allusion in Poetry. PTL 1, 1976, s. 579-587.

Кореспонденция 1961: Korešpondencia Františka Votrubu (1902-1944). Vydavateľstvo SAV, Bratislava, 1961.

Куси 1992: Ivan Kusý. Zrelý Vajanský. Tatran, Bratislava, 1992.

Народне новини 1905, бр. 103: Národné noviny 36, 1905, č. 103, 2.09.

Народне новини 1905, бр. 87: Národné noviny 36, 1905, č. 87, 27.07.

Павлу 1907: Bohdan Pavlů. Literárne tužby. Slovenský obzor 1, 1907.

Пери 1978: C. Perri. On Alluding. Poetics 7, 1978, s. 289-307.

Речник на литературната теория 1984: Slovník literární teorie. Československý spisovatel, Praha, 1984.

Стоф 1979: A. Stoff. Aluzja literacka jako podstawa nowego utworu. In: Acta Univ. Copernici 1979.

Хурбан 1914: Vladimír S. Hurban. Búrka. Slovenské pohľady 1914, č.1.

Dana Kršaková

Slovak Modernism and the Category of Allusion

Summary

In her contribution the author understands the poetic category of allusion as a form of continuity in literature. Allusion always consists of fragments of text and makes the influence transparent. As a theoretical point of departure the author took the essay *Literary Allusion. The Essence of a Phenomenon and Its Typology* (1961) by the Polish literary scholar Konrad Gorski. Gorski suggests that allusion can be either direct (several kinds of signs which clearly show continuity with another text) or indirect (unconscious or conscious reference, plagiarism). In the literary works of Slovak modernism (especially the period 1905–1912) we can discover both types of allusions. The concrete

and conscious transposition of other textual elements into a new work shows the connection of Slovak modernists with the broader European historical context. In her paper the author investigates the instances and the character of allusion in Slovak modernism, especially in the short stories and novellas by Janko Jesenský, Ivan Krasko, Vladimír Hurban, Ivan Gall, Ľudmila Groeblová, Samo Cambel-Kosorkin and Martin Rázus. From the point of view of literary periodization we deal mainly with neoromantic, less symbolic texts with the signs of decadence and early expressionism. The disclosure of the forms of allusion proceeds on several levels: in these texts we deal with symbols, direct quotations (often with a source, which is already marked), paraphrases of well-known titles. Allusion has been also used as an intellectual marker of literary character (the author often mentions a book read by a Literary character). Together with some remarks about the philospohical education and artistic orientation of a literary character this type of allusion helps us to understand the characters as well-educated, modern, sensitive, extraordinary young people, whose emotional and intellectual self-reflection has an adequate background. Most allusions come from Russian and Scandinavian literature, but we can also identify Czech influence (the modifications of the soul-motif). The discovering of the source of inspiration is much more difficult in the cases of unidentified quotations and paraphrases of forgotten texts. A particular problem represents the distinction between intuitive and intentional usage of poetic patterns from new literary trends and at least a measure of epigonism (Rázus, Kosorkin). The function of allusion in Slovak modernity can be described as 1)a transparent identification with modern philosophical and artistic trends and 2)an intellectual game with the reader, a proof of his literary education. The type and the horizon of the allusions denote also the originality and the ability to persuade by some 'canonized' motifs from literary modernism, which also found their place in the production of Slovak modernism.

Цветанка Атанасова

Към въпроса за границите на българския модернизъм

Представите на литературните ни историци за обхвата и границите на модернизма в българската литература, за неговата периодизация, а съответно и за периодизацията на следосвобожденската ни литература, претърпяват съществена еволюция, която е неделима от еволюцията в литературоведското ни мислене изобщо.

Авторът на първия и единствен досега опит за теоретична история на новата българска литература — Иван Радославов, отъждествява българския модернизъм със символизма, чийто ревностен апологет в продължение на три десетилетия е самият той. В книгата си "Българска литература. 1880–1930" Радославов пише: "Движението на българските модернисти минава в някои определения ту като модернизъм, ту като спиритуализъм, ту най-после като мистицизъм и дори индивидуализъм. Справедливо и истинно е обаче, да бъде оставено исторично като *символизъм*. Той съдържа в себе си всички тия определения по-горе, даже би могъл да се нарече в този смисъл и импресионизъм и експресионизъм. Но защото характерно за него е, че почна под знака на поетиката на символизма и, че като характерно за движението е лириката, която има своето развитие под знака на Траянова, движението на българските модернисти трябва да бъде сметнато като символизъм, а не като нещо друго". (**Радославов 1992**, стр. 111).[1]

Отъждествяването на модернизма с най-широко проявеното в българската литература модернистично течение — символизма, продължава да битува в литературознанието ни твърде дълго, почти до наши дни.

[1] Първото издание на книгата е от 1936 г., изд. "Ст. Атанасов", С., второто поправено и допълнено издание — от 1947 г. на същия издател. Цитираният пасаж остава непроменен.

През първите две-три десетилетия след Втората световна война, когато българското литературознание е лишено от автономност и е превърнато в слуга на маркс-ленинската идеология, понятието "модернизъм" функционира като изцяло негативно. Единственият досега български "Речник на литературните термини", скалъпен по съветски образец, дава следното определение за ***модернизъм***: "Название на различни реакционни, упадъчни течения в буржоазната литература през епохата на империализма, които предявяват претенции, че внасят нещо съвременно, оригинално, ново в изкуството" (**РЛТ 1970**, стр. 599). Сходна дефиниция, останала за съжаление непроменена до наши дни, четем и в академичния "Речник на чуждите думи": "Упадъчни течения в изкуството и литературата, възникнали в края на XIX век, които отразяват израждащите се вкусове на империалистическата буржоазия, като символизъм, експресионизъм, сюрреализъм, абстракционизъм и др." (**РЧД 1993**, стр. 544).

Идеологизирането на термина, заклеймяващата му маркировка предопределят задълго и ограничената му употреба спрямо явления от българската литература. В продължение на четири-пет десетилетия модернизмът в България се схваща като негативен противовес на реализма. Възприема се като немотивирано, натрапено, присадено по силата на някаква мода явление, което отклонява българската литература от здравите ѝ реалистични корени. Макар да не зачитат "буржоазния" критик Ив. Радославов, литературоведите-марксисти следват неговия идентификационен модел модернизъм = символизъм. Като синоним на ***модернизъм*** през въпросния период се употребява и понятието ***декаденттство***, което бива натоварено с отрицателни конотации не само в естетико-оценъчен, но и в етичен план. 50-те, 60-те и 70-те години са времето на полюсния литературноисторически модел ***реализъм – антиреализъм***. Преодоляването му започва през 70-те години с характерна манипулация – придърпване на литературните явления от отрицателния към положителния полюс. От сферата на т.нар. "антиреализъм" постепенно се изваждат отделни творби, за да бъдат вписани в новоразширените рамки на българския реализъм, обемащ вече не само "критически" и "социалистически", но и "психологически" реализъм. След като е оплюто и зачеркнато, творчеството на българските поети-символисти малко по малко започва да се реабилитира, като в него се откриват черти, присъщи на миметичното изображение. Поетическият космос на редица видни лирици като Яворов, Лилиев, Дебелянов бива безжалостно разпокъсан. На глътки и на хапки, с много удивителни — това – да, това – не, започва преоткриването на богатото книжовно наследство на бащата на модерната

ни литература Пенчо Славейков. Българският модернизъм продължава да се отъждествява с най-характерното за България модернистично направление – символизма. Симптоматично е заглавието "Българският символизъм и европейският модернизъм" (1974) на Симеон Хаджикосев.

Междувременно излизат две книги от чуждестранни българисти, които категорично разчупват представите за границите на модерната българска литература. В "Bulharská básnická moderna" (1972) словашкият българист Ян Кошка застъпва тезата за две вълни в еволюцията на българския модернизъм, като причислява към първата Пенчо Славейков, Кирил Христов и Пейо Яворов. Връзката на Пенчо Славейков с модернизма е изтъкната и в изследването на полската българистка Тереса Домбек "Penczo Slawejkow. Tradycjonalizm i nowatorstwo" (1973).

Идеите на Ян Кошка и Т. Домбек се подемат охотно първоначално само от някои литературоведи-слависти в България. По-предпазливо и постепенно ги възприема Симеон Хаджикосев, по-категорично – Христина Балабанова. В монографията си "Българският символизъм и европейският модернизъм" (1974) Симеон Хаджикосев с доста уговорки загатва, че кръгът "Мисъл" би могъл да се разглежда като първи етап на българския модернизъм и съпоставя ролята му в българската литература с ролята на "Млада Полша" в полската. Във втората си книга за българския символизъм – "Българският символизъм" (1979), Хаджикосев се отнася доста противоречиво към постановката на Кошка, като, от една страна, заявява, че отхвърля по принцип модела, предложен от Кошка, а, от друга страна, определя "идеята му за двете вълни в българския модернизъм" като "привлекателна" (**Хаджикосев 1979**, стр. 12) и говори за "двете поколения модернисти", като отнася към първото "индивидуалистите от кръга "Мисъл" (**Хаджикосев 1979**, стр.51, 57), което определено свидетелствува, че е повлиян от възгледите на словашкия си колега.

В края на 70-те години Христина Балабанова представи за обсъждане в секцията по нова българска литература в Института за литература при БАН своя студия за Пенчо Славейков, в която бе възприела и защитаваше по своему тезата на Ян Кошка за Славейков като представител на българския модернизъм. Не помня друг случай, когато едно становище да е посрещано толкова остро в секцията. Като се започне от тогавашния ръководител на секцията проф. д-р Стоян Каролев, който вече бе издал първите два тома от монографията си за Пенчо Славейков, като се прибавят имената на безспорни специалисти в съответната област като Иван Сарандев, Милена Цанева, Любомир Стаматов и се стигне до Георги

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Цанков и моя милост — тогава аспиранти с теми върху д-р Кръстев и кръга "Мисъл" — всички единодушно отхвърлихме тезата на Кошка – Балабанова, окачествявайки я като механично пренасяне на чужд модел върху българския литературен процес. Авторката бе толкова "съкрушена", че се осмели (или й бе предоставена трибуна?) да обнародва схващането си едва десет години по-късно — статията "Пенчо Славейков и границите на българския модернизъм" (сп. "Пламък", 1988, №7).

Същевременно редица публикации на български литературоведи през 80-те години, като монографиите на Л. Стаматов и Г. Цанков за д-р Кръстев, на Стоян Илиев и Розалия Ликова за българския символизъм, дисертациите на Александър Йорданов и на Едвин Сугарев, доклади на международни българистични форуми, като "Разпадане на българския моносемантизъм" на Иван Младенов (**Младенов 1988**), "Основни тенденции в литературния процес между двете световни войни" на Иван Сарандев (**Сарандев 1988**), "Септем-врийската литература – български литературен авангард" на Добри Вичев (**Вичев 1988**), както и някои публикации на полския българист Войчех Галонзка (**Галонзка 1984**), доведоха до постепенното, разбиращо се като че ли от само себе си разширяване на представите за модернизма в българската литература. В границите му започнаха да се включват все нови и нови художествени факти. Днес вече едва ли някой ще оспори ролята на Пенчо Славейков като родоначалник на българския модернизъм или причисляването на Яворов още от времето на "Лист отбрулен" и "Нощ" към модерната поезия, или изцяло модернистичния облик на Гео-Милевото творчество. Българското литературознание понастоящем мисли и говори за мнозина автори от второто и третото десетилетие на века — Антон Страшимиров, Чавдар Мутафов, Николай Марангозов, Ламар, Никола Фурнаджиев, Светослав Минков, Владимир Полянов и др., като за представители на модернизма.

Междувременно някои литературни историци, като Иван Сарандев и Добри Вичев, лансираха термините "авангард", "авангардни течения", "авангардизъм"[2], с които въведоха разграничение между довоенния и следвоенния модернизъм. Прибягването до термина "авангард", по подобие на други славянски страни, бе и своеобразно бягство от отрицателните конотации, наслоени около термина "модернизъм".

С оглед периодизацията на българския модернизъм интерес представлява гледището на Тончо Жечев. В студията си "Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература"

[2] Цит. доклади.

(Жечев 1986) и "Въведение в историческата поетика на новата българска литература" (**Жечев 1988**). Жечев поставя въпроса за българския модернизъм на широка обществено-историческа и социално-психологическа основа. Според него понятието "модернизъм" и производните му се отнасят към българската литература съвсем условно. При все това авторът набелязва "три ясно очертани" периода в българския модернизъм: на кръга "Мисъл" (от началото на 90-те години на XIX век докъм 1907 г.); на българските символисти (от 1907 до Първата световна война) и кратък следвоенен период на експресионизма и на кръга около Гео Милев и сп. "Везни" (докъм 1923—25 г.) (**Жечев 1986**).

В студията си "Странната одисея на българския модернизъм" Симеон Хаджикосев предлага периодизационен модел, в чийто център поставя символизма: индивидуализъм (или предсимволизъм) (1892—1910) и символизъм (1905—1930). Той смята, че това са "два ясно обособени, макар и застъпващи се периода" (**Хаджикосев 1987**, стр. 9).

Като "общо, ала само относително единно явление, обхващащо много и различни течения", разглежда понятието "модернизъм" Едвин Сугарев. В книгата си "Българският експресионизъм" той разграничава в рамките на модернизма изобщо "интровертен модернизъм" и "авангард", "авангардно изкуство" (**Сугарев 1988**, стр. 137).

Принос към осветляването и периодизацията на българския модернизъм е студията на Добри Вичев "Българският модернизъм. Опит за някои уточнения и обобщения". Авторът застъпва тезата, че "модернизмът в България се представя от символизма (1905—1907 докъм 1931) и експресионизма (1919—1920 до 1923)" (**Вичев 1990**, стр. 43) и настоява за категоричното му откроване както от кръга "Мисъл", така и от "авангарда".

Към предложената от Ян Кошка периодизационна схема на българския модернизъм се доближава Светлозар Игов, който в своята "История на българската литература" очертава две модерни генерации — на кръга "Мисъл" и на българските символисти (**Игов 1990**, стр. 242). Възникването на първата той отнася към началото на XX век, за разлика от Т. Жечев, който го отвежда едно десетилетие по-рано.

Независимо дали прилагат термина "модернизъм" по отношение на кръга "Мисъл" (както постъпват Ян Кошка, Т. Домбек, С. Хаджикосев, Т. Жечев, Св. Игов) или гледат на този кръг като на по-широкообхватно явление на прехода (Ст. Каролев, Г. Цанков, Е. Сугарев, Цв. Атанасова), българските литературни историци, които през последните 2-3 десетилетия са се занимавали със сп. "Мисъл" и кръга около него, както и изследователите на българския символизъм Ст. Илиев и Р. Ликова,

виждат в четворката "Мисъл" началото на ново направление, на нов етап в българската литература. До края на 80-те години обаче преобладаващото определение за кръга "Мисъл" е ***индивидуализъм*** — понятие, което набляга предимно на философско-етичните идеи и остава естетически неуплътнено. Като синоним на "индивидуализъм" Атанас Натев лансира понятието "индивидуална утопия", чиито корени вижда във философските поеми на Стоян Михайловски от 80-те години на XIX век.

Ако отъждествим българския модернизъм с персоналистичната идея, с т.нар. "индивидуализъм" или "индивидуална утопия", бихме могли да се върнем и по-назад от Ст. Михайловски — към поезията на Ботев, която, както още д-р Кръстев е прозрял (**Миролюбов 1917**), съдържа редица индивидуалистични мотиви и настроения.

Разпознаването на индивидуализма като модернизъм може да ни отведе до "модернизъм без граници". Затова при определянето на параметрите на българския модернизъм несъмнено трябва да имаме предвид повече ориентири и то най-вече от полето на естетиката и поетиката.

С оглед на въпроса за началото на българския модернизъм досега не е отделяно достатъчно внимание на метатекстовете, в това число на програмните метатекстове. Смяташе се, че в България липсват или са много малко на брой модернистичните манифести, аналогични на европейски образци.

В действителност в българската литература, особено през първите две десетилетия на XX век, има множество текстове с по-ярко или по-слабо изразен манифестен характер. Досега обаче само част от тях – предимно теоретико-критичните текстове на българските символисти, са били обект на по-обстоен анализ.

Сред метатекстовете след Освобождението прави впечатление особеното място на един текст – статията "Осветление на българската поезия", публикувана във Вазовото сп. "Зора" през 1885 г. и подписана: "От Г. З-ча". Около разчитането на мистериозните инициали през последните години се изписаха доста страници, изказаха се редица хипотези (**Башиянов 1985; Василев 1988; Тахов 1989**), разгърна се полемика, в която в случая не смятам да вземам страна. Съществено за нас е, че вниманието на българските литературни историци към въпросната статия бе предизвикано от качествата ѝ на "пръв литературен манифест" у нас. Какво е отношението на този манифест към зараждането на българския модернизъм? Може ли той да се приеме за негово начало или поне за негов предвестник?

Отговорът на този въпрос съвсем не е лек. Могат да се приведат

както аргументи "за", така и аргументи "против" обвързването на текста с модерното естетическо съзнание.

Към аргументите "за" се отнасят редица съвпадения и сходства с модерни естетически схващания, манифестирани значително по-късно:

1. В статията "Осветление..." за пръв път се пледира за автономност на българската литература и неограничена свобода на твореца. Авторът се опитва да предпази "младата ни литература" от злободневност и политическа обвързаност, от "узкост и тенденциозност". В това отношение Г. З-ч значително изпреварва д-р Кръсте-в в борбата му срещу "тенденциозната литература".

2. Чрез анализ на обществените промени Г. З-ч стига до заключението, че в "българина се полусъбуди човекът с всичката сила на широките си стремления" – твърдение, което звучи съвсем в Пенчо-славейковски стил и отразява един от характерните плодове на българското "ускорено развитие" – съвместяването на ренесансови с късноБуржоазни персоналистични идеи.

3. Статията документира желание за смяна на предмета на изображение, за пренасочване от видимото към невидимото, от конкретното към трансцендентното. Авторът чертае широк спектър от достойни за пресъздаване теми и мотиви, в това число – "вселената, това олицетворение на Безграничното" и "сърцето, тоя неукротим демон, заключен в човешките гърди". Той съзнава, че "свободата е нужна за вдъхновението, което като рожба на небесата, е обитател на безконечното". Ключови понятия в текста, като "вселената", "безграничното", "безконечното", "небесата", отвеждат към парадигмата на интровертния модернизъм.

4. Основният патос на статията "Осветление..." е повикът за излизане от тясноНационалната проблематика, от дотогавашната традиция на патриотично ангажирана литература и отваряне към хоризонтите на универсално-човешкото. Изявлението на Г. З-ч, че времето на "националната съсредоточеност" и на "изключително патриотическата литература" е минало, изпреварва с две десетилетия борбата на кръга "Мисъл" срещу "опълченската епоха" в българската литература.

5. Г. З-ч разграничава "патриотически" от "национален" оттенък в литературата, като смята, че истинският творец придава на творенията си "своята лична и национална индивидуалност" "*несъзнателно*". В това отношение той се явява предтеча на интуитивизма на Бергсон и на неговата българска рецепция у критици – модернисти като Гео Милев, Иван Радославов, Емануил Попдимитров и др.

6. Статията се родее с по-късните манифести на българския модер-

низъм и във формално отношение – тя има характера и на равносметка, и на програма за развитието на българската литература.

Налице са обаче и сериозни основания, които поставят под въпрос манифестната роля на "Осветление на българската поезия":

1. Статията е безответна. Тя е манифест без отглас. Насочена към определен адресат, тя очевидно го намира неподготвен. Неслучайно от появата й до обнародването на други статии с подобен характер минава повече от десетилетие. (Статиите "Душата на художника" на Пенчо Славейков, "Българската книга" на д-р Кръстев, "Морис Метерлинк и декадентството в литературата" на Иван Ст. Андрейчин излизат в сп. "Мисъл" през 1899 г.) "Осветление на българската поезия" носи белезите на манифест, но не функционира като такъв.

2. Авторът предпочита анонимността, което е доста показателно. Той не притежава онова високо творческо самосъзнание и самочувствие – самочувствието на вожд и войн, което носят Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Димо Кьорчев, Иван Радославов, Гео Милев, Чавдар Мутафов, Кирил Кръстев и др. от идеолозите на модерното изкуство в България.

В заключение на казаното смятам, че най-точното определение на статията "Осветление на българската поезия" и на прикриващия се зад инициалите Г. З-ч автор е ***самотен предтеча на българския модернизъм***.

Излизането на статията "Осветление ..." съвпада с редица по-плахи или по-явни художествени прояви на модерно естетическо съзнание: "Епилог. Общество и певец" от стихосбирката на Вазов "Поля и гори"(1884), както и негови интимни и философско-психологически стихотворения от същия период, включени по-късно в сбирката му "Звукове" (1893); философските поеми на Ст. Михайловски "Suspiria de profundis" (1884) и "Поема на злото" (1889); философските поеми на Пенчо Славейков "Cis moll", "Микел Анджело" и "Сърце на сърцата" от първата половина на 90-те години.

Симптоми на естетически поврат се забелязват и в рецепцията на чуждата литература в България. През 1897 г. Ив. Радославов превежда в сп. "Мисъл" стихове от Пол Верлен. А в статията си "Морис Метерлинк и декадентството в литературата" Ив. Андрейчин говори с възхита не само за Метерлинк, но и за Маларме, Реми дьо Гурмон, Юисманс.

Тези кълнове на модерността в оригиналната и преводната ни литература, съчетани с манифестния тон на статията "Осветление на българската поезия", говорят за процес на съзряване, който според мен може да бъде определен като ***предмодернистичен***. Неговите приблизителни граници са от 1885 г. докъм 1899 г., когато в сп. "Мисъл" излизат първите манифести на Пенчо Славейков и д-р Кръстев. Категоричните

прояви на модерно естетическо съзнание намират израз в манифестите на кръга "Мисъл" от 1902 г. насетне, както и в художествените текстове на Пенчо Славейков, Яворов и Петко Тодоров от същия период. Макар проявите на хибридност да продължават твърде дълго, смятам, че от началото на XX век имаме основание да говорим за ***модернизъм*** в българската литература.

Башиянов 1985: Георги Башиянов. За една статия в сп. "Зора" (1885) и за нейния автор. В: Литературна мисъл, 1985, кн. 7.

Василев 1988: Йордан Василев. Сто години неизвестност. Литературно-историческа новела. В: Септември, 1988, кн. 9. Също В: Мнения. Български критици, публицисти и есеисти. Изд. "Български писател", С., 1989, стр. 10-53.

Вичев 1988: Добри Вичев. Септемврийската литература — български литературен авангард. Във: Втори международен конгрес по българистика. Доклади.12. Българската литература след Освобождението (1978). Съвременна българска литература. БАН, С., 1988, стр. 224-232.

Вичев 1990: Добри Вичев. С поглед отвън. Изд. "Наука и изкуство", С., 1990.

Галонзка 1984: Войчех Галонзка. Чуждо и родно в българския експресионизъм. В: Съвременна България, т. 5. Изд. на БАН, С., 1984, стр. 224-229.

Жечев 1986: Тончо Жечев. Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература. В: Септември, 1986, кн. 5.

Жечев 1988: Тончо Жечев. Въведение в историческата поетика на новата българска литература. В: Съвременник, 1988, кн. 3.

Игов 1990: Светлозар Игов. История на българската литература. 1878—1944. Изд. на БАН, С., 1990.

Миролюбов 1917: В. Миролюбов. Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов. С., 1917.

Младенов 1988: Иван Младенов. Разпадане на българския моносемантизъм. Във: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. 12. Българската литература след Освобождението (1978). Съвременна българска литература. БАН, С., 1988, стр. 99-106.

Радославов 1992: Иван Радославов. Българска литература. 1880—1930. III доп. изд., Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1992.

РЛТ 1970: Любомир Георгиев. Христо Джамбазки, Лозан Ницолов, Спас Спасов. Речник на литературните термини. II прераб. и доп. изд., изд. "Наука и изкуство", С., 1970.

РЧД 1993: Речник на чуждите думи в българския език. II фототипно изд. БАН, С., 1993.

Сарандев 1988: Иван Сарандев. Основни тенденции в литературния процес между двете световни войни. Във: Втори международен конгрес по българистика. Доклади. 12. Българската литература след Освобождението (1978). Съвременна българска литература. БАН, С., 1988, стр. 196-203.

Сугарев 1988: Едвин Сугарев. Българският експресионизъм. Изд. "Народна

просвета", С., 1988.

Тахов 1989: Росен Тахов. Авторът зад един подпис. Кой е Г. З-ч, или отново за статията "Осветление на българската поезия". В: Литературна мисъл, 1989, кн. 2.

Хаджикосев 1979: Симеон Хаджикосев. Българският символизъм. Изд. "Български писател", С., 1979.

Хаджикосев 1987: Симеон Хаджикосев. Вечното в преходността. Изд. "Български писател", С., 1987.

Tzvetanka Atanasova

Towards the Question of the Boundaries of Bulgarian Modernism

Summary

Besides surveying the views on the origins and periodization of Bulgarian modernism, this presentation offers a new position on these issues, based on a new reading of literary and critical manifestos from the late 19th and early 20th centuries. Metatexts have not so far been paid sufficient attention when discussing the boundaries of Bulgarian modernist literature. It was assumed that in Bulgaria there are few modernist manifestos corresponding to the agenda of other European literatures. In fact in Bulgarian literature, escpecially in the first two decades of the 20th century, there are plenty of meta-texts with a stronger or more subtle manifesto bias. To this moment only a part of them (mostly the polemico-programmatic articles of Bulgarian symbolists) have been analysed in detail in the light of modernist ideas.

The presentation analyses the article *An Illumination of Bulgarian Poetry* (the *Zora* magazine, 1856, signed with the initials G. Z-tch, whose deciphering was much discussed in the last few years) as a forerunner of the modernist attitude. Is this markedly programmatic text a part of the horizons of Bulgarian modernism? This question does not have a univocal answer. There are arguments for and against its recognition as a starting point of modernist literature in Bulgaria. Some literary texts by Ivan Vazov, Stoyan Michailovski and Pentcho Slaveikov are also discussed in their relation to the origins of Bulgarian modernist literature. The presentation also poses the question about the role of translations for the infusion of modernist philosophical and artistic ideas in Bulgaria.

Карол Томиш

Инициативата на Иван Краско в модерната словашка проза

Докато през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX век новите литературни направления в западноевропейските литератури като натурализма, декадентството, неоромантизма, импресионизма, сецесиона и други се редуват в определена развойна последователност, то в централноевропейското културно пространство поради изместване на историческите етапи те се явяват симултанно. Споменатите литературни направления тук най-често съществуват едновременно, дори откриваме техните стилови знаци в творчеството или в едно произведение на един и същ автор. В резултат на тяхната коекзистенция въпросните литературни направления само в редки случаи се срещат в такъв чист, изкристализирал вид, както в западноевропейските литератури.

Това литературно явление може да бъде демонстрирано върху прозаичното творчество на един от творците на модерната словашка литература – поета Иван Краско. Въпреки че най-значителната част от цялостното му литературно наследство е неговата поезия, и скромната по обем прозаична продукция на поета е изиграла позитивна роля в развитието на модерната словашка проза.

Възникването и публикуването ѝ спада към новия период в развитието на словашката проза: периода на идейно, съдържателно и формално модерна проза, диаметрално противоположна на традиционния реалистичен модел. Разказите на Иван Краско допринасят за началото на този развоен процес. Според Михал Гафрик — отличен познавач на творчеството на Иван Краско, те са резултат от осъзнато и програмно творческо усилие, чиято цел е била въз основа на импулсите от съвременните чужди литератури да създаде модерна словашка проза.

Централен проблем на това усилие е било формирането на нов, следкукучиновски модел за един друг тип автор, за който е характерен субективен емоционален свят и нов подход към действителността.

Представителите на словашкия модернизъм — значи и Краско - отхвърлят задачата да изобразяват реалността в нейната цялост и в широките ѝ взаимозависимости. Заемат се само с изобразяване на фрагменти от нея. Докато Кукучин в своите разкази и романи се занимава със социалните и нравствените проблеми на тогавашното село, като ги улавя от гледна точка на епическата обективност, Краско и неговите литературни събратя от същото поколение изобразяват в прозаичните си произведения свързаните с живота чувства, кризата в мисленето и чувствата на своето поколение и подхождат твърде субективно към художественото оформяне на темите и героите си.

С това е свързано и честото използване на аз-формата, която дава възможност, от една страна, за цялостно обхващане на фрагментарния житейски материал в погледа на разказвача, и, от друга — осигурява естествена рамка за субективната интерпретация на действителността.

Иван Краско пише своите кратки прозаични произведения в годините от 1907 до 1910. Неговите герои са млади представители на интелигенцията, живеещи предимно в градска среда. Авторът не се интересува от техния обществен портрет, от житейските обстоятелства и предизвиканите от тях социални конфликти. Той е съсредоточен върху психиката на героите, върху душевните процеси и емоционалните конфликти. Творбите му имат за мотив или безизходността на любовното отношение между мъжа и жената, или тяхната невъзможност да вземат правилни решения в определени житейски ситуации. Външните събития са без значение, служат само като рамка за изобразяване на ирационалните противоречия в мислите и чувствата на героите.

Начинът на мислене, чувстване и действие на женските и мъжките персонажи в прозата на Краско се определя от концепцията за човека, повлияна от съвременните ирационални философски и психологически направления. В словашката реалистична литература на прелома на XIX и XX век, сред чиито духовни източници е и философията на позитивизма, мисленето и начинът на действие на героите се подчиняват на причината и следствието с висока предвидимост на решенията им в конкретни житейски ситуации. Противоположно на това емоционалните и мисловни реакции на героите на Краско, както и техните действия са непредвидими, в повечето случаи героите не са в хармония нито с разума, нито със сърцето си, както формулира това един от тях.

Разказът "Раздяла" (*Rozchod*) представлява преход от традиционната реалистична към новата модерна проза. С реализма се свързва посредством онези части, в които авторът описва едно събрание на студентско дружество. При това той се концентрира върху характеристиката на

външността, поведението и речта на изказващите се.

До стилов прелом се достига в последната третина на разказа, където Краско проследява влюбена двойка студенти. Млад мъж, изпраща своята колежка до дома й, по пътя й се обяснява в любов и я моли да се омъжи за него. Въпреки че любовта им е взаимна, по ирационални причини, вероятно поради нетърпеливостта на мъжа или поради нерешителността на изненадената жена, тяхната емоционална връзка изведнъж се разпада. Без да се опитват да възобновят емоционалния контакт, те се затварят в себе си и се отдават на тъгата по загубената любов.

С художественото пресъздаване на нежните чувствени трепети и техните промени Иван Краско обогатява словашката проза с нов поглед върху човешката душа. Изобразяването на вътрешния свят на героите е новаторско и от друга гледна точка: за героите му са характерни декадентско светоусещане, безизходност, печал, песимизъм и отдаване на субективно мотивирани душевни мъки, както и неспособност за извършване на позитивно действие.

В разказа "Сватба" (*Svadba*) Иван Краско пресъздава подобна тема: рухването на зараждащата се любов между двама млади хора, отново по ирационални причини. Това прозаично произведение обаче се отличава от предходното с конкретна художествена форма и завършена неоромантична поетика.

Тази констатация е валидна за всички компоненти на произведението в плана на съдържанието и в плана на изразяването. В него авторът използва аз-форма, разказвачът е същевременно субект и обект на простото действие. След еднообразните делнични дни самотният млад мъж предприема дълги разходки из безлюдни места. Мрачната атмосфера на обкръжаващата го природа засилва още повече чувството му на самота. За разлика от разказа "Раздяла" (*Rozchod*) в прозаичната творба "Сватба" (*Svadba*) обрисовката на средата е в унисон с душевното състояние на героя и се превръща в едно от средствата за неговото изразяване.

По време на разходките си младият мъж се запознава с едно момиче. Между младите хора възниква дискретна емоционална връзка. Когато обаче мъжът получава по-изгодна работа в друг град, заминава и не се стреми да поддържа контакта с момичето. Със своя финал баналната история се издига на равнището на неоромантизма. След няколко години в същия град мъжът забелязва сватбено шествие и разпознава в младоженката девойката от своите разходки. Нейните сълзи, падащи върху сватбения букет, и острата болка в сърцето на мъжа говорят, че и двамата са осъзнали: заради своята нерешителност и безразличие са пропуснали шанса за съвместно щастие. Както в предишното произведение и тук

любовта е интерпретирана като извор на душевни терзания, а не като път, извеждащ от самотата.

Всичко това възприемаме от гледната точка на героя, чийто смислов аспект не прекрачва компетенцията на аз-формата. В този разказ Ив. Краско напълно се отказва от позицията на разказващия в трето лице всезнаещ епически наратор от традиционния реализъм. Младият мъж съди за чувствата на жената по нейното поведение, по израза на лицето, по блясъка или потъмняването на очите й. И за самия герой научаваме само толкова, колкото след години споделя в своите спомени за тогавашните си чувства и мисли. Една от характерните черти на акта на разказване е, че авторът не използва пряка реч.

Нерешителността и невъзможността за позитивно действие характеризират и централния образ от разказа "Милостиня" (*Almužna*). Външните събития отново са без значение: млад инженер след работно време се разхожда из огрения от слънцето градски парк, където иска да се срещне със своя позната. В центъра на авторовото изображение са мисловните и емоционалните процеси, които заобикалящия го парк със своята пъстра суетня предизвиква в съзнанието на героя. Под прякото и непряко влияние на някои тогавашни философски и психологически направления, които преориентират художественото изобразяване на човека от плана на разума към плана на чувствата, Краско показва как неговият герой възприема обкръжаващата го среда, какво вижда, чува, усеща и какви чувства и мисли предизвикват у него тези възприятия. Обрисовката на средата е колоритна, пластична и плътна. Описанието е динамизирано и се превръща в органична част от външното и вътрешното действие.

Главният герой на разказа два пъти пред се проваля в банална житейска ситуация, понеже не може да се реши на позитивна постъпка. По време на разходката си в парка среща стара просякиня, молеща за милостиня. Характерният за Краско ирационален емоционален елемент и този път оказва влияние върху финала: младият мъж се срамува да даде на старицата милостиня публично. Но молитвата й извиква у него редица спомени: за старата му майка, която първа го е учила на "Отче наш", за вечерните семейни молитви, за посещенията на църквата в студентските години, които прекъсват, когато става религиозно равнодушен. Изведнъж му става жално за старата жена и решава да поправи грешката си. Когато обаче се приближава към нея, тъкмо й дава милостиня някакъв работник. Съжалението към старицата отново се сменя у него с чувство на срам и той си тръгва без да й даде милостиня. Краско завършва процеса на мисловни и емоционални реакции в съзнанието на мъжа с непряка негативна оценка: инженерът надживява своя морален провал с неуместна самиро-

ния, обяснявайки го със склонността на националния характер към сантиментализъм.

С новелата "Писмо до мъртвия" (*List mrtvému*) Краско налага в словашката литература още един тип модерна проза. В нея свързва ирационалната концепция за света и човека с разколебаването на границата между живота и смъртта. Авторът се опира на окултното учение на френския астроном и писател Н. С. Фламарион, според когото в състояние на мнима смърт или посредством медиум може да се установи контакт със задгробния живот. Наистина, Иван Краско се отнася към спиритуалистичното учение на френския учен с ирония и го използва само като отправна точка за изграждане на фантастична наративна ситуация, за което говори още заглавието на новелата. Фиктивната епистоларна форма е определена модификация на аз-формата. Разказвачът в първо лице, който се явява като пишещ писмото, е не само свидетел, но същевременно и активен участник и главен актьор в най-обемната, най-сложната и художествено най-преработваната проза на Иван Краско.

Външните събития вече не служат само за рамкиране на картината на душевния свят на главния герой, а с комбинацията от реалистични, чудновати и фантастични елементи, с богатството от мотиви и с динамизма са пълноценна съставна част на сюжета. Все пак, и в това свое произведение Краско поставя акцента преди всичко върху улавянето на сложните емоционални и мисловни процеси, протичащи в съзнанието на разказвача. Рецепцията на външния свят и в този случай се реализира предимно на равнището на сетивните възприятия. Читателят възприема света, изобразен в творбата, като че ли посредством сетивните органи на разказвача, което засилва осезаемостта, пластичността и колорита на изображението, неговото художествено въздействие.

В началото на моята статия обърнах внимание на разликата в развоя на литературата в Западна и Централна Европа през втората половина на XIX и първите десетилетия на XX век. Различията се проявяват главно в това, че споменатите литературни направления в Централна и Източна Европа се появяват едновременно и съществуват паралелно и в творчеството на един автор. Отчасти това е ускорявало темпото на литературния процес, отчасти е създавало нови стилови варианти.

Конкретният вид на развойния процес в словашката литература от класическия реализъм към модерните епични форми демонстрирах върху четири прозаични творби на Иван Краско.

Разказът "Раздяла" (*Rozchod*) представлява преход от традиционния реализъм с позитивистка философска подплата към неоромантизма, опиращ се на ирационалните мисловни движения. В разказа се откриват

знаци и на двете литературни течения.

Разказът "Сватба" (*Svadba*) вече има хомогенна художествена форма. Със своя субективизъм, лиричност, декадентско светоусещане и пасивност на героите той представя неоромантичния тип проза.

И главният герой от разказа "Милостиня" (*Almužna*) не е способен да извърши решителна постъпка. Обаче не е песимист и дори няма усещането за безизходност. В сравнение с предишните прозаични творби тази се отличава със социален критицизъм и с прилагане на моралния аспект.

Със своята фантастичност и ирealност новелата "Писмо до мъртвия" (*List mrtvému*) прави по-освободена връзката на литературата с действителността и издига на преден план ролята на фантазията.

С прозаичните си произведения Иван Краско инициира развоя на модерната словашка проза. Словашките прозаици доразвиват през следващите десетилетия неговите идеи.

Превод Величко Панайотов

Karol Tomiš

The Initiative of Ivan Krasko in Modern Slovak Fiction

Summary

While the late 19th and early 20th centuries in Western Europe saw a rather progressive sequence of new literary currents such as naturalism, decadence, neoromanticism, impressionism or *secession,* in Central Europe these currents appeared almost simultaneously: their stylistic constituents can be found even in writings or a single piece of work by one author. Consequently, these directions in literature seldom surface in such a crystal and bare form as in the literatures of Western Europe.

This phenomenon can be encountered in the fictional work of Ivan Krasko. Even though his major achievement lies in his poetry, Krasko's frugal literary production has played a positive role for the development of modern Slovak fiction. The poet has written and published fiction under a new, opening stage in Slovak fiction-writing: the age of new formal and ideal achievements, radically opposed to the model of traditional realism. Ivan Krasko's short stories have contributed to trigger off this developmental process. According to Michael Gafrik, they are a result of a single-minded and programmatic effort to, upon impulses provided by then contemporary foreign literature, create modern Slovak fiction.

Central to this effort was the issue of forming a new authorial subject, one different from the model achieved by Kukučin, and characterised by a subject-conscious sensibility and a new approach to reality.

The representatives of Slovak modernism – Krasko among them – consciously failed to grasp reality as a whole and in its broad contexts; they set out to present it in its mere fragments. While Kukučin in his short stories and novels dealt with social and moral issues of the then rural community and developed a grip of epic objectivity on them, Krasko and his contemporaries presented the sensibilities, the ideal and emotional crisis of their generation, in short their themes and characters, with a great deal of subjectivity.

This is related to the frequent use of the ich-form that, on one hand, has enabled them to have a coherent grasp on the fragment 'life material' as seen through the first person narration, and, on the other, has provided a natural framework for a subjective interpretation of reality.

Ivan Krasko wrote his short pieces in 1907–1910. Among his characters are young intellectuals living in a predominantly metropolitan setting. The author shows no interest in their social profile, events of their life or the underlying social conflicts. He focuses on their inner life, the spiritual processes and emotional conflicts taking place there. These are motivated either by the invariable conflict resulting from man-woman love relationship that permits no solution, or by their inability to resolve certain life situations. The external action is irrelevant, serving merely as a framework for representing ideas and emotions taking place in the characters' heads and encumbered by irrational contradictions.

The comparison of the respective philosophical background underlying a realist and a modernist handling of their respective characters' ideas and actions.

The analysis of Ivan Krasko's *Rozchod* (The Parting, 1907), a transitory work between realist and modernist fiction.

The analysis of *Svadba* (The Wedding, 1908), in which Krasko handles a similar theme of an unfulfilled love while using a ripe, coherently neoromanticist poetics.

The analysis of *Almužna* (1908). The theme is the failure of the central character in a banal situation. The moral fiasco is eased by the use of irony.

Another type of modern fiction is introduced into Slovak literature by Krasko's short story *List mrtvému* (*A Letter for the Dead Man*, 1911). Here an irrational concept of man and universe is used to cast doubt on the borderline between life and death. The analysis of devices delivering meaning and expression is the largest, most complex and artistically mature piece of Krasko's fiction.

Conclusion: Krasko's four pieces of fiction, written within four years, bear witness to a specific development of modern fiction in Central and Eastern Europe.

Елка Константинова

Фантастиката в модерността и в постмодерността

Наблюдения над българската художествена проза

Фантастиката е по-древна от модерността. Тя присъства във фолклора и в средновековната литература (фантастиката на ужаса в готическия роман), а в епохата на Ренесанса участва в народната смехова култура и в произведения като "Гаргантюа и Пантагрюел" на Франсоа Рабле или в книгите на Джонатан Суифт за Гъливер. В българското изкуство фантастиката навлиза, като иносказателна и носеща богат подтекст, през 90-те години на миналия век, когато протича европеи-зацията на българската естетическа мисъл.

Според някои изследователи модерността се появява още в епохата на Ренесанса, непосредствено след Средновековието (когато излизат забележителните романи на Франсоа Рабле и на Джонатан Суифт). Други свързват модерността с промените в живота и съзнанието след Реформата на Мартин Лутер и говорят за модерността от XVI до XX век. Според мене най-убедителен между изследователите на модернизма е немският историк Райнхарт Козелек, който твърди, че модерната епоха започва между средата на XVIII и средата на XIX век — времето когато се въвежда терминът "модерност", използван за пръв път от Шатобриан през 1850 г. и популяризиран от Шарл Бодлер. С новото си художествено пространство на фантастична образност модерното изкуство постига дълбоки философско-психологически универсални заключения.

Деветнадесетият век е векът на триумфиращата модерност и на утопичната фантастика в творчеството на европейските романтици. Утвърждаването на модерността и фантастиката в изкуството съвпада с утвърждаването на либерализма в обществения живот, с популяризирането на либералните идеи за свобода на съвестта, на словото, на вероизповеданието, на сдруженията... Либералните идеи навлизат в обществения живот у нас веднага след Освобождението и създават благоприятна почва за пренасянето им в духовните сфери.

Модернизмът като художествено течение в българската култура и изкуство се развива успоредно с изграждането на младата българска държава, с приемането на либералната Търновска конституция. Либералните политически идеи в България ускоряват процеса на разкрепостяването на личността след петвековното робство. Първите български модернисти от великата четворка на кръга "Мисъл", между които на първо място поетът П.К. Яворов, са с либерални политически възгледи — в унисон с естетическите концепции на всички така наречени тогава у нас "млади демократи" и "ницшеанци".

Фантастичното изображение е необходимо на модернизма за ефективно извеждане на нарацията извън традиционно-реалистичната битова конкретика, извън времевата и пространствената детерминираност; то отпраща мисълта на възприемателя към универсални обобщения. Принципите на конструиране на космическото художествено пространство на иносказателната и на научната фантастика се идентифицират с принципите на модерността, с иносказателния език на символите, метафорите, алегориите... Модерността намира най-благоприятен терен именно във фантастиката, а фантастиката в модерността засилва универсалността на обобщението, игровото начало, ирационалната мисъл, философското вглъбяване.

Модерността във философията се реализира от субективния идеализъм, който обявява пълната автономност и свобода на личността и откъсването ѝ от религията. Известна е фразата на Ницше: "Бог е мъртъв", божествен е Свръхчовекът (Творецът), създателят на божествени творения на изкуството, съдържащи вечни истини.

Трансцендентният идеализъм на Хегел, позитивизмът на Огюст Конт, както и теорията на Дарвин за биологичната еволюция, откритията на положителните науки — всичко това внушава увереност в силите на Човека. Разпространява се идеята, че човешката личност е пълновластен господар на съдбата си; внушава се вярата, че Човекът може да изгради по-съвършен свят и да преодолее нищетата и мизерията (физическата, материалната, духовната), че ще открие лекарства срещу болестите и средства за преодоляване на политическото тиранство и потисничество.

През XIX и XX век модерността преминава през най-различни школи и течения, като: индивидуализма, символизма, експресионизма, имажинизма, футуризма и от по-ново време — екзистенциализма и сюрреализма, които е прието да наричаме неомодернизъм. Българското изкуство не е чуждо на нито една от тези школи и разновидности на модерността и постмодерността. Изкуствоведите дават противоречиви постановки за модерността и пост-модерността или както казва изследо-

вателят на модерността Пол Рикьор: "изгубихме се в гората от конфликтни интерпретации".

Първите модернисти у нас още през 90-те години на миналия век създадоха традиции, които в различни превъплъщения на новото изкуство след войните и в съвременността търсят ирационални тълкувания на Битието. Фантастиката в българското изкуство на модерността засилва мистичната мисъл, нонсенса, гротеската, политическата сатира, играта, криминалната загадка, сюжетната тайнственост. Странни са нейните трансформации в различните епохи на българския модернизъм: края на миналия век, началото на нашия век, периода след Първата световна война до 1944 г. и времето от 60-те години до днес.

Последователите на западноевропейския и по-специално на немския модернизъм (особено на философията на Ницше и Шопенхауер) – Четиримата от кръга "Мисъл" създават високохудожествени творби на индивидуализма, издигайки в култ българския фолклор. Изкуството им най-често е изградено върху образите на фолклорната митология и фантастика (върху традициите на българската вълшебна приказка). В поезията на Пенчо Славейков, в стиховете и драмите на П. К. Яворов, в идилиите и драмите на Петко Ю. Тодоров възкръсват митологичните образи на змейове, змеици, самодиви, русалки, таласъми, вампири, различни водни и домашни духове, превърнати в носители на идеите на Ницше и Шопенхауер. Модернистът Николай Райнов, верният ученик на Пенчо Славейков, превръща в ницшеанец дори Исус в романа си "Между пустинята и живота", издаден през 1919 г., посветен на живота и учението на Спасителя. Народната фантастика и митология е в основата на поезията и на Кирил Христов, въпреки че той се противопоставя на модернистичните възгледи на кръга "Мисъл".

Силното влияние на Фридрих Ницше в България не изтласква и не отслабва водещата роля на фолклора (особено на традициите на вълшебната приказка). Родното в нашето изкуство винаги надделява над европейските модернистични влияния (от романтизма до екзистенциализма и постмодернизма). И у най-верния последовател на западноевропейския модернизъм – Николай Райнов, който използва библейски и източни митове в разказите и приказките си, не отсъстват типично българските християнски народни вярвания на богомилите. В най-ценната си книга – "Богомилски легенди" от 1922 г., писателят е най-близко до религиозните вярвания на народното ни православие.

Още в най-ранния си етап (индивидуализма на четиримата от кръга "Мисъл") българският модернизъм възкресява митологично-фантазното изображение в родния ни фолклор, превръщайки го в изразител на

модерните идеи на субективния идеализъм. Като приемат философията на деветнадесети век, българските модернисти — индивидуалистите и символистите, обявяват пълна автономност и независимост на личността, но не и откъсването ѝ от религията. Българското народно православие, което вижда в Христос преди всичко Сина Човечески, страдалеца, изкупителя на човешките грехове, съвършената нравственост и Божествената истина, остава във философските основи на българския модернизъм (особено в поезията и в драмата до войните). Тази особеност на българския модернизъм произлиза от силните му връзки с народопсихологията и с фолклорните традиции на националното ни изкуство.

Народната религиозност и традиционната обредност съжителстват заедно с ницшеанството. Българското народностно православие, което доближава учението на Христос до патриархалния начин на живот, е в основата на новото изкуство. Претворената от модернистите фолклорна фантастика (например в приказките на Николай Райнов или в творчеството на Петко Тодоров) внушава божествения характер на Свръхчовека, избягвайки крайностите на ницшеанството, което стига до обявяването смъртта на Бога. Образът на Спасителя като символ на висшите християнски добродетели присъства в стиховете на нашите индиви-дуалисти и символисти (особено в поезията на Николай Лилиев, Теодор Траянов, Емануил Попдимитров и др.). В края на миналия и в началото на нашия век в българската литература преобладава фолклорната фантастика, натоварена с модернистични художествени идеи (например драмите: "Самодива" и "Змейова сватба" на Петко Тодоров).

Претворяването на фолклорно-фантастичното в ранния етап на българския модернизъм е свързано и с идеята за личността и осъществяването ѝ в условията на либерализираната национална култура. Миотологизирането на научните постижения на западния европейски свят обогатява националния духовен живот, но това митологизиране се среща само във фантастиката на старозагорския Георги Илиев и в "Технически разкази" на Чавдар Мутафов, където утопията и антиутопията съжителстват и изразяват характерния за българина скептицизъм към постиженията на науката и техниката и техните отражения върху духовния живот на личността. Още с появата си в творчеството на Георги Илиев българската "научна" фантастика е по-скоро антинаучна и твърде характерна за специфично българската философска и естетическа мисловност. Обогатявайки модернизма с "научни" митове, първият представител на новия жанр — "научната фантастика", в България е най-убедителен в антиутопията (романа "Теут се бунтува").

Народопсихологията дава своето най-силно отражение в езика на

българския модернизъм през неговия втори етап — двадесетте и тридесетте години на нашия век, когато скептицизмът довежда до крайна демитологизация на научния и техническия прогрес на човечеството. Модернистичната фантастика след войните носи новите черти на всеобщата резигнация и на зависимостта на културното самосъзнание, гражданското поведение и художественото творчество на интелигенцията ни от историческата съдба на цялата нация. Българската интелигенция е сега в ролята си на духовен авангард и водач на нацията: интересува я преди всичко социалната обвързаност на изкуството; динамиката на теми и проблеми, на жанрове и стилове се възприема като своеобразна художествена реакция на историческите събития. Творческата интелигенция сега внася нови измерения в българския духовен и културен живот. Кръгът "Родно изкуство" изгражда нови социокултурни ценности: актуализира се темата за кризисната епоха, засилва се търсенето на изконните национални добродетели, напълно се преодолява отричането от страна на кръга "Мисъл" на българската традиция в художествения реализъм.

Парадоксът, породен от войните и от провала на националния въпрос (двете национални катастрофи след Междусъюзническата и Първата световна война), включват България в системата на европейските отношения с нов тип комуникация. Налага се преосмисляне на дотогавашното културно влияние, като изцяло се приема и оценява европейското политическо мислене, но не и резигнацията в духовните сфери. За българската интелигенция националните катастрофи са не само провал, но и силен подтик за социално, политическо и предимно духовно самоосъзнаване и преоценка. На тях се дължи буйният кипеж от новаторски идеи всред поколението на младите творци.

Новият тип диалог — чуждо-родно, при който двете начала се взаимосвързват, а не се противопоставят, е причина за възраждане на чисто българските художествени традиции. Авангардизмът у нас през двадесетте и тридесетте години извършва революционен прелом спрямо поетиката на символизма, който много точно бе наречен "първа естетическа революция в българската литература по отношение на европеизацията". С още по-голямо основание можем да говорим за втора естетическа революция при следвоенния експресионизъм и диаболизъм (някои изследователи признават само тези нови течения за начало на българския модернизъм). Преломът в индивидуалното съзнание на българската творческа интелигенция води до прелом в поетиката на експресионистите Гео Милев и Чавдар Мутафов.

През този, според мене, втори период на българския модернизъм фантастиката е предимно диаболична и сатирична. В ранните следвоенни

разкази на Георги Райчев, Светослав Минков, Чавдар Мутафов и Владимир Полянов, поради пресния спомен от военните кошмари и ужаси, страшното присъства не толкова във веществения свят, колкото в мрачната атмосфера, която героят носи със себе си. Скритото, тайнственото вътре в него разпалва болното му въображение във фантастични размери, обективизира се в нереални, абсурдни, необясними образи и ситуации. Спецификата на българската фантастика на ужасите е в изследователското отношение на авторите към героите — жертви или садисти, като към психически болни пациенти, които непременно трябва да бъдат лекувани. Георги Райчев например в разказите си от двадесетте години се отнася като лекар-психиатър към тежко болните си герои, а останалите диаболисти от следвоенния период откриват в мрачни затворени пространства (тесни улички или малки стаи) неочаквано настъпващ ужас с фантастични проявления.

Българските писатели-фантасти от 20-те и 30-те години, както и останалите модернисти от същия период (например експресионистът Гео Милев и футуристът Никола Фурнаджиев), не бягат от социалното и протестиращо изкуство. Напротив, те често насищат с обществен патос сатирично-фантастичните си творби. Например в разказа си "Това се случи в Лампадефория" Светослав Минков изобретателно въплъщава във въображаемите лампадефорийци пороците на българския политически живот. В повечето сатирико-фантастични разкази на Светослав Минков се запазват диаболични черти, наследство от най-ранните му творби.

Диаболизмът не е временно присъстващ в българския модернизъм след войните; оказва се траен вариант на антиутопичната фантастика до наши дни. Още при появата си у нас диаболизмът става съставна част на експресионизма, който има склонност към хиперболизация на ужасното. При диаболизма ужасното е цел на изображението и провокиране на изненада, шокиране, раздвоение у героите, изпълнявайки атракционна функция с разтърсващи преживявания у читателя. В урбанистичната ни белетристика след войните диаболизмът става моден и под влияние на европейската литература, в която тогава са много популярни "лудият скандинавец" Стриндберг, "белгийският натуралист" Камил Лемоние, диаболистите Хофман, Густав Майринк[1], Ханс Еверс[2] и редица други "неуравновесени безумци" (по думите на Георги Райчев), които искат да уверят възприемателите, че действителността не е никаква действителност,

[1] Романите "Голем" и "Великият доминиканец" са преведени от Светослав Минков съответно през 1926 и 1931 г.

[2] Романът на Х. Х. Еверс "Ужасът" е преведен от Вл. Полянов през 1931 г.

а чиста илюзия.

Най-популярен в България става Густав Майринк с романите си "Белият доминиканец", "Голем", "Зеленото лице", "Валпургиева нощ" и др., които се оценяват като изключителни новаторски явления в световната диаболична литература. Особено силно е влиянието му над Светослав Минков, който пише за него следното: "Густав Майринк ни напомня оня древен мъдрец, чийто живот е заключен в тревожния копнеж на Фауст... Романите му са требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни, кошмарни огледала, в които говорят многообразните преображения на дявола и архангела". За романа "Белият доминиканец" Светослав Минков пише: "Господин X или Y написал роман. Що значи това? Много просто: С помощта на фантазията си той е обрисувал лица, които не съществуват в действителност, измислил е техните преживявания и ги е вплел едно в друго". Така Св. Минков изразява и собствените си разбирания за фантастично-страшното, което е в основата на нарацията му в първите му три книги с диаболични разкази. Естетиката на диаболистите изисква пренебрегване на реалния живот, на нормалните очертания на човешките действия; изисква убеждение, че душата се счита за противоположност на разсъдъка, че е подложена на наблюдение само в болезнените си форми, че хората не са логически мислещи, а роби на мистични сили. Единственото, което интересува писателите, е загадъчното, тайнственото, садистичното в проявите на душата и всичко, което ги съпровожда: бълнувания, привидения, убийства, самоубийства в екстремни, неврастенични състояния. Така например героите на Св. Минков от книгата "Синята хризантема" в състояние на мъртво пиянство халюцинират и разговарят с мъртвите си партньори, а героят от разказа "Малвина" търси своята любима, забравяйки, че тя е мъртва...

Атмосферата в диаболичната българска фантастика е винаги апокалиптична, преднамерено възбуждаща въображението, а постъпките на героите са безумни и със страшни, безумни последици. Причините за всеки кошмар, за всеки ужас, за всяко полудяване, за всяка садистична проява... в българската диаболична фантастика са открити и ясно посочени в историческата обстановка на следвоенния град. Тази именно особеност различава нашия диаболизъм от западноевропейския.

Българският фантаст-диаболист не затъва в мистика и ирационализъм, а търси изход от тях и се стреми винаги да открие корените и причините за появата на ужаса. Насмешката, иронията, сарказмът постепенно изместват страшното в разказите на фантастите в българската следвоенна проза. В нея започва да преобладава сатиричната фантастика –

особено при писатели от европейски тип, какъвто е Св. Минков. Неговият обществено-политически прицел е очевиден в иносказателните и алегорични послания, които носят фантастичните му герои и фантастичните ситуации, в които те изпадат.

Хумористично-сатиричната и антиутопична същност на Светослав-Минковата фантастика е реализирана с крайно заинтригуващи сюжети, с невероятни герои — дистанцирани от света и от самите себе си, потънали в магическа атмосфера, която по време на цялото повествование държи читателя в нервна възбуда. Писателят превръща фантастичното в съществен фактор на творчеството си, избягвайки самоцелното забавление.

Универсалността, синтезиращата и обобщаващата същност на фантастиката, нейната алегоричност и иносказателност значително обогатяват българския следвоенен модернизъм, като не прекъсват връзките му с фолклора, с традициите на българската вълшебна приказка. Имам предвид приказките на Николай Райнов, Ангел Каралийчев, в които фантастичното носи дълбоки смислови открития на националната душевност.

Модерността променя коренно културния живот в България след войните, засилвайки фантастичното художествено мислене и по този начин значително помага на писателите да излязат от чисто нашенските проблеми на патриархалния бит и начин на живот в българското село. През двадесетте и тридесетте години дори така наречените селски белетристи — Елин Пелин, Йордан Йовков, Георги Райчев и др. са съвсем различни от предходниците си — Тодор Влайков и Михалаки Георгиев, Никифор Попфилипов и Христо Максимов-Мирчо. Новите интерпретатори на селския живот вече не се интересуват от реалния бит, а от човешките радости, беди, от моралността на българския селянин, от неговия скрит вътрешен свят. Модерността силно раздвижва въображението на творците, тласка ги към идейно-нравствено и философско вглъбяване в енигматичната селска душа.

Чистите модернисти като Чавдар Мутафов и Владимир Полянов, подобно на Светослав Минков, са под силното влияние на фантастиката и търсят причудливи, абсурдни изображения на патологични психологически състояния у странни и дори екстравагантни герои (такъв е например Дилетантът от едноименния "декоративен роман" на Чавдар Мутафов). Фантастичните гротески на Чавдар Мутафов въвеждат в един тъжен свят на марионетки, където личността загубва своята индивидуалност, нарушавайки нормите на човешкото съществуване. Ученик на Фридрих Ницше, Зигмунд Фройд и Станислав Пшибишевски, Чавдар Мутафов остава в нашата литература като най-краен и самобитен авангардист в

урбанистичната художествена проза. Той се интересува, също като Светослав Минков, само от жителите на големия град и по-точно от тяхното разпадане като личности във времето на техническата цивилизация. Героите му търсят и не намират своята фатално загубена идентичност, страдат от пустотата и безличието си, погълнати изцяло от веществените неща около себе си. За тях няма спасение, защото са напълно бездуховни. Те са фантастични кукли-марионетки, движени единствено от вещата ръка на автора-кукловод, който ги заставя да изразяват фантастично-гротесково своя нелеп, безсмислен живот. В света на Чавдар Мутафовите марионетки са нарушени всички норми на нормална екзистенция; те живеят във фантастичната атмосфера на сенките и мъртвите предмети. Отнасяйки се с дистанция и ирония към изобразяваната художествена реалност, писателят изпълва декоративното си повествование със странности и със своеобразен нихилизъм и саркастичен патос, който не пречи на възприемателя да изпита съчувствие и състрадание към трагичното марионетъчно битие на фантастичните герои.

Модерното изкуство от следвоенната епоха на двадесетте и тридесетте години е силна реакция срещу деперсонализацията на индивида и срещу дехуманизацията на обществото, срещу пустото, изпразнено от духовно съдържание пространство на ежедневието, където героят-маса блуждае без своя интелектуална физиономия, без своя неповторима психика, без морални представи и цели. Срещу убийствения за човешката душа технократизъм и бюрократизъм на обществото се обявява новата урбанистична литература с модернистична естетика от западноевропейски тип. Експресионистичната фантазно-декоративна проза на Чавдар Мутафов и фантастичните гротески на Светослав Минков и Владимир Полянов са авангардни творби в тогавашната българска модерност.

Измененията в структурата на българското общество от времето след Първата световна война довеждат до прелом в естетическото съзнание на мнозина автори, които с помощта на фантастиката успяват да преодолеят общоприетата традиционна художествена логика на така наречените "битови реалисти" от последните десетилетия на миналия век. Модерните идеи за "оварваряване" на изкуството, за приземяването и динамизирането му променят качествено панорамата на дотогавашния български литературен живот. Превръщайки фантастиката, гротеската, абсурда в основни художествени средства за внушаване на новите идеи на модерността, редица писатели, художници, музиканти от българския авангард преодоляват напълно баналността на реалистичното изображение.

В сатирично-фантастичните разкази на Светослав Минков "Това се

случи в Лампадефория", "Човекът, който дойде от Америка", "Дамата с рентгеновите очи", "Маймунска младост", "Водородният господин и кислородното момиче" със средствата на фантастичната гротеска се подиграват абсурдите на научно-техническите нововъведения в техния български вариант. Безразсъдството на българина в умопомрачителното му увлечение от техническия прогрес изпълва писателя със скептицизъм и сарказъм. Елементите на диаболизъм (останали в наследство от ранната му проза на ужасите) в зрелите творби на Светослав Минков засилват чрез фантастиката на абсурда неговата дистанцираност от героите и техния фантастично изобразен свят. Фантастичното тук придава внушителна загадъчност и отдалечава позицията и верую̀то на автора от въображаемите герои и ситуации. Писателят застава над своите герои, дори не може да им съчувства за тяхната безпомощност да се ориентират в сложната обстановка на технически нововъведения, но в ролята на "безпристрастен" разказвач винаги внушава своя култ към човешката духовност.

Писател от европейски тип, Светослав Минков, както Чавдар Мутафов и Владимир Полянов, не е свързан с традициите на фолклорната ни фантастика и на реалистичната ни художествена проза. С "рентгенов" поглед писателите-модернисти от следвоенния период проникват в абсурдната същност на дехуманизиращата се западна цивилизация и на нейните парадоксални отражения в българското битие. Те откриват явления, несъвместими с нормалната човешка логика; изобразяват деформации в психиката и поведението на персонажите със средствата на фантастиката, която им помага да се изолират от изобразявания свят, да се дистанцират от всичко в нарацията и страстно да защитят човешката духовност, заплашена от грубите материални сили на новия западен свят. Със своите "невероятни" и "марионетъчни" герои нашите модернисти от периода между двете световни войни утвърждават чрез фантастиката един своеобразен интелектуализъм, който търси иносказателност в изображенията на абсурдния градски живот, на скуката и отчуждението между хората в безсмислието на кибернетизирания и бездушен двадесети век. Тези екзотични български модернисти с невероятна, причудлива образност и с изтънчен интелектуализъм остават недоверчиви и иронични към света на капитала и бездуховността. Особено подигравателно и злъчно, с горчивина и болка те пишат за човешката безразсъдност, предвиждайки в своето време голямата опасност от катастрофалното поражение на здравия разум. Техническите изобретения, триумфът на техническата мисъл са за тях провал на разумното начало у човека, заплашен от обезличаване и деградация. Техните предупреждения са в

защита на хуманизма, на човешкия дух и разум пред заплахите на американската цивилизация. В безпощадната им ирония прозвучават тъжни и дори трагични интонации. Фантастиката им е антиутопична, предупреждаваща и засилва интелектуалната дълбочина заедно с артистичната изтънченост на въображението в модерността на българското изкуство от неговия втори период. Тогавашните модернисти създават традиции, продължени от съвременните ни творци – неомодернисти, пост-модернисти и фантасти.

В съвременната модерност фантастиката значително променя функциите си в сравнение с модерността след Първата световна война. Още по времето на социалистическия реализъм, от 60-те години насам, фантастиката засили в модерността окончателното разчистване на терена от схоластиката, догматизма, цензурата, които ограничаваха художествената мисъл. В това отношение фантастиката най-много помогна на съвременното изкуство на неомодерността и пост-модерността у нас. Постепенното замиране на мита за познанието и прогреса, на мита за неограничените възможности на науката и техниката, доведе до осъзнаването на засилващата се човешка унификация. Със своята масовост научно-техническите изобретения унищожават духовността — подобно на масовата култура.

Със своите загадъчни иносказания и алегории фантастиката противодейства на личностното обезличаване и засилва елитарността на новото изкуство, активизира дейността на ума и интелекта у възприемателя, ражда конструктивни творчески идеи. Този процес започва от 60-те години на нашия век и продължава до днес. Философската фантастика на писатели като Любен Дилов и Павел Вежинов и игровата фантастика на Йордан Радичков, преливаща от жизнелюбие и блестящо остроумие, са насочени срещу технологично-бюрократичното и обезличаващо човека общество на комунизма и социализма. Научната фантастика стана важна част от изкуството на неомодерността в бившите социалистически страни. Именно тази фантастика откри неограничените художествени хоризонти на антиконвенционални,антидогматични и антиутопични идеи, чието конкретно осъществяване беше насочено срещу господстващото мислене на социалистическия реализъм. Универсалните, прикрито антикомунистически идеи се внушаваха прикрито на чужди планети. В космическите пространства се пренасяха нашите терзания на несвободни хора от комунистическото и социалистическото ни близко минало.

Бумът на българската научна фантастика (игрова и иносказателна) настъпи през 60-те и 70-те години и продължи до края на 80-те години в конфликт със социалистическия реализъм и неговите догми и схеми. Имам

предвид дълбоко съдържателните и високо художествени романи, повести и разкази на Любен Дилов, Павел Вежинов, Атанас Наковски, Величка Настрадинова, Агоп Мелконян, Евгений Кузманов, Красимир Дамянов... Съвременната ни фантастика най-много помогна на художествената ни проза да преодолее цензурните ограничения и да създаде антикултовски и антитоталитарни творби с философията и изразните средства на модерността (напр. разказът на Любен Дилов "Напред човечество", двете новели на Александър Геров от книгата "Неспокойно съзнание" или политическия сатиричен роман на Евгений Кузманов "Чайки, далеч от брега").

Силата на съвременната фантастика е в нейния конструктивен интелектуализъм, в интелектуалната енергия на нарацията. Образците на българската "science fiction" са на нивото на произведенията на Станислав Лем, Братя Стругацки, Рей Бредбъри, Клифърд Саймък, Айзък Азимов и т.н. Отличават се с по-прозрачна конкретика на българските условия и на българската съвременна душевност — пренесени на чужди галактики. Съвременните фантасти-неомодернисти се стремят да се самопостигнат и да достигнат нивото на съвременната философска мисъл (на Хайдегер, Ортега-и-Гасет, Сьорен Киркегор, Унамуно...), облечена в конкретните драми на мислещата съвременна личност и в космическата й, трагична самотност. Така в "Соларис" на Станислав Лем и в "Пътят на Икар" на Любен Дилов шокиращите космически изненади провокират Божественото в човешкия Дух (неговата Съвест, жаждата му за Любов и за Приятелство).

В съвременната "science fiction" всичко добива нов и необичаен художествен израз; с тайнствените ходове на творческата мисъл се навлиза във въображаеми духовно богати светове. Най-често се изобразява универсално духовното (не личното, интимното, което може да доведе до мелодрама), което е освободено от личен патос. То е всеобщо интелектуалното, платонистки идеалното, въздигнатото до универсалното във въображаемите извънземни континенти. Писателите-фантасти значително увеличават пространствата на изобразявания свят, разширяват до безкрайност територията му, върху която философските съвременни идеи навлизат в неограничени дълбочини и обхвати.

Оказва се, че в неомодерността на редица бивши социалистически страни светът на фантастиката е най-богат и най-изненадващ.

Фантастиката участва и в парадигмата на пост-модерното изкуство, което у нас идентифицираме с днешното елитарно изкуство. Негови създатели са предимно млади творци с напълно разкрепостени мисъл и въображение. В техните творби свободните асоциации често затрудняват

възприемането поради нарушаването на хронологията и познатата художествена логика на сюжетните ситуации. С термина пост-модерност тесен кръг съвременни изследователи-изкуствоведи и философи искат да кажат, че редица принципи, които са били в основата на модерността и са поддържали усилията и надеждите на хората в продължение на векове, вече са започнали да ни изглеждат илюзорни в своите обещания за триумф на умния и ерудиран човек, че са се оказали с гибелни последствия.

Пост-модерността пристигна в България със закъснение под влияние на Запада като смесица от различни неорационални тенденции и от песимизъм, вдъхновен още от Ницше, който казва, че трябва "да се танцува дори над пропастта". Внушавайки резигнация от обществото и пълно отчаяние от живота, пост-модерното изкуство е пронизано от един странен и непознат досега героичен песимизъм.

Понятието "пост-модерност" още не е установено; за него се водят горещи спорове между консерватори в естетиката и модерни апологети на разрушаването на канона. Може би най-точно е да идентифицираме пост-модерността с плурализма, с различието, с деструкцията, с пълното разрушаване на традицията, с несъгласието с досегашните стилове и методи в изкуството. Пост-модерното изкуство съзнателно избягва каквато и да е мелодраматичност и налагане на авторовата концепция, на авторовото разбиране за живота и за творчеството. Пост-модерността дава големи възможности на неограничаваната фантастика и на възприемателя да тълкува по своему тайнствеността, загадъчността на сюжет и герои. Естествено пост-модерното няма да може да се превърне в масово изкуство, но то изобщо не се и стреми да бъде разбрано от масите.

В западноевропейската литература епохата на пост-модерността настъпва, когато идва упадъкът на вярата в мита на познанието и техническия прогрес. Преходът към пост-модерността става възможен благодарение на Хайдегер, чиято метафизика е всъщност метафизиката на пост-модерното изкуство. В Европа дискусията върху пост-модерността вече отминава и се пренася в изкуствоведските среди на Америка. Вярно е твърдението, че пост-модерността в изкуството е явление на културно преситените, на уморените от интелектуализъм общества, които стигат до инструментализъм в абсурдистките си изображения.

Нашето общество далеч не е интелектуално преситено и появилият се пост-модернизъм е предимно подражателен. Не бива обаче да се игнорира високоелитарния характер на това ново изкуство, което не натрапва никаква позиция и остава възприемателя сам да разсъждава върху отворения към себе си текст; сам да прави своите умозаключения. Пост-модерната фантастика с присъщата си метафоричност и универ-

сална иносказателност може по най-различен начин да се възприема и тълкува в зависимост от позициите и разбиранията на своя възприемател.

Пост-модерната фантастика не борави с никаква конкретика (в нея липсва дори космическият декор) и поставя читателя в диалог с художествено пространство извън историята, извън времето, бита, общественото мислене, извън светогледа и интимния свят на писателя. Насладата, която този вид пост-модерна фантастика поднася на читателя, е в пълната му свобода да разбира текста чрез своето въображение. На него нищо не му се натрапва и му се оказва непознато досега доверие...

Фантастиката на големия български писател-абсурдист Йордан Радичков от последните години и по-точно от книгата "Ноев ковчег" насам носи пост-модернистичен рационален песимизъм, но изразен чрез неповторима фантазно-игрова образност, която сама по себе си забавлява и увлича. Езикът на модерността, неомодерността и пост-модерността у Йордан Радичков носи метафорично-изразните знаци на българския фолклор, претворени така, че могат най-различно да се разчитат.

С изключение на Йордан Радичков и неколцина млади автори, постмодерните български фантасти пишат сложно, неразбираемо и съзнателно не искат да бъдат разбирани от масовия читател. Днес фантастичното в пост-модерността е напълно произволно и провокиращо най-различни читателски интерпретации. Например в разказа "Вратата" на младия талантлив писател Алек Попов случващото се може да бъде различно разбрано: като проблем на гузна съвест, или като престъпна реакция, или като болно въображение и т.н.

Днес всички живеем в експериментираща пост-модерна епоха на несигурност, на престъпност и масова психопатия... Но човешкият Дух никога няма да загуби вярата в себе си. Човешкото изкуство не може да съществува само рушейки традициите, без съграждане върху художествените ценности от миналото.

Фантастиката най-много помага на творческия дух да съгражда, а не само да деформира и руши. Това обяснява нейното вечно присъствие в изкуството на човечеството до днес.

Elka Konstantinova

Modernity and Post-Modernity in Bulgarian Science Fiction

Summary

In my paper I have analysed Bulgarian science fiction as a genre in modernity and post-modernity in its close interrelations with West European modern and post-mod-

ern literature. I have focused on the following authors: Lyuben Dilov, Pavel Vezhinov, Evgeni Kuzmanov, Alek Popov, etc. in comparison to Ray Bradbury, Isaak Azimov, Clifford Simak, the Strugatski brothers, Stanislav Lem, etc. The main purpose of this report is to study the similarities and differences in the writings of those authors within the context of their respective national psychological backgrounds and modern and post-modern literary thought.

I find the origins of modern arts in the West in the new epoch which began after the French Revolution and after the European Industrial Revolution. In Bulgaria modernism was largely introduced in the 1890s by the literary circle 'Missal', whose members were strongly influenced by Nietzsche and 19th century European modernists. I regard science fiction and modernism to be closely related; this tendency is even more pronounced in Bulgarian literature.

On one hand the emergence and development of science fiction in the artistic milieu of the new nation was provoked by the new modernist interpretation of Bulgarian mythology and folklore, while on the other hand it was the result of an European influence. I will focus on utopian and anti-utopian science fiction in Bulgaria, the impact of German expressionism and diabolism and the West European attitude to science and technology. I will argue that the postmodern era is related to the dismantling of the myths of knowledge and progress.

My report is based on parallels between Bulgarian and Western science fiction in order to single out the national characteristics in the mythology and the creative imagination of the authors. My approach combines elements of the literary-historical, philosophically-psychological and politically-sociological approaches.

Ян Замбор

Многоточията и тиретата в лириката на Иван Краско

Иван Краско сам дава същностна характеристика на своята лирика в стихотворението си "Записано в книгата" (*Vpísané do knižky*), посветено на Франтишек Вотруба, което същевременно е израз на почит към този критик от поколението на поета. Вотруба пръв вниква в дълбочината на Красковата поезия, като по такъв начин всъщност създава и основа за по-късната й литературноисторическа рефлексия. Това стихотворение на Краско се появява през 1948 г. (Гафрик В: **Иван Краско. Събрани съчинения том първи 1966**, стр. 476). Ще го приведа:

Vpísané do knižky
venovanej Akad. Fr. Votrubovi, dobrému priateľovi

Hoc ich poznáš dobre, cele
i znamenie na ich čele -
v pozdrav od starého druha
prijmi predsa tieto verše,
tieto vzlyky nahej duše,
tieto vzlyky mladosti:
Syntézou sú jeho srdca,
rudej krvi jeho žil,
z dní a z nocí samoty -
jeho duše boľavej,
tekajúcej sem a ta
záhadami života ...
Analýzou ako Ty
dokonale, druh môj verže,
sotva kto ich rozložil,
hoc ich mnohí rozberali,

tieto vzlyky nahej duše,
tieto vzlyky mladosti.[1]

Красно характеризира стиховете си като "ридания на голата душа". Думата "ридания" отпраща към страдание, болка, плач, към напрегната емоционалност и драматично напрежение. Красковата лирика има строга тоналност, като цяло е мрачна, тъжна, в значителна степен безутешна. Думата "душа" изразява основното пространство на неговата поезия, пространството на психиката на човешкия индивид. Определението "гола" конотира откритост, оголеност, беззащитност, уязвимост. Думата "младост" в съчетанието "ридания на младостта" трябва да се разбира малко по-широко, отколкото непосредствено ни се предлага. С оглед на автобиографичното измерение на Красковата лирика е необходимо да се отбележи, че по времето, когато авторът издава дебютната си книга *Nox et solitudo*[2] (1909), той е бил на тридесет и три години, а когато издава втората си сбирка "Стихове" (*Verše*) — на тридесет и шест. С младостта е свързано важното място на емоционалната сфера в Красковото творчество, на мотива за любовта, на отношенията между мъжа и жената.

Лириката на Красно е преди всичко лирика на емоционално фрустрирания субект, като при това емоционалната фрустрация в нея добива характера на екзистенциална фрустрация. Поетът е фрустриран от себе си и от другите, от самотата, от еднообразието на съществуването, от откъснатостта от родния край, от положението на народа.

Лириката на Красно има аналитичен характер. Човешката душа тук е оголена и с оглед на нейния анализ. Красковата аналитичност има и крайни положения, не се проявява само като скептицизъм, а понякога и като песимизъм, като загуба на каквато и да е положителна алтернатива: "nič si, nič nevyberiete - - / Tak je smutno, clivo v svete!" (*Prší, prší*)[3]: "Ó múdri

---

[1] "Записано в книгата
посветено на Акад. Фр. Вотруба, добрия приятел
Въпреки че ги познаваш добре, изцяло / и белезите на челото им - / като поздрав от стария приятел / приеми все пак тези стихове, / тези ридания на голата душа, / тези ридания на младостта: / Те са синтез на неговото сърце / на червената кръв на вените му, / от дните и нощите на самота - / на болезнената му душа / течаща насам и натам / през загадките на живота... / С анализ съвършено като Теб, / приятелю мой, повярвай, / едва ли някой ги е разшифровал, / макар че мнозина са им правили разбор, / на тези ридания на голата душа, / на тези ридания на младостта."

[2] "Нощ и самота".

[3] ("нищо, нищо няма да си изберете -- / Толкова е тъжно, унило в света!" — "Вали вали").

dávno dúfať prestali!" (*Pieseň*)[4] : "Hore... ? Dolu...? Do nirvany... ? - Ako havran ošarpaný / do noci..." (*Topole*)[5] .

Краско е аналитик на ситуацията на конкретния човешки индивид (самоаналитик), аналитик на ситуацията на човека от XX век, на човека изобщо, на съвременното общество и на актуалната национална и социална ситуация. В свободата и безпощадността на анализа може да се открие известен паралел със словашките му съвременници, с Алберт Шкарван – автора на "Записки на военния лекар" (*Zápisky vojenského lekára*), между впрочем също "гост в културите на различни народи" (**Иван Краско. Събрани съчинения том втори 1993**, стр. 101); който подобно на мнозина други тогавашни словашки интелектуалци преди 1918 г., е принуден да живее в чужбина.

Стиховете "ридания на голата душа" не могат да бъдат стихове на такъв синтетичен жест, който изисква спокойствие, уравновесеност. В автохарактеризиращото название "синтез" ("Те са синтез на неговото сърце / на червената кръв на вените му, / от дните и нощите на самота - / на болезнената му душа / течаща насам и натам / през загадките на живота...") чувстваме по-скоро автора химически инженер и доктор на техническите науки, синтеза като "химически процес, при който от прости вещества възникват сложни химически съединения" (**Иванова-Шалингова – Маликова, 1979**, стр. 841), т.е. синтеза като образно название. Тук става въпрос за амбивалентност и въобще за противоречивата сложност на резултата от аналитичните сонди, преди всичко за противоречивата комплицираност на душата на индивида и на човешките взаимоотношения. При това Краско е аналитик и на тайнствените, неразбираеми, ирационални положения на човешкото битие, на човешките отношения и въобще "на загадките на живота". Понякога авторът изразява тези загадки под формата на въпроси без отговор, например: "Čo je vina, kto mi povie, / žitia prúd, že nepozhovie, / že len plynie, tečie, hučí, ani chvíľku nezastaví, / by si načrel človek z neho / vtedy, ked' je číry, smavý? / Prídeš s džbánkom - pozde, pozde..." (*Pozde*)[6] : "Srdce moje, bludné srdce, / odcudzené vlastnej hrudi, / kam sa

---

[4] ("О, мъдрите отдавна са престанали да се надяват" – "Песен").

[5] ("Нагоре...? Надолу...? В нирвана...? - Като проскубан гарван / в нощта..." – "Тополи").

[6] "Чия е вината, кой ще ми каже, / че потокът на живота не изчаква, / че само бърза, тече и бучи, без за миг да спира, / за да си гребне човек от него, тогава, когато е чист и бистър? / Дойдеш със стомничката - късно, късно..." – "Късно".

ženieš, kam sa náhliš, / čo ťa vábi, čo ťa lúdi?" (*Srdce moje*)[7] ; Už nad vodami ranné vetry viali / a veľké hviezdy bledli, do vôd zapadali: / môj člnok ešte predsa prázdny bol... / Nik plachtou nepohol, / nik plachtou nepohol. / Ó, prečo, prečo? / Až ráno, keď už slnko slávne na výšiny vzchodí / a sinavo sa lesknú veľké čierne vody, / ja k veslu sadnul som samotný, sám a sám. / S otázkou pozrel som k mlčiacim nebesám." (*Už nad vodami*)[8] ; "Och, trpkosť, ktorá v nemých srdciach páli, / kde vzali sme, a kam ju dať?!" (*Dnes zore...*")[9] ; "Prečo vy otrokov rodíte na svet?" (*Vy ženy*")[10] и др.

Загадъчността като измерение на тематизираното има при Красko свое съответствие и в неговата поетика: в символистичните принципи на намека и свързаната с тях неопределеност, които можем да проследим на много равнища от структурата на неговата поезия, преди всичко на образно и на звуково равнище. (**Замбор, 1992,** стр. 147). В стихотворението "Поетика на старата лирика" (*Poetika starej lyriky*) самият автор говори за "намека на тайнственото": "a nezabudaj náznak tajomna / že tisícimi tónmi znie // a v každej duši zobúdza jej pieseň stajenú"[11]. Едни от интерпретационно незабелязаните досега "форми" на намека в лириката на Красko са пунктуационните знаци многоточие и тире. Върху тяхната интерпретация искам да насоча вниманието си.

Появата на многоточието и тиретата (едно, две или три) в Красковата лирика е симптоматична. Откриваме ги в края на стиховете, понякога и в началото и в средата им, в края на строфите и на стихотворенията. Тяхното използване е в непосредствена връзка със строежа на изречението, като при това тук не става въпрос за прекъсване в рамките на изречението, а за неговото завършване, респективно за неговото начало. Тези пунктуационни знаци означават пауза, в случаите на двойно и тройно тире –

---

[7] "Сърце мое, блудно сърце, / отчуждено от собствената си гръд, / накъде тичаш, накъде бързаш, / какво те мами, какво те кара?" — "Сърце мое".

[8] "Вече над водите вееха утринни ветрове / и големите звезди бледнееха и залязваха във водите: / моята лодчица беше празна... / Никой не раздвижи платното, / никой не раздвижи платното. / О, защо, защо? / Чак сутринта, когато слънцето величествено се възкачваше към висините и синкаво блестяха големите черни води, / аз при греблото седнах самотен, съвсем сам / Погледнах с въпрос към мълчащите небеса" — "Вече над водите").

[9] "Ох, горчилката, която пари в немите сърца, / откъде сме я взели и къде да я сложим?!" — "Днес зарята..."

[10] " Защо раждате на света роби?" — "Вие, жени".

[11] "и не забравяй, че намекът на тайнственото / звучи с хиляди тонове // и във всяка душа събужда стаената в нея песен".

удължена пауза, която е характерна за Краско. Понякога при него тиретата заемат цял ред — става въпрос за най-дългата пауза, която има преди всичко композиционна функция, но не може да се обособи от останалите тирета.

Многоточието и тиретата не стоят извън лексикалната семантика, а същевременно са смислово неопределени, това са всъщност едни от интерпретационно най-труднопостижимите "места на недоопределеност" (термин на **Р. Ингарден, 1989**) в лириката на Краско. Въпреки интерпретационните проблеми тяхното място в системата на авторовата поезия е важно и трябва да се има предвид при интерпретацията им.

Тези пунктуационни знаци са във връзка с атмосферата на стихотворението и заедно участват в нейното създаване, израз са на музикалното съпреживяване на лириката. Животът на мотива сякаш не е ограничен от неговото словесно изражение, сякаш той продължава да звучи и след своето изговаряне, респ. още преди него, или постепенно изчезва и постепенно изплува; смисловите му контури се омекотяват, замъгляват, стават семантично по-неопределими.

Тирета се срещат понякога в края и в началото на изречението, например в заключителната част на стихотворението *Vesper dominicae*[12]:

- - A súmrak padá
vždy väčší, hustší
v izbienku malú -
- - A pokoj sadne
pomaly, tíško
na sivú hlavu
matičky mojej - -[13]

В това стихотворение регистрираме постепенно намалявяне на пространството, преминаващо в последователност от микрокадри: далечината — планините — селцето — къщите — една от къщите — майката — масата — ръката — челото — Молитвеникът с месингови закопчалки — неговата последна страница, и т.н. Същевременно от изречения, завършващи с точка, авторът преминава към изречения, в чийто край или начало има едно или две тирета, респективно многоточие, от смислова затвореност на изреченията — към смислова отвореност. Тиретата или

[12] Вечерня Господня. Бел пр.

[13] "- - И сумракът пада / все по-голям, по-гъст / в стаичката малка - /- - И спокойствие ще кацне / бавно, тихичко / на сивата глава / на моята майчица - -"

многоточията имат повече функции. Една от тях е композиционната: открояват отделните микрокадри, подчасти на стихотворението. Освен това посочват начина , по който отделните образи изплуват в спомена и представите на лирическия субект, конотират самото отзвучаване или също така "предзвучене" на извиканите образи, което има преди всичко емоционален (носталгичен), но може би и екзистенциален характер. Градацията на чувството в рамките на стихотворението е свързана с микрокадрите и с тиретата и многоточията. Паузите, удължени още повече с двойно тире, участват във функ-ционалното забавяне на темпото на стихотворението (сравни **Сабол — Цимерман, 1978**, стр. 80-81) и в изграждането на неговата атмосфера.

С оглед на обекта на изследване ще се спрем на стихотворението "Бащина нива" (*Otcova roľa*). Неговата заключителна строфа има следния вид:

Z cudziny tulák pod hruškou stál som
zotletou spola.
Poddaných krvou napitá pôda
domov ma volá...
A v srdci stony robotných otcov
zreli mi v semä...
Vyklíčia ešte zubále dračie
z poddanných zeme?[14]

Многоточията тук са използвани за означаване на експресивността на изказа и неговата незавършеност; тук най-важното е премълчано. Дешифрирам го общо взето така: "С кръвта на крепостните, с която е просмукана земята / роднят край ме зове..." да се извърши някаква важна постъпка за социално-националното освобождение на народа, да се изпълнят задълженията спрямо националната общност; "А в сърцето стоновете на трудолюбивите бащи / узряваха в семена..." на бунта...

В стихотворението семантично изразително се реализира опозицията неконклузивност / конклузивност на каданса. От гледна точка на синтактично-интонационния строеж тук са обособени двустишия, при което първият стих се характеризира със семикаданс (в момента се

[14] "От чужбина скитник под крушата стоях / изгнила наполовина. / С кръвта на крепостните, с която е просмукана земята / роднят край ме зове... / А в сърцето стоновете на трудолюбивите бащи / узряваха в семена... / Ще покълнат ли още драконови зъби / от земята на крепостните?"

абстрахираме от неговото вътрешно членение на полустихове), а вторият стих с конклузивен каданс. Интонационният модел на първите два стиха

Pokojný večer na vŕšky padal,
na sivé polia.[15]

се повтаря и по-нататък. Следователно тук става въпрос за "позиционна еквивалентност" (**Янкович, 1991**, стр. 204). Само в особено тягостния стих на поета "- prečo si nechal otcovskú pôdu?"[16] намираме вместо семикаданс антикаданс, но с това не се нарушава основният модел неконклузивност / конклузивност. Този интонационен модел заедно с регулярния дактилохореичен ритъм, с римуването, с тенденцията към многократност на римата с основна римувана част *-олия* (респективно *-оля, -ола*), обвързана в почти всички случаи с ключовите думи и с еуфоничния строеж, има функцията да създава настроение. Настроението има изразително емоционално оцветяване.

В последната строфа на стихотворението обаче в IV, VI и VIII стих вместо очаквания конклузивен каданс намираме неконклузивен, в два случая семикаданс (обозначен графично с многоточие) и в последния антикаданс (обозначен графичнос въпросителна). В тези стихове цялостното настроение на стихотворението се променя в посока към напрегната експресивност. В последното изречение в експресивно-емоционалната градация участва и възклицателният характер на въпросителното изречение (срв. **Мистрик, 1970**, стр. 297). В заключението на смислово незавършеното стихотворение напрежението е най-голямо, душевната напрегнатост на лирическия субект тук достига най-висока степен.

Известното предпочитание към многоточията или тиретата в сравнение с точките в края на стиховете, строфите (изреченията) и стихотворенията, в лириката на Краско означава на интонационно равнище тенденция към "неутрализиране на конклузивните каданси" (**Мистрик, 1970**, стр. 347-348). Същевременно по такъв начин се обозначава смисловата незавършеност, отвореност, новото конотативно пространство. Красковите интонационно отворени стихове, строфи и стихотворения често са тясно свързани с автотематизация на чувството за непълнота и непълноценност на живота.

При семикаданса, както твърдят Ян Сабол и Юлиус Цимерман, срещу

[15] "Спокойна вечер се спускаше над хълмовете / над сивите полета."
[16] "Защо напусна бащината земя?"

конклузивния каданс има "относително по-кратка пауза", тъй като по такъв начин "комуникационната ситуация не е завършена" и изобщо тук важи правилото, че удължаването на паузата в този случай "не би било ефективно, защото слушащият все още чака новата информация" (**Сабол – Цимерман 1978**, стр. 84). Краско обаче неведнъж ефективно удължава подобна пауза с многократно тире.

Красковите многоточия и тирета обикновено маркират високия градус на чувството, характеризира ги напрегната емоционалност и експресивност. Паузите се явяват там, където лирическият субект вече няма сили да изрази своята ситуация с думи. Това е така и в "Песен" (*Pieseň*) (Tak tíško dvíha mesiac biele čelo...)[17]:

Ó, hlava hučí mysľou nezvanou
a ťažko, ťažko vonia rezeda...
...V záhrade známej iný usedá
a veľký mesiac svieti z balvanov.[18]

Понякога многоточията или тиретата са свързани с неразгаданото неизвестно, например в заключението на стихотворението "Тополи" (*Topole*):

Hore...? Dolu...? Do nirvány...?
Ako havran ošarpaný
do noci...[19]

Три въпроса за посоката в живота след смъртта, от които първите два биха могли да представляват християнската алтернатива (небето–адът), третият — будистката, и лишеният от всякакви илюзии песимистичен отговор, сякаш конкретна констатация на сух факт. Многоточието в заключителната част участва в промяната на номинацията на хронотопа *нощ* в символ (**Янкович, 1991**, стр. 202), обозначава бъдещото непатетично сливане на субекта с неопределената, непозната тъмнина на смъртта, изчезването му в нея.

Понякога Краско интензифицира недовършените фрази с удивителна, комбинира многоточие с удивителна или тире (тирета) с удивителна. По

[17] "Тъй тихичко издига луната бяло чело..."
[18] "О, главата бучи от мисъл неканена / и е тежък, тежък ароматът на резедата... / – В градината позната друг се е настанил / и голямата луна свети от скалите."
[19] "Нагоре...? Надолу...? В нирвана...? / Като проскубан гарван / в нощта..."

такъв начин експонира психическото, най-вече емоционално преживяване, градира експресивността. Върху разказно изречение се наслоява възклицание. Например:

Už je pozde, nepamätáš - !
zrovna, zrovna jako vtedy!...
Už je pozde...
Tak ostro iskrí inovať! - - -
Dnes zore [20]

Авторът сполучливо редува фрази с напрегната и с по-приглушена емоционално-експресивна крива, например в стихотворението "Мръква се..." (*Zmráka sa...*):

Od hory, od lesa tak plače, kvíli...!
Výčitky neznámych duše sa chytia.
... Vyplniť nádeje nebolo sily -
zapadli, zapadli vo zhone žitia...

Oblaky nízko sú, tak letia, letia...!
Žaluje zúfale žaloby márne
ktos' príliš ubohý z šíreho sveta,
že veril, že čakal, že starne, starne...[21]

Тук всъщност става въпрос за редуване на по-напрегнато и по-приглушено протичане на душевния процес, за активизиране и отслабване. Многоточията в края на първата и втората строфа, освен всичко друго посочват, че надеждите и жалбите изчезват в забрава. Строфите са изградени върху принципа на позиционната еквивалентност.

Използването на този въздействащ подход обаче не е задължително да се обвързва само с многоточието и тиретата. Например в "Песен"

---

[20] "Вече е късно, не си ли спомняш - ! / точно, точно както тогава! - *Вече е късно...* Толкова ярко искри скрежът! - - -" — *"Днес зарята"*.

[21] "От планините, от горите така плаче, стене... ! / Нечии упреци сграбчват душата. / ... Да се изпълнят надеждите нямаше сили - / потънаха, потънаха в суетата на живота... // Облаците са ниско, ей тъй си летят, летят...! / С жалби напразни оплаква се жално / някой прекалено злочест от широкия свят, / заради туй, че е вярвал, че е чакал, че старее, старее..."

(*Pieseň*) (Cnie clivo smútok lesov v tvrdosť večera)[22] в рамките на втората и третата строфа се редуват приглушена и напрегната позиция; удивителната като знак за вътрешно напрежение остава:

V nehybné vody vŕba sklonená
začína znovu dávny ťažký sen.
Ó, chybí niekto v čiesi ramená
a nieto miesta, niet tam trošky miesta preň!

V šedivej nálade sa dlho, dlho večerí,
havrany tvrdo v hniezdach pospali.
Významné mlčanie, hľa, padá na pery...
Ó, múdri dávno, dávno dúfať prestali![23]

Именно чрез боравенето с пунктуацията, а по такъв начин и със синтаксиса, с модалността на изречението и с мелодията Краско диференцира и динамизира психическите процеси, постига тяхната оформеност, преди всичко на емоционално равнище, обогатява ги с драматизъм. Това измерение на неговата лирика е в конкурентно отношение с монотонността като нейна тематична и изразна същност.

В някои случаи тиретата у Краско придобиват и функцията на графични знаци на тематизираната действителност. Например в заключителната част на стихотворението *Už je pozde...* ("Вече е късно..."):

Mesiac padá za hory -
a ty nejdeš dokončiť tie
započaté hovory - -
- - - - - - -
Už je pozde, nepamätáš - ![24]

Възприемам тиретата на третия и четвъртия ред и като художествен

---

[22] "Издига се тъжно мъката на горите в твърдостта на вечерта."

[23] "В неподвижни води върба налконена / започва отново отдавнашният тежък сън. / О, някой отсъства от нечие рамо / и няма място, няма никакво място за него там! // В сиво настроение дълго, дълго се свечерява, / гарваните са заспали дълбоко в гнездата. / Многозначително мълчание, ето, пада върху устните... / О, мъдрите отдавна, отдавна са престанали да се надяват!"

[24] "... Луната залязва зад планините - / а ти не отиваш да довършиш онези / започнати разговори - - / - - - - - - - - / Вече е късно, не си ли спомняш - !"

знак за паузите в незавършените разговори, за тягостното мълчаливо преживяване на кризата на комуникацията, а тирето в последния стих и като визуален знак за пауза в паметта на партньора на лирическия субект. Тиретата тук имат интензифициращa функция.

Като графични знаци на тематизираната действителност можем да възприемем удивителната и двете тирета в първите два стиха на "Тополи" (*Topole*):

Hej, topole, tie topole vysoké!
Okolo nich šíre pole - -[25]

Противопоставянето на височината на тополите и широтата на полето, на вертикалността и хоризонталността, сякаш се засилва от графично нагледните знаци на удивителната и двойното тире. Тиретата означават и неограниченост, незатвореност на хоризонталното пространство.

Специално внимание у Краско заслужава редът от тирета. Той има преди всичко композиционната функция да разчленява текста, но същевременно изпълнява и функция, подобна на тази, която изпълняват едното, двете или трите тирета и многоточието. Не го усещаме като изпразнено от значения пространство. Последователността от паузи или дългата пауза може да засили в нашето възприятие значимостта на казаното, да увеличи времетраенето му, дори се създава илюзията за многоакцентна (понякога накъсана) градираност на преживяването, което явно е във връзка с факта, че думите, със самото си произнасяне са за говорещия едно освобождаване, докато за премълчаното това не може да се каже. Редът от тирета по такъв начин се превръща в безсловесен стих. Стиховете на Краско често преминават от сферата на думите в сферата на безсловесността, на неизреченото, на мълчанието, което възприемаме като неотделима част от неговото стихотворение. Тиретата и многоточията в лириката на автора са знаци на осмислена тишина, с която поетът преодолява недостатъчността на езика, това е средство за постигане на по-комплексно изразяване, казано в духа на Маларме, не с помощта на назоваването, а на внушението (срв. **Масух, 1980**). Естетиката на тишината е интегрална съставна част от Красковата естетика.

Тенденцията да се свързват стихът, завършващ с многоточие или с тирета, и редът от тирета, явно сочи функционалната взаимосвързаност между реда от тирета, многоточието и тиретата.

---

[25] "Ех, тополи, тополи високи / около тях поле широко - -"

Като средство за членение на текста редът от тирета по принцип стои йерархично по-ниско от празния ред между строфите, респективно между сегментите, въпреки че понякога може да се почувства като заместител на празния ред. В приведените примери чувстваме реда от тирета като по-функционален от евентуалния празен ред. Намираме го не само в астрофични стихотворения, но и в стихотворения, разчленени на строфи или сегменти, и то в рамките на отделните строфи или сегменти. Използването на реда от тирета често е във връзка с прилагането на рамкова композиция, която е основен композиционен модел на редица стихотворения на Краско. Откриваме го преди края на стихотворението – преди завръщането на уводния рамкиращ мотив. Така е в стихотворенията "Моите песни" (*Moje piesne*), "Романето" (*Romaneto*), "Вече е късно..." (*Už je pozde...*), "Йехова" (*Jehovah*), "На Нова година" (*Na Nový rok*), "Мръква се..." (*Zmráka sa...*) (в последните две с реда от тирета се отделя рамкиращото равнище на стихотворението и в увода), "Отдалеч" (*Zďaleka*) (тук, наистина, авторът е използвал реда от тирета цели четири пъти).

Редът от тирета също както многоточието или тиретата не засяга организацията на стъпките или римите в стихотворението. В този смисъл това са като че ли средства на друго структурно равнище.

В пунктуацията Краско излиза извън нормативните ортографични правила и борави с нея като със своеобразно поетично средство. Въпреки че авторът не пести пунктуационните знаци, не ги усещаме в стихотворенията му като излишни, многоизмерната им функционалност е безспорна. В паузите, обозначени с многоточие или тире, понякога в добавка свързани с удивителни, често съм склонен да виждам местата на най-голямото психическо напрежение в пространството на Красковата лирика, сякаш те са означили ранното замлъкване на автора в смисъла на собствените му думи: "Това е изключително тежко в поезията – при мен поне беше така. Изискваше се огромно умствено напрежение, толкова голямо, че се страхувах да не полудея. Трябваше да избягам от поезията!" (**Наследството на Ив. Краско**).

Превод Величко Панайотов

Замбор 1992: J. Zambor. K typológii poézie slovenskej moderny. Slovenský jazyk a literatúra v škole, 39, 1992-1993, č. 3 (november), s. 97-102 a č. 4 (december), s. 145-149.

Иван Краско. Събрани съчинения том първи 1966: Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok prvý. (Poézia.) Na vydanie pripravil a komentár napísal M. Gáfrik. Vydavateľstvo SAV, Bratislava, 1966.

Иван Краско. Събрани съчинения том втори 1993: Súborné dielo Ivana Krasku.

Zväzok druý. (Básnické preklady, lyrická próza, fejtóny, básne v próze, aforizmy, polemika, spoločensko vedné štúdie.) Na vydanie pripravil a komentár napísal M. Gáfrik. Veda, Bratislava, 1993.

Иванова-Шалингова — Маликова 1979: M. Ivanová-Šalingová — Z. Malíková. Slovník cudzích slov. SPN, Bratislava, 1979.

Ингарден 1989: R. Ingarden. Umělecké dílo literární. Přeložil A. Mokrejš. Odeon, Praha, 1989.

Масух 1980: G. Massuh. Borges: Una estética del silencio. Editorial Belgramo, Buenos Aires, 1980.

Мистрик 1970: J. Mistrík. Štylistika slovenského jazyka. SPN, Bratislava, 1970.

Наследството на Иван Краско: Pozostalosť Ivana Krasku. Literárny archív Matice slovenskej, Martin.

Сабол 1983: J. Sabol. Teória literatúry. Základy slovenskej verzológie. Rektorát UPJŠ, Košice, 1983.

Сабол — Цимерман 1978: J. Sabol — J. Zimmermann. Základy akustickej fonetiky. Rektorát UPJŠ, Košice, 1978.

Янкович 1991: M. Jankovič. Tři tečky v Prolukách Bohumila Hrabala. In: Nesamozřejmost smyslu. Československý spisovatel, Praha, 1991, s. 193 - 210.

Ján Zambor

„Three Dots" and Dashes in the Poetry of Ivan Krasko

Summary

The Slovak Symbolist poet Ivan Krasko showed in his poetry some mysterious, incomprehensible and irrational sides of human existence and 'the mystery of life'. This mystery expresses itself in his poetry thanks to the principles of symbolism such as implications and ambiguities. We can find them on several levels in the structure of Krasko's poetry (mostly on the level of image and sound). One of the forms of implications, which have not been recognised for interpretations for a long time, is the interpunction (mainly 'three dots' and dashes). From the point of departure of a literary interpretation, these signs are the most enigmatic 'places of indetermination' (R. Ingarden) in Krasko's poetry, and at the same time, they have a high connotative frequency. Very often they are situated at the beginning or at the end of a sentence. They express the typical atmosphere of a poem and at the same time the musical attitude of the author's lyrics. The duration of a motif is not limited by verbal expression. It seems, moreover, that the motif occurs before or after its expression. Meaning becomes ambiguous. The brakes (especially the prolonged ones) slacken the pace of the poem. 'Three dots' or dashes at the beginning of a verse or a stanza (sentence) open a wide, indefinite space for connotation. The insufficient form

at the end of a poem indicates unfulfilled life. The brakes often express some physical tensions. Through the art of interpunction (and syntax) the image of the psychical process becomes more dynamic and dramatic. This dimension of Krasko's poetry is in sharp contrast to other, more monotonous elements, as well as to the thematic unity of his writings. A verse which consists only of dashes fortifies the importance of the poetic statement and prolongs its duration. Krasko's verse often touches the sphere of silence, the space without words, which we consider to be a part of the poet's lyrical views. Dashes and 'three dots' are signs of silence, which is full of meanings. They are instruments of expression, which can be more complex than the possibilities of language. As S. Mallarmé would say, they are instruments of suggestion rather than nomination. The aesthetics of silence forms an organic part of Krasko's poetry.

Мариета Иванова-Гиргинова

Поетика на марионетъчното в експерименталните форми на българската драма през 20-те години

в контекста на европейския авангард

"Приятели, представлението започва. Не искам да скрия от вас вълнението, което изпитваме ние актьорите, а особено нещастният автор. Той вижда сега какви последици може да има неговата прищявка. Той трепери при мисълта, че ви е събрал тук: че ще се вдигне завесата и хиляда очи ще се устремят в нас — неговите кукли: и петстотин затаени дъха ще следят лъжата, която той е скроил. Впрочем той трепери и от нас — неговите кукли. Погледнете ме приличам ли на човек с тези дрипи, с това дяволски измазано лице?... Аз, смешната, изкълчена кукла бих могъл да ви увлека с мене в светлите замъци, дето тя, девицата, очаква гордият княз. Князът, който най-сетне иде, пада бледен от любов при нозете и, но е толкова изпрашен от пътя, че тя не го познава. Но по добре да мълча..."

Приказка за измамата

Боян Дановски (Дановски 1923, стр. 8)

Експериментът в българската драма

Още в първото десетилетие на века в националното ни културно пространство се появяват драматургични текстове, твърде странни и екзотични за родната ни традиция. ***Драматическите поеми*** на Емануил Попдимитров (*"Маска","Смъртта на човека","Йов"*), писани в Монпелие, ***драматическите видения*** на Боян Дановски, изпратени от Рим за първите книжки на сп. "Хиперион" през 20-те години, ***драматическите фантазии*** на Св. Камбуров-Фурен и ***експресионистичните приказки*** на Димитър Караджов (написани на немски) заедно с ***драматическите игри, скечове и сценки*** на Владимир Полянов и Стоян Загорчинов оформят единно поле от текстове, които сигнализират за появата на друг тип модерност в българската драма и театър. Тази модерност отвежда към смисловата среда на авангарда и неговото *случване* в българското авангардно пространство. Експериментът в драмата през този период протича сякаш незабелязано, засенчен изцяло от шествието на "измите"

в другите жанрове (на поезията и прозата, които открай време са в по-силна позиция спрямо драмата). Експерименталните драматургични творби нямат шумно рекламираните отличителни знаци, стреатегията и художественото битие на руския, френския или немския драматургичен и сценичен авангард. Авторите им гравитират към различни формални групировки и идейно-естетски кръгове. Литературните им интереси и творческите им почерци са твърде различни, липсва обща парадигма за творческо съчленяване. Посочените драматургични творби излизат на страниците на лите-ратурната периодика или в отделни авторски книжки (често в съчетание с други текстове от автора) и много от тях остават незабелязани, затворени в границите на четивния контакт с реципиента. Малко са тези, които имат сценично битие в провинциални експериментални театри (една традиция, която у нас не се развива, тъй като липсва съответната театрална общност, която да я излъчи и наложи).

От вниманието на литературната и театралната критика се изплъзва естетическото им родство. Тя ги разглежда поединично и парцелирано, включва ги в интерпретативната парадигма на познатите литературно-естетически системи на постсимволизма и модернистичните прояви на авангардния театър от началото на века. В това отношение само *виденията* на Дановски имат по-точен и достоверен прочит — сценичната и литературната критика веднага се опитват да ги ситуират, разпознаят и разчетат в рамките на реформаторските театрални движения на 20-те години (**Даниел 1923**, стр. 6-7; **Минков 1936**). *"Вместо действия той (Дановски – б. м.)[1] само набелязва действителността, пресъздава я и я свежда до метафизичната й същност"* (**Минков 1936**, стр. 147-149). Героите му излизат от традиционната орбита на реално действащи лица. Те са *"дематериализирани"*, действат *"като приказни"*, следват *"предначертан, фатален път"*. Персонажите му не проявяват характера на типично действащо лице със свой език и поведение. Те се проявяват като марионетки, като символи на определен културен герой, маска или психически тип. *"Гротескното, загадъчното, скритата същност на човека и душевна тревога, възсъздаването на душевни типове вместо реални характери у Дановски водят потеклото си от Кайзер, Пирандело и други новатори в европейската драма"* (**Минков 1936**, стр. 147-149).

Насоката на интерпретация е зададена. Самият автор е в тесен контакт с жреците и проповедниците на новите авангардни театрални моди и течения в Италия. Той познава програмните текстове, стиловите

[1] Б. м. — бележка на автора.

почерци и сценичните експерименти на Томазо Маринети, Емилио Сатимели и Бруно Кора[2]. В комуникативното поле на театралната култура вече са влезли в обръщение програмните материали и реформаторските модели на експресионисти, сюрреалисти и дадаисти. Идеите на В. Кандински *"За сценичната композиция" (1912),* на Томазо Маринети за *"Футуристичният синтетичен театър" (1915),* на Лотар Щраер за *"Сценичното художествено произведение" (1916),* на Иван Гол за *"Свръхдрама" (1920),* в една или друга степен са познати и у нас. Епизодично и несъгласувано те се промъкват и рушат традиционалната приспаност на нашето театрално изкуство.

Европейската драма на бунта, обновлението и експеримента трудно намира място в балканската затвореност на националната ни култура. Няма обособена театрална общност със свое списание и сцена, която да инспирира и утвърждава новаторски идеи. Но проявите на модерното съзнание и желанието му да изрази себе си в българската драма и театър, макар и в един по-скрит вариант, не могат да бъдат пропуснати или пренебрегвани. Те се явяват неотделима част от реформаторските движения и моди в националната ни култура и изкуство. И родната драма *посяга* към изработените от модерността поетически системи за изразяване и моделиране на света. Тя има своите отвоювани прояви на територията на символизма (пиесите на Людмил Стоянов, Антон Страшимиров, Иван Грозев, Владимир Мусаков) и своето все още скрито битие в усвояването на следващите "изми" и предлаганите от тях дискурсивни техники.

Интересът към новата драматургия намира място в ексцентричните постановки и схващанията за експресионистичен театър и изкуство на Гео Милев и Сирак Скитник. (**Милев 1942; Сирак Скитник 1922**, стр. 7-8). Философско-естетическите концепти и художественото моделиране на света е в съответствие с особеностите на социално-историческото и културното развитие на театралната институция у нас. В порива на театралните реформатори и модернисти откриваме онази безрезервна публична отдаденост и обсебеност на просветеност, готов да прекрачи страховете и забраните, за да постигне реализацията на своите желания, да материализира образите на своето въображение. А традиционните представи и понятия, рационалистичната естетика и поетика на театъра

---

[2] Вж. публикациите на **Б. Дановски: Футуризъм.** В: Хиперион, I, 1922, 6-7; **Театър-студия.** В: Хиперион, II, 1923, 9-10; **Комедия дел' арте.** В: Български артист, 1929, 3; **Карло Голдони.** В: Български артист, 1930, 5; **Съвременен театър. В:** Литературен глас, 1932, бр.161; **Маринети и футуризмът.** В: Мисъл, 1932, 1939.

и драмата желаят промяна. Светът е много по-сложен и енигматичен от познатите позитивистични представи и реалистични модели. Един от възможните подходи за проникването в неговите тайни е бягството от наложените социални и културни представи и почерци. Изкуството избира природата на психичното, деликатната теория на несъзнаваното, насочва се към стилизиране и аксиологизиране на вътрешния свят на личността. Изкуството се посвещава на размисъл върху метафизичната загадка на Сфинкса. Сменя се концептуалната парадигма в театралните търсения, ражда се ново разбиране за мястото на човека в драматургичния универсум, за процесите на вписване в света и най-вече за типа отношение на изкуството към проблемите на личността.

В програмната си статия ***Новата драма*** **(Дановски 1926,** стр. 3) Б. Дановски постулира основните положения на едно ново изкуство, повлияно от футуристичните синтези на Маринети и италианския театрален авангардизъм: *"Тази нужда да се махнат живите хора от сцената роди марионетния театър, футуристичните синтези и гротеската. Всеки един от тези видове скъса една верига, пречупи едно предубеждение, откри един нов път. Изчезна убийствената досадност на реалистичните и дребнообществени теми, създаде се кратката "синтетична" драма, която без дотегливи отклонения, подробности и обяснения... даде воля на фантазията"* **(Дановски 1926,** стр. 125). Драмата се опитва да преодолее познатия позитивистичен и вече ограничен модел за концепиране на света, да се домогне до универсалното познание. Естетическият бунт срещу съществуващата художествена практика в театъра и драмата поражда необходимостта от изработване и огласяване на програми и проекти за реформиране на драматургичната творба и сцената. Аксиологията на авангардното изкуство пуска своите мрежи и в националното културно пространство.

История и природа на марионетъчното

"Днес новият драматург усеща, че предстои заключителната фаза на борбата: сблъсъкът на човека с животинското и материалното около и в него. Това е проникване в царството на сенките, които са вездесъщи и ни дебнат зад всеки детайл от действителността... Поетът (драматургът – б. м.) трябва да знае, че освен петте сетива съществуват и други светове: свръхсвета. Той трябва да влезе в контакт с този свръхсвят" – **Иван Гол "Свръхдрама" (Гол 1990)**[3].

[3] Вж. по-цялостен исторически обзор и коментар в книгата на: **Manfred Brauneck**. Theater im 20. Jahrhunder, Rowohlts Ensyklopädie, Herajsgegeben von, Burghard König. 1986.

Емблематично, ключово понятие за опознаване на конструктивните нива на новата свръх-реалност ни дава ***марионетъчното*** като основно понятие, като основна естетическа величина в поетиката на драматургичния и театрален авангард. В манифестиран или латентен вид теорията за марионетъчното откриваме постулирана в идейно-естетическите програми на Томазо Маринети, Лотар Щраер, Феликс Емел, Оскар Шлемел, Валтер Бенямин. Техните текстове лансират идеята за ***персонажа-марионетка***, част от една условна, конструктивистка система, плод на определени естетически и художествени задачи, породени от сценичните реформи в театъра, от развитието на техниката и експеримента. Теорията на марионетката отвежда към философско-естетическата сърцевина на бунта в европейската драма и театър.

В своите речникови значения марионетка значи *"фигура, кукла на конци, която се задвижва и манипулира от скрит човек"* (**Речник 1967**, стр. 1046). В основата на марионетъчното стои принудата. Във формален план марионетката е фигура, която се манипулира по чуждо желание и се принуждава да изпълнява чужда воля. В семантичен план марионетката се явява знак за друга същност, наложена и проведена от друг. В редица постановки от древността марионетката е носител и проводник на мистична информация. Тя *"изразява това, което никой не би дръзнал да каже без маска: тя е героинята на тайните желания и скритите помисли, тя е сдържаното признание, направено от "аз"-а пред другите и от "аз"-а пред "себе си"* (**Шевалие – Геебрант 1995**, стр. 32-36). В рамките на един културно-исторически подход се оказва, че фигурата на марионетката притежава голям семиотичен потенциал. В теориите на постмодерното концепиране на света марионетъчното се свързва с диктата на свръх-аз-а, с контрола на съзнанието, с механизмите за разпознаване и назоваване на универсалното в психологическия свят на личността. То се превръща във всеобщ маханизъм, в инструмент за психологически операции, в опознаване, разграничаване и естетизация на вътрешния, психически живот на аз-а.

В театъра на авангарда, в драмата на абсурда марионетката заменя персонажа. Персоната, субектът отстъпват място на инперсоналното, на фигурата, на механиката, за да могат и най-фантастичните представи и понятия, укритите дълбоко от аз-а помисли и фантазми да станат реално действие, да се рационализират. По този начин изгубената цялост на аз-а може да бъде възстановена. Механиката на въображението, тъмната и непозната територия на несъзнаваното трябва да се превърне в реалност и инструментът за материализацията на този процес става марионетката. За тази цел драматургът се освобождава от автентичния субект, от

персоналното и личностното в характера и проявите на героя. Разрушават се всички познати форми на присъствие на персонажа в драмата. *"Разумното поведение, социалните конвенции и морал, всички формалности в живота отпадат. Човекът и всичко останало се показват максимално оголени и под увеличително стъкло."* (**Шлемер 1990**, стр. 5-6, 190-198). В *"Човек и изкуствена фигура"* Оскар Шлемер обосновава теорията за подмяната на персонажа с изкуствена фигура и проектира произтичащите от този процес възможности. Персонажът се превръща в марионетка. Неслучайно първият символ на театъра е ***маската***, наложената друга същност, която скрива, при-крива истинската идентичност или я унищожава. *"Всеки човек си носи своята маска, наречена в античността "негова вина"... Затова новата драма ще използува всички технически средства,които в днешно време предизвикват същият ефект като маската"* (**Гол 1990**, стр. 159). В тази посока английският реформатор на сцената Гордън Крейг заменя персонажа с неодушевено същество, което нарича ***свръхмарионетка*** (**Крейг 1987**).

Генетичната обвързаност между функциите на маската и марионетката е съвсем очевидна. Едно от значенията на ритуалната маска е да бъде медиатор между две сили, посредник между две същности. По своите магически функции в древните общества ***маската*** е пре-носител, усмирител, владетел на енергии. Тя е символен знак за определен вид идентификация. Маската е фигура, пре-носител на послание. Механизмът, върху който почива въздействието на маската, предхожда марионетката и стои в основа на марионетъчното. Тя става знак-носител на определени състояния, представи, желания — рационализирани и опредметени. Инфернално и халюцинаторното състояние на индивида трябва разсъдъчно и дистанцирано да бъде разчленено, анализирано, опознато. Героят-марионетка театрално и показно се освобождава от тайните желания и страсти, от социалните забрани и от нравствени табута. Тези идеи са залегнали в ***Манифеста на сюрреализма*** на А. Бретон (**Бретон 1983**), чиято философска и естетическа същност легитимира света на ирационалното. Всичко е възможно и всичко е позволено. Целият драматуртичен свят се превръща в един марионетъчен механизъм, създава се свръх-свят, свръх-действителност. Максимално концентрираният израз на тази нова реалност, се явява *"онази точка на духа, в която животът и смъртта, реалното и въображаемото, миналото и настоящето, миналото и бъдещето, изреченото и неизреченото, високото и ниското престават да се приемат в опозиция"* (**Бретон 1983**, стр. 73). Конструирането на нова сюр-реалност се основава върху стремежа на твореца да преодолее логическата детерминация, да открие пътя за изява

на неограничения потенциал на твореския акт с всичките му явни и скрити психични механизми. В този свръх-свят господствува марионетката — фигурата със своите движения и реч, със своите знакови функции.

Поетика на марионетъчното

1. ***Име и именуване***

Марионетката е *творческа проекция върху друга художествена плоскост. Някой дърпа конците, задвижва марионетката в определените граници на творческата си задача. Вменява ѝ смисъл. Именува я.* Марионетката няма свое име — знак за идентичност. Нейното именуване се свежда до акта на предаване на информация, на осведомяване. То отвежда към типа, към културния опит, активира позната система от значения, които сюжетът ще конкретизира. Именуването, назоваването на героя-марионетка *"е вече включване на определен алгоритъм, възможна процедура, разгръщаща закона на някаква програма* (**Дерида 1993**). То не е свързано със *ставане-себе-си,* то произвежда възможността за *ставане-на-друг.* Именуването на марионетката задейства механиката не на уникалното, частното, а на универсалното, всеобщото. Марионетката, както маската, е *модалност на проявлението на универсалния "Аз".* Във виденията и мистериите на Б. Дановски, във фантазиите на Д. Караджов и Св. Камбуров-Фурен героите- марионетки са универсални проекции на различните лица-маски на Аза. Героите са лишени от собствено име и идентичност. Най-често това са *Князът, Княгинята, Шутът, Царят, Магът, Царедворци, Звездобройци, Авторът, Актьор-странник, Мъдрец, Младо момиче, Порцеланена кукла, Пиеро и др.* Те са условни, абстрактни фигури, изплували сякаш от царството на приказното и митологичното, стилизирани в духа на марионетния театър. Героят в експерименталната драма е деперсонализиран, механизиран, знак от едно художествено стилизирано пространство, което трябва да бъде реконструирано. Именуването е референциална препратка към даден културен тип, маска или характер.

2. Марионетката — абстракция и реалност

Марионетката се движи в свят, който не познава пространствени и темпорални ограничения. Тя е част от една цялостна фикция, в която съжителстват конкретно познаваемата обективна действителност със света на ирационалното, логически непознаваем, надреден, който може да се обясни с понятия като ***свръхестествен, чуден, фантазен.*** Марионетката е част от един *комплексен* свят, центриран около ***мистич-***

ното изживяване и мистичното отношение към предметно-обективната действителност. Съзнание и подсъзнание, реалност и сън се сливат в поведението на марионетката.

Проявите на модернистичното съзнание, предизвикателството към традицията се разчитат още в заглавията на експерименталните драми: *Сърцето на шута (видение в три картини и една пантомима), Сърце от ален порцелан (видение в три картини и интерменцо), Приказка за измамата (видение в три картини), Фокусникът. Магическо огледало в един акт, Първата сълза на Дон Жуан (едноактна игра), Проклятието на живота (Comedia dell' arte в няколко действия — без Pantalone, Pierro и Colombina — при участието на едно действуващо лице, на публиката и на една стълба).* Те сигнализират за провокативния характер на авангардното изкуство, което шокира с необичайните си, с разполовяването на асоциациите между реално и фантазно. Самият актантен модел е подложен на цялостна траснсформация с оглед идейните и естетически послания на новото изкуство. Всеки един от неговите компоненти е разрушен — логичното действие и неговата триадичност, драматургичните колизии и тяхното разрешаване отстъпват място на нови решения спрямо познатите структурни единици на действието. Традиционната предсказуемост на драматургичната събитийност е доведена до своята крайност и абсурдност. Драма-тургичното действие е тотално прекроено, преобърнато и пре-акцентирано. То представлява серия от фрагменти, от логически независими сцени, между които се промъкват различни извънфабулни елементи — интермедии, скечове, пантомима. Липсва цялостно заложен и разгърнат драматургичен сюжет. Сюжетността в традиционния смисъл на понятието е сведена до минимум. Тя е решетка от разнородни събития, изолирани и разпокъсани, без причинно-следствена обвързаност помежду си. Често марионетката в експерименталната драма е част от познат литературен сюжет, който е вмъкнат в драматичната фабула, поставен в друг контекст, декориран и стилизиран. Универсалните теми за идентификацията, за притежаването на другия, за Ероса и Танатоса, за невъзможното желание се интерпретират през призмата на определена философско-естетическа и поетическа система със съответния й художествен език и код. В експерименталните пиеси *Сърце от ален порцелан, Косара, Роби (Б. Дановски), Последната сълза на Дон Жуан (Ст.Загорчинов)* вечната тема за любовта попада в символно-естетическите координати на синтетичния драматургичен почерк. *Сърце от ален порцелан* (**Дановски 1923**) е изящна приказно-сценична вариация по мотиви от символичния ***театър на фигурите***. Героите са марионетки, стилизирани в духа на европейската литературно-приказна традиция и

символистичен театър. *Порцелановата кукла и Пиеро* са две фигури, които се движат по ръба на фантазията и реалността, на съновидението и действителността. Те са приказни лица, част от една *филигранна композиция*, в която властта на любовния порив отвежда към неосъзнатия стремеж на човека да постигне вътрешна хармония и цялост, като осъзнае чрез интуитивните прозрения на любовния унес своята другост, непознатата си същност. Любовта на марионетките е символична и театрална, изтъкана от жестове, музика, светлина, звуци и цветове. Тя е част от космичната загадка, необходимото чудо в живота на човека. Любовта има свой собствен език — *езика на синтеза*, на взаимопроникването на отделните изкуства. Той представлява "*определен комплекс от вибрации, които ще предизвикат чувствата и фантазията на възприемащите и върху които възприемащият ще продължи да създава*" (**Емел 1990**, стр. 5-6, 160-166). Едноактната игра на Стоян Загорчинов *Първата сълза на Дон Жуан* (**Загорчинов 1938**) използва модела на класически стилизирания ***театър на маските*** в поетиката на сюрреализма. Универсалната тема за Дон Жуан обединява, стилизира и концепира всички литературни варианти на мотива за *невъзможното притежание на любовта*, разработен в символно-алегоричен план. Действеният модел е изграден върху хетерогенно-колажния принцип. Той се състои от няколко, независими помежду си сцени, в които Дон Жуан упорито преследва образите на своята идея за любовта. Любовното чувство е детайлно анализирано в различните си идейно-естетически трансформации като *любов-пожелаване (Дамата в жълто), любов-притежание (Дамата в резеда), любов-съзерцание, обожание (Дамата в бяло) и любов-отсъствие, самота (Дамата в черно)*. Последната поглъща всички гами на любовната проекция и същевременно подчертава тяхната илюзорност и относителност в житейски план. Дон Жуан сънува *наяве*, сънува миналия, настоящия и бъдещия образ на любимата жена, който при всеки реален допир се разпада и задвижва рефлекторния механизъм на вечното сътворяване и търсене. Дон Жуан облича в алюзия по любовта своя копнеж по непостижимото. Героят търси себе си, своята изгубена половина и разрушена цялост. Дамите са условни фигури — марионетки, които олицетворяват неговите собствени желания и страсти, страхове и надежди, травми и неврози.

Новата свръх-реалност, към която се домогват авторите на експериментални пиеси, преработва, стилизира познати социални теми и нравствени проблеми, за да открои скритите, неосъзнаваните, недокосваните страхове и желания в колективното подсъзнание. Психическите преживявания, подтисканото и неопитоменото, санкционираното и не-

позволеното са обект на интерес и фабулиране. В обръщение са идеите на Фройд за сложността на човешката психика. Виенската психиатрична школа разработва методиката за повторното пре-живяване и освобождаване на личността от страховете и неврозите чрез регресивна хипноза. Тя подлага на дисекция психическите травми и задръжки на пациентите чрез тяхната рационализация, осъзнаване и от-страняване, които отново възвръщат целостта на "Аз"-а. Така и авангардната драма, най-вече в своите сюрреалистични прояви опредметява, рационализира подсъзнанието на индивида, освобождава го от цензурите и забраните на "Аз"-а, от властта на съзнаваното. Съзнанието се явява проводник на социални табута и нравствено-етични забрани, ограничава свободната воля на личността и пречи да се достигне до максималното познание за света. Бунтът, рушенето, отхвърлянето на всички норми, социални и личностни, които ограничават свободата се превръща в естетически порив на новото изкуство. Сякаш самата клиника на психоанализата е театрилизирана във виденията на Дановски *Синята лястовица и Самодива* (**Дановски 1922**, стр. 2). Драматургичният разказ в тях е смесица от събития, в които *границата между* логическите действия и въображаемите желания на персонажите е заличена. Неслучайно основният персонаж и в двете пиеси е *Лудият*. Фигурата на загубилия своята идентичност герой носи идеята за илюзорността на субективно-отражателния свят, за измамната граница между обективния образ и света на нашите желания, страсти, настроения. Лудият е марионетка, чрез която авторът потъва в индивидуално подсъзнателните пластове, където фантазия и реалност се смесват и взаимно се допълват. Неговата *изгубена душа (самоличност) в Синята лястовица е* декорирана в стилистиката на експресионистичната визия (*синя лястовица)*. Самото драматургично действие е фрагментарно, серия от логически независими сцени, между които се наслагват различни извънфабулни елементи — интермедии, скечове, пантомима и др. На редица места драматургичният разказ прекъсва, тръгва в неочаквана посока, появяват се нови участници в действието — *Психиатъра, Госпожата, Художника, Мома 1 и 2, Писателя*. Отчуждени един от друг, те сякаш случайно са събрани в един сюжет, за да разговарят и обсъждат различни проблеми от психоанализата — за природата на собствените ни фантазии, мечти и халюцинации; за изтласкването на дадени мисли и желания в зоната на несъзнаваното и появата на символни заместители. Драматургичният текст *произвежда* една нова действителност, в която всичко е възможно — *светът е загубил своята реалност и автентичност,светът е фрагментарен и разпокъсан. В него фикционалното и реалното се срещат и съжителстват по един необичаен*

начин. Предизвикателството към утвърдените стойности на изкуството и социалните регламентации е постигнато. Марионетката е в режим на действие.

В драматичното видение *Самодива* (**Дановски 1927**, стр. 1-2) същите проблеми са представени като една експресионистична игра на фантазията. Едни от персонажите са реални действащи лица — *Боян, Лилияна,* други са марионетки — *Лудия, Отшелника, Стареца.* Водени от своя стремеж към опознаване на *другия-в-теб,* към самоидентификация, те се оказват в омагьосания лабиринт на среднощната гора, в който психичният им живот е опредметен и декориран в стила на фолклорно-поетичната визия. Гората имплицира дебрите на подсъзнанието, на колективното несъзнавано, населено с подтиснати и нереализирани желания. И именно в тази сюрреалистична обстановка се откроява психоаналитичната концепция за желанието и неговата връзка с целостта на "Аз"-а.

3. Марионетката — слово и действие

Експерименталната драма от 20-те години се интересува от скритите дълбоко в подсъзнаието импулси и състояния, които трябва да бъдат освободени, разконспирирани, за да може личността да постигне цялостно познание за себе си и света. В тази връзка не само героите са лишени от идентичност, от съзнателност, от себе си, а техният психологически свят е марионетизиран, но също така и самото действие, в което участват, е цялостно реорганизирано. Действието в авангардната драма е магическо по своята същност: разнородна общност от реални и фантастични сцени, подчинени на *кинематографичния принцип и симултантността* . Авторът *дърпа конците* на един абсурден спектакъл, в който маскарадът и буфонадата, карнавалът и фантазното напомнят странната структурираност на съня. Например в *Света Катерина. Мистерия от IX век* (Б. Дановски) *и Йов. Мистерия.* (Ив. Грозев) (**Дановски 1923**, стр. 1; **Грозев 1923**, стр. 1-2) действието е декорирано в стила на религиозната мистика и средновековна естетическа норма (в определението на М. Бахтин (**Бахтин 1975**). То представлява хетерогенна смес от култови сцени и буфонадно-пародийни вмятания, в която реално и фантастично, сакрално и профанно, сериозно и пародийно съжителствуват. Екстазните преживявания и религиозните прозрения на централните персонажи (най-често светци и мъченици), протичат в един семантичен ред с фарсово-комичен, буфонаден спектакъл, като взаимно се оглеждат и коментират. В конструирането на драматическата ситуация Дановски разработва принципа на перспективата от изобразителното

изкуство. В средата на храма, в подножието на разпятието е застанала Катерина, чийто монолог експлицира разрастващото се напрежение в душата й, желанието й за спасение и духовно прочистване от демоните на злото. Паралелно с нейната молитва протича монологът на *Прокажените,* които разискват мъките Христови в нощта срещу Разпятието. Пак в същото пространство и време, около централната фигура на Катерина се разиграва буфонадно-сценичната интермедия между *Алхимика* (вечно съмняващото се и експериментиращо съзнание), *Бабичката и Духът на Злото.* Сакралното и профанното се смесват в карнавалната стихия на *съзаклятническия кръг*, който се затваря около героинята все по-плътно и по-плътно, без възможност за изход и спасение. Този магически кръг семантизира универсалния конфликт между невинността (Катерина) и сладострастието (Духът на Злото), желанието и забраната, съзнаваното и несъзнаваното. В него можем да разчетем отработените от литературата религиозни модели за изпитанията и спасението. Финалът на пиесата следва канона на средновековната мистерия — героят преодолява изпитанията и възкръсва за нов духовен живот. Той перифразира архетипа на Христовата саможертва — акт на изкупление на греховете на човечеството, стилизиран в духа на религиозната мистика.

Междутекстовостта оплита в непредполагаеми връзки и асоциации цялостното действие, насочено към създаване на *абсолютна реалност.* В нейното съграждане определено място заема и *словото* на героя-марионетка. То е огледало, илюстрация на нейната същност, на културния тип, маска или фигура, която репрезентира. Словото на героя-марионетка се различава от утвърдената от социума комуникативна стратегия в употребата на езика. В границата на общоприетите социални и културни езикови конвенции то е неразбираемо, нелогично и нерационално. Словесното поведение на марионетката е насочено към разкриване на вътрешния живот на личността, към назоваване и опознаване на ирационалното в човешката природа и поведение. В езика на марионетката разпознаваме собствените си санкционирани мисли и желания и се освобождаваме от рационалните си страхове и задръжки. Затова диалогът в експерименталната драма е от по друг тип — логическа обвързаност между отделните реплики често липсва. Репликите на персонажите не си кореспондират действено, те се разминават в едно общо пространство, *отчуждени* от самия акт на изричането. Словото заживява свой собствен живот, като загатва за подсъзнателните лабиринти на неосъзнатата ни същност. Словесното поведение на марионетката се обяснява в теорията на Н. Райнов (**Райнов 1929**) за *декоративния език.* Словото в декоративната доктрина за езика се характеризира с *ритмичност, акустичност и*

визуалност. Те много често изместват акцента от логичното към сетивно-интуитивното. В поетиката на експресионистичния театър акустичността е много важен елемент в постигането на словесна експресия, а от там и на цялостното внушение на творбата. Според ***Щраер*** *"думата като звуков образ представлява духовен център, който задвижва емоционално-експресивната рефлексия"* (**Щраер 1990**, стр. 5-6, 155-158). Тя разтваря сетивата за слухови и зрителни възприятия и усещания. Синтаксисът на говоренето, семантичното съчленяване на думите, тяхната композиция е основен момент в стилизираното и декорирано пространство на речта на марионетката. Езикът се превръща в магическа процедура, в ритуален жест, който прави възможно *мистичното преживяване.*

4. Огледалото и марионетката

Огледалото се превръща в основна естетическа величина, в *дискурсивна метафора* в експерименталната драма. Огледалото е всепоглъщаща вселена, в която се оглеждат различни идеи — фрагментарната същност на модерния човек, загубата на идентичност, размиване на границата между реалност и фикция. Чрез огледалото човек преоткрива света извън-себе-си, както и света за-себе-си, света като даденост и света като проекция, открива и загубва себе-си като друг и различен. *"Огледалото е... неизменна метафора в процеса на субективиране и интернализиране на познанието, езика и изкуството и проблематизиране на връзката им с реалния свят"* (**Протохристова 1966**). Марионетката обича огледалата — самата тя е огледален образ-отражение на нашата вътрешна природа, на различните ни проекции, отсъствие и присъствия отсам и отвъд видимото. Образно-концептуалното присъствие на огледалото функционира по различен начин в сценичния модел на авангарда. Огледалото е част от декора, предмет, вещ с различни функции. В пиесата *Фокусникът на Св. Камбуров-Фурен* (**магическо огледало**, парадокс в един акт) и ***Човекът в огледалото*** *на Владимир Полянов* то функционира в контекста на авангардната естетика. Огледалото се явява заглавие-указание за необичайния характер на представяните събития, за наслагването на различни визии, за проникване и изследване на невидимата същност на явленията. Драматическият ескиз на Вл. Полянов представя променливите образи на различните полагания на човека в света. *Човекът в огледалото* разказва и играе своята собствена позната и същевременно не-позната съдба, тъй като отразеният в огледалото образ отказва да обслужва създадения от Реда регламент. Човекът в огледалото вече не е себе си. В огледалото наднича някой друг, чиито проекции надхвърлят изразните възможности на една единствена знакова система. Човекът в огледалото

е марионетка, илюстрация на фрагментарната същност на модерния човек, не-свободен, зависим от конвенциите на културата и морала на обществото. Актьорът Лавренов от пиесата на Вл. Полянов ще се разбунтува срещу марионетъчния механизъм на ролевите си прояви. В една необичайна вечер, вечерта на поредното представление Лавренов, ще откаже да бъде герой на евтина мелодрама от 19 век. Актьорът ще откаже въобще да бъде герой в своята лична и жалка човешка трагедия, ще откаже да се скрие зад думите, мислите и маската на някой друг. Необходимостта най-после да бъде себе-си — окаян нещастник, измамен съпруг в границите на реалната си житейска драма, го изправя пред ново предизвикателство. Личната драма на героя се възпроизвежда по познатата литературна схема на сантименталното и мелодраматичното, на тривиалното и познатото. Този оттработен сюжет се вгражда в една нова естетическа система и получава едно ново звучене. Целта на експерименталната драма е да подрива познатите рационални моменти в действието, да проблематизира познатите конфликти и събития, като подчертава цялата им условност и многозначност: *"Какво е театралната игра и истината. Играта става навик, истината пропада все по-дълбоко. Маската се сраства с лицето, играта по въжето става точно нашия вкус. Но какво трябва да направим, когато истината все пак изплува из бездната, когато ноктите ни изтръгнат маската из лицето, когато въжеиграча захвърли звънчетата и стъпил на пясъка открие, че той е бил само нещастник? Ще дигнем ли ръка да отсъдим? Кой може да ви съди, госпожо, че имате фалшиви зъби."* (**Полянов 1931**). В риторическата интонация на пиесата се оглежда амбивалентната същност на света. Не случайно финалът на експерименталната драма е откровено провокативен, риторично отворен, далеч от готовите отговори и еднозначни решения.

Същевременно огледалото поема функциите на действащо лице, което провокира, подлага на изпитание моралната същност и социалната отговорност на личността. Огледалото показва опакото лице, хастара, сшиването на театралния спектакъл, сглобяването на театралната метафора. Спектакълът отказва да следва традиционния си образ и излъчва една нова реалност, която пак е условна. *Фокусникът-автор* разрушава художествената автономност на сцената и образът на зрителя става част от драматичното действие. В пиесите на Фурен и Полянов драматичната ситуация се гради върху *огледалния принцип.* Участници и наблюдатели, персонажи и зрители са равнопоставени герои в магическото пространство на театралната алюзия. Фокусникът-автор-режисьор дърпа конците на този странен *марионетъчен театър,* на този *театър на маските,* които падат една след друга; и персонажи, зрители

и актьори остават със своите истински лица — *оголени и автентични*, без удобните протези на наложените или измислени роли и костюми. Театралната сцена и залата стават част от един спектакъл, размил границите между фикция и реалност, правдоподобно и фантазно. Самото драматургично действие извършва една крачка встрани спрямо себе си, като се самопредставя, самокритикува, саморазобличава. Всички са действащи лица-марионетки в абсурдния маскарад на живота — суфльори и гримьори, актьори и зрители, директорът на театъра и авторът на пиесата свободно преминават от една реалност в друга, превъртат хода на времето, за да сглобят мозайката на една надредна действителност, която ни позволява *другия поглед* към самите-себе-си, към света на собствените ни желания и страсти, стремежи и очаквания.

Бахтин 1975: Михаил Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Изд. "Художественная литература", Москва, 1975.

Бретон 1983: A. Breton. Manifestes du surrealisme. Gallimard, col. Idees. Paris, 1983.

Гол 1990: Иван Гол. Свръхдрама. 1920. В: Гестус, С., 1990.

Грозев 1923: Иван Грозев. Йов. Мистерия. В: Хиперион, II, 1923, № 1-2.

Даниел 1923: Исак М. Даниел, Българската драма. Опит за психологическо изследване, ч. I-II. В: Хиперион, II, 1923.

Дановски 1922: Боян Дановски. Синята лястовица. Драматическо видение. В: Хиперион, I, 1922.

Дановски 1923А: Боян Дановски, Приказка за измамата. Драматическо видение. В: Хиперион, II, 1923.

Дановски 1923Б: Боян Дановски. Света Катерина. Мистерия. В: Хиперион, II, 1923.

Дановски 1923В: Боян Дановски. Сърце от ален порцелан. Драматическо видение. В: Хиперион, II, 1923.

Дановски 1926: Боян Дановски. Новата драма. В: Хиперион, V, 1926.

Дановски 1927: Боян Дановски. Самодива. Драматическо видение. В: Хиперион, VI, 1927.

Дерида 1993: Jacques Derrida. Sauf le nom, Editions Galilee, 1993.

Емел 1990: Феликс Емел. Екстатичен театър. 1924. В: Гестус, С., 1990.

Загорчинов 1938: Стоян Загорчинов. Първата сълза на Дон Жуан. Едноактна игра. Изд. "Съюзна лотария", С., 1938.

Крейг 1987: Гордон Крейг. Избрани произведения. Изд. "Наука и изкуство", С., 1987.

Милев 1942: Гео Милев. Театрално изкуство. Студии, статии и критика. Изд. "Нов свят", С., 1942 .

Минков 1936: Цветан Минков, Българската драма. Начало, развитие, представители. Изд. "Факел", С., 1936.

Полянов 1931: Владимир Полянов. Човекът в огледалото. Драматически ескиз. В: Златорог, XII, №2, 1931, с. 70-115.

Протохристова 1996: Клео Протохристова. През огледалото в загадката. Изд. "Глаукс", Шумен, 1996.

Райнов 1929: Николай Райнов. Окото на художника. В: Лит. новини, II, 1929, бр. 39.

Речник 1967: Dictionnere, Le Robert, 1967.

Сирак Скитник 1922: Сирак Скитник. Художникът и видимостта. В: Златорог, III, 1922.

Шевалие – Геебрант 1995: Ж. Шевалие, А. Геебрант. Речник на символите. ИК "Петриков", С., 1995.

Шлемер 1990: Оскар Шлемер. Човек и изкуствена фигура. 1925. В: Гестус, С., 1990.

Щраер 1990: Лотар Щраер. Сценическото художествено произведение. 1916. В: Гестус, С., 1990.

Marietta Ivanova-Girginova

Poetics of the Marionette in the Experimental Forms of 1920s Bulgarian Drama in the Context of European Theatre Avant-Garde

Summary

The project examines the influence of the synthetic style in art on the developments in Bulgarian modernist drama. It introduces the notion of the 'synthetic play' as a new genre product of the modern avant-garde imitative/fine arts. The synthetic play is a constructive artistic structure which is combined with the innovative tendencies in the fine arts in the search for a genre syncretism. This is an attempt to merge the rational and the mystical approaches to understanding. This artistic methodology is based on the intuitions of Bergson and Joyce, the abstractionism of Malevich and Kandinsky and the psychoanalysis of Freud and Jung. The ultimate goal is to find the aesthetico-philosophical essence of the world.

The new shape of the artistic image is fragmented and each segment is independently presented. The traditional personage disappears and is replaced by the marionette character, the mask personality. Characters lose their identity and social positioning and become part of a fictional world governed solely by the principles of the aesthetic interplay. The project examines the verbal and gesture expression of this 'marionette' poetics and its influence on the structure of the synthetic play.

Павол Копърда

Основите на сюрреализма, възпрепятстване на семиозиса[1]

В своите сюрреалистични манифести Бретон се опира на Зигмунд Фройд и на неговата теория за нагона. Искал е с негова помощ да изгради една литературна култура, унищожителка на културата и литературата, които злоупотребяват с неутралността на линеарното писане. Линеарното писане "е само повърхността, на която се преписва и регистрира трансценденталният диктат, гласът, който говори, словото, което се проявява." (**Габелоне 1977**). Бретон изгражда етиката на сюрреалистите върху тяхната вяра, че с унищожаването на линеарното писане ще достигнат до първичния език, който сюрреалистите отбелязват с черти (следи), графеми, сами по себе си без стойност, но имащи функцията да унищожат документа.

Тук видимо се предизвестява критиката на Дерида спрямо линеарното писане като закрепостено и като инструмент за закрепостяване на писателя. В манифестите и в "Автоматичен куриер" Бретон развива представата, че линеарното писане е повърхностна текстура на мита, че съществува вътрешност и духовна дълбочина. С отбелязване на следите на първичния език пишещият сюрреалист механично пренася абсолютното в сюрреалното. С това той не забранява на обществото да пише и да бъде привързано към самото писане, но му открадва илюзията, че става дума за акт на творчество, внушава му чувството за пасивност на действието, за невъзможността да бъде негов творец и да контролира неговите резултати.

Пишещият сюрреалист обаче, живее с надеждата, че привързаността на обществото към линеарното писане ще бъде премахната. За да се

[1] Текстът е част от по-голяма работа върху сюрреализма, чиято проблематика бе представена на международна конференция върху авангардизма, състояла се в Брастислава на 29-30. 09. 1999 г. Бел. ред.

постигне това, трябва да се открие един "език без условности": "Става дума да се открие тайната на езика, чийто елементи ще престанат да се държат като реликти на повърхността на мъртво море" (**Габелоне** 1977, стр. 17). С линеарното писане новият език може да бъде отбелязан само външно, но това задоволява човека, защото самият той е несъвършен като филтър на абсолютния език. Според Бретон абсолютният език функционира само като утопия, като нещо, поддаващо се на организиране само метафорично, около една имагинерна топография — като непрекъснато творене, като поток, който е пресечен от погрешна рецепция. У сюрреалистите постоянно се мени мястото, сигналите на непознатото, към което те насочват своето внимание, преминавайки от една симптоматична точка към друга върху голямата повърхност на симптомите.

Според Бретон този "език без условности" се създава от няколко гледни точки едновременно. В резултат на това изобразеният предмет е фрагментарен, неговият прочит е винаги случаен и липсва изчерпателният код, семиотиката на кода, която би позволила да се реконструира системата в нейната пълнота. Като записва, пишещият сюрреалист дезартикулира индиферентността на писането. Но литературният текст е само едно от местата, където може да бъде разобличена репресивната функция на линеарното писане спрямо човека. Другите места на дезартикулация са еротичният живот, любовта като страст, градът като текст, сънят като проявяващо се отношение на другостта към обекта на съня: "Предметът на сюрреализма се влива в общата биполярност на модерната западна цивилизация между тоталитарност и фрагментарност. Трябва да го свързваме с кризата на европейската система" (**Габелоне** 1977, стр. 18).

Сюрреализмът има общи черти с постмодернизма на Лиотар, тъй като появи ли се предмет в сюрреалистичното произведение, то е, за да бъде завършената фигура деконструирана / дефигурирана. Съвкупността от такива обекти-дефигурации трябва да разбираме в позитивен смисъл — като подтикване на мисълта да се откаже от представите, че е тъждествена на правилата, с които мисли и които я мислят и да конципира сама себе си като вътрешно дерегулационно напрежение, маскирано или потискано от синтактичната регулация. Бретон се поддава на една илюзия, когато мисли, че като дерегулира линеарното писане, ще насочи пишещият сюрреалист към някаква дълбока, стабилна метафизична точка на писането, към която образността се устремява като към цел: "Не съществуват никакви непосредствени изрази на несъзнаваното, освен във формата на насилие: насилие на безпогрешния текст върху желанието, насилие на желанието върху безпогрешния текст" (**Габелоне** 1977, стр.3).

Тази мисъл е сходна с мисълта на Дерида, че в линеарното писане е възможно да присъства и нелинеарното. Става дума за писане в словото и в гласа. Всеки глас и слово, които са регулярни, се опират на линеарното писане. Ако в тях то бъде нарушено, това означава да се лишат от определеност.

Сюрреализмът обаче греши не само в това, че идеализира дерегулацията на гласа и писането като видима цел, но и в това, че Бретон систематизира несъзнаваното, което е инструмент на дерегулацията, като по този начин го превръща в напълно съзнавано, тиранично, изключващо всяка лоша фигура. Решението не се състои в окончателната визия, а в (казано по Дерида) безконечната борба между културата на гласа и културата на писането. Противно на декадентите, противно на Джойс например, Бретон има предимство в това, че не стеснява езика и неговата дисеминация до естествения език на гласа: "Докато у Бретон езикът е документ на напрежението, което го предхожда и отразява, у Джойс езикът е тотализираща фигура, от която няма изход" (**Габелоне 1977**, стр. 37).

В класическия текст синтаксисът е предвидима метаморфоза. За разлика от него сюрреалистичният текст поставя един до друг обекти на свободната асоциация, сякаш пред всеки обект се разгръща процес на дисеминация, редове от взаимно заменими качества, следователно, безкрайни възможности за промени. Сюрреалистичната метаморфоза вече не е подреден синтаксис, а механизъм, който се въвежда в ход като определител и деструктор на формите, при това без да се позовава на съдържанието на тези форми.

Като средство за разрушаване на планираната метаморфоза Бретон открива "любовта между предметите". Намира я в историята на Лотреамон с чадъра и шевната машина, които се срещат на операционната маса. Според Бретон и според Макс Ернст не става дума само за обикновена среща, а за взаимна любов: благодарение на неутралността на операционната маса въздействието на двата предмета е абсолютно ново и абсолютно поетично. Към този тип абсолютна поетичност на метаморфозите, постигната благодарение на изчистване на социалните обстоятелства, на неутрализиране на платното, американският теоретик на постструктурализма Фредерик Джеймисън има марксически коментар. Според него обувките в картината на Ван Гог "Селянки" имат силно анафорично съдържание, при което това не-скриване на обстоятелствата едновременно се представя като опосредено от произведението. В картината на Анди Уорхол, където обувките са увиснали на неутрален фон, фонът затова е неутрален, за да осъзнае читателят, че вече не е работа на изкуството да бъде посредник на не-скритите обстоятелства. Следо-

вателно, тук не става дума за деконтекстуализация в името на естетическото удоволствие, а като предупреждение към възприемащия, че в реалния живот отсега нататък изкуството за него няма да бъде опора, а умъртвяващо средство. В обувките на Уорхол "е материализирана тази смърт на света на илюзиите " (**Джеймисън 1989**, стр. 22). От 60-те години насам вече е необходимо да бъдем лоялни към институциите. Затова, като антисоциална със своята скандальозност, подривност, неморалност, със своите посочвания-предупреждения, модерността е призрак, тежък кошмар за по-младите поколения.

С неутралните си (без препращания) среда и фон сюрреализмът се доближава до постмодерността. Бретон разбира, че срещата на предметите в непрепращащия контекст на операционната маса спира или разлага по-нататъшната метаморфоза, по-нататъшните трансформиращи препратки. Предупреждението на Уорхол пророчески предвижда, че "читателят вече няма да намира опора в изкуството, когато се върне в действителния живот". "Красотата ще бъде или конвулсивна, или няма да я има", както пише Бретон в "Надя". Остава неясно дали неутралният фон означава абсолютна поетичност или конвулсивна красота: "Бретон все се надява, че чрез опитността на руптурата ще бъде възможно да се реконструират изискванията на новата хармония. Но благодарение на неговото търсене като страничен резултат на сюрреалистичната продукция ще се роди идеята за конвулсивната красота" (**Габелони 1977**, стр. 40), която може да се прояви в тялото без душа, само с ерос. Габелони твърди, че не е възможно да се контролира конвулсията на идеите и чувствата, защото става дума за тяло, ръководено от нагона. То е като ножици, които търсят изпълнение на своята функция и колкото по-добре я изпълняват, толкова повече унищожават своята среда.

Опозицията писане—реч организира по принцип цялото пространство на модерността и продуцира напрежение, което е необходимо, за да може да се направи скок в метафизиката. Напрежението се състои в това, че пишещият сюрреалист се противопоставя на линеарното писане, но е ръката, която пише, подобно античния протоколист на Библията. Нарежда думите, които някой му диктува, без да е нужно да ги разбира. Така става съставна част от цялата наша епистема и от нашата история, протичаща в знака на метафизичното слово. Писането е нечист акт: нито правдив, нито измамен. Не е само фон, който неутрализира метаморфозата, но може и да бъде. Сюрреалистите не са теоретически наясно за това дали писането, изпразнено от комуникация, е освобождаващо както картината върху празния фон. Благодарение на тази неяснота в периода 1926–1930 в движението се стига до плодотворен разрив и повторно обединяване. В

края на краищата предметът, присъстващ със своите препращащи възможности, постепенно се сплесква върху изписаната страница.

Обектът на сюрреалистите не е толкова обект в безобстоятелствения постмодерен смисъл, по-скоро е изпразнен от обстоятелства, за да може писателят да има свободата да определя, да предлага отношения между субекта и обекта. В сюрреалистичните артефакти обектът престава да бъде съставна част от семиозиса на репрезентация и провокационно се дистанцира от него. Но това дистанциране е плодотворно, защото така става възможно да се замени репрезентацията с презентация, т.е. със самолюбуването на обекта и изобразяващия писател в момента, когато се разделят със своята функционалност спрямо посочения предмет. Това буквално повтаря разсъждението на Дерида за преломния момент, когато възниква разстояние при посочването и показалецът започва да чертае своя връх, а не лицето на посочения. Става въпрос за възникване на пълноценния момент на многоезичието: "тъкмо самият смисъл на рисуването тук се разколебава чак до степен на самоликвидиране" (**Габелоне 1977**, стр. 79). С рисуването всъщност вече не се йерархизира текстът или пространството, а се експериментира със създаването на пространство, т.е. на форма, която моделира процеса на нашата перцепция. Собствено самото произвеждане на знаци — рисуването — се валоризира като "нелогично", неподчинено на априорни правила, както при постструктуралистите, последователи на Пърс.

Трайното, с което сюрреализмът присъства в днешната (постмодерна) ситуация е, че откритите от сюрреалистите противоречия не позволяват да бъдат лесно погълнати от перспективата на декадентството—модернизма, нито от перспективата на постмодернизма. Сюрреализмът е окупирал и добре защитава междинното пространство на опразнения безобстоятелствен фон. Благодарение на него пространството не може да се редуцира в едно или друго направление и потенциално винаги е препълнено с логиката на писането. Следователно, с несекващия раздор между "писането в гласа и в речта": в сюрреализма присъствието на предмета означава, че в него ще бъде вложена способността да служи като (пишеща) машина, която вдига бунт в изказването, прониква в синтаксиса и извършва насилие спрямо насилието на смисловата йерархия.

Превод Вътьо Раковски

Габелоне 1977: Lino Gabellone. L'oggetto surrealista. Il testo, la citta, l'oggetto di Breton. Einaudi, Torino, 1977.

Джеймисън 1989: Frederic Jameson. Il postmoderno a la logica culturale del tardo

capitalismu. Garcanti, 1989 - италиянски превод на F. Jameson. Postmodernism or the curtural logic of late capitalism. In: New Left Review, 1984.

Pavol Koprda

Foundations of Surrealism, Interception of Semiosis

Summary

The paper interprets surrealism and specifically André Breton's manifesto with respect to the post-modern situation, the boundary space surrealism takes as an avant-garde movement between modernism and post-modernism. The author outlines a number of aspects the surrealist revolution shares with post-modernist theory in the communicative function of language which interrogates the universality of rules and the general vailidity of norms. For this he quotes and comments upon up-to-date theories (Derrida, Lyotard, Jameson, Gabellone).

The emphasis of the paper is upon the surrealist aim to release literature from the repressive function of linear writing through the discovery of "a language without conventions" which will destructure and deconceptualize representation; upon the use of a neutral background whose liberation from circumstances allows the writer to offer new subject-object relations ("illogical" metamorphoses of free association rather than foreseeable syntactical metamorphoses). The rebellion of surrealism against the violence exerted by the hierarchy of sense guarantees its lasting presence in today's (post-modern) situation.

Богумила Сувара-Марчокова

Езикът на Бруно Шулц в контекста на полската модерност

Инвазията, въздействието на различни "изми" върху полската литература от края на XIX и началото на XX век и тяхната рецепция са успешно класифицирани, рационализирани и подредени от литературната история още в периода между войните (Е. Порембович, В. Фелдман, Ю. Кшижановски, К. Вика). В монографията, посветена на този период, която възниква в рамките на проекта *История на полската литература*: "Литературата на Романтизма" (Literatura romantyczna — 1986), "Литературата на позитивизма" (Literatura pozytywizmu — 1986), "Литературата на Възраждането" (Literatura Odrodzenia — 1987), "Литературата на Барока" (Literatura Baroku — 1987), "Литературата на Просвещението" (Literatura Oświecenia — 1988), "Средновековна литература" (Literatura Średniowiecza — 1990), "Литературата на двадесети век" (Literatura dwudziestolecia — 1990), авторката М. Подраза-Квятковска (**Подраза-Квятковска 1992**) смята за най-значителни две направления, концентрирани около противоположни черти: модернизъм и неоро-мантизъм. Йерархично по-ниско се намират: символизъм / декадентство, експресионизъм, импресионизъм, но и францискантизъм, класицизъм. Затова според авторката за разсъжденията върху литературата от прелома на XIX и XX век е важен фактът, че за периода 1890—1918 г. полската литературноисторическа рефлексия успява в това, в което не успява немската или например италианската литературна история — да разработи еднозначно и задължително название, а именно — "Млада Полша". В полската литература проблематиката на модернизма до неотдавна се отнасяше само към един кратък и много стриктно ограничен литературен период, а в неговите рамки само към това, което е тясно свързано със светогледно, идейно или формално новаторство. Върху ограниченията, произтичащи от такова, зависещо най-вече от политически събития парцелиране на литературната история — следващите граници са годините 1939, 1945, 1949, 1956, 1968, 1976, 1989 — обръща

внимание, още през 70-те години Чеслав Милош (**Милош 1977**, стр. 40), но неговият глас, идващ от англосаксонска територия, остава нечут.[1]

Подходът към тази проблематика обаче рязко се променя през втората половина на 90-те години. Ще спомена само списанието "Тексти друге" (бр. 4, 1996) и монографията на Ришард Нич "Езикът на модернизма" (**Нич 1997**). Възможно е наистина това да е само следствие от краевековното бреме и израз на необходимост от нова, по-широка перспектива. В края на краищата сигурно е едно — че по този повод най-радикални възгледи изговарят изследователите, повече или по-малко открито приемащи постструктурализма или постмодернизма. Неоспорим е също така фактът, че в полската културна рефлексия най-интензивните полемики около постмодернизма се разгарят през първата половина на 90-те години. Изглежда, че именно преоценката на въпроса за модерността в полската литература е едно от съпътстващите явления на успешното изясняване на въпроса за постмодернизма, въпреки че добрият тон изисква да се премълчи самото название, което, от една страна е възприемано като твърде радикално, от друга, като остаряло, но в полската литература все още сериозно неизследвано.[2]

В монографията "Езикът на модернизма" Р. Нич използва понятието език в три значения: като традиционно разбиране на езика от всеобщата рефлексия на културата в края на XIX и началото на XX век, като мислене за езика на модернистичните творци, а така също като възгледи, потвърдени в най-новаторското литературно творчество. Тази работа има за цел да провери доколко в полската литература е валидна тезата, разработена от западноевропейската хуманитаристика — че проблематиката за езика има основно значение не само за модернистичното литературно и художествено творчество, но и за цялото модерно хуманитаристично мислене. Наистина анализите на Нич най-вече изследват литературата и езиковото съзнание в периода от началото на модернизма в полската литература. Но прекрачвайки в "бъдещето" полският литературовед определя края на 60-те години като време на изчерпване на модернизма в

[1] Срвн. също Fik, M. Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956, Errata s.c., Warszawa. Например периодизационната граница, свързана с 1956 година, авторката проблематизира така: "Датите, с които се измерва "отдалечаването" от Октомври 1956, са, както е известно, много и е трудно да се определи еднозначно коя от тях би трябвало да се приеме за правилна. Нито една от тях не обозначава точно границите на някакъв еднороден процес." стр. 144.

[2] Монографията "Ефектът на инскрипцията, Жак Дерида и литературата" е публикувана от М. П. Марковски през 1997 г., трудът на Дерида "За граматологията" Б. Банашак превежда през 1999 г.

качеството му на художествено-светогледна опция, тясно свързана с процесите на обществената, културната и цивилизационната модернизация от края на XIX век; както и с алиенацията на човека, пренесена в езика, и нейното надхвърляне / отстраняване с помощта на модернистичното изкуство.

Още по-радикално подхожда към въпроса за полския модернизъм В. Болецки (между другото той е автор на първата обширна работа по въпросите на интертекстуалността в полската литература "Пра-текстове и текстове" — **Болецки 1991**), когато в студията си "Текстове и глоси" (Болецки 1996) прави опит да потърси "такива поетологични категории, които да позволяват в литературните творби от края на XIX и края на XX в. да се открият явления, характерни за литературата (наистина само хипотетично) на целия XX век. В контекста на изследването на В. Болецки за полската проза (**Болецки 1982**) и на установената от литературната история традиция модерната (авангардна) полска проза да се представя чрез творчеството на Виткаци, Шулц и Гомбрович, е интересен фактът, че изследвайки поетологичните категории, "характерни" за полския модернизъм, Болецки споменава само Гомбрович (освен това цитира негови произведения, възникнали почти паралелно с прозата на Шулц). При това авторската му стратегия се съгласува с обсъжданата поетологична категория на Глосата и Текста едва в процеса на четенето, а не на творческия акт на писателя. Вероятно е основателно този факт да се свързва с предпочитаната от модернистите проблематика на времепространството и с възгледа рефлексията за полския модернизъм от началния му период (засега) да бъде решаващ фактор: оттук антиципиращо да се разсъждава за възникналото по-късно творчество на принципа на общото интелектуално пространство. (Нич разсъждава например за поетиката на епифанията и на модернизма — **Нич 1996**). Може би обаче, въпреки споменатите стремежи, трябва да се говори за авангардизъм, което разбира се ще зарадва привържениците на схващането, че в контекста на съвременната полска литература трябва да се мисли не толкова за пост-модернизъм, колкото за пост-авангардизъм (Г. Газда).

Но това, че днес прозата на Шулц е забравена, изглежда има и друго обяснение. То произтича от факта, че след хегемонията на "навалицата от текстове", от интертекстове и след смъртта на автора въпросът за субекта и субектността в литературата не се изчерпва, а непрекъснато се разширява с нови нюанси и различна степен на присъствие на авторовото "Аз" във фикционалния свят (a vice verza) — тъй като все повече се размиват границите между това, което е предмет и това, което е негова интерпретация, между причина и следствие, между епизодично и същностно, и над всички тях доминират въпросите за комуникацията, та дори за пан-

комуникацията. От тази гледна точка прозата на Шулц няма особен принос, тъй като присъствието на авторовото "Аз" се възприема като еднозначно, комуникативната ситуация сякаш е игнорирана от автора. Въпреки всички споменати методологични и формални фактори Шулц трябва да се има предвид, та макар и само заради подчертания от Левинас плурализъм на културата и мисленето. Шулц е nota bene наставник на изтънчения полски постмодернизъм.

В тази връзка интерес представляват два погледа върху литературното, изобразителното и есеистичното творчество на Шулц. Преди всичко разсъждението на Е. Курилук за пътя на Шулц към бъдещето на това, което е минало. Това означава преоценка на неговото творчество от едно друго равнище. Не от равнището на тотализиращата абстракция, яснота и рационалност с авангардистки произход, които изискват уни-версалност на движението напред: от реализма към абстракцията, от митологията към рационализма, от емоционалния субективизъм към хладния обективизъм, от илюстративното към автономното, от фантастичната флора и фауна на садо-мазохизма към порядъка и яснотата на стила Bauhaus[3] (**Курилук 1992**, стр. 229) — а от равнището на другостта, която не иска да бъде само абсолютна абстракция и шокиране с формални иновации (**Курилук 1992**, стр. 233). По такъв начин се проблематизира традиционната схема на съвременното изкуство и се дава пример за това, как един някогашен анахронизъм може да се превърне в утрешен авангардизъм. Вторият текст — на К. Стала, всъщност е деконструкция на метатекста на Шулц за поезията "Митологизиране на реалността" (*Mityzacja rzeczywistości*). Студията "Пространството на метафизиката, пространството на езика — Шулцовите 'разсадници' на смисъла" (**Стала 1983**) убедително доказва, че "парадоксалността" на образите, структурите, фигурите на Шулц може да се разположи върху хоризонта на основния парадокс на метафизиката — парадоксът между подвижния център, вътрешността (на структурата, битието, реалността, езика) и поместеното във phisis външността (на явлението, писмото, графичния знак), между чистото присъствие на "центъра" и чистото неприсъствие, не-мястото (парадокс, който Дерида "укротява" с понятието differance, следи, пра-писмо). А това значи парадокса, свързващ радикалното присъствие на signifié и чистото неприсъствие на signifié, т.е. безкрайното посредничество на разликите, играта, отдалечаване на следата. (**Стала 1983**, стр. 83). Постулирана и същевременно в творчеството на Шулц реализирана е задачата на автора-бунтар, затворник, еретик — който разтърсва офици-

[3] Архитектурен стил в Германия през 20-те и 30-те години на XX век. Бел. ред.

алния текст на света, а метафорите на езика, на "официалните" понятия, формулировки, както и мъртвите метафори, затворени в системата от кодове на обществената комуникация, на доксата, заменя с живи метафори. Тези живи метафори наистина повтарят "идеализиращото" движение на втвърдяване на метафората в понятие, но им се удава да избегнат самия момент на втвърдяване. Този повтарящ се жест преразглежда философските парадигми, въпросите, свързани с традицията, но поради факта, че едновременно с това оголва / изважда сложността на скритите им предпоставки и предразсъдъци, той "унищожава тяхната дуалистично-йерархична структура" (**Стала 1983**, стр. 104). Следователно езикът на Шулц може да бъде разбиран като инклузивно (Нич) разширяване на въпросите на постмодерността.

Може би би било интересно да се проследи квази-теоретичният дискурс на Шулц в неговото лексикализирано значение (кохеренция, логика, изведени заключения), а това означава не само да се разкрие "енергията на конотацията", дисеминацията на значенията, но и съобразяването с историческия контекст. Имам предвид казаното от Шопенхауер за природата и изкуството (обвито във ведантична символика), както и съзнанието, модернистично в същността си, за ограничаващата власт на прагматичния език и свързаното с нея отделяне на референта от съобщението. Така се предоставя възможността симулакрумите на Бодрияр (все още недопускани / отхвърляни във високата литература) да бъдат открити не само в постмодерната, но и в модерната култура, в която всъщност са били забелязани.

Ако обаче се пристъпи към предлаганото, най-вече от Нич, разширяване на понятието модерност в полската литература, ще се окаже, че прозата на Шулц ще се вмести в рамките на модерното изкуство, схващано като начин да се прояви скритото значение на "преходната, моментна и случайна реалност". Следователно, независимо от актуализирането на естетическите заявки на експресионизма, сюрреализма, авангардизма, прозата на Шулц принадлежи към съвременната / модерната художествена формация.

Превод Величко Панайотов

Болецки 1982: W. Bolecki. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym, Ossolineum, Wrocław, 1982.

Болецки 1991: W. Bolecki. Pre-teksty i Teksty, PWN, Warszawa, 1991.

Болецки 1996: W. Bolecki. Teksty i głosy. In: Teksty drugie, бр. 4, 1996, стр. 5-19.

Курилук 1992: E. Kuryłuk. Gąsienicowy powóz, czyli podróż Brunona Schulza... In:

Bruno Schulz in memoriam, 1892-1942, red. M. Kitowska Łysiak, FIS, Lublin, 1992.

Милош 1977: Czesław Miłosz. Ziemia Urlo, Paryż, 1977.

Нич 1996: R. Nycz. In: Teksty drugie, № 4, 1996.

Нич 1997: R. Nycz. Język modernizmu. Leopoldinum, Wrocław, 1997.

Подраза-Квятковска 1992: M. Podraza-Kwiatkowska. Literatura Młodej Polski. PWN, Kraków, 1992.

Стала 1983: K. Stala. Przestrzeń metafizyki, przestrzeń języka – Schulzowskie "mateczniki" sensu. In: Pamiętnik Literacki, LXXIV, 1983, бр. 1, стр. 81-104.

Bogumila Suwara-Marčoková

Brunon Shultz's Language in the Context of Polish Modernity

Summary

The existing interpretations of Brunon Schultz's prose from the point of view of language – and more precisely, linguistics, the philosophy of language and the theory of poetic language – allow us to localize his works in the system of Polish literary movements (expressionism, surrealism, avantgardism) and to specify the questions of genre and the literary process in 20th century Polish prose.

The analyses, researches and studies (Bolecki, Kuryluk) most often lead to a formal and conventional ascription of their conclusions to the previous or current literary strategy. While in fact the inscrutable, intangible intensity of Schultz's 'poetic', 'oneiric' fantasy, combined with the formal decisions in his prose, justifies the systemic inclusion of his oeuvre in the so called experimental movement. (Witkaci Gombrowicz)

It seems that the character of those conclusions is the result of the aesthetic thinking of the 1930s, which sees art as hierarchical and gives priority to universalism, abstract ideas, clarity, rational models and the hegemony of form.

Even so, the complex perception of Schultz's works (graphics and prose) in the context of cultural and civilizational changes gave new directions to interpretation as a 'perspective of the future in the past'.

This research attempts to make a new analysis of the multiple discourses that, when seen from a different perspective, can define better the cultural typology and at the same time question the hierarchical models and concepts in use.

Елка Трайкова

Литературната история през погледа на литературните полемики. Наблюдения върху литературните дискусии в България и Русия през периода 1945—1989

Изучаването на литературните полемики създава възможност за изграждане на една по-автентична, фактологически аргументирана представа за литературната история. Нейното критическо интерпретиране през призмата на полемичния дискурс разкрива многозначно и провокиращо семантично поле, чиито граници динамично преливат от естетически и идеологически към личностни мотивации. В този смисъл полемичните текстове не са просто колоритен щрих, една предполагаща сложно преплитане на гледните точки емпирична даденост. Те са несигурно, подвеждащо диалогично пространство, което най-често е структурирано на принципа на тематичното обособяване и категоричното противопоставяне на система от значения. Въпреки тяхната предпоставеност в периода 1945—1989 г. и ограниченията, които социалистическият реализъм налага като проблематика, стил, изказ и идеологически табута, анализирането им значително би могло да разшири хоризонта на познание за българската и руската литература.

Тяхното полагане в едно съпоставително пространство би могло да изтегли нишките на взаимна обвързаност или по-точно на зависимост на естетическите процеси в литературното и културологичното поле от привнесени и наложени като основополагащи идеологически постановки и партийни решения. Това предполага превръщането на полемиките от зони на комуникация между личности, застъпващи противоположни тези, в публични спектакли с предварително разработен сценарий и разпределени роли. Този универсален модел понякога е разколебан от непредвидени полемични случвания, от пропуснати (случайно) от цензурата текстове или разпадане на предварително замисленатa игра на естетически сблъсъци. Именно тези заключения са истинските свидетелства за същността на художествените процеси. Чрез опитите за деконструиране на полемичните текстове на различни нива, бихме могли да коригираме

прибързани или деформирани представи за традиционни митологеми или за новаторски естетико-философски процеси, влизащи в болезнени диалози с идеологемите на соцреализма. От тази гледна точка литературните полемики могат да бъдат мислени като субективен преход към определена, често твърде манипулирана обективна истина, биха могли да бъдат посредник във възприемането на закодирани от идеологически фактори социокултурни ситуации. Те провокират разплитането на сложните мрежи от психологически, партийно-йерархични и личностни взаимоотношения. Това е възможно само ако анализът продължи зад видимата конкретност и еднозначност, на която твърде често се настоява. Някои от заложените в полемичните текстове значения стават ясни по-късно — чрез разместванията в шахмата на властта в културата; други се превръщат в екзистенциални драми, защото предизвикват изместване в периферията на културния живот и отнемане правото на публични изяви.

Характерен знак на литературните полемики в България преди 9.IX.1944 г. е, че всеки спор предизвиква отворена поредица от интерпретации и всеки проблем се обсъжда от собствена/различна перспектива на участниците в него. В дискусиите през разглеждания период всяко полемично слово трябва да наложи своята по-стойностна и по-убедителна перспектива, за да създаде нови смисли, да внуши съмнение в позициите на опонента. Разликата е в това, че то никога не бива да напуска дадена, наистина променяща се във времето, но винаги задължителна политическа рамка. Това налага емпиричният порядък на фактите да се полага не в едно логически подредено естетическо пространство, в което не липсва и личностното обругаване и скандалът, а в една идеологически маркирана зона, в която се прави опит за дискредитиране на другия като идейна позиция, като отклонение от официалния художествен метод на партийната политика.

Изместването на значенията от сферата на художествената опозиция е по-завоалирано, не така драстично след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП (1956 г.). Това не означава, че отпада налагането на един властен, императивен дискурс. Затова много често литературните дискусии се превръщат в своеобразни трибунали, от/на които се решава съдбата на неудобни, нарушаващи стерилността на социалистическия реализъм произведения. Известни са случаите на забраняване на книги — на Радой Ралин, на Константин Павлов, на Блага Димитрова — в България; на Солженицин, на Владимир Войнович и много други в Русия. Не е изключение и насилственото налагане на авторите да дописват своите произведения в стила на комунистическата идеологема — класическият вече случай с романа "Тютюн" на Димитър Димов. Това определя и

двойствената същност на естетическата парадигма през периода 1945—1989 г. От една страна, наличието на дискусии е знак за свобода, която обаче строго се контролира и регламентира според категоричните правила на предпоставения замисъл. Затова сценарият, по който те се провеждат, въпреки полагането им в различни времепространствени координати, е един и същ. Литературната полемика най-често се открива тържествено, като се аргументира неизбежната необходимост от нейното провеждане. Провокирана от развойните тенденции в литературата или от конкретен проблем, полемичната ситуация в България най-често е рефлексия на вече състояла се в Русия. През 60-те години в "Литературная газета" (1964 г.) и във "Вопросы литературы" (1965 г.), се провеждат няколко дискусии, в които се поставя проблемът за използване на авангардните методи в литературознанието. Експериментирането на различни техники на анализа, чрез които естетико-философските смисли на творбата се извеждат не само на идейно, но и на структурно равнище, в Русия не се санкционира така строго, както в България. Тези теоретични модели като конкретно приложение рефлектират в българското литературознание по-късно. Дискусията по повод книгата на Николай Хайтов "Диви разкази" през 1973 г. се превръща в сблъсък между подчертано идеологизираното или повърхностно-аналитичното тълкуване на художествените произведения и методите на структуралния анализ, повлияни не само от неговите европейски практики, но и от руската теоретична школа. Провежданите дискусии за националното своеобразие в литературата (1965 г.), както и една от най-продължителните полемики (1963—1966), в която се сблъскват два противоположни подхода към критическия текст — нормативно-догматичният и артистично-импресионистичният, са същностни знаци на процесите в българското литературознание. В него преобладава толерирането на подчертано идеологизирания, традиционно консервативен стил на критическа интерпретация. Въпреки това тези дискусии имат конкретен адресат — просветения читател, който трябва да бъде убеден в това, което отдавна знае — че социалистическият реализъм, въпреки яростната съпротива на неговите най-верни защитници, става все по-неясно и все по-аморфно понятие.

В България тези полемични текстове значително разширяват хоризонта на познание — от една страна, с отрицателно конотираните информации за тенденциите в западната литература и наука, а от друга, чрез позоваването на автори от станалата вече класическа руска школа в литературознанието. В тях се прави опит за изграждане на актуални и новаторски тогава културологични модели и в този смисъл те са важни исторически свидетелства за сложните метаморфози през периода 1944—1989.

Кръгът на участниците в тях също е прецизно подбран, а текстовете – стриктно редактирани. Но все пак тяхното композиционно структуриране е подчинено на една комуникативна отвореност, на интелектуалната игра на аргументи, на многозначния полемичен език. От балансирания синтез между модерност и традиция, от нарушаването на каноните, но и от оставането в рамките на позволения бунт, от равновесието между отрицание и утвърждение зависи обективната монолитност на критическия дискурс. И в България, и в Русия този вид полемики преобладават през последното десетилетие на разглеждания период. Те най-често са положени върху класическите закони на реториката. В тях беглото споменаване на чуждите тези е повод за разгърнатото излагане на собствените аргументи, разположени в широкия спектър от намека до императивното налагане на личната скала от стойности и значения. В този смисъл емблематични са и заглавията на статиите, защото те поставят смисловите акценти и възбуждат вниманието на читателите. Тези, които се оттласкват от идеологическата тривиалност, търсейки метафоричната оригиналност или афористичното звучене, получават широка обществена популярност и в България, и в Русия. Те се превръщат в същностни знаци на освободеното, необвързно с догми полемично слово. По-типични са случаите, когато участниците в дискусиите предпочитат патетично-призивни заглавия или императивно-декларативни формулировки. Те са характерни за дискусиите, налагащи или отхвърлящи свободния стих през 60-те г. Структурно-семантичното композиране на тези полемични сблъсъци настоява по-скоро на монологизма и затворената самодостатъчност. Тук аналитизмът бегло интерпретира смисъла, търсейки конфликтната опозиция между вложените значения, изведените послания и идеологическите схеми. Насищането на характеристиките с отрицателни конотации трябва да дискредитира опонента, а ролята на читателя е твърде маргинална. Той не трябва да бъде убеждаван, на него властно му се налага да приеме, че определени тези, имена и книги трябва да изпаднат в забрава, за да не оскверняват неговия добър / правилен идейно-естетически вкус. Променящата се политическа конюнктура често отменя издадените естетически присъди и безшумно реабилитира автори и книги, превърнали се междувременно в митологеми. Защото всяка организирана забрана ражда противодействие, а всяко идеологическо табу провокира тайно познание, апокрифно разпространяване на произведения, създаващи особен ореол на почит около имената на инкриминираните автори.

Понякога, и това е по-скоро правило, отколкото изключение – участниците в полемики, защитаващи авангардни естетически идеи, влезли в остри сблъсъци с догматичните норми, твърде скоро се идентифицират

с официалната политическа власт и се превръщат в защитници на ретроградни позиции и консервативни естетически тенденции. Емблематичен пример са поетите от така нареченото "априлско поколение" в България и поетите от 60-те години в Русия. Тяхното скандално и бунтовно навлизане в литературата твърде скоро се канализира във възходяща политическа кариера. Литературните дискусии имат определена социокултурна роля за по-явното или по-тайното дисидентство в литературните среди. Полемичните отношения с комунистическата система носят твърде много рискове. От тази гледна точка дискусиите са своеобразен ключ за осмисляне на конфликта литература—власт, характерен и за България, и за Русия. Полемиките често провокират прекрачването на онези политически забрани, които водят до открита съпротива срещу наложената не-свобода. В българското общество връзките власт—литература са много по-интимни, а това смекчава (особено в края на периода) и санкциите към писателите, които със своите произведения се превръщат с морално-политически коректив. Изключение е съдбата на Георги Марков, убит с така наречения "български чадър" през 1978 г. в Лондон. В Русия мерките на политическата власт са твърде драстични, а съдбата на авторите, невписващи се в тесните пространства на идеологическата правоверност, е белязана със знака на смъртта, на апокалипсиса в лагерите или с бруталността на екстрадирането.

Литературните дискусии през разглеждания период са същностен културологичен модел, структуриран на принципа на сблъсъка между наложените политически дискурси (привнесени и местни) и традиционните социокултурни пространства; на взаимното противопоставяне и оттласкване от официалния художествен метод и нежеланите, но неизбежни модерни естетически инвенции. Сравнителният анализ показва близост в тенденциите, а не толкова в темите на отделните дискусии. В България и в Русия съществуват общи полемични модели, доколкото съвпадат проблемите на соцреализма и политическата система, но стилът, съдържанието и мащабите на литературните дискусии са твърде различни. В Русия по-често се поставят същностни теоретични проблеми; в България те рефлектират по-скоро като отзвук, като възбуждащи полемични напрежения, но мотивациите за реалното разгаряне на дискусии или са официална поръчка, или са резултат на субективни пристрастия.

Целите на литературните дискусии в двете страни най-често са предварително програмирани, но резултатите като пасивно или активно въздействие с положителен или отрицателен знак върху културното пространство са твърде различни. В България предварително организираните дискусии (най-характерни са Априлските литературни дискусии)

разглеждат преди всичко национални проблеми или обсъждат текущия литературен процес. Те имат само регионално значение или въздействат върху отделни творчески изяви. В Русия те често предизвикват интердисциплинарни диалози, международен коментар, в определени случаи наистина имат исторически смисъл, защото задават естетическата макрорамка, която в първите десетилетия на социализма буквално, а по-късно пречупена през призмата на националната специфика, се налага и у нас.

И още нещо — в литературните дискусии като лакмус се проявяват не само вече утвърдените, но и латентно заложените процеси в духовния живот на двете страни. Чрез сблъсъка на позиции се маркират и перспективите за промените в художествения и критическия дискурс. Това дава възможност естетическите тенденции да бъдат мислени в процеса на тяхното ставане в конкретния исторически момент под влияние на идеологическата система, която властно налага своя дискурс през разглеждания период.

Като илюстрация на маркираните наблюдения бих искала да разгледам някои емблематични за културно-политическата ситуация литературни дискусии. Преодолявайки усещането за абсурдност на ставащото след смяната на политическия режим в средата на XX век (1952 г.) в България като че ли са заличени от културната памет всички блестящи образци на любовната лирика от националната и световната литература, с които читателят доскоро е общувал свободно, за да се постави като основополагащ проблем правото на съвременните поети да създават любовни стихове. Но нека проследим бурната дискусия, която трябва да официализира любовната лирика в българското културно пространство.

Във вестник "Литературен фронт" (**Лит. фронт 1952, бр. 33**) се публикува първият след 1944 г. любовен цикъл. По юношески чисти, романтично обагрени, стиховете на Иван Радоев са далече от декларативния патос, от фалшивата лозунговост на революционната стилистика. В скованото от догми време те правят впечатление с искреността на чувствата, с шеговито-игривия изказ, с превръщането на интимните преживявания, на "малките неща" в същностен център на хармоничния свят за двама. Именно това не-мислене за "великите неща", това заменяне на баналните трудови взаимоотношения от всекидневието с една символна реалност, в която любовта е самодостатъчно, екстазно преживяване, предизвиква гнева на литературните критици и на множество читатели, почитатели на любовната лирика. Тези стихове се превръщат в предопределения повод (защото не бихме могли да допуснем, че тайно са заобиколени строгите бариери на цензурата) за едно мащабно настъ-

пление на нормативната критика. Стиховете са квалифицирани като "порочни", защото "подбуждат към грубо еротични страсти" (**Петров** 1952). Авторът им е обвинен, че създава "вулгарна поезия", от която "лъха нещо старо и гнило", защото лирическият герой проявява качества "нетипични за комуниста". Вместо да мобилизират читателя в борбата срещу стария обществен ред и морал, стиховете са "издържани в един упадъчно демобилизиращ стил". С тази статия — шедьовър на догматичната критика от този период, дебютира Здравко Петров.

Поставяме акцент върху нея, защото тя синтезира най-същностните черти както на този литературнокритически стил и на времето, което ги създава, така и на обвиняващата позиция в дискусията. Явно, отрицателите на Иван-Радоевите стихове не могат да се примирят, че любовта е лично, а не колективно преживяване. Затова в поръчаните (както редакцията признава в заключителната статия) писма на работници и "трудови" селяни като главен недостатък се обозначава, че героите на този твърде свободен любовен флирт са лишени от социални характеристики, а това предизвиква подозрения. Един работник е възмутен, че не е конкретизирано мястото "на строителната площадка, сред кооперативните поля", където се е породила любовта. Друг читател проявява още по-зорка бдителност. Не само че двамата влюбени са лишени от трудова биография, но и социалният произход на любимото момиче е неясен, а тази липса на идейна идентификация е твърде опасна. На автора се препоръчва "за живота на героите да се дават повече подробности" (**Лит. фронт 1952**, бр. 37), като че ли той е чиновник-бюрократ, който пише служебната им характеристика, а не поет-лирик, който споделя очарованието на любовното съпреживяване. Тези мнения на подставени лица, подписващи предварително подготвени текстове, маркират основните тези, които се съдържат в официалното становище, мотивирано в заключителната статия. В този смисъл те са симптоматични за времето и за разглежданата полемика, защото в тях са положени аргументите за нейното провеждане. А те са: под натиска на работническо-селската класа поезията трябва да разшири своите тематични хоризонти, но без да се отклонява от задължителните идеологеми. Тази дозирана свобода, както и ограниченият периметър, в който ще се прилага, е най-честият резултат от литературните дискусии. Това е една коварна демагогска игра, в която често има репресивни последствия върху авторите — обект на полемиките, или върху участниците с различни мнения от официалните. Упреците за "вредителство" и липса на "здрав морал" се пренасят от поезията върху личния живот на Иван Радоев и той е принуден да напусне София.

А каква позиция заема критиката? Авторитетният критик Минко

Николов квалифицира като смешни обвиненията в "цинизъм и буржоазна еротика", които отправя Здравко Петров. Той категорично се отграничава от "оценката на стиховете като порочни" и настоява да се води "борба против опростяването и схематизма". Неговата статия "За истинската любовна лирика" (**Николов 1952**) прави единствен опит за адекватно ситуиране на тези стихове, защото ги мисли като явление, което макар и несъвършено, предизвиква удоволствие от новите неочаквани смисли.

Младият тогава режисьор Любен Гройс също се включва в полемиката с недвусмислено заявена още в заглавието позиция — "Стихове, които ще се помнят" (**Гройс 1952**). В своя текст той изненадващо поставя любовните стихове на Иван Радоев и любовта в "Тихия Дон" на М. Шолохов в общото пространство на морално етичните категории. Това ефектно сравнение по-скоро има смисъл на блестящ реторичен похват, но е и същностен знак на българските литературни полемики. Като върховен критерий за истинност се смята позоваването на съветски автор или на решения на КПСС. Това е задължителен ритуал, мярка за комунистическа правоверност, еталон за подражание. Колкото повече цитати от съветски партийни лидери или официално толерирани автори се поместят на минимално текстуално пространство, толкова по-неподлежащи на съмнение са оценките на българските критици или писатели. Тази своеобразна защитна маска прави българския автор по-неуязвим, удостоява го с правото да критикува, осигурява му възможност за власт в литературата, предпоставя успешна кариера в културната / политическата йерархия. Понякога тези опити за налагане на периферни имена от съветската литература като върховни критерии създават комични ситуации. Например: в полемиката за любовната лирика многократно се настоява И. Радоев да пише като "съветските другари" и се споменават стихове на Степан Шчипачев като образец за подражание.

Настояването един автор да прилича на друг означава унифициране на творчеството, отказване или лишаване от индивидуалност, което всъщност е един от универсалните ключове за идеологическо манипулиране на литературата. Социалистическата критика, която след 1944 г. си е поставила за цел да създаде една нова литература, разкъсвайки духовната ѝ връзка с традицията, не само насилствено въвежда изкуствените схеми на социалистическия реализъм, но и налага огледално копиране на чужди, също толкова догматични модели.

Съпротивата срещу този двоен кръг от забрани е твърде слаба и неорганизирана. С по-малка или по-голяма гъстота във времепространството на комунизма се появяват отделни личности или групи от хора, които се опитват да съизмерват българската литература и критика не

само със съветската, но и със световните тенденции, но те твърде бързо и строго биват санкционирани. Така че между България и СССР и в политически, и в културен план не съществуват големи разриви или конфликтни опозиции. У нас актовете на съпротива са по-скоро нетипични и по-често преходни. Натрупването на познания предполага творческа свобода, а комунистическата власт предпочита словото, което може да се контролира и прогнозира — не високохудожественото, а вярното слово.

След XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП през 1956 г. започват плахи опити да се разчупят догматичните форми, в които е положена културата. В този кратък период на политически хаос, преди системата да е въвела новите си репресивни функции, интелигенцията се опитва да навакса пропуснатото, да коментира, да спори, да отвоюва нови творчески пространства.

Дълго поддържаният вакуум е разкъсан от няколко скандални за онези времена поетични дебюта. Самоуверената декларация на Любомир Левчев "Звездите са мои", експерименталните търсения в областта на един по-модерен поетичен изказ на Владимир Башев в "Тревожни антени", възвръщането на правата на любовната лирика в "Ако имаше огън" на Дамян Дамянов, провокиращите поетични признания на Стефан Цанев и сатирите на Константин Павлов смущават литературната критика. Спираме се точно на тези книги не само защото те предизвикват остри дискусии, но и защото се превръщат в уникален знак на своето време. Обединени от общия си дебют в културния хронотоп, авторите им вече не са традиционното за литературната история поколение на 60-те години, а се удостояват с емблематичното определение "априлско поколение", което ги идентифицира с новата официална партийна линия. Историята и утвърждаването на това поколение в литературата, неговото постепенно институционализиране носи твърде важни смисли за периода, който разглеждаме. Разбира се, и те имат своя съветски модел, на който подражават. Публичното поведение, високата патетика, риторичният изказ на Евтушенко, Вознесенски, Рождественски, които събират хиляди почитатели, са техният идеал. Те са млади, искат да бъдат дръзки и непредсказуеми. Те отричат остарелите схеми със своя усложнен метафоричен изказ, с оригиналната си образност, с подчертаната интелектуалност. Тяхната поезия не е камерна, тя е преди всичко диалогично отворена и настоява на прекия контакт с читателите. Л. Левчев, Ст. Цанев, К. Павлов, представени от критика Цветан Стоянов, организират поетично шоу на колела, което предизвиква невероятен интерес в големите градове на страната. Публиката не само слуша вдъхновените им изпълнения, тя екзалтирано рецитира техните стихове, защото те са олицетворение на

дългоочакваното "размразяване". Не на такова мнение е догматичната критика. Това, което най-много я шокира е, че те се отричат от класическия римуван стих и утвърждават свободния. По този повод през 1961–1962 г. се разразява дискусия в познатия ни вече стил на обвинения и защита. Почитателите на класическия римуван стих твърдят, че свободният е декадентски, неприсъщ на поетичната ни традиция. Тяхната съпротива срещу поетичния експеримент е по-скоро идеологически мотивирана, отколкото естетически защитена. Страхът от изплъзващия се контрол над литературата превръща критиците в комични в своята старомодност хора, които се опитват да върнат времето назад.

Младата тогава критика (Цветан Стоянов, Кръстьо Куюмджиев, Минко Николов, Тончо Жечев), необременена от догматизма, убедително защитава новите поети, амбицията им да се впишат в един модерен европейски контекст, придавайки на българската поезия не само национален колорит, но и универсалност, която да я изведе от наложената изолация. Поетите също активно се включват в дискусията. Ст. Цанев извежда от забрава жанра на литературния манифест. В него той настоява, обвинява, обещава тяхното поколение винаги да провокира и да говори само истината. Георги Джагаров се заканва в един патетичен текст априлските поети никога да не бъдат скромни, да говорят високо и да дразнят своите покровители.

Полемиката за свободния стих се приема като повод за категоричния сблъсък между ретроградните критически норми и вече оформилите се нови естетически инвенции. Това е една дискусия, в която има повече чувства, отколкото аргументи. Аналитичните наблюдения в областта на поетиката или теоретичните аргументи не са на почит, залага се на ефектния словесен изказ, на импресионистичния стил, който превръща статиите в блестящи (понякога) есета. Интелигенцията се опиянява от своята свобода и иска максимално да се възползва от нея. Въпреки настъпилата политическа промяна, не бива да забравяме, че официалният художествен метод не е отменен. Затова основополагащ аргумент в узаконяването на свободния стих е неоспореното и от поетите, и от критиците мнение, че той не нарушава каноните на социалистическия реализъм.

През 1963 г. кратката игра на демокрация завършва. С реч, справедливо определена като историческа, първият секретар на ЦК на БКП Тодор Живков безапелационно поставя литературата в тесните рамки на комунистическата идейност и с това поставя началото на периода, известен като тоталитарен. Поетите се оказват твърде адаптивни към новите идеологически изисквания. За първи път в литературната ни история поезията се институционализира. Поколението поети е наречено

или предвидливо се самонарича "априлско". С това излиза от своята анонимност и олицетворява "априлската" партийна линия. Официалното канонизиране на "априлското поколение" още по-болезнено очертава класово-партийното ръководство на литературата. От една страна, това илюстрира мита за "щедрата грижа" на партията и правителството за писателите, а от друга, трябва да бъде модел за поука. Тези, които служат вярно на комунистическата партия, получават власт и слава, а за отклоняващите се от нормата на гражданското послушание са отредени отрицание и забрава. Емблематичен пример за съдбата на вторите е Константин Павлов. Той остава верен на бунтовния стил от 60-те години и затова му е издадена безапелационната присъда — да не отпечатва стиховете си почти две десетилетия. Дискусията, предпоставила принудителното мълчание на поета, е характерна с това, че в нея липсва дори привидната среща на различни мнения. Тя отрича основния принцип на литературните полемики — комуникативната отвореност. В нея веригата от противопоставящи се смисли е разкъсана, защото се налага единствено възможен дискурс — отрицанието.

Друг тип полемично поле създава така наречения "случай Солженицин". Той би могъл да бъде обект на самостоятелно изследване. В рамките на интертекстуалното съпоставяне на полемичните ситуации ще бъдат изведени само някои моменти на припокриване и оразличаване на мотивите, проблемите и времето, в което те се случват в България и Русия. Книгата на Солженицин "Един ден на Иван Денисович" е културно събитие в Русия. Не само затова, че писателят пръв публично обговаря скриваните или премълчаваните истини за култа към личността на Сталин. Повестта е шокираща с оголената документална достоверност на лагерния живот. Това, което предизвиква полюсните оценки в спора за нейните художествени качества, са не само шокиращите факти, а по-скоро това, че Солженицин си позволява да пише като свободен човек, който сам избира своите теми, без външно съобразяване с цензурата и без вътрешни ограничения. Той говори за собствените си преживявания и чувства, за нещата, които познава, с разголващата искреност на твореца, освободен от страха. Неговата книга е индикация за най-болезнения проблем на 60-те и 70-те години — за стремежа миналото да бъде отречено и забравено, но без да бъде разобличено. Това е отказаната възможност за катарзис и покаяние чрез познание, колкото и страшно да е то. Именно това табу на политическата система нарушава Солженицин. Той й отнема правото да си изгради ново лице пред света и своя народ, отграничавайки се от самата себе си чрез изтриване от колективната памет на кошмарните спомени, а не чрез тяхното разобличаване и чрез официално реабилитиране на

жертвите.

Книгата, разбира се, е издадена с одобрението на ЦК на КПСС, но властта е неприятно изненадана от това, че тя се превръща в "литературно чудо" (според определението на К. И. Чуковски). Писателите я посрещат като откровение, защото тя е очакваният знак, че "повече не бива да се пише така, както писахме досега", както Г. Бакланов най-точно формулира културно-историческата мисия на Солженицин. С. Й. Маршак я определя като "правдива повест" (**Маршак 1964**), а К. М. Симонов обозначава нейното послание "За миналото в името на бъдещето" (**Симонов 1962**).

В едно максимално идеологизирано общество книга с такъв сюжет не може да бъде приета еднозначно. Нейната популярност е сложно конотирана. Някои критици приписват успеха на повестта само на сензационната тематика, други предвиждат бързата й забрава. Недоброжелателните прогнози се опровергават от лавинообразното нарастване на популярността на повестта и автора й както в СССР, така и в чужбина. "Един ден на Иван Денисович" с лекота прекрачва границите на руската литература, за да се впише естествено в световния контекст, както шедьоврите на нейната класика. Името на Солженицин става символ на опитващото се да бъде ново и различно време, а стилът му е негов емблематичен знак. Освен политическо напрежение това неминуемо поражда и професионална завист.

Психологията на литературните взаимоотношения е интересен, но малко изследван проблем. Все пак те могат да бъдат разчетени в подтекста или в съпътстващите дискусията метатекстове. Това е само един, не най-същностният, но умело използван начин за задвижване системата от слухове и клевети, създала се около името на Солженицин. Манипулацията на общественото мнение е важна част от наказателните политически акции. Писателят е преследван, заплашван, обругаван, творчеството му е забранено и оклеветено. За него се говори много, но това не е обществен дебат, това е отказаното право да се осъществи такъв. Литературната дискусия от 1965—1967 г. се превръща в идеологически монолог срещу писателя. Комуникативното пространство се запълва само с отрицания, диалогът не може да се състои, защото на Солженицин му е наложено принудително мълчание. Всъщност системата го провокира да използва единствено възможния начин да възстанови комуникацията като предизвиква полемика. Така се появява историческото в политически и съдбоносно в екзистенциален смисъл писмо до IV-я конгрес на Съветските писатели, в подзаглавието на което се уточнява жанра — "вместо изказване". В него творецът изключително остро поставя въпроса за политическата цензура. Той не само реагира на един факт, а преди всичко

деконструира механизмите, по които тя действа. В своите разобличения писателят е конкретен — имена, събития и книги се изреждат като във филм на ужасите, за да очертаят истинската съдба на руската литература в епохата на комунизма.

Патосът на Солженицин е насочен срещу Съюза на съветските писатели, но неговото писмо всъщност прави първата публична дисекция на системата. То има невероятен отзвук и наистина възбужда полемика, но тя излиза извън рамките на теоретико-критическите проблеми, защото в нея литературата е само повод, за да се поставят открито най-строго охраняваните тайни на комунистическата идеология. Писателят провокира интелигенцията да заеме позиция. Актът на подкрепа носи риск за публично заклеймяване. Участието в полемичните сблъсъци през разглеждания период и в България, и в Русия твърде често изисква смелост, но в конкретния случай това е жест, който и в двете страни предизвиква неприятни и твърде дълготрайни последствия. Кампанията, която се разразява около личността и творчеството на писателя, е една от най-мрачните страници в историята на литературните полемики. Въпреки подчертано политическия характер на "случая Солженицин", неговият основополагащ смисъл е литературен. Не само, защото един писател и неговите произведения се превръщат в опасен враг на една система, но и защото репресивните мерки срещу него се подготвят на поредица от тайни и открити заседания на Съюза на съветските писатели. За да бъде омаловажен смисълът на "Писмото", акцентът е пренесен върху формата. Отказалите публичния диалог настояват на своята обиденост от монологичния изказ на Солженицин. Писмото се превръща в документ, който оживено се дискутира по света, и това е най-тежкият аргумент срещу неговия автор. На писателя настоятелно се внушава, че трябва да се отрече от своята позиция, от него се изисква да открие обществен дебат срещу себе си. На Солженицин се предлага абсурдната роля в един полемичен фарс. Отказът да участва в него предрешава и личната му съдба.

В случая говорим за един особен полемичен сблъсък — между литературата и властта, затова пространството, в което той се ситуира, е максимално разширено. През разглеждания период и в България, и в Русия тези конфликти имат твърде широк резонанс. Комунистическата идеология възлага на художествените произведения и на техните автори да бъдат най-важният й посредник в социокултурното общуване. Хармонията между тях всъщност обезмисля универсалната мисия на писателя — да произвежда истината за философските, естетическите и идеологическите смисли на своето време. Диахронията означава разколебаване на абсолютната власт, на мита за безпроблемното

съществуване на системата. От тази гледна точка полемиките за и в литературата са своеобразен ключ за осмисляне на тоталитарната реалност. Те често довеждат до прекрачването на политическите забрани, което води до съпротива срещу наложената несвобода. Затова именно участието във важните дискусии е знак за доблестно гражданско поведение на творческата личност.

Една неизживяна патриархална обвързаност в българското общество прави по-близки връзките между власт и литература. Това смекчава санкциите срещу писателите, които чрез своите произведения се превръщат в морално-политически коректив.

В Русия "случаят Солженицин" не е прецедент. Той е поредица от сходни случвания с писатели. Подписалите писмото в защита на писателя – Александър Галич и Владимир Войнович, също са екстрадирани от своята родина.

Този текст остава с отворен финал. Той може да бъде разширен на равнището на фактологията с множество други литературни полемики, които безспорно биха обогатили документално-автентичния сюжет. Съпоставителният анализ само изтегля нишките на някои припокривания между полемичните дискурси в България и Русия, давайки възможност да се очертаят близостите, взаимните влияния, които са съществени в посока Русия — България и незначителни като обратна връзка. Смисловите акценти бяха поставени върху емблематични полемики, в които са заложени основополагащи кодове на сложното, но и динамично променящо се време и в двете страни. Те маркират някои обективни измерения на системата от културни и политически събития, които оставят своите знаци върху литературните спорове, но и подчертават субективните им стойности — екзистенциалните последствия върху съдбата на писателите, репресиите върху книги и периодични издания. Полемиките обозначават и механизмите, по които се създават неомитологеми или се налагат дискурсите на забрана и забрава в литературното пространство.

Полемичното лице на литературната история е не по-малко интересно от традиционния поглед към нея, защото провокира едно неочаквано познание за поезията, прозата и критиката, които драматичното време (1945—1989) твори.

Гройс 1952: Любен Гройс. Стихове, които ще се помнят. В: Литературен фронт, бр. 31, 2 окт. 1952.

Лит. фронт 1952, бр. 33: Литературен фронт, бр. 33, 14 авг. 1952.

Лит. фронт 1952, бр. 37: Литературен фронт, бр. 37, 11 септ. 1952.

Маршак 1964: Самуел Маршак. Правдива повест. В: Правда, бр. 30, 30 ян. 1964.

Николов 1952: Минко Николов. За истинската любовна лирика. В: Литературен фронт, бр. 39, 30 септ. 1952.

Петров 1952: Здравко Петров. Порочни стихове. В: Литературен фронт, бр. 37, 11 септ. 1952.

Симонов 1962: Константин Симонов. За миналото в името на бъдещето. В: Литературная газета, бр. 37, 18 септ. 1962.

Elka Traikova

Literary History in Literary Disputes. Observations on the Literary Discussions in Bulgaria and Russia 1945–1990

Summary

The study of literary disputes is a multifaceted and provocative part of literary history, whose boundaries are constantly shifting from aesthetic to ideological issues and from culturological to psychoanalytical dilemmas. Examined from this point of view, literary polemics are more than just a colorful addition or an authentic curiosity situated in the margins of both literary history and contemporary literature. The disputes between 1945 and 1990 are a significant culturological model based on the principles of the controversy between imposed political discourses (local or imported) and traditional sociocultural areas; on the opposition between artificially created artistic methods (i.e. socialist realism) and modern aesthetic inventions. The proposed critical oseravations survey the predetermined and the more thematically independent discussions in Russia and their direct or indirect reproduction in Bulgaria. The author will also attempt to outline national specifics, the distinctive characteristics of each individual dispute, influenced and regulated by certain sociopolitical, ethnopsychological or subjective codes of production. This will widen our knowledge of the cultural reception between Russian and Bulgarian literatures.

The intertextual dialogues between particular polemic situations may supply additional information not only about the permanent literary styles but also about those that are subject to change in time, as well as about the novel and innovative aesthetic explorations in literary works and critical metatexts, and about the repressive univocality of the official critical discourse.

The comparative analysis of culturological issues that gave rise to polemic tensions and texts leads to an investigation of the [absence of] communicative interaction between the modes of discussion in the two countries. The survey focuses on the strategies used in literary polemics, the motivation of the participants (external pressures or personal choices), the goals of the discussions (frequently pre-determined), as well as the sometimes surprising results. These observations will allow a more objective reading of the complex national, aesthetic and ideological relationships between Bulgaria and Russia from 1945 to 1990.

The purpose of the project is the parallel analysis of the disputes that took place simultaneously in the two countries, as well as the interpretation of single polemical texts at different levels - the latently present or actively operating original and ideological meanings that exhort an influence over a particular ideological context. The author will examine the forms of tolerant or imperative behavior, the solving of intertextual puzzles, the use of classic rhetoric devices and their modification, the emblematic behavioral gestures and their psychoanalytical characteristics. Literary disputes will not be interpreted as gossips, scandals or pathetic emotional clashes with predictable outcomes. They will be viewed as repositories of resources, creating meanings and bearing the characteristic features of the current styles. The author will analyze the influence of sociopolitical norms and the national tendencies in both literatures. Those disputes frequently gave rise to interdisciplinary dialogues, international responses or the breaking of the compact ideologemes of socialist realism into separate creative achievements. Comparative analysis provides a new standpoint for detecting substantial distinctive features of intellectual life in the two countries between 1945 and 1990, as well as for removing the distorting layer which covers certain facts and events. Among the latter are the annual discussions of poetry, prose works and literary reviews, the canonization of literary groups (e.g. the so-called 'April generation' in Bulgaria), the smothering of every attempt to establish different aesthetic schools and circles, the mechanisms for creating modern mythemes and the dimensions of their conflict with actual artistic values.

The project will be based on extensive empirical material from the periodic press in the two countries. The documentary interpretation will be used as the basis for an objective and scientifically grounded reading of the literary disputes as meaningful codes for revealing the inner mechanisms that govern intellectual and cultural processes in Bulgaria and Russia. The goal of the project is to discover the seedling of future changes (like the ones we are witnessing in the post-socialist period) in these disputes. The author will also attempt to delineate the zones of mutual attraction and mutual rejection between the national cultures of Russia and Bulgaria in these disputes.

Марцела Микулова

Варианти на аз-формата в словашката проза на късния реализъм

Авторите на академичната *История на словашката литература, Т. IV*, която има подзаглавие *Литературата на прелома на XIX и XX век*, определят младото поколение на словашкия реализъм за негова *"втора вълна"* и интерпретират настъпването на тази втора вълна на реализма предимно като незначителни промени в рамките на един стилов период независимо, че осъзнават нейната "другост". *"Новата вълна словашки прозаици не идва с художествени прокламации. (...) Младите признават Кукучин и Ваянски за образцови творци дори и тогава, когато някои от тях се реализират по коренно различен начин в художествено отношение..."* (**История...**, 1975, стр. 111). В светлината на "големите концепции" на авторите от "първата вълна" идването на младите би могло да изглежда за писателите от предишното поколение наистина като *"литературно нещастие"* (Ваянски, Шкултети). Липсата на експлицитен жест под формата на манифест или поне декларация, поставя бунта на поколението в не толкова бляскаво положение — това обаче не означава, че не се е състоял.

В случая със словашкото предсимволистично поколение обаче наистина става въпрос за радикален прелом, за енергично отклоняване от интенциите, които кодира в себе си поколението на Кукучин, Хвездослав и Ваянски. При това да не забравяме, че става въпрос за хибриден период, който наистина се освобождава от предишните идентификационни знаци, респ. полемизира с тях, обаче няма изкристализирала в достатъчно прозрачен вид нова поетика — само я антиципира по свой начин в някои елементи.

Да се изказва мнение за поетиката на един "преходен" период е винаги рисковано — обаче необходимостта да се проследят нещата *"in statu nascendi"* оправдава възможните прибързани присъди. Оказва

се, че авторите, на които ще се спрем — Тимрава[1], Йозеф Грегор Тайовски и Янко Йесенски — симултанно се озовават в неколкократно повтарящо се "междинно пространство", което атакува творчеството им като хибридна стилова детерминанта. Тази стилова детерминанта предизвиква преплитане на метафоричния и метонимичния принцип (Якобсон), но също така и на примарния и секундарния стил (класификация на Лихачов, която под формата на примарни и секундарни култури е разработена от И. П. Смирнов и Ю. Р. Д. Смирнова).

От епистемологична гледна точка тези бинарни модели се намират в принципна опозиция, доколкото това засяга приемането на "чуждото" и "своето". Примарните култури изграждат антропоцентричен модел на света, секундарните – антропоморфен (**Смирнов, Смирнова 1995**, стр. 160). В нашия случай примарната култура е представена от реализма, а секундарната от символизма. В този контекст текстовете на изследвания преходен период се озовават в позицията на **трети** елемент от историческата диахрония с отношение на транзитивност спрямо предишния и следващия културен модел. Във връзка с това е необходимо препращане към тернарния културен модел, който според Ю. М. Лотман се развива паралелно с бинарния модел, и който обхваща в себе си света на злото, света на доброто и света *"който няма еднозначна нравствена оценка и е характеризиран само с признака на съществуването. (...) Може да бъде характеризиран като свят на пошлостта и тогава злото ще има формата на своите обичайни всекидневни прояви, може обаче да бъде характеризиран и като свят на естественото човешко съществуване"* (**Лотман, 1996**, стр. 48).

Периферността, маргинализацията на жанра и героите у споменатите автори могат да се възприемат и като синекдоха на всеобщата фрагментарност на артикулацията на света, това е тяхната реакция спрямо илюзорността на обективното му изображение. Авторите губят интерес към големите, плътни епични платна, предпочитат и по изненадващ начин обновяват различни типове кратки жанрове и то така, че да удържат разпадащия се сюжет като резултат от разпадането на генотипа, т.е. на повърхностната система на текста. И благодарение на тази маргинализация на жанра в словашката литература от предсимволистичния период може ясно да се идентифицира и един друг съществен предел, който точно в нашия централноевропейски културен контекст отваря два варианта на синхронни културни инклинации:

1. Инклинация към източния модел на символизма с неговите

[1] Псевдоним на Божена Сланчикова. Бел. ред.

хроники, агиографии, мемоари, представени от "езиковата археология" на народния дискурс (Й. Г. Тайовски);

2. Инклинация към западния модел, представен чрез градския тип сецесионен синтетизъм и двусмислието на стилизирания авторски жест (Я. Йесенски и отчасти Б. С. Тимрава).

Радикалната промяна в начина на авторски изказ можем да наблюдаваме в нейната най-оголена форма например при аз-разказването. Позицията на разказвача, неговият стремеж към една по-висока степен на себеналагане придобиват сигнификантна форма качествено и количествено именно през периода на късния реализъм. Знаем при това, че по-високата степен на транспарантност на авторския субект и суверенната му намеса в модалността на текста ще станат по-късно опознавателен знак на литературата от fin de siécle. Аз-формата като начин за радикално авторско проникване в текста е в същност първото видимо откъсване от "обективно-реалистичното" изображение в посока към модерната литература. Необходимо е да се направи тази привидно незначителна крачка в литературата, за да се освободи тя от миметичната илюзорност в посока към diegesis. С други думи "обективността" все по-настойчиво се представя като недостижима. И затова авторите от предсимволистичния период търсят начин да избягат от симулираната обективност към несъмненото, макар и субективно становище.

Използването на аз-формата може същевременно да помогне да се обясни къде се ситуират тези автори в контекста на словашката и централноевропейската литература. В този смисъл Тайовски се доближава до руските автори на сказови форми. При него, подобно на Ремизов (вж. **Ковачичова 1996**, стр. 16), сякаш не става въпрос за индивидуален авторски жест, а за продължаване на едно колективно, народно, анонимно творчество, за търсене на вдъхновение в архаични структури. Ситуираността на автора тук е почти сходна с тази на средновековния анонимен творец. *"Сферата на сказовата общност"* при него, подобно на Лесков, е *"еднозначно разбирана като съставна част от по-широкото пространство на човешкото"* (**Дрозда 1990**, стр. 108). Тайовски използва *"сигналите на сказовата разговорност за създаване на специфичен ефект на интимна неофициалност на разказването"* (**Дрозда 1990**, стр. 108).

Разказвачът на Тайовски присъства в текста под формата на физическо "аз с тяло" (**Станцел 1988**) — намира се вътре в изобразяваното събитие и затова се опитва да постигне вътрешна перспектива на случката. В светските агиографии, оди и примери на Тайовски светец е човекът, който, безупречен в своя характер, с безкрайна доброта търпеливо понася своя житейски кръст. Очерците-портрети, биографиите на обикновени хора

на Тайовски са пендант спрямо официалните биографии на забележител личности. Това е неговата полемика с мълчаливо приетото предполож ние, че само забележителните личности са достойни да бъдат отбелязани затова като изпълнение на предварително поставена цел — пише за "най окаяните".

При това преднамерената простота на "наративната идентичност (**Рикьор 1993**) на автора зарежда героя и живота му с патос. Тъй като художествената програма на Тайовски авторският "Аз" трябва да бъд посредник, евокатор на човешката емпатия, всъщност става въпрос за патос на авторското участие. От друга страна обаче, в случая не може да се говори за психическа индивидуалност. Този "минимализъм" (животът на човека редуциран до неприемлив минимум и същевременно редукция на самоизразяването) обаче Тайовски не може да определи за образец нито за себе си, нито за читателя, затова самият той изпада в съмнения – съмнения човешки и жанрови, съмнения в житейската и художествената позиция, които остават нерешени.

Тимрава избира аз-формата още в първия си публикуван разказ "При кого да се отиде?" (*Za koho ísť?*) (1893). В представения вътрешен монолог на героинята, вкопчила се с цената на всичко в жениха, този начин на разказване въздейства толкова провокативно, че — заедно с "документалната" форма на дневника — можем да го смятаме за някаква гаранция за "обективност", необвързаност със света от проблеми на начинаещата писателка. Тук Тимрава борави със специфична идеализация — "дневното сънуване" (бленуване), когато героинята не иска да възприема реалността такава, каквато е, а такава, каквато тя си я е измислила. Следователно самоизмамата съставя гръбнака на наративната дъга в историята на героинята: фалшивото успокоение, в чийто плен тя живее и напрежението, произтичащо от горчивото приемане на отхвърлената истина. Аз-формата евокира разказването на **чуждата** мъчителна история за разбиването на идеалните представи в ръбовете на реалността. "Мъчителността" до известна степен може да бъде оправдана с наивността на младостта като филогенетичен стадий от развитието на личността, докато изтрезняването от илюзиите – това вече е зрелостта.

Тимрава използва аз-формата само в три новели, но други две ("Помощник" — *Pomocník, 1896*; "Страшен край" — *Strašný koniec, 1912*) също са стилизирани като записки от дневника на едно момиче и имат същата тема: копнежа на главната героиня да се омъжи за бленувания жених. Незавършеността, фрагментарността на използваната форма на дневник кореспондира и в трите случая с незавършеността, незрелостта на личността, и дори може да граничи със саморазрушението. В текстовете

от дневника Тимрава изобразява съзряването в неговата неопределеност и потенциалност като драма на оформянето на личността. Тази неизчерпаема тема на "феноменологията на пубертетния дух" (**М. Петршичек** 1994, стр. 5) при Тимрава започва и завършва с търсене на самия себе си и метафорично се проектира във формирането на текста, във фабулната му фрагментарност. Аз-формата у Тимрава подкрепя монотематичното затваряне в собствената емоционална история, като при това авторката жестоко експериментира със своите героини, за да ги прибере накрая отново в кошарата на рационалността.

В текстовете на Тимрава с формата на дневник аз-формата донася най-много стилизации — от поставянето под съмнение на биографичните данни до подчертаването на "обратната" страна в характера на героинята. Великолепната последователност, с която Тимрава използва този метод, би трябвало по всяка вероятност да изключи възможното отъждествяване на разказвач и автор.

Подобна стратегия избира в повечето свои текстове Йесенски. И за двамата тази художествена транспозиция явно става *"едно от средствата не само за улавяне на дуалността на 'външния' и 'вътрешния' човек, но също и за нейното премахване. Макар и с акцент върху фикционалното, с бягство в оптиката на идеала, със стилизация на илюзията за идеала, с разбуждане на мечтите за щастие, със самоизмама"* (Мерхаут **1994**, стр. 112). Дневниковото "аз" според Станцел не се променя в "ти", а монологизира, говори на себе си. При Тимрава и Йесенски текстовете с аз-форма са акт на самоочистване, тъй като *"разтварят в речевия анализ"* (Лакан) своите психически симптоми, превратности, незадоволителни разрешавания на житейските ситуации и колизии, човешките провали. Така при двамата писането е терапевтичен акт и профилактика. Тази мотивация е релевантна и при Тайовски, но в неговите прозаични творби е изтласкана на заден план.

Жанровите контури (на разказа, очерка, дневника) само привидно са стабилни — те са само априорен модел, който в конкретизацията си е разколебан от вътрешния хаос на героя и от объркаността му осъзнаване на непредсказуемостта на битието. За разлика от Тимрава Йесенски използва често аз-формата в прозаичните си творби, дори могат да се наблюдават различни нейни варианти — от чисто лично търсене на себе си в първите творби, чак до последните произведения, написани след установяването на фашизма, където неговите лични проблеми отстъпват пред истински автентичното, но и по-универсално усещане за ужас от цивилизацията. Собственото Аз на разказвача в повечето от разказите му отстъпва на заден план и се променя в рефлектор (разказът "Бърборко" —

Táraj). Промяната на разказвача с ограничен хоризонт във всезнаещ разказвач води до "вътрешната ирония" (**Дрозда 1990**) в текстовете му, също както например при Чехов. Склонността на Йесенски към мистифициране има своята противоположност в програмното придържане на Тайовски към правдата на живота. Авторът разказвач на Йесенски замъглява еднозначните контури на личността, неговата подправена изповедност носи в себе си театрализирана резигнация.

От този аспект в новелата "Краят на любовта" (*Koniec lásky*, 1902) аз-формата най-изразително откроява провала на собственото его. Двусмислеността на вътрешния свят на автора се проектира в предпочитането на "лошия Аз" като естествен допълващ елемент на литературно предпочитания дотогава "добър Аз". Стратегията на разказа е изградена върху двойствен рецепционен код — вътрешната ситуация на героя се променя ("вече не е влюбен"), но все още не е овладял външната ситуация, затова неговото момиче продължава да е в състояние на влюбеност. Без да иска, той поставя самия себе си в компрометираща ситуация, защото, ако иска да се държи честно, трябва да каже истината, а тя ще боли. *"Но къде е причината за промяната? Та нали обичах да я виждам..."* пита се посредством инсценирания вътрешен монолог авторът разказвач и почти документално поднася една "клинична" студия "за празнотата след любовта". И най-вече поставя въпроси, на които и читателят не може да даде отговор. Тази отвореност на проблема без амбиция той да бъде удовлетворително решен, е квалифицирана от И. Пехар (**Пехар 1995**) като феноменология на ирационалното усещане за вина — именно с нея разказът се нарежда сред върховете на европейската сецесионна литература.

Това е свързано и с факта, че нараторският "Аз" на Йесенски е дотиран от самосъзнанието на силния поетически субект, който се формира под влияние на Петьофи, Пушкин, Лермонтов и на характерната за епохата сецесионна проза, допринесла за освобождаване на латентния авторски еротизъм и за провокативно дълбокото саморазголване ("Олга", "Целувка" — *Oľga, Bozk*). Неспособността да промени нещо в личната и обществената ситуация го довежда (но също и героините на Тимрава) до съзнателно лицемерие, заради което се презира. Този омагьосан кръг на живота отново е регистриран като самоироничен жест.

Оказва се, че идентичността на използваната аз-форма в различна рецепционна ситуация и в друг авторски дискурс предизвиква като резултат разнороден ефект. На първо място, тя носи със себе си проблематизиране на разказваческия субект, тя е също така начин, който авторът избира за дистрибуция и интерпретация на определено събитие.

"Ограничената перспектива на героя тук е проекция на определено познание за твореца в нефикционалния свят, който признава своя неуспех при опита си да обхване света посредством знакови системи" (**Папоушек 1994**, стр. 6). Разказването в аз-форма е императив и за читателя – той е провокиран да се вживее в ролята на аз-героя, авторът се съобразява с неговата емпатия (Тайовски) или осъдително отношение (Йесенски, Тимрава). Читателят преживява много по-драматично историята, с която се отъждествява, авторите имат предвид това и изискват разбиране за собствените слабости, което от гледна точка на авторската стратегия изглежда като рафиниран подход. Важен е обаче фактът, че аз-формата радикално променя структурата на текста, допринася за разпадането на сюжета, разколебава "логическата" хронология: това, което изглежда значимо, тя подценява, а несъщественото предпочита; релативизира привидно ясното, накратко, задейства формулирания от Виготски "закон за разрушаване на съдържанието от формата" (**Виготски 1981**).

От тази гледна точка е интересно и тълкуването на Пол де Ман за автобиографичния текст като за процес на "загуба на лицето" на автобиографичния субект (срв. **Прохазка 1991**). Нито един от изследваните автори няма интерес по възможно най-верния начин да разкрие пред читателя своя вътрешен свят посредством аз-формата — точно обратното. Всеки обаче избира различен начин за тази квази самопрезентация. Разказвачът на Тайовски подчинява своето "Аз" на главния герой и се превръща "само" в медиатор между персонажа и читателя. За изпълнението на тази цел Тайовски съзнателно приспособява оптиката и топиката на жанра и подрежда моментите по важност, при което сам става гарант за истинността на изказа. Йесенски и Тимрава пък мистифицират читателя, за да могат посредством негативния, инверсен поглед на авторския разказвач да го наведат на мисълта, че авторът е някъде другаде, че това не е този, който разговаря с нас.

Въпреки типологично-контекстовите отлики спонтанното придържане на авторите от предсимволистичния период към аз-формата е доказателство за разколебаването на реалистичния mimesis, отхвърляне на неговата илюзорна непосредственост и насочване към diegesis (разказване—референция). Частичното използване на "сценичното изображение" (**Станцел 1988**) в рамките на аз-формата разкрива елементи на "преходност", на спорадични рецидиви на mimesis-а у тези автори.

Въпреки че именно изследваният период носи със себе си разцепването на словашката литература на два моделови културотворни типа — западен и източен, констатирането на подобно типологично диференцира-

не изненадващо ни уверява в това, че в следващите периоди словашката литература има достатъчно разнородни импулси, от които могат да черпят автори с различен потенциал. Може би тук трябва да се търси ключът към предпочитането на града и градската култура при авторите на *словашкия модернизъм* или откриването на митотворческия характер на селото при експресионистите и авторите на лиризирана проза и при натуризма. А може би ще трябва донякъде да се коригира и възгледът, че *селската проза не е носителка на развитието"* (**История... 1975**, стр. 135) — тъй като се оказва, че не средата, а улавянето на темата е решаващо за новия изказ на прозата.

Превод Величко Панайотов

Виготски 1981: L. S. Vygotskij. Psychologie umění. Odeon, Praha, 1981.

Дрозда 1990: M. Drozda. Narativní masky ruské prózy. Univerzita Karlova, Praha, 1990.

История на словашката литература 1975: Dejiny slovenskej literatúry IV. I. Kusý — S. Šmatlák: Literatúra na rozhraní 19. A 20. Storočia. Veda, Bratislava, 1975.

Ковачичова 1996: O. Kovačičová. Staroruské inšpirácie Alexeja Remizova. In: Kontexty ruskej moderny. Stimul, Bratislava, 1996, str. 9-36.

Лотман 1996: J. M. Lotman. O ruskej literatúre klasického obdobia. Úvodné poznámky. Slovenská literatúra 43, 1996, č. 1-2.

Маркевич 1979: H. Markiewicz. Aspekty literatúry. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1979.

Мерхаут 1994: L. Merhaut. Cesty stylizace. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha, 1994.

Папоушек 1994: V. Papoušek: Vyprávěč jako interpret. Tvar 5, 1994, č. 16.

Петршичек 1994: M. Petříček jr. Přesný řez duší moderního člověka. Literární noviny 5, 1994, č. 43.

Пехар 1995: J. Pechar. Být sám sebou. Hynek, Praha, 1995.

Прохазка 1991: M. Procházka. Dekonstrukce jako poststrukturalistický proud v angloamerické literární teorii. Česká literatura 39, 1991, č. 6, s. 481-494.

Рикьор 1993: P. Ricoeur. Život, pravda, symbol. OIKOYMENH, Praha, 1993.

Смирнов — Смирнова 1995: I. P. Smirnov — J. R. D. Smirnovová: K sémantice ruského realismu (1840—1880). Česká literatura 43, 1995, č. 2.

Станцел 1988: F. K. Stanzel. Teorie vyprávění. Odeon, Praha, 1988.

Чепан 1984: O. Čepan. Stimuly realizmu. Tatran, Bratislava, 1984.

Marcela Mikulová

Variations of Ich-Erzählung in Slovak Fiction of Late Realism

Summary

The radical transformation of authorial narration in late realist fiction may be

well exemplified in its most revealing form – the ich-Erzählung, the first-person narration. The aspect of the narrator and especially its course towards a heightened presence becomes ever more significant, in terms of both quality and quantity, at the turn of the century.

The sense of peripheral existence and marginalization of the genre as well as its protagonists pertaining to writers such as J. G. Tajovský, J. Jesenský and B. S. Timrava can be perceived as a synecdoche of a generally fragmented articulation of the universe. The authors have lost interest in large-scale and consistent epics, preferring and, to much surprise, making a new various types of short genres fit to bear the decomposed sujet. This marginalization helps us to draw a distinct borderline in Slovak pre-symbolist literature that opens up two variations of synchronic cultural inclinations in the cultural context of Central Europe: 1. The inclination towards an eastern model of symbolism with its chronicles, hagiographies and memoirs, presented by a 'linguistic archaeology' of the popular discourse (J.G. Tajovský); and 2. The inclination towards a western model presented through a metropolitan type of art-nouveau-like synthetism and the ambiguity of a stylized authorial gesture (J. Jesenský and in part B. S. Timrava).

The use of first-person narration can help elucidate as to where do these authors see themselves in the context of Slovak and Central European literature. Tajovský's authorial self in the ich-form is symptomatically subordinated to the central character, thus becoming a mere mediator of 'real events'.

Timrava has written only three novellas in the ich-form (Za koho ísť?, 1893; Pomocník, 1896; Strašný koniec, 1912), and all three are conceived as notebooks of a girl; they focus on the main character's desire to marry a man of her dreams. Here the ich-Erzählung is the narrative of an 'alien' and embarrassing history of illusions shattered against a bitter reality.

With Tajovský it is reality which is broken down into fragments and 'pieces of evidence'; with Timrava it is the *fabula*, the text's surface system, and with Jesenský the text's deep system, the sujet and the narrator are cast doubt upon and ultimately broken down. Moreover, the text is also usually fragmented formally – a notebook page or entry, a 'picture', a sketch... Such *torso* does not claim to be binding or 'serious', and yet it is a part of a refined authorial strategy.

The spontaneous inclination of these pre-symbolist authors towards ich-form shows their doubts about realistic mimesis. It is a refusal of the illusion of immediacy (to be found, for example, in Vajanský's er-form) and espousal of diegesis (referring narration).

Мария Куса

Слово, Картина, Орнамент

Творчеството на Сергей Шаршун в контекста на руския и европейския модернизъм и авангардизъм и в словашкото културно пространство

Всяка форма е свят.
К. Малевич

Моето ежедневно четиво е историята на световната литература.
С. Шаршун

Ако искам да стигна до темата, означена в заглавието на тази студия, т.е. *Слово, картина, орнамент*, смятам за важно да запозная българския читател поне с няколко основни данни за художника и писателя Сергей Шаршун, който като представител на т.нар. парижка школа фактически повече от пет десетилетия творчески допринася за създаването на европейското модерно и авангардно изкуство.

Серж Шаршун — Сергей Шаршун (1889, Бургуруслан, Русия — 1975, Вилньов-Сен Жорж, Франция). След кратко следване в художественото училище в Казан заминава най-напред за Москва и оттам (1912) за Париж като много други творци, посветили се на изобразителното изкуство. В годините 1914—1917 живее в Барселона (Испания), където постепенно се формира представата му за "орнаменталния кубизъм", не без влиянието на орнаменталността на местната арабско-испанска култура (azujelos). След завръщането си в Париж се сближава с Дада-движението. Въпреки че през 1922 г. решава да се завърне в Русия, заминава за Берлин, където се среща с много руски художници, излага картини в галерията Der Sturm. В крайна сметка променя решението си и се връща в Париж. Живее във Франция (като изключим многобройните му пътувания) чак до края на живота си. След дадаистичния период проявява по-силен интерес към кубизма, пуризма и абстрактната живопис. Член е на двете, по мое мнение най-значими обединения на художниците-абстракционисти в Париж: Cercle et Carré (до 1932 г.) и след това на групата Abstraction-Création. След войната

неговото изобразително и литературно творчество постепенно привлича вниманието и на по-широка публика като автентичен принос към формиращото се модерно европейско изкуство, което включва различно ориентирани авангардни тенденции. По бащина линия Шаршун е словак. Художникът посещава Словакия през 1963 и 1968 г., когато се запознава със съпрузите Надя и Оскар Чепан, познавачи и преводачи на руския авангардизъм (манифестите, Малевич, Кандински). Заедно с тях посещава и селцето Лежахов в областта Турец, откъдето произхожда баща му — той е принадлежал към амбулантните търговци от Турец (област в Централна Словакия, около град Мартин), които пътуват по търговия до Русия. Такава е и съдбата на Шаршуновия баща. Разширил своята практика и опит, Шаршун работи върху незавършения проект "Яно Тъжния или пътешествие към изворите на бащината кръв" (*Яно Грустнейший или хождение к истокам отцовской крови*). Самият той често припомня тези факти (словашкия произход, словашкото) като им приписва важно значение за същностни черти на творчеството си (изобразително и литературно): за лиричността и музикалността, които възприема като наследени от баща си. В автобиографията си, съхранявана заедно с кореспонденцията на словашкия "шаршунолог" Оскар Чепан и заедно с други материали в Архива за литература и изкуство на Матица Словенска в Мартин, той конкретно формулира тези свои възгледи. В същия контекст може да се постави и възхищението на Шаршун от орнамента и орнаменталността, която се откроява най-вече в неговите картини. На значението, което имат словото и орнаментът за неговото литературно творчество обръща внимание съдържанието на тази студия. "Словашкото" наред с "руското" и "френското" той започва да тематизира като се подписва и на словашки.

Да се говори в Словакия за Шаршун след Чепан, след семейство Чепан, е задача не само неблагодарна, но и подвеждаща. Наред с Малевич, Кандински, Татлин, Шаршун е един от "обектите на избирателен интерес" (**Микулова 1995**, стр. 151), предмет е на една от "сциентистичните оди" (**Микулова 1995**, стр. 155) на Чепан, който основно и прецизно описва и формулира литературното му творчество.

Представянето на С. Шаршун в *Ревю световей литературы* — (**Чепан 1967**), а също така инициираното от О. Чепан публикуване на манифестите на руския авангардизъм в списанието *Словенске похляди* през втората половина на 60-те години, бяха за мен една от първите срещи с руския авангардизъм. Въпреки че това стана през 70-те (по време на студентските ми години), или може би точно затова, неговият резонанс бе силен и дълготраен: от една страна поради факта, че графично акцентираното

триезично представяне на името *Serge I. Charchoune, Сергей И. Шаршун, Sergej I. Šaršún* отговаряше на моята университетска ориентация (следвах френска и руска филология и до днес тези култури са пространство на моите изследователски интереси), от друга, поради това, че Шаршун на Чепан набеляза пътя, по който приемах други форми, фасети, лица, многообразието на руския модернизъм и авангардизъм от XX в. Неслучайно разсъжденията ми за Сергей Шаршун в контекста на повече култури имат в известна степен личен характер.[1]

Въпреки личния характер на тази аргументация, смятам нейното излагане за основателно: руско-френската сплав на модернизма и авангардизма е всеобщо приет (може би) мит,[2] който в качеството на културна памет прави рецепиента чувствителен точно към първата третина на XX век.[3]

За поколението на родените в края на 50-те години с настъпване на "размразяването", за тези, които завършват висшето си образование в годините на нормализацията, връщането към по-старите годишнини на литературната периодика (*Словенске похляди, Ревю световей литератури, Млада творба, Ориентаце*) бе норма, компас при първите им контакти със съвременния литературен живот. Подобна роля играят и семейните библиотеки (тъй като в каталозите на обществените повечето руски автори от първата третина на XX век бяха проскрибирани) с издадените по-рано преводи от руската литература (Михаил Булгаков – *"Майсторът и Маргарита"*, 1968, 1972; Борис Пастернак — книгата с разкази *"Време без любов"*, 1968 и *"Доктор Живаго"*, 1969 и др.).

Може би не съвсем подходяща, но затова пък според мен точна е парафразата (разбира се, осъзнавайки разликите в периода и в цялостния

---

[1] За инспиративността на специалността русистика през 70-те години във Философския факултет на Братиславския университет "Ян Амос Коменски" в конституирането на "индивидуална читателска алтернатива" по подобен начин "от свое име" говори и Федор Матейов в студията-рецензия за книгата на Зденек Матаузер: Zd. Mathauzer. Estetické alternatívy. O múzickej fenomenológii modernej poézie v čase postmoderny. Slovenská literatúra, 42, 1995, č. 2-3, s. 169-170.

[2] Жорж Нива, швейцарски русист—литературовед и преводач, в Епилога на книгата "Към залеза на руския мит" (G. Nivat. Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol a nos jours. Lausanne, L'age d'homme, 1982) обръща внимание на опасностите, които носи опростяването на този "мит" и неговата абстрактна интерпретация.

[3] И голямата, макар и непълна изложба, ориентирана към модернизма и авангардизма, състояла се през 1979 г. в Centre culturel Georges Pompidou-Beaubourg в Париж, се нарича Moscou — Paris 1900–1930.

контекст): когато казваме Чепан, разбираме Шаршун, когато казваме Шаршун, разбираме и Чепан.

Бих искала да обърна внимание върху трите варианта на името на Шаршун (френски, руски и словашки), които се появяват при първата словашка публикация. Тяхната форма и разположение при първия прочит, както тогава, така и сега, извикват в съзнанието обстоятелствата, свързани с литературното творчество на тази личност.

Първото от тях е феноменът, който, от една страна теорията на Дюришин за междулитературността, от друга — традиционната рефлексия на изкуството и литературата, назовават дву- или многодомност. При Шаршун обаче и понятието многодомност е по-сложно, многозначно, придобива различни изражения. Показателно авангарден в стремежа към "универсален поглед върху действителността" (**Чепан 1994**, стр. 65), Шаршун е родово "двудомен"[4] — "наред с живописта системно се посвещава и на литературата", с което се нарежда до своите руски авангардни съвременници (Pars pro toto Пастернак: отправни точки музика, философия — поезия, проза; Маяковски — отправна точка изобразително изкуство — поезия, драма, филм).

Ж. Маркаде, дългогодишен френски познавач на творчеството на Шаршун и негов приятел, говори не само за живописта, но също така за отношението между музиката и живописта в късното творчество на Шаршун, и за неговото разбиране за музиката в духа на Шопенхауер. От втората половина на 50-те години много от платната му имат и конкретни "музикални" заглавия — например *"Менделсон — Вариации 1"* (1970). За разлика от В. Кандински, за когото музикалният модел е сходен с аналогията, параболата и в тях изкуството следва само своите собствени закони, Шаршун според френския изследовател стои много по-близко до опита на синестезията подобно на Скрябиновия *"Прометей"* (система от цветни светлини, които би трябвало да съпровождат музиката)[5] .

Споменатият френски познавач на изобразителното творчеството на Шаршун интерпретира родовата авангардна двудомност — т.е. неговата литературна дейност — като необходимо избавление, освобождение, като художествена потребност на жанровата форма "клапан" (фр. soupape — авторско жанрово определение), която дава възможност на твореца да преодолее себе си без риск да бъде застрашен или погълнат от външната

[4] На това обръща внимание Силвия Илечкова в Летописа., стр. 74.

[5] Приведените в тази студия цитати и парафрази от разсъжденията на този френски изследовател са от ръкопис на неговата лекция в Братислава на международния симпозиум за Шаршун през 1995 г.

среда. С други думи, ако литературата има (и) комуникативна функция, живописта по-скоро носи тишината на вътрешния, интимния свят.

Към координатите на двудомността (за реалната или реализирана многодомност трябва да се има предвид автобиографичното изказване на Шаршун — "Чувствам се руснак и словак... първите букви, които научих, бяха словашките", или почти тридесетгодишното присъствие в словашкия литературен живот на едно забележително издание с майсторски направени преводи — **Шаршун 1994**[6]) принадлежи и фактът, че дадаистичната поема "Неподвижна тълпа" (*Foule immobile*, 1921)[7] и частите от неговите "дада"-прояви са (в езиково отношение) предимно на френски език (вж. получерния шрифт на буквите **Serge Charchoune** и **Soleil russe** върху картината "Какодилово око" (*L'oeil cacodylate*). В противовес на това останалите му литературни творби са писани на руски и, както отбелязва Чепан, при тях се срещаме с "очевидни влияния на традициите на руската поезия и проза, каквито се забелязват в живописта му" (**Чепан 1967**, стр. 46). В този аспект както споменатият френски изследовател, така и някои други автори не споделят извода на Чепан. За тях важна роля в етническо-менталната идентификация на творчеството на Шаршун играе орнаментът. Ще засегна този проблем по-късно във връзка с начина, по който Чепан въвежда Шаршун в словашкия контекст.

За родовата двудомност като за присъщо на автора усещане говорят и някои негови афоризми, цитирани от изследователите на Шаршун: "Четката е лъкът на моята цигулка", или "Кларинетът е рог на изобилието, от който тече мед", или "Чувствам така дълбоко музиката на Бах, както живописта на Кандински и Клее. Това е свят, който ми е скъп, орнаментален свят." Подобни афоризми заедно с други мисли често се срещат в своеобразните кратки дневници на Шаршун: като поток на автоматичното писане или под формата на нередактиран бележник, отбелязващ всички съзнателни и несъзнателни импулси в духа на Василий Розанов.

Тези дневници са специфични в езиков, но най-вече в жанров и функционален смисъл — в кръговете на руската емиграция ги назовават "листовка" (използваният френски еквивалент е feuille volante, Чепан използва означението "letáčik" (хвърчащ лист). От 20-те години Шаршун издава на

---

[6] Ако не е посочено друго, с оглед на факта, че оригиналът е труднодостъпен, цитатите от литературното творчество на Шаршун са според този словашки превод. Бел. авт.

[7] Става въпрос за диалог на 25 гласа и звука; още в този текст се появява основният обект — субектът на литературната дейност на автора — житейската борба на човека, който винаги е сам в нея, глух и ням по отношение реалността, чуващ само звуците на една невидима сянка вътре в себе си (Маркаде).

собствени разноски тези листчета хартия с най-различни текстове, винаги наполовина сгънати — и сам ги разпространява между приятели, познати, между хората, с които се среща на различни организирани прояви.[8]

Един от съвременниците и същевременно един от портретистите на художника (известни са още портретите на Лев Зак — 1945 и Юрий Аненков – 1952, всички направени в Париж), украинският живописец Михаил Андреенко, живеещ в емиграция в Париж, в статията си "Дневникът на Шаршун" (*"Журнал Шаршуна"*) обръща внимание на факта, че авторът оставя тези свои творби и в книжарниците. Тъй като прочитането на текста не трае повече от 5-10 минути, повечето от потенциалните адресати обикновено го поглеждат и го връщат обратно: "Отношението на читателите към листовките беше сдържано, леко снизходително, като към забавен куриоз. Шаршун знаеше това." (**Андреенко 1981**, стр. 390). При този специфичен начин на разпространение на текстовете, в които той явно вижда "родство с футуристичните брошурки", за най-важно Шаршун смята новостта на формата и съдържанието, предизвиканата изненада у читателя. Използвайки един от типичните фактори на литературния живот – не само чрез публикуване, а тъкмо чрез непосредствено комуникиране на литературните текстове с адресата — Шаршун се стреми да поддържа континуитета на руския авангардизъм от 20-те години.

Често текстовете са езиково смесени, като например текстът *Перевоз-Transbordeur Дада* (Берлин 1922-23), като при това Шаршун си играе не само с редуването на руския и френския език в дада-абсурдния текст, но и с двойната форма на своето име. Френският език има предимство преди всичко при общите "дада"-акции с други парижки представители на направлението. В сборника или антологията от документи, свързани с движението дада (**Документи ДАДА 1974**, стр. 71) четем, че за разлика от И. Зданевич, Шаршун с удоволствие участва в такива прояви, за което свидетелства публикуваната покана на Salón DADA: "Visitez jusq'au 30 juin le salón DADA (Посетете до 30 юни салона ДАДА); Exposants (Участници в експозицията): L. Aragon, H. Arp..., S. Charchoune, M. Duchamp..., P. Eluard, M. Ernst, Th. Fraenkel..., G. Péret, Man Ray..., J. Rigaut, Ph. Soupault..., T. Tzara..." (Документи **ДАДА 1974**, стр. 71).

[8] Привеждаме списък на тези работи според описа в Руски алманах (Русский алманах, Paris, 1981): *"Перевоз Дада"*. Берлин 1922-23: Номер 1-2 отпечатани, номер 3 остава в ръкопис; Париж от април 1924 до 21 август 1949: 4-7 отпечатани, номер 8 остава в ръкопис, номер 9-10 отпечатани, номер 11-12 отпечатани в девета книжка на списание *'Числа'* (Париж 1933-34); *"Памятник"*. Париж от 4.11.1949 до 5.7.1958 номер1-3; *"Клапан"*. Париж от декември 1958 до 19.1.1969, номер 1-20; *"Вюша"* от 2.11.1970 до 17.1.1971 номер 1-4; *"Свечечка"*. Париж от 3.10.1972 до17.5.1973, номер 1-2.

В цитираната публикация авторите на коментарите за художника от руски произход обаче все пак потвърждават, че съществува не съвсем еквивалентно отношение към него (в сравнение с останалите споменати художници). Те припомнят, че център на неговата "дада"-дейност е кафенето Café Caméléon, където той често организира акции, подобни на тази, която описва публикуваната покана за *Вечер на дадаиста С. Шаршун Dada Lir Kan* на 21 декември 1921 г. В коментара по-нататък посочват, че в проявите участват приятели на Цара и Бретон, но наистина "без въодушевление". В тази конкретна среща освен С. Шаршун се представят (или поне би трябвало да се представят): Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар, Т. Френкел, Ж. Рибмон, Ж. Риго, Ф. Супо, американският дадаист Ман Рей, но и И. Зданевич. В качеството си на привидно естествена авангардна толерантност — още докато Шаршун е жив (1971) — подобни коментари до известна степен проблематизират космополитността на интелектуален Париж между войните. Може би това е било и въпрос на наситеност, или по-скоро преситеност на френския културен контекст с инициативи от такъв характер, тъй като от първите десетилетия на нашия век Париж е естествена цел на учебни пътувания, на маршрута на много творци и по-късно един от центровете на емиграцията на руските художници, театрали, музиканти, писатели.

Родовата и езиковата многодомност във всички позиции имплицира множество нерешени и често парадоксални въпроси.[9] Изглежда, че чрез "орнамента"[10] на троичната форма на името: Шаршун — Charchoune — Šaršún Чепан тематизира не само споменатата имплицитна многозначност, но и националната принадлежност на този член на пъстрата в национално и художествено отношение парижка група, на този

[9] Произходът, етническата или езиковата принадлежност, респ. другостта при рефлексията на творческите актове са играли и явно продължават да играят по-важна роля, отколкото им се приписва. За това свидетелства и "съдбата" на Юргис Балтрушайтис (1873—1943), руски поет символист от литовски произход. Въпреки широката организаторска, преводаческа и издателска дейност в контекста на московската символистична група, за руската (а по друг начин и за литовската) рефлексия той стои сякаш встрани (както Шаршун за френската). По-подробно за това вж. KUSÁ, M.: J. Baltrušaitis v kontexte moderny prelomu storočí. In: Kontexty ruskej moderny. Stimul, Bratislava, 1996, s. 65-94.

[10] "Французите правят живопис, немците правят истерия, този руснак — орнамент," отбелязва във връзка с ролята на орнамента при Шаршун френският специалист по история на изкуството Пиер Брисе. In: BRISSET, P.: Charchoune le solitaire. Paris, Galerie J. L. Rogue 1970, без страниране.

представител на парижкото крило на руския авангардизъм в изобразителното изкуство, на този европейски турчанец[11] . Ж. Маркаде парафразира разсъжденията на религиозния мислител Павел Флоренски, които засягат взаимното свързване на орнамента и универсалните ритми: "Орнаментът (...) върху (...) много от обектите за всекидневна употреба е спонтанна манифестация, (...) на движения и призми на природата (...) така орнаменталността става същностен елемент в руското авангардно изкуството у Наталия Гончарова, Филонов, Олга Розанова и много други."[12]

"Нека всеки, който пише, разголва себе си" (Аз съм Иван С. Тургенев... Самокритика... поставих на себе си кръст, съставих си собствена епитафия...). Шаршун в своите — казано в стила на Чепан — "лирични отпадъци" и автобиографична проза се разголва от тези два аспекта: като европеец телом и духом (неговите пътувания — реални и замисляни — Москва, Париж, Испания, Берлин, Словакия, Русия) и като *Герой по-интересен от самия роман*[13] , чиято "родина е целият стар континент". Значението и обсегът на Шаршуновия европеизъм се разширяват, защото той продължава да въздейства във времето. Шаршун е един от малцината авангардни художници, който овладява не само пространството, но и времето: независимо дали като един от деветнадесетте автора на ретроспективната изложба *Приносът на руснаците в модерното изкуство* (Франкфурт 1958), или като творец, който прониква в словашката култура едва през 60-те години, в периода на нейните стремежи за ново

---

[11] Турчанската (по областта Турец в Словакия — бел. пр.) "връзка" на рода Шаршун със словашката литература проличава в писмата на С. Х. Ваянски до жена му Ида от неговото пътуване до Полша и Русия през 1881 г., когато в Москва той отсяда при заселилия се там словашки "кауфман" Балтазар Шаршун, който му дава назаем "sein Petersburg šuba". In: Korešpondencia S. H. Vajanského. Výber listov z rokov 1860—1890. VSAV, Bratislava, 1967. Писмо 99, 101 и 102, стр. 153,155, 156,197, 471; също и в писмо 235 (стр. 664) до жена си от пътуването до Русия (този път през октомври 1894 г.) споменава за обяд у семейство Шаршун в рамките на сгъстената програма (галерии, славистични кръжоци, редакции). In: Korešpondencia Svetozara Hurbana Vajanského III. Výber listov z rokov 1890—1916. Veda, Bratislava, s. 234, 465.

[12] Цитатите и парафразите от разсъжденията на френския изследовател са от ръкописа на неговата лекция, изнесена в Братислава на международния симпозиум, посветен на Шаршун през 1995 г.

[13] Второразредната литература говори най-често за пет книги, които имат общо заглавие "Пет книги на солипсистичната епопея. Героят — по-интересен от романа." (*Päť kníh solipsistickej epopeje. Hrdina zaujímavejší ako román*).

формулиране на понятията модернизъм и аван-гардизъм[14] и неслучайно присъства в нея и до днес редом с В. Кандински, Д. Хармс и В. Бурич.[15]

В наслова, в орнамента на названието, О. Чепан не само тематизира, но и прецизно документира, дори под формата на ексцерпция на текстове, значението, смисъла, ролята, посланието на думата, на словесността, на писането, на литературата при Шаршун. В тези свои усилия той не е изключение. Тези, които анализират литературния и артистичния жест на Шаршун, изцяло възприемат неговите експлицитни позовавания, референции и преференции, идоли и идеали, номинални списъци и бележки.

Имплицитното ситуиране на Шаршун в контекста на европейската култура много точно формулира също така американският университетски професор от латвийски произход Алексис Ранит: "Най-съществено качество на всяка художествена творба... по мое мнение ... е историческото обобщение или символизацията на изобразяваното... За съжаление, критиците често я бъркат с алегоризацията. При алегорията изобразяваният обект ни отвежда към друг ***обект*** (такава е например живописта на Гюстав Моро и поезията на Валери Брюсов); в символизиращото изкуство обектът се превръща в ***субект***, във философска идея — такова е творчеството на М. К. Чурльонис (един от учителите на Шаршун), Одилон Редон и Паул Клее, такава е поезията на Блок, Вячеслав Иванов и Маларме."[16] (**Ранит 1981**, с. 153). Ранит обръща внимание и върху художественото изживяване на авторския жест по оста **спонтанност – умозрителност** ("неговият стил е в опозиция не само с интелектуалния дадаизъм, но и с класицизма и реторическото изкуство изобщо. За него предимството на изкуството се крие точно във факта, че нищо не показва и не доказва, но въпреки това внася в подсъзнанието ни нещо неповторимо и неоспоримо"), или по оста **функция на изкуството — същност** на

---

[14] Освен регистрирания в списанията интерес към модернистичното и авангардно течение от началото на века в тази насока се ориентира и научното изследване - като примери могат да се приведат публикацията на Микулаш Бакош (Mikuláš Bakoš. Avantgarda 38. VSAV, Bratislava, 1969) и подготвяната през 60-те години, но излязла по-късно работа на Павол Винцер (Pavol Winczer: Poetika básnických smerov v poľskej a slovenskej poézii 20. Storočia. Veda , Bratislava, 1974).

[15] Преводи от тези трима автори излизат през 90-те години в издателската поредица на "Фрагмент".

[16] Характерните за времето разсъждения за автора Шаршун и за неговата родова многодомност са инспирирани тъкмо във връзка с творчеството на литовския художник, писател и композитор Миколаюс Константинас Чурльонис (1875–1911), чийто произход е отчасти и полски.

изкуството ("Това е 'мислене с образ' и 'познание чрез образ', скрито във вътрешното наподобяване; да го провокира — е задачата, която Шаршун си поставя. Затова в неговото свръхреално изкуство не е толкова важно непосредственото възприемане, колкото по-скоро реконструкцията и асоциативната сила на осъществяващия се процес на символизация par excellence") (**Ранит 1981**, стр. 154).

Във връзка с абсурдния хумор, или по-скоро с абсурдността, предизвикваща усмивка в текстовете на Шаршун, обикновено се говори за групата ОБЕРИУ и за нейния може би най-известен представител Даниел Хармс.

Неприятен факт от участието на автора в литературния живот на затворената в себе си руска емиграция е, че до голяма степен не го приемат като писател, ако смятаме за достоверен източник мемоарното есе на М. Андреенко: "Веднъж Шаршун с огорчение ми каза: 'Ремизов (известен писател) каза, че за мен ще бъде по-добре, ако напълно прекратя литературните си занимания.' Друг път ми съобщи: 'Адамович (известен литературен критик) ми каза — може би някой ден след сто години ще се намери издател, който да издаде вашите произведения, и може би този издател ще намери и петдесет читатели'" (**Андреенко 1981**, стр. 390).

Литературните усилия на Шаршун в специфично родния му (изгнанически) руско-френски контекст са оценени единствено в позитивната реакция на Адамович по повод преиздаването на неговата ранна новела-роман-поема (?) *"Долголиков"* (1934-1961), която според повечето критици е връхна точка в литературните усилия на автора. Романът, който има за протагонист авторския "Аз" и за противник — светът, **реалността, всекидневието,** вариативно разиграва единствената тема на Шаршун — изходът от противоборството и се опира върху невидимото и неясното в това **"Аз"**.

При анализа на шаршуновските текстове в маркираната посока на тематизация на речта, езика, думата, словесността, писането, литературата, е наложително да се насочи вниманието и към по-малко прозрачни тематизации, документиращи завладяността на автора от мощта, силата на представените феномени:

"Не се срамувам да говоря с езици, които не владея.

"Моите контакти със света се свеждат до редки телефонни разговори."

"Хората, които говорят басово, не принадлежат към моя кръг."

"Моето всекидневно четиво е историята на световната литература."

"Самолетът нарисува върху синята страница на небето мисъл от Корана" (**Шаршун 1994**, стр. 48-54).

И в цитираните случаи речта се тематизира в смисъл на комуника-

тивност, възможност или способност да се общува, в смисъла на комуникация с конкретни текстове.

Онази омагьосваща сила на словото може да се идентифицира и в "клапаните" и в автобиографичната проза: показателни и симптоматични в този аспект са споменатите букви върху картината на Пикабия, отношението между руския и френския език и тяхното значение в текста "Един ред към биографията на Игор Стравински" (*Riadok do biografie Igora Stravinského*), използването на прозвището "неприятел на човечеството" в "Старчески страхове" (*Starecké obávy*), изброяването на различни аспекти от неговата дейност в "Епитафия за всеки случай" (*Epitafe pre každý prípad*): "прозаик, есеист, сатирик, окултист и художник-орнаменталист", поантата в подписа на Долголиков и етикетите върху картината в "Пробив в Салона" (*Prielom do Salónu*), френският и руският език в отношенията между художниците и женските модели в "Пролетен кошер" (*Jarný úl*).

Една от обратните страни на очарованието и (на дълбоко руската) вяра в силата на словото обаче е решението на ЦК на КПСС от лятото на 1925 г. *За политиката на партията в областта на художествената литература*, в което наистина се говори за "свободно състезание" на различни групи и направления и сякаш става въпрос за опит "да се намери контакт с подобни движения на Запад". В географските предели на Съветския съюз обаче това решение на практика поставя началото на историята на институционализираната и ръководена от партията-държава литература и култура. Въпреки че привидно стои встрани от предмета на моите разсъждения, позволявам си да отбележа този факт, който не е нерелевантен при осветляване творчеството на Шаршун точно в контекста на руския авангардизъм. Партийно-етатистичното потискане не означава за Шаршун творчески край, а следователно не означава край и за руския авангардизъм.

Азиатският и славянският европеизъм на Шаршун, казано в стила на Базовски, неговото европейство, неговата световност, внушават спомената необходимост да осъзнавам континуитета на творчеството му, но и двустранната вътрешна толерантност на декларирания от него егоцентризъм и същевременно вездесъщия му художествен, национален и човешки алтруизъм.

Не мога да не завърша тези преднамерено злободневни и лични разсъждения с думите на Шаршун:

"Не усуквам и не късам своето писане, не го подслаждам и не го оцветявам в розово, нито го обогатявам — с ужаси и философия. Но в клокочещия хаос започвам търпеливо — да определям границите и завършвам — с постепенно разкриване на хармонията, компактността,

Съзнанието." (**Шаршун 1994**, стр. 51).

Превод Величко Панайотов

Андреенко 1981: М. Андреенко. Журнал Шаршуна. In: Русский алманах. Paris, 1981.

Документи ДАДА 1974: Documents DADA. Weber, Geneve, 1974.

Микулова 1995: M. Mikulová. Oskár Čepan a avantgarda alebo o jednom palindróme: príspevok na konferencii o Oskarovi Čepanovi, marec 1995. Slovenská literatúra. 42, 1995, č. 2-3.

Ранит 1981: А. Раннит. О Шаршуне. In: Русский алманах, Paris, 1981.

Чепан 1967: O. Čepan. Serge I. Charchoune, Sergej I. Šaršun, Sergej I. Šaršún. Revue svetovej literatúry, 3, 1967, č. 5, s. 40-49.

Чепан 1994: O. Čepan. Sergej I. Šaršún. In: Šaršún, S. Klapan. Fragment, Bratislava, 1994.

Шаршун 1994: S. Šaršún. Klapan. Fragment, Bratislava, 1994.

Mária Kusá

Literary Works of Serge Charchoune in the Context of Russian and European Modernism and Avant-Garde in Slovak Cultural Space

Summary

Thanks to the attempts of Mr and Mrs Oskar and Nad'a Čepans the works of a painter and writer Serge I. Charchoune (1889–1975) are described and interpreted in a detailed way. S. Charchoune, whose origins were in a Slovak region Turiec and who was born in Russia, lived mostly in France as an active representative of the Dada movement. M. Kusá conceives graphically stressed 'ornamental' trilingual presenting of his name in his first published work in Slovakia during the 1960s as caused by Russian-French connection of modernism and avant-garde. Furthermore, it can be pointed out that similarity of names evokes phenomenon which is called bi-culturalness by the theory of interliterariness and by reflection of art. Significantly, Charchoune is oriented towards the avant-garde 'universal view of reality' in that respect that he is genologically (fine arts and literary activities) 'bi-cultural author (together with Čiurlionis, Pasternak, Mayakovsky). This is confirmed by the fact that 'Dada-works' *Foule immobile* (Immobile Mob) were mostly French (e.g. letters Serge Charchoune and Soleil russe in the pictures *Lóieil cacodylate – Cacodylate Eye* and other literary activities written in Russian). Many scholars regard ornament as important in the ethnic-mental identification of his creativity. It appeared as an expressive device in one page long 'automatic' diaries, in Russian 'listovka' (in French *feuille volante*). He published and distributed them on his own expenses. Their list is included in the Russian Almanac (Paris 1981).

The nature of this distribution of these texts laid in 'similarity with futurists' pamphlets'. He regarded innovation of form and content as important. Charchoune tried to keep continuity of the Russian avant-garde of the 1920s with this way of communication. The texts frequently have linguistically mixed form *Perevoz-Transbordeur Dada* (Berlin 1922–23). The author mixed Russian and French, he used duble form of his name. French played its role in Dada actions with other representatives of the movement. From the anthology of the Dada movement can be seen that Charchoune liked to participate in such events which is confirmed by the published invitation card to the Saloon DADA. The authors of commentaries remind us of the fact that the centre of his activities was Café Caméléon. He organized events here which Tzara's and Breton's friends participated in (L. Aragon, P. Eluard, Th. Fraenkel, G. Ribemont, J. Rigaut, Ph. Soulpault, American dadaist Man Ray, and also I. Zdanevič), according to the authors 'not enthusiastically'. Similar commentaries during the artist's life (1971) problematizes the natural avant-garde tolerance of Paris in the 1920s and 1930s. It was caused probably by great competition in this field. Paris had been since the 1900s the target of students of fine arts and later also the centre of emmigration of Russian intellectuals. Genological and linguistic bi-culturalness implies unsolved questions. Čepan thematized through an ornament of the name Šaršun – Charchoune – Šaršún polyvalent adherence of this member of nationally and artistically multicolored Paris group, a representative of the Paris wing of the Russian art avant-garde, the European from Turiec. Family 'Turiec' connections can also be seen in the letters to S. H. Vajanský's wife from his journey to Poland and Russia. Charchoune revealed himself in the so-called 'lyrical rubbish; and autobiographic short fictions as an European by body and soul. The importance of his 'Europeanism' is strong by its duration in time. He was one of the authors of a retrospective exposition Contribution of Russians in Modern Art (Frankfurt 1958). He entered the Slovak culture in the atmosphere of the attempts for a new formulation of the terms "modernism" and "avant-garde" (1960s). He is still present in it today (cf. An edition series in which the works of V. Kandinsky, D. Charms, and V. Burič were published). Čepan thematized and minutiously textually documented a sense of word, writing, literature in Charchoune's works in an ornament of name. Alexis Rannit pointed to the artist's conception of the authorial gesture on the axis spontaneity – maturity and in the axis functions of art-nature of art. It is thus necessary in the analysis of the texts in the suggested direction of thematization to direct one's attention also to the less transparent examples documenting the author's fascination by the power of aforementioned phenomena. Word is thematized in the sense of possibility and ability to communicate in the sense of communication with the particular texts. Finally, the author states that the party-etatistic representation of the Russian avant-garde in the milieu of his country was not the author's end and therefore not the end of the Russian avant-garde.

Борис Минков

Новелистиката на Херман Брох и някои аспекти на българската белетристика между двете световни войни

Настоящият текст има за цел да разгледа новелистичното творчество на Херман Брох като модел на модернистичното писане, който включва отказа от единно повествование и комбинирането на множество повествователни нагласи, предумишлено подбрани в своята разностранност. Така например емблематичната трилогия "Лунатиците", съдържаща в своята последна книга множество паралелни истории и дори есето с показателното заглавие "Разпадът на ценностите", би могла да се разглежда като своеобразна демонстрация на процедурата на делегитимация на повествователното познание, самопозоваващо се в рамките на един автонимичен дискурс (**Лиотар 1996**, стр. 88). В модела на новелистично писане на Брох присъства подлагането под съмнение на рационалните претенции на модерността, които намират основание в произтичащите от 18-ти и 19-ти век метаразкази като например просвещенския разказ за еманципацията на човека, като този за телеологията на духа или като романтическия разказ за херменевтиката на смисъла, определящ облика на цялата съвременна филологическа наука. Косвеното извеждане на опозицията 'рационално — повествователно', при това насочено към проблема за кризата, както и присъствието на името на Брох в илюстративния материал на "Постмодерната ситуация", дава основание за горното цитиране на Лиотар. Фокусирайки вниманието си върху виенското поколение, сред чиито представители виждаме имената на Музил, Витгенщайн, Краус и Брох, Лиотар отбелязва, че "те несъмнено са отишли много далеч в осъзнаването на теоретическата и творческата отговорност на делегитимацията." (**Лиотар 1996**, стр. 92). С това публично признаване, "легитимиращо" присъствието на споменатите автори в индекса на постмодерното, известният теоретик приключва изпълнението на задачата си, без да си дава сметка, че и съставянето на подобни индекси съдържа в себе си зародишите на телеологически комплекси.

Играта, която Брох предприема с представите за континуалност в "Лунатиците", съчетава пародийния подход спрямо утвърдени като действащи безотказно образци и песимизма от институционалното легитимиране на "веселия апокалипсис". Мислейки тенденциозността като антилитературна, писателят залага във всеки един от елементите на постройка на своите "паралелни истории" конкретна реплика спрямо проявите на тенденциозност. При това тази особеност има отношение както към заниманията на Х. Брох с феномените на масовата култура и кича, така и към процесите на "модернизиране" на българската белетристика между двете световни войни. В хода на изложението по-нататък ще става дума за характерни прояви на такава тенденциозна модернистичност в произведенията на българските автори, която може да се разгледа като огледална спрямо моделното писане на австрийския писател.

Доколкото възможните съответствия в случая произлизат не от контактни или сходни взаимоотношения, а от аналогични рецепционни условия, инструмент на изследването ми ще бъде методът на типологичното сравнение, описан от Петер Цима в неговата книга "Компаратистика" и приложен в главата за Х. фон Хофманстал и О. Уайлд (**Цима 1992**, стр. 94), като за разлика от този случай провежданото от мен сравнение ще бъде контрастивно. То не би могло да има като крайна цел отбелязването на общи тематични полета и конкретни сходни сюжетни решения, въпреки че в условията на засилена цитатност подобни няма да липсват. Сходни сюжетни решения предлага и актуалната по това време психоанализа. Х. Брох наистина не е познат на българския читател преди Втората световна война. Не е излишно да спомена, че в същото време той е слабо известен и на австрийската публика, за което свидетелства и коментираното от М. Дурцак (**Дурцак 1978**, стр. 33) писмо на издателство Фишер, предлагащо на автора да се откаже от втората и третата книга — тоест тъкмо от тези, които не просто "отричат" първата, романа "Пасенов или романтизмът", но и с демонстративния разпад на повествованието превръщат по-късно "Лунатиците" във важно за европейската литература произведение. В "продуктивния еклектизъм", който самият Брох полага в основата на така наречения от него "полиисторически роман", трайно и последователно присъстват писатели от ясно очертаната парадигма на "усвоените" от българската литературна институция немскоезични творци (Хофманстал, К. Едшмид, Майринк, Х. Ман, Ст. Цвайг). В пряка връзка с протичащите в българския специализиран печат литературно-исторически дискусии е и погледът към творчеството на Брох като на "разширен натурализъм", а оттам и връзката със Зола. Следователно със своите новели, а в по-общ смисъл и с цялостното си разнообразно в жанрово отношение творчество,

Брох репликира образците на онзи "вторичен" модернизъм, който е типологично сходен с модернизма в България.

I. Ролята на паралелните истории в "Лунатиците" (1930) и центростремителните сили в "Слънцето угаснало" (1928) на Вл. Полянов

Сравнението между "Лунатиците" на Брох и "Слънцето угаснало" на Полянов може да започне от жанровата разновидност на антиутопията. Декларираните и двата случая разпад, залез, безпорядък използват почвата на модните след Първата световна война клиширани образи на кризата. Тук е достатъчно да спомена само "Залезът на Запада" на Шпенглер, с която книга Паул Михаел Лютцелер (**Лютцелер 1991**) сравнява трилогията на Брох. Изследователят отбелязва, че за разлика от културфилософа Шпенглер, в своето есеистично тълкуване Брох не се стреми към еднозначност на израза, при което романистът е разколебан между модернистичната тъга от загубата на единната европейска култура и постмодерното утвърждаване на един антагонистично структуриран плурализъм.

В тази връзка ако ядрото на образните системи при Брох и Полянов имат общо семантично основание вследствие на една хипертрофирала като шлагерна модернистичност, то техните произведения са диаметрално противоположни както като начин на построяване, така и като цялостна дидактична система. Брох очертава такъв човешки тип на модерността, за който общите контури на случването изглеждат нелогични; този тип не може повече да обхване комплексната реалност с нейните противоречия, а неговата практика, погледната изолирано, не представлява проблем, а действителност със зададени каузални взаимоотношения.

В една от главите на книгата си за творчеството на Брох "Поетичност и познание" Манфред Дурцак говори за съотношението на апокалиптични и утопични представи, като стига до заключение, че тъкмо новелистичният ред на третата част, съставен от "паралелните истории", поддържа утопичното внушение, което изследователят ограничава в "надежда" (Дурцак **1978**, стр. 61-79). Ролята на сюжетното разсейване в "Хугуенау или деловитостта" е била подчертавана и от други изследователи като Щайнеке (**Щайнеке 1968**), Бринкман (**Бринкман 1957**, стр. 169) и Циолковски (**Циолковски 1972**, стр. 122). Множествената повествователна перспектива проектира като контрапункт на "големия триъгълник" (образуван от персонажите, даващи заглавията на отделните книги) един "малък триъгълник" от централните фигури на паралелните истории в третата книга. Необходимо е да се уточни, че към паралелните колажирани истории в "Хугуенау или деловитостта" следва да се смятат тези за Лейтенант Ярецки, Хана Вендлинг и опълченеца Гьодике заради тяхната

значеща изолираност и преднамерена схематичност. В същото време "История за момичето от армията на спасението в Берлин" принадлежи на концентричните кръгове на основната повествователна перспектива и се свързва с влезлия в ролята на разказвач герой Бертран Мюлер. Вставните новели са равнозначни, притежават собствени — при това контрастиращи с "главното" разказване — кулминационни моменти и собствен финал. Те вариативно повтарят и пародират мотива за неудачната романтичност (лейтенант Ярецки спрямо лейтенант Пазенов), успоредяват живота си с постоянното съмнение за счетоводна грешка (Хана Вендлинг спрямо Еш) или се мъчат да възстановят идентичността си чрез инструментариума на случайността вместо чрез този на рационалното (опълченецът Гьодике). Чрез съчетаването на интегриращи и дезинтегриращи принципи в третата книга на "Лунатиците", както и чрез ориентирането на отделни пластове от "вокабулара на реалността" (понятие на Брох) спрямо различни сфери на цитиране (реалии на масовата култура, литературни и библейски отпратки) става възможно да се постигне антиутопийният модел на многоетажна хомотетичност и такава взаимна обвързаност, която черпи основанията си от ирационалното, от предварително зададеното като разказ.

Търсенето и откриването на симетричности в "Лунатиците" съдържа в себе си специфичния риск получените по този начин ключове да се подредят в една плоскост, като по този начин вторичният, изследователският, текст превръща трилогията на разпада в един такъв усложнен вариант на Поляновия роман "Слънцето угаснало", който предполага паралелно с разрухата да се движи и съграждането. Тъкмо подобни противопоставяния, намиращи своите основания в рамките на една плоскост, самият Брох характеризира като симптоматични за действието на механизмите на тенденциозната литература. Като типичен пример за откриване на подобни симетричности може да се посочи един пасаж от статията на **Остерле** "Лунатиците. Критика на централните метафори" (**Остерле 1970**, стр. 249), още повече че той не случайно се отнася към "паралелните истории", блокирайки възможността да се говори за функциите на тези истории, различни от онова "даване на надежда" чрез скициране на противодействието, за което по един или друг начин говорят изследователите. При Остерле става дума за фактически правилното твърдение, че чрез фигурата на Хана Вендлинг е демонстриран в подробности процесът на постепенна дисоциация на личностното начало, докато при опълченеца Гьодике същият този процес протича в обратна посока (**Остерле 1970**, стр. 251).

В същото време Брох извежда една опозиция от напълно различен

порядък: 'рационална логика на мисленето — ирационална логика на действието', която опозиция в "Разпадането на ценностите" той фиксира като определяща "поведенческите схеми на един Хугуенау" (**Брох 1984**, стр. 89). Сигнал за разпада на ценностите при австрийския романист е самата поляризация от типа 'разум-чувство', особено актуална в домашните белетристични произведения на модернизма. В пряка връзка с проблема за усвояването на образците на западноевропейската модернистична белетристика в България е извеждането на генеалогията на кича, което Брох прави от една особеност на романтизма: липсата на "средни стойности". За автора на "Лунатиците" кичът е филистерско-спекулативно кокетиране с онези атрибути, които изразяват бунта на личността, но са превърнати вече в сантиментална реторика. Иначе казано, българската белетристика след Първата световна война често усвоява онзи спектър от произведения, които Брох определя като кич.

Общите тематични полета като болестта, изпадането в режима на безсъзнателното, лишената от прикрития и орнаменти "делова" измама, както и общите предмети на цитатно ситуиране (в лицето на вестниците) получават коренно различно стратегическо разположение в "1918. Хугуенау или деловитостта" и в "Слънцето угаснало". На центробежните сили, разсейващи сюжетните линии в автономни паралелни истории, при Вл. Полянов съответстват центростремителни. Общата метафорика на разпада, за която стана дума по-горе, преминава в "Слънцето угаснало" през няколко фази на заявяване, при което още в началото на тази процедура може да се съди за края й. Тези фази съвпадат по време във фабулата с последователните политически преврати, събрани в едно силно сгъстено на събития време. Всеки един от тези сривове обаче противно на очакванията не носи никаква промяна нито в повествователния ракурс, нито пък се стреми към тематично отместване. Идеята за краха на утопичните мечти за хармония в социалните отношения се локализира в образа на Ася Струмски, който — след като е изпълнил гражданския си дълг да противодейства на тираничния режим с първия преврат, бива последователно предаден от другарите си при втория и от жена си при третия преврат. Терзанията на главния персонаж незабавно ескалират до загадъчна болест, комбинираща апатията и раздразнителността, а като една особено усърдно коментирана сред критиката емблема на тази болест се възправя импотентността. Съвременността носи пряка болезненост на неподготвените за нея, тя допълнително инфектира "романтиците" с тази вменена им още от Гьоте анемичност. Паралелното обяснение и аргументиране на тропите на болестта обаче напомня за творбите на българската белетристика от 90-те години на XIX век с техния фейлетонен

и очерков профил, който не познава плавния смислов преход между реторическата фигура и нейното "публицистично" дублиране. Съвсем различна функция има етическият коментар у Брох, намиращ се в контекстуална зависимост от произведенията на Новата предметност и търсещ метапозиция спрямо паралелно протичащото разказване.

В "Слънцето угаснало" дори утопията за "мирова държава" на Илов представлява плеонастично натрупване върху равнището на злободневното и приема — според критическите отзиви за романа — характера на политическа платформа, като в тази привидно публицистична насоченост може да се открие първоначалният стадий на оттласкване от Балзаковите мономани. Този стадий, който още в началото на века е породил дискусията за твореца като "художник или хирург"[1], е характерен за българската литературна ситуация, а със своята междинност е важен за процесите на културно усвояване на западните образци. Въпреки присъствието на "утопията на Илов" встрани от дома на Ася Струмски – а това означава и встрани от напластяването на реторическата аргументация, тя не е в състояние да интегрира около себе си паралелно разказване, в центъра на което естествено би могла да се разположи "червейната" метафорика, притежаваща свои агенти по протежението на цялата фабула. В същото време, търсейки такива изводи, които да съчетават житейските поуки и очакването романът да заеме мястото си като необходим изобличителен жанр, претърпялата значително развитие от времето на началото на века българска литературна критика е в състояние да формулира позициите на "Слънцето угаснало" като вариант на концепцията на Брох за "Лунатиците": "Отпадането на старите морални закони са единственото оправдание за съществуването на романа днес", гласи сентенцията на Д. Б. Митов, употребена в защита на Поляновия роман (**Митов 1928**).

Ако с цел да обясним по-добре избора на Владимир Полянов в "Слънцето угаснало" сменим за момент типологично-сравнителния подход с генетически, ще открием в парадигмата на усвоявани от него автори актуалния в България Пшибишевски и открития от Полянов в странство Казимир Едшмид[2]. Така сюжетът на романа отразява напре-

[1] Вж. дискусията около творчеството на А. Страшимиров и Г.П. Стаматов в сп. Демократически преглед, 1904, бр. 13, 15, 18, 19 със статиите на Ст. Минчев и Петко Росен, както и включването на А. Страшимиров в нея (сп. Наш живот, 1907, кн. 7)

[2] Непосредствено свидетелство за познаването на К. Едшмид от Владимир Полянов във: Владимир Полянов. Зад завесата на театъра, литературата и обществения живот (мемоари), С., 1994, стр. 48

жението между унищожителната стихия на пола и необичайното, потопено в тривиалното семейно ежедневие. У Едшмид Полянов открива и актуалните масови заместители на значимата човешка дейност: киното, спортът, танцовата и вариететната забава. Важните моменти за Надя (жената на Струмски), а в този смисъл и за самото повествование, са тъкмо в разширения ситуативен контекст на танцовите забави. Това са топосите на европейското всеприсъствие от 20-те и 30-те години, мултиплицирани и от мнозина други български белетристи. Прави впечатление, че почти във всяка втора от съвременните на "Слънцето угаснало" рецензии изследователите използват кинематографични фигури, при това не за да опишат някакво метонимично присъствие на кино-разказ, а като метафора, отправена към начина на фабулиране[3]. Независимо от тази подготвеност на българската литературна критика по отношение на "кинематографичната бързина" (Людмил Стоянов), заявяването на общите места на неангажиращо присъствие и задаването на случката именно в тях се възприема от съвременниците на писателите като недвусмислен знак за тяхната принадлежност към "чуждото". "Войникът с шарманката и гълъбите на площада са долетели от някой немски разказ", отбелязва Константин Гълъбов за "Момичето и тримата" на Полянов (**Гълъбов** 1927). Може да се направи извод, че въпросните топоси на всеприсъствие са разпознати от българския възприемател. Отложено е обаче решаването на въпроса как функционират тези полета в различните интерпретации.

Херман Брох от друга страна не просто използва общите места на градското присъствие, а, чрез характерното за авторския му почерк съчетаване на патос и ирония, отнема категорично възможностите за удобни и непринудени завръзки в метонимичните близости на подобни срещи. Ако Надя на Вл. Полянов среща "присаденото цвете" (неслучайна фигура на "чуждото влияние") Младенов тъкмо на домашен прием, Брох демонстративно отказва на Хана Вендлинг и лейтенанта Ярецки — героите от паралелните истории — да срещнат Хугуенау на бала на организацията с откровено пародийното име "Мозелданк". В същото време фабулните орбити на героите от лекарския корпус се засичат естествено с тези на "разсейващите" вниманието персонажи, пропускайки дори нуждаещия се от помощта им комендант. В "Слънцето угаснало" лекари се движат само около централната фигура на Струмски, при това в дома му, встрани от всеприсъствието на санаториума, явяващ се своеобразна алтернатива на

[3] Вж. рецензиите на Ана Каменова (Свободна реч, 1928, бр. 1452); Драго Попов (Звено, 1928, бр. 46); Георги Цанев (в книгата му "Писатели и творчество", 1932) и Людмил Стоянов (Кормило, Лит. сборник, 1933, кн. 1).

другите общи места както у Брох, така и например у Томас Ман.

За присъствието на колажираните вестникарски репортажи в произведенията на Новата предметност се е говорило много. За "Лунатиците" се знае дори откъде и как са заемани журналистическите материали (**Бруде-Фирнау 1976**). В конкретния случай е възможно обаче включените в повествованието автономни текстове да се разглеждат и като трансмисия между отделните повествователни кръгове, като основание на паралелизма между голямото и малкото, между оригинала и подправеното. В разглеждания роман на Полянов вестникът заема също важно място, но в ролята на арбитражна институция, събрала около себе си голямо количество от стилистични орнаменти, асоцииращи етическа нечистоплътност. Насочени право към целта — ситуирането на болнавата романтическа фигура пред неизбежната разруха, статиите в "Слънцето угаснало" се страхуват от собствената си наративна мощ. Затова се крият от пряко взаимодействие с хода на центростремителното повествование и намират такова обежище в конспективното преразказване от позицията на художествено условния повествовател.

В заключение може да се каже, че въпреки липсата на "пряка видимост" между паралелните истории на "Лунатиците" и "Слънцето угаснало", на базата на моделното писане на Брох е възможно да се направят изводи за принципите на възприемането на образците на модерното у нас: опосредствано приемане на високите образци, синонимизирането на модерното с интраверното или индивидуалното.

II. "Разширеният натурализъм" на Брох и смаленатa Нана на Г. Стаматов ("Методологическа новела" на Брох и "Малката Нана" на Стаматов)

И така, романът "Слънцето угаснало" на Владимир Полянов беше разгледан като модернистична свръхкоректност, като струпване и концентриране на елементи, маркиращи едно външно уподобяване на силуета на кризата, но интерпретирани в един предимно елегичен и дори сантиментален план. Прекаляването с атрибутите на болестта, на загадъчното и необяснимото, подчиняването на безсъзнателното влечение на изобличителния патос, както и директното включване на "вокабулара" на реалността в логиката на този патос, определят характерните черти на един "възприет" модернизъм, който новелистиката на Х. Брох предполага като съществуващ. С цел да потърся границите на пресищане на това целенасочено струпване ще разгледам един изключително деформиран от цитиране на чужди образци български разказ — "Малката Нана" на Георги Стаматов, преднамерено декориран от начало до край с интериора

и схемите както на натурализма, така и на неговото българско разчитане. Този екстремен пример е подходящ и със своята представителност по отношение на новите насоки в творчеството на Стаматов след края на Първата световна война (разказът е от 1919 г.), както и с показателното често виждане на натурализма като централно модернистично направление в говоренето за българската белетристика до 20-те години.

Докато "Малката Нана" на Стаматов посочва натурализма като ограничен в своята самодостатъчност, в ключовата за конституирането на романа на Брох "Невинните" новела "Методически конструирано" (или "Методологическа новела", както звучи заглавието в нейния самостоятелен вариант от 1918 г.) позициите на натурализма са изобличени като неуместни и вътрешно противоречиви. В своята статия "Предразсъдъкът на Зола" Херман Брох посочва, че в романите си Зола постига "максимум действителност" и "минимум възможности на 'Аз'-а" (**Брох 1917**, стр. 158). Театралните стафажи и необходимостта от постоянно въвеждане на взаимно позоваващи се "режисьорски" ремарки у Зола са набелязани като парализиращи и канализиращи повествованието. Наред с тези "технически" особености Брох вижда в творчеството на френския натуралист и в теоретическите му постановки една принципна погрешност, която не дава възможност на произведенията на натурализма да излязат извън рамките на развлекателното тенденциозно четиво: трайното присъствие на романтическото клише въпреки декларираното от Зола разграничаване от поетиката на романтизма, неправилно провеждания паралел с природонаучния експеримент, твърде тясното разбиране на понятието детерминизъм и конструирането на наследствената теория в механична каузалност (**Лютцелер 1974**, стр. 156). Това отношение на Брох към натурализма, което получава художествена проекция в "Методологическа новела", се вписва в основата на цялостната му концепция за антистила и декоративността в края на XIX век, разгърната по-късно в есето "Хофманстал и неговата епоха", и играе ролята на коректив и лакмус на "експериментирането" от втора степен в удобния за подобни вмествания жанр на новелата.

Лютцелер посочва, че според Брох не е практически възможно един разказ, "построен по методологията на Зола, да приеме формата на новелата" (**Лютцелер 1974**, стр. 225), тъй като според собствените възгледи на новелистите от времето на класическата епоха, преминавайки през бюргерския реализъм и достигайки до импресионизма, към характеристиките на новелата задължително спадат "невъобразимото събитие" ("unerhörte Begebenheit", Гьоте) и "моментът на обрат" ("Wendepunkt", Тик и Шлегел). Според тезата на Лютцелер, принципите на новелистичното и

натуралистичното разказване в "Методологическа новела" не следват един след друг, нито пък се допълват взаимно, а са развити симултанно, доведени са до колизия, при което се оказва, че разказът не може да достигне до своя край. В този случай Брох развива от една страна подчинената на детерминистичната теория случка за възможното "дребно еснафско освобождение", подчертавайки нейната принципна несъвместимост с новелистичното полагане, а от друга страна привнася новелистичния обрат с акцент върху напълно лишената от детерминизъм пародия на смъртта от любов. В случая тази провеждана симултанност, за която говори Лютцелер, ни интересува обаче не толкова във връзка с наблюдението на жанровата природа на новелата, колкото с "методическото" излагане на опитите за научно моделиране на романа, със стилистичните мимикрии в полетата на привидната, припозната погрешно като рационална, каузалност, със звената, които маркират фабулата на "Професор Унрат" на Хайнрих Ман и я представят като предварително изчерпала авторефлективните си възможности. Както посочва Хана Аренд в статията си за романовото творчество на Брох (**Аренд 1972**, стр. 119), валидността на фабулирането е чисто историческа, разказът достига до своя край, когато исторически същностните елементи на времето са посочени, а не когато съдбите на индивидите са завършени в своите частни случайности. Удачно е сумата от реплики спрямо експерименталния роман на Зола в "Методологическа новела" да бъдат виждани тъкмо през призмата на тази постановка, а не в рамките на твърде антиисторически конструираното "преодоляване" или "разширяване" на натурализма, както и неговото последователно оттегляне към естетизма по формулата на Арно Холц (**Фрелс 1979**, стр. 114).

Достатъчно е да се насочим към "новелистичния обрат" като към механизъм на автопародиране, за да разграничим отделните повествователни основания на новелата. В третата книга на "Лунатиците" получилият ролята на разказвач Бертран Мюлер се опитва да доведе до подобно любовно самоубийство момичето от Армията на спасението и, след като губи тази проведена на неговата повествователна територия битка, закономерно губи и правото на разказване. По този начин мотивът за любовното самоубийство е представен като "пазеновски" (или "романтичен", ако използваме разширението на заглавието) и затова той не може да бъде решен от повествователните ресурси на "Хугено", като същевременно обаче е в състояние да присъства като чужд глас, сигнализиращ за видоизмененията на наративните позиции. В "Методически конструирано" скицирането на епизода със самоубийството представлява визуализиран израз на онзи хиатус между "чисто обективните теми и по-

субективните теми на еротиката", който може да бъде приет като повод за "артистичната свобода на епохата" (**Брох 1998**, стр. 39). Формата на "ние"-разказване, избрана като преднамерено експериментална и покриваща се с формата на изказ на коректното научно съждение, осигурява оптималната дистанция спрямо жанровата схема на новелата, като тази дистанция е поддържана с допълнителни отстраняващи жестове. Тази привидна множественост на повествователя е очевидно реторическа и в този смисъл не може да се говори за предаване на изхода от новелата в ръцете на възприемателя. Освен реплика спрямо детерминизма, тази позиция представлява и едно демонстративно очертаване на прага на пресищане на класическата, в това число и експресионистичната, новела. Тъкмо тук, на местата на съзнателно блокиране на разказа, можем да търсим паралели към проведеното от Г. Стаматов пародиране на Зола в "Малката Нана". Наличието на "предистории" (Die Vorgeschichten), "истории" (Die Geschichten) и "следистории" (Die Nachgeschichten) в романа "Невинните", които от своя страна са очевиден контрапункт на "паралелните истории" от "Лунатиците", очертава онова времево групиране, което третира проблемите на неизбежната всеобща обусловеност като проектирани в стиловите характеристики.

Неоромантическите тенденции в новелистиката, които в началото на века извикват отново за живот герои като маршал фон Басомпиер[4], са видяни от Брох като не по-малко решени в ключа на един фалшив детерминизъм, който свежда до минимум възможностите на "аз"-а, отколкото произведенията на натурализма. Гимназиалният учител Цахариас, нарочно подбран чрез полагане в максимално продуктивната "средна обобщеност" и "напълно детерминиран от вещите на един плосък свят, в който еснафската покъщнина и Максуеловата теория се размесват в съгласие и паритет" (**Брох 1998**, стр. 38-39), е разположен в такова реторическо пространство, което е активно както към схемите на натурализма, така и към тези на експресионизма. Хиатусът между егоцентризма и еротическия алтруизъм е изведен по формулата, която Лудвиг Маркузе (**Маркузе 1963**, стр. 470) и Роберт Блаухут (**Блаухут 1965**, стр. 183) дават на експресионистичните произведения, а именно чрез посредничеството на шифъра. Брох извежда процедурата на разучаване на шифъра като една собствено експериментална процедура: "макар и при вида на бъдещата домакиня в ума му да нахлуваха определени еротични изпарения и нещо в него се ухилваше при мисълта, че би познавал бельото ѝ с

[4] Става дума за новелата на Хуго фон Хофманстал, имаща за отправна точка "Историята на маршал фон Басомпиер" на Гьоте.

всичките му петна и дупки така добре, както своето собствено, и макар че онази въображаема жена му беше загатвана веднъж като корсет, веднъж като жартиер, като едно упражнение в илюстрация за разгръщащия се тогава експресионизъм, то, от друга страна, за него беше немислимо, че едно конкретно момиче или жена, с която човек би могъл да говори за нормални неща в нормален синтаксис, би могла да притежава някаква сексуална сфера." (**Брох 1998**, стр. 39).

В същото време, след края на Първата световна война, разказът на Стаматов е сигнал за семантичното свиване на понятието 'натурализъм'. Ако в началото на века то се използва като ценностно натоварено, а самият натурализъм се посочва като "детерминиращ" появата на декадентството (**Страшимиров 1902**, стр. 31), сега той е показан като сума от преднамерено еднотипни (с цел дидактично съучастие) истории, насочени пряко към проблемите на възпитанието. Повествователната позиция на автора обаче не се солидаризира с финалния сбор от поуки, а има относително рядко срещаната в българската литературна ситуация цел да се самоописва и да отчита отклоненията както спрямо цитирания литературен образец, така и спрямо битуващите у възприемателя представи за този образец. В този случай интересно е не толкова това, че почти две десетилетия по-рано **А. Страшимиров** обявява "преодоляването на натурализма", доколкото в статията му[5] се взима отношение към вече проведена дискусия от 90-те години на XIX век (вж. **Бар 1891**), колкото категоричното локализиране на затихващото явление в страните на славяните: "И само бездарниците — особено у славяните — могат днес да се удивляват още на "новото" във френската литература от последните години и да го присаждат в топлия, ведрия и бърз живот на своите малки народи." (**Страшимиров 1902**, стр. 32). В този случай може да се наблюдава една интересна особеност, според която "присаждането" се ситуира първоначално не в заемането на сюжети и техники на разказване, а в сферата на житейските поведенчески модели. Тъкмо особеностите на това несъразмерно присаждане стоят в основата на "Малката Нана", те подготвят такова претрупване със знаците на комфорта на ежедневието, което размива ситуативните рамки и нарочно блокира онези повествователни звена, които могат да увлекат със себе си безотказно разказване. По този начин общото между двете сравнявани произведения може да се определи като процес на "поставяне" и "обезвреждане" на компромитираните като еднозначни повествователни решения, като съставяне на автотематични (в смисъла на Артур Зандауер) мащабни проекти, скициращи литературната ситуация

[5] Става дума за вече цитираната "Натурализмът в литературата".

на даден момент.

Очевидната маниерност на Стаматовия разказ, изразяваща се в кратки "телеграфни" (понятие на Стаматов) и заявени като предварително разиграни изречения, както и в изкуственото им обособяване в отделни пасажи, служат за илюстриране на механизмите, по които работи дидактичният патос, и същевременно отлагат прякото навлизане в разказа. На привидно семплата, но носеща дълбока цитатност история за любовната смърт в "Методически конструирано", в "Малката Нана" съответства блокираният още в своя зародиш разказ за нещастната любов на вуйчото към дъщерята на политическия му противник. Маркираната класическа невъзможна любов затихва в пародийния тон на поредното изречение-абзац: "Пренесе любовта в жертва на партията." (**Страшимиров 1902**, стр. 8). Вместо интрига разказът на Стаматов предлага едно усилено линейно ескалиране на главния персонаж по схема, която може да бъде представена като преобърната матрица на романа на възпитанието. Героят (момиче вместо момче) е изваден извън "педагогическата провинция", за да поеме светската разгулност на столицата, но в същото време съумява в силно карикатурен вид да пази и изтъква заслугите си тъкмо като "ученик", защото, както гласи старата фолклорна градска формула, тъкмо отличниците, при това винаги в един подчертано плеонастичен режим, получават светските радости. Стъпалата на успеха на малката Нана се материализират "методично" в цялостна мебелировка на детската стая, както и "картини, килимче за под писалището, две вази, миниатюрен будилник, мраморна мастилница с Диана на лов и фенерчета за тавана — розово и лила." (**Страшимиров 1902**, стр. 12). В този случай изследователят би могъл да се изкуши в търсенето на паралели между експлицираните представи на Х. Брох за кича и илюстративно загатнатата от Стаматов позиция, че лошото възпитание води до кич. По-съществено за нагласата на този текст обаче е съотнасянето на този малък разказ с представата за "присаждането" на натурализма в България, като в този случай ще видим как авторът на "Малката Нана" заема същата ирониче ска дистанция на привидно приемане спрямо "капиталната" статия на Страшимиров, каквато Брох заема спрямо "Професор Унрат" на Х. Ман. "А второто зло от това направление (натурализма — б. м., Б.М.) бе, че и *мебелите* (к. м., Б.М.) в къщята, и керемидите добиха за поета важността на действующи лица" (**Страшимиров 1902**, стр. 13), пише с мнима концептуалност **Страшимиров**, а в комплект към експанзиращата нова (вместо наследствено обременена, както би гласяло едно "правилно" присаждане) мебелировка Стаматов добавя непосредствено "културната програма" с акцент върху театрите, филмите с Аста Нилсен и разходката

с файтон. Така топосът на житейската предметност, приеман от героите не като ситуативен контекст, а като свое собствено фигуративно разширение, се превръща в изобличителен инструментариум спрямо механизмите на възприемане на чуждите художествени образци, а не спрямо нравствеността.

Методологическата новела на Брох има щастливата съдба да бъде адекватно четена като пародийна, въпреки признанията на изследователите, че "като литературен опит тя е по-скоро неуспех" (**Кашински** 1991, стр. 145). Не може обаче да са каже същото за "Малката Нана" на Стаматов. Приемайки риска на всяка кратка пародийна творба да се превърне във фейлетонна, във "вестникарска притурка", тя наистина не успява да запази експерименталното хладнокръвие на Брох. (Друг тип анализ би могъл да покаже диахронното развитие на това хладнокръвие, доколкото между първия и последния вариант на въпросната новела стои почти цялото творчество на автора.) Преди Първата световна война Стаматов дублира ситуативните обстоятелства в разказите си с наслагване на публицистични и е обвинен за натуралист. Паралелното разказване в разглеждания разказ се основава на непрекъснатото цитиране на отзвуците от "криворазбраното" четене на натурализма. Това успоредно разказване следва многостепенните като система на подчиненост полисемантични лексикални ядра. Дъщерята е едно-временно и носител на унаследеното, и обект на подражанието на литературните образци, преминали през призмата на "кинематографа" и светското (извънучилищно) общуване. Дъщерята е и ученичка, чиито "години на учение" нарочно са повествователно потиснати (подобно на историята от тип Монтеки—Капулети на вуйчото в началото), за да се даде предимство на преносното житейско значение на думата, дублирано с един допълнителен пренос, отправен към избора на заглавието на разказа: "застана пред огледалото en face, в профил, en trois quarts, обтегна фустичката, издърпа блузката напред, дяволито се усмихна, направи грациозен реверанс *и си тури 6 на всичко* (к. м., Б.М.)" (**Стаматов 1982**, стр. 7). Оказва се, че ученичката осъзнава себе си като наблюдавана и оценяна по шестобалната система самка, ако мога да си послужа с определението на **Страшимиров** ("...за поета човечеството се превърна на самци и самки, тоест още един вид животно") (**Страшимиров 1902**, стр. 13). Устойчивото литературно-историческо клише за наблюдението (вместо анализирането) като приоритет на натурализма тук е сатирично положено като самонаблюдение в огледалото, често свързано с необходимия "невидим за най-опитно око *ремонт* (к. м., Б.М.) на лицето" (**Стаматов 1982**, стр. 7), при което изобличаването на цитатното паралелно повествование като свръхплеонастично в своята

фигуративност води до неизбежно фейлетонно оголване на строително-интериорната метафорика.

По този начин авторефлективните творби на Г. Стаматов не успяват да обърнат внимание върху себе си като такива, а на практика са в състояние единствено да променят отчасти (доколкото представляват симптоматични, а не изключителни случаи) представите на българската публика за "присадения" натурализъм, синонимизирайки парадоксално понятието със сатиричното вместо с упадъчното. Писателят натуралист е понижен в чин сатирик заради неразчетената пародия на погрешното възприемане.

Сравняването на различни в стилистично отношение образци на такова писане, което влиза в конкретна конфронтация със своите собствени практики, е в състояние да дава информация за спецификата на подготвеност на литературната публика, да реконструира ключови места от литературно-историческата ситуация с техните особености чрез проектирането на тези места в системата на вътрешнотекстово цитиране и травестийно симулиране. В същото време успоредното четене на два текста, единият от които не включва в стратегийната си насоченост своето собствено разчитане, какъвто е случаят със "Слънцето угаснало" на Полянов, дава възможност да се наблюдава по-ясно функционирането на единия и другия модел както в рамките на жанровите трансформации, така и в системата на едно мислено като общо литературно-историческо (в случая европоцентрично) пространство.

Аренд 1968: H. Arend, Hermann Broch und der moderne Roman. In: Materialien zu H. Brochs "Schlafwandler", Frankfurt am Main, 1972.

Бар 1891: Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig, 1891.

Блаухут 1965: Robert Blauhut, Österreichische Novellistik des 20. Jh., 1965.

Бринкман 1957: R. Brinkmann. Romanform und Werttheorie bei H. Broch. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1957, H. 2.

Брох 1917: Hermann Broch. Zolas Vorurteil. In: Summa, 1. Jg., Erstes Viertel, 1917.

Брох 1984: Херман Брох. Песента на Нерон (есета). Изд. "Народна култура", С., 1984.

Брох 1998: Херман Брох, Методически конструирано. В: Страница, 1998, бр. 4.

Бруде-Фирнау 1976: G. Brude-Firnau. Zufällig durch die Zeitung? In: The German Quartely, 1976, H. 2.

Гълъбов 1927: Константин Гълъбов, рецензия за "Момичето и тримата". В: Стрелец, 1927, бр. 7.

Дурцак 1978: Manfred Durzak. Dichtung und Erkenntnis. Stuttgart, 1978.

Кашински 1991: Stefan H. Kaszynski. Zur Poetik der Novelle bei Hermann Broch.

In: Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise, Hitletzeit. Londoner Symposion, 1991.

Лиотар 1996: Жан-Франсоа Лиотар. Постмодерната ситуация. Изд. "Наука и изкуство", С., 1996.

Лютцелер 1974: Paul Michael Lützeler. Erweiterter Naturalismus. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 93. Bd., 1974, Heft 2.

Лютцелер 1991: Paul Michael Lützeler. Hermann Broch und Spenglers Untergang des Abendlandes: Die Schlafwandler zwischen Moderne und Postmoderne. In: Hermann Broch. Modernismus, Kulturkrise, Hitletzeit. Londoner Symposion, 1991, S. 13-19.

Маркузе 1963: Ludwig Markuse. Ego und Eros, Meistererzählungen des Expressionismus, Hrsg. von Karl Otten, 1963.

Митов 1928: Д. Б. Митов. Слънцето угаснало. В: Литературен глас, 1928, бр. 14.

Остерле 1970: Heinz D. Osterle. H. Broch. Die Schlafwandler. Kritik der zentralen Metapher In: Deutsche Vijerteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1970, H. 2.

Стаматов 1982: Георги Стаматов. Избрани съчинения в 2 тома. Изд. "Български писател", С., 1982, т. 2.

Страшимиров 1902: Антон Страшимиров, Натурализмът в литературата. В: Демократически преглед, 1902, бр. 2 (продължение от бр. 1).

Фрелс 1979: Onno Frels. Der konsequente Naturalismus. In: Naturalismus / Ästhetizismus, herausgegeben von Christa Bürger, Bonn, 1979.

Цима 1992: Peter Zima. Komparatistik: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft, Frankfurt / Main, 1992.

Циолковски 1972: Theodor Ziolkowski, Zur Entstehung und Struktur von H. Brochs "Schlafwandler". In: Materialien zu Hermann Brochs "Die Schlafwandler", Frankfurt am Main, 1972.

Щайнеке 1968: H. Steinecke. H. Broch und der polyhistorische Roman. Bonn, 1968.

Boris Minkov

H. Broch's Novelettes and Some Aspects of Bulgarian Fiction Between the Wars

Summary

Making a typological comparison between Broch's novelettes and some problems of Bulgarian fiction between the wars cannot have as its ultimate goal the noticing of shared thematic fields and concrete plot denouements, although such elements might be present. In this case the possible common grounds do not come from interaction but rather from analogous (not similar) reception situations (Gerhard R. Keiser. 1980; Peter Zima, 1992). In this sense Broch's novelettes, being a kind of model for modernist writing, comprise numerous and intentionally diverse characteristics of fiction.

H. Broch had not been familiar to Bulgarian readers until WWII, and yet in the 'productive eclecticism' which forms the basis of his notion of the polyhistorical novel we sense the continuous presence of German writers like Hofmanstal, Edschmidt,

Meyrink, Pshibishevski and Zweig, all of them well known to Bulgarian novelists. Broch's novelettes offer a unique response to the type of modernism that is typologically connected to Bulgarian modernism. Closely related to this problem is tracing the genealogy of ostentation to the peculiarity of romanticism – the lack of 'estimates'. Broch considers ostentation to be a philistine and speculative coquetry whose attributes are supposedly expressing revolt, but are converted into a sentimental rhetoric (see Ivan Slavov's writings).

This typological comparison should allow the new examination of the structural features of such models in Bulgarian fiction before WWII (their interpretation has so far been one-sided as the main focus has been the introspective fictional perspective or the 'psychology'). Looking at the texts I deal with one can trace the projection of the literary-historical novel (V. Stefanov); having in mind that the construction of these novels distinguishes itself by formulas reciprocate to Broch's strategy model.

The practical value of this comparison includes:

1. The importance of parallel events in *The Lunatics* and the centripetal plot of *The Sun Has Gone Down* by Vladimir Polyanov. (The analysis is based on the breaking of the integrated fictional line in *1918. Iugeno* in comparison with *1888. Pazenov*; this breaking has been observed by Broch specialists. Polyanov's novel presents the apocalyptic falling apart of the world - the main problem in part 3 of *The Lunatics* – by the startegy part 1.)

2. The figurative language of *The Innocent* and the questioned existence of the psychological novel in Bulgarian literature. (The discussion about the presence of psychological elements has a long history in the Bulgarian literary-historical tradition. In this part the study of the main events of this history is considered a part of the citing system of H. Broch in *The Innocent*, which consists of 11 novelettes.)

Елка Димитрова

Аспекти на митологизма и историзма в българския постсимволистичен модернизъм

В условията на постсимволистичния прелом в българската литература тенденциите към историзъм и митологизъм се открояват с особена яснота, тъй като тогава отношението между тях е подчертано динамично. Митът и историята се оказват двата полюса, определящи мисленето в европейската култура от християнската епоха насам, затова и всеки социокултурен катаклизъм в тези граници е неизменно свързан с промяна в равновесието между историчната и митологичната нагласа. Такава промяна се наблюдава и в първите десетилетия на XX век, когато в процеса на един активен антагонизъм авангардните направления разрушават основните пластове и отношения на предшестващата и предпоставящата ги система на символизма, заявявайки рождението на своя нов свят.

Смятам за необходима уговорката, че християнската митология е залегнала като предразсъдък[1] (често пъти — неосъзнат) на европейското светоусещане от векове. Като предпоставена културна среда тя предопределя в ролята си на парадигма понятийността в текстовете дори на откровените си опоненти. В известен смисъл даже бунтарите, проникнати от съзнанието, че рушат християнските митове, влизат в близко съприкосновение с тях, защото ги проблематизират, минавайки през един драматичен контакт, усвоявайки ги като част от личния си етос. Но християнството е и първата исторична епоха в европейската култура или (по думите на Гадамер) тогава човешката история добива нов смисъл на "постоянно решение "за" или "против" Бога" (**Гадамер 1994**, стр. 34). Т.е. християнството съвместява митологичното и историчното съзнание. Неговите времеви представи са свързани, от една страна, със свързаността между Рождението в началото и Второто пришествие в края (с

[1] В смисъла, в който интерпретира това понятие Х.-Г. Гадамер.

митологичния кръг); от друга страна, те са свързани и с историчната векторна проекция — поради нефиксираността на крайната точка във времето. В този смисъл времето в християнския космос е псевдоциклично. Именно тази *псевдо*цикличност залага възможността християнството да бъде разчетено през диалектиката на митологизма и историзма: битието в света е мит, но всяка отделна житейска продължителност в този мит е история.

В етически план диалектичността на християнския мироглед е зададена от парадоксалната същност на Бога (Яхве) и произтичащите от нея нравствени въпроси (**Юнг 1997**). Те предпоставят онова напрежение, от което може да се породи история — векторната насоченост от противоречивостта към търсенето на хармония. Това равновесие обаче е непредсказуемо, тъй като с възможността за избор всичко предсказано става амбивалентно и неокончателно (**Янакиев 1996**). Така излиза, че възможността за избор задава историчността, личния път, крайното човешко битие в параметрите на една митологична система.

Специфичната за християнското мислене на света диалектика не е безконфликтна в реалното си протичане. Понякога тя мотивира напрежения, които при всяка екзистенциална криза биват актуализирани и трансформирани в екзистенциални и етически противоречия, засягащи самата реалност на човешкия живот. Това е възможно, защото християнството като всяка религия функционира и като основна етическа и социална система. Такива противоречия са двете лица на Бога Отец — благото, всеопрощаващото и гневното, отмъстителното; представата за Сатаната като Божи син (**Библия, Книга на Йов**, стр. 466, 1:6); двете формално възможни проекции на Христос — Антихристът и Параклетът; противоречието между изкуплението на човешките грехове от Христос и факта, че Христос намеква за необходимостта от продължител на своята мисия, обещавайки на учениците си идването на Параклета (Утешителя, Духа на истината[2]), а това от своя страна навежда на мисълта, че всичко е изкупено, но нищо не е изкупено докрай. Подобна симптоматика крие и това, че остава някой както от предпотопната, така и от предапокалиптичната ситуация, за да премине в следващата "епоха", в която уж трябва да се започне "на чисто" едно необременено от предишни падения битие. Но всъщност винаги остава някой да вещае, че необремененото начало е невъзможно. Тази последна парадоксална постановка може да бъде схематизирана в последователността: греховност и блудство // Потоп //

[2] "И аз ще поискам от Отца, и той ще ви даде друг Утешител, да бъде с вас до века". В: Библия, Евангелие от Йоана, 14:16, стр. 95.

Оцеляването на Ной, потомството му и по една двойка от всеки вид твар в Ноевия ковчег // Греховност и блудство // Апокалипсис // Оцеляването на Избраниците (Партенои, девствените)[3]. Потенциал за колебание се таи дори в глобалната религиозна опозиция: Бог — човек. От една страна, това колебание може да бъде зададено от представата за различните ипостаси на единосъщите Бог Отец и Бог Син и по-конкретно — от представата за Исус като Богочовек (Бог и човек едновременно). От друга страна, при едно дръзко и суетно разбиране, Божиите думи: "Аз рекох: Богове сте вие; Всинца сте синове на Всевишния" (**Библия, Старият завет**, Псалом 82:6 [по Слав. 81], стр. 546), правят възможна противоположната идентификация — на човека с Бога.

Тези противоречия, разбира се, лесно могат да бъдат сведени до погрешна, неканонична интерпретация. Но важното е, че те лежат в дълбинната основа на човешката несигурност и неудовлетвореност и биват широко експлоатирани в кризисни епохи.

Авангардизмът като едно от лицата на социокултурната криза от началото на века в Европа носи белезите на краха на историчното мислене; на изгубената вяра в прогреса — такъв, какъвто го завещава просвещенският модел; на едно ново изживяване на отношението човек — Бог.

Доколко в България може да се наблюдава авангардизъм в европейския смисъл — това е въпрос, на който е трудно да се отговори еднозначно. (С оглед на тази проблематика бих направила препратка към изследването на Е. Сугарев върху българския авангардизъм с акцент върху експресионизма.) (**Сугарев 1988**). Симптоматичен е фактът, че през 20-те години в българската литература се наблюдават не само поетически явления, даващи основания за такава аналогия, но и присъщото на авангардизма проспективно себеобговаряне. Така, от една страна, наличието на "авангарден" критически фон само по себе си е показателно за въплътяването на споменатите литературни тенденции в културен факт; от друга страна, изключително важен е моментът, че това себеобговаряне е именно проспективно. В постсимволистичния модернизъм афинитетът към манифеста, изявен още от символизма, кулминира в една експанзия, с която авангардните "течения" нахлуват в културното и общественото пространство, като всяко от тях търси утвърждаването си, отричайки

[3] "Те са ония, които не са се осквернили с жени, защото са девственици; те са които следват Агнеца където и да отива; те са били закупени измежду човеците за първи плодове на Бога и Агнето". В: Библия, Откровение на Йоана (видението за Агнеца на планината Сион), 14:4.

"всичко останало". Ако се приеме за правомерно класифицирането на културните феномени с оглед на закономерната последователност на започването на собственото им мислене и говорене за себе си, то, най-общо, може да става дума за два вида културни тенденции: такива, чието теоретизиране е ретроспективно (например — реализма), и тенденции, при които теоретизирането е по-скоро проспективно (например — авангардите). Първият вид тенденции биват обговорени, понякога дори — назовани, след изчерпването на актуалността им. При вторите обговарянето, теоретизирането, самоописанието са актове, едновременни с актуалното им разгръщане, дори понякога — предварителни, очертаващи една желана насока на развитие, която самите художествени текстове още не могат да догонят. Към втория тип принадлежат онези прояви на изкуство, които навлизат в културата със самосъзнанието за модерност. На тях е присъща агресията в своята продуктивност, онази забързаност, която не дава време за улягане, защото в същината си тя е реактивна, идентична е на заявка за живот, на постоянна отбрана на една винаги *новозавоювана* територия. Авангардизмът може да битува само в кризисни периоди, в периоди на крах на ценностни системи, превърнали се в консервативни. И смисълът на битието му е да задава модели, да създава макет на един нов свят. Оттук произтича и полифункционалността му — авангардът носи в себе си своята теория и практика едновременно. В този контекст лесно могат да бъдат обяснени метатекстовите линии, които съпровождат и, образно казано — поддържат, крехките художествени текстове на авангардизма на двадесетте години у нас (Гео Милев, Ч. Мутафов, Сирак Скитник, К. Кръстев); взаимопроникването на художествен текст и метатекст; фактът, че често в художествените текстове на авангардизма прозира "теоретическа" тезисност, а теоретическите и критическите му текстове не са лишени от патоса на артистизма. Това е така, защото авангардизмът, освен творчески метод, е и начин на възприемане, на мислене и на живот, тъй като е бунт, а всеки бунт в същината си е една тотална проекция на човешкото, не на отделни, абстрахирани негови прояви.

Отражение на тази нагласа е например митът на експресионистите за големия бунт — поголовен, но и дълбоко субективен. Това е митът за подема, погрома и възкресението, които се извършват в историята, но и в интимното битие, които се скандират като общи, но едновременно с това са и неназовимо лични. Впрочем не трябва да забравяме, че митът, макар и да носи характеристиката "колективен", пак по зададеност, се преживява и като насъщен личен опит, като неизкоренимо пред-съзнание и неизличима пред-следа. Тук бих направила аналогия с тезата на Башлар

за опитите вътре в нас (иманентните субективни опитности), които се проектират върху обективните реалии (**Башлар 1988**). Но преди това може би обективните реалии още не са *реалии*?

След текст като Гео-Милевия "Септември" например идва въпросът: станало ли е *наистина* Септемврийското въстание и ако е така, откога и докога трае то. Дали неговата протяжност не е много преди и след него, в много предишни и следващи бунтове. Кои са границите на неговото ставане — съзнанието на един поет, съзнанието на група хора, обсебени от идеята за бунт, или на трагично разкъсаната общност на българите? Чий е в крайна сметка този бунт? Не са случайни парадоксалната авторова идентичност, избиваща в хипертрофирания лирически субект и неопределимите "герои" на "Септември", енигмата около Фурнаджиевите "конници"... Тези въпросителни маркират краха, на който е обречена всяка идеологема пред дълбинния митологичен свят — свят, който дреме у човека, за да обладае внезапно цялото му битие, да го направи велико или нищожно, но несъвместимо с осъзнавания в такива моменти като *неистинен* ритъм на живота. В този смислов контекст бих отбелязала, че Септемврийското въстание се оказва своеобразен тематичен център на авангардно ориентираните творби през двадесетте години в България. В известен смисъл то поема част от значенията, които европейският авангардизъм свързва с Първата световна война, без, разбира се, да я подменя в ролята ѝ на източник на авангардни проекции и в нашата литература. Септемврийското въстание в литературното си битие обаче има предимството да бъде *своята*, българската версия на *бунта*. При това то съдържа в себе си едно много важно значение, което при интерпретирането на войната някак убягва, разсейва се в една по-абстрактна трактовка, а именно — братоубийството, самоунищожението на българския народ, респективно (при темата за войната) — на човечеството. Това обяснява например един от много характерните мотиви на така наречената "септемврийска литература"[4] — мотива за Каин. Изобщо, приближаването на фактологичния хоризонт при интерпретирането на авангардистката тема за бунта води до по-силно концентриране в сюжетния, образния и символния ѝ план.

При все че авангардизмът деформира човешкостта до гротескни измерения, че радикално скъсва с "естетиката на красивото", той се оказва в по-голяма степен *човешки* в сравнение с предхождащия го символизъм, тъй като запазва свойството си да бъде реакция и рефлексия именно на кризата на хуманизма, на онова в световния порядък, което застрашава

[4] Понятие, въведено от Г. Бакалов.

човека в неговия човешки образ и битие. Т.е., когато се появява, авангардизмът се оказва в по-голяма степен хуманен с "нечовешките" си образи и сюжети от естетическата система на символизма, която все повече клони към автономност, към езотеричен херметизъм в един символен свят.

Търсейки новото място на човека в света, авангардизмът поставя с особена решителност въпроса за Бога. В неговия контекст този въпрос се изостря до опозицията богоборчество — теодицея, като двете тенденции стигат до идеологемна актуалност, защото вече не могат да останат затворени в автономността на философско-теологическата трактатност, а се превръщат в поведение, експлицират се в литературна и битийна жестовост. В мисленето на модернизма въпросът за Бога лежи в основата на колебанието между историзъм и митологизъм, между рационалистично и религиозно съзнание, тъй като това колебание е проекция на състоянието на изгубване на вяра. В този смисъл периодичното питане за Бога и отричането му всъщност са едно непризнато изискване, дирене на Бога.

На поетическо ниво този идеен подтекст на постсимволистичния модернизъм се изразява в една парадоксна художествена система, при която в празнотите, оставени от липсващия Бог, се появяват различни образни и семантични конструкти.

Така например в "Септември" на Гео Милев на мястото на Бога се появява безликата маса, която извършва с "въжета и лостове" онова, което Бог е обещал и само Той може да изпълни:

...с въжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.

Това причудливо травестиране на най-чаканото Божие деяние в един образ, силно напомнящ "бога от машината" (deus ex machina), носи алюзии за пародийност, от една страна, но, от друга, той изпълнява концептуалните предписания на футуризма[5]. Функцията на божественото провидение, на Божествения принцип се поема от човешкото творение — машината. Утопията на машините, опосредствано — утопията на човешкия разум и умение (techne), застава на мястото, където в текста се очаква Божественият

[5] Това впрочем е един от примерите за смесване на черти на различни направления в общото течение на авангардизма.

жест на всеспасение.

Другият важен елемент в тази схема на травестиране на Божията жестовост е в по-голяма степен дегизиран — това е субектът на жеста, прикрит зад формата за първо лице, множествено число. А именно – имплицираният в тази форма лирически автор. Авторитарният Автор, който заема мястото на Бога, е изключително характерна фигура за експресионизма. Отношението: Автор Бог — герои марионетки, е само една от модификациите на изключителното място, което Авторът заема в експресионистичния текст, но тя е показателна от концептуална гледна точка. В изследванията върху експресионизма се обръща по-голямо внимание на деформациите, засягащи образността и изказа. Като че ли встрани остава хипертрофирането на авторовия глас, на авторовия субект, онова всепоглъщащо Аз-Ние, което се идентифицира с масата, но никога не се изравнява с нея и постоянно имплицира превъзходство. Във фигурата на Авторитарния Автор намира израз и една от големите идеологеми на експресионизма — идеологемата за новото място на човека в света. Всъщност този хипертрофиран Авторов Аз е закономерна проява именно на експресивната стойност на експресионизма, който се самоопределя като направление на себеизразяването (за разлика от импресионизма, който разчита на обратното движение, на "впечатляването" от външния свят).

Авангардизмът нахлува в културното пространство и със свои специфични представи за времето. Липсващото настояще и есхатологичните проекции формират една от главните му смислови структури. Миналото и настоящето са игнорирани като ценности и като времева продължителност. Те отстъпват пред напора на бъдещето. При символизма го няма този страх от сегашността или поне той не е в такава степен панически, както при авангардисткия начин на мислене, където провокира деструктивност, желание за унищожение на стария свят с всичко познато в него, като при това непознатото се издига в култ на принципа на утопията. Копнежът по Апокалипсис[6], експониран и като експлицитна тема, и като имплицитен мотив на авангардизма, предпоставя и един от големите нови митове, с които XX век заявява себе си — мита за радикалния бунт, следван от тотална разруха на стария свят и от построяване на един нов свят от *самото начало*. Този мит съдържа парадоксалната — и мислена от самите си творци като парадоксална — система на хаотично-космичния свят, постулирана от основните авангардни направления (експресионизъм,

[6] Според терминологията на З. Фройд.

футуризъм, сюрреализъм, дадаизъм, имажинизъм). Налага се провокативният тип култура на мястото на улегналостта на предходните позитивизъм и символизъм, които, макар и различни помежду си, се мислят от авангардистите като повече или по-малко традиционалистични по природа, доколкото се основават на следване на модели, приети за класични. Затова и авангардизмът се оттласква (наистина — по различен начин, с различни аргументи) и от двете направления.

В този смисъл опозицията есхатологизъм — прогрес е една от експликациите на духа на модерното време. Просвещенският мит за прогреса, продължен от позитивизма, намира най-очевидния си крах в негостоприемното лоно на авангардизма. Никоя културна епоха не е нанасяла тъй съкрушителен удар на мита за градивната приемственост, както мимолетното проявление на авангардизма от началото на нашия век. След него вече са отворени пътищата за експеримента, за "оварваряването" (по думите на Гео Милев), за опустошаването на трупаното векове наред европейско богатство — с един размах и без всякаква отговорност към всявалата страх в продължение на столетия институция на историята. Крахът на доверието към историята се проектира най-явно във времевата система на това културно направление, в нарушаването и обезсмисляването на темпоралните реалии. Миналото е изличено. Настоящето е сведено до трамплин за отскачане в бъдещето. (В този контекст не е случайно ключовото място на думата "скок" в българския постсимволистичен модернизъм например.)

Носталгията на модерното съзнание по непрекъснатост полага основите на своеобразна двуделност чрез създаването на система на съсъществуване на митичното и логистичното ниво в него. Тези две нива като феномени на съзнанието са съвременните проекции на древното деление на "мютос" и "логос". Появата на носталгия е ситуация, много сходна с тази на сънищата и мистичните преживявания. Тя е знак за моделиране на реалност, различна от съществуващата. Носталгията на историчното съзнание по нещо, различно от него самото, е изява на желанието за създаване на митове в условията на една немитична култура. Драмата на историчното съзнание — да носи носталгии, да има минало, да пази спомен за изгубеното — произтича от присъщата му задължително функционираща способност да разделя миналото от сегашното. Това всъщност е драма, кореняща се в неосъществимата му хомогенност. Срещу тази драма стои самодостатъчността на митологичното съзнание, за което съ-съществуването на минало и настояще не е проблематично. В митичния космос миналото в своята функция на ценностен коректив е добре дошло в настоящето. Неговата времева стойност е силно неутра-

лизирана. Така драмата да имаш минало се противопоставя на хармонията да не знаеш що е минало. Историята, от една страна, с двете си генериращи драма части (минало и настояще) се противопоставя на покоя на митичната цялостност. Митът като сказ, който предписва как да се живее без страдание, освобождавайки субекта от отговорността за събитията (доколкото всичко е иманентно и априорно и нищо не зависи от него), се сблъсква с историята, която се създава от субекти и съществува чрез тях, чрез тяхното съзнание, памет и исторична нагласа, и тези съзнание, памет и нагласа не са колективни като митологичните. При кризи на историчното съзнание митологичното мислене се активира и сред най-показателните знаци за това активиране са промените в темпоралните представи — факт, който може да бъде наблюдаван в текстовете на авангардизма.

Зад неприемането на постсимволистичния модернизъм от страна на неговите съвременници прозират редица предразсъдъци, свеждащи се в крайна сметка до вид идеологемна затвореност, до предварително решена антинагласа. Така например тази литература често се чете през противопоставянето Аполоново-Дионисиево начало, противопоставяне, превърнало се в ориентир за поколения европейски модернисти, изградили мисловността и изказа си в параметрите на ницшеанската философия. У нас тази тенденция остава продуктивна поне до края на двадесетте години. През 1929г. Л. Стоянов пише: "...не е чудно от тази поетическа бъркотия (поезията на Н. Фурнаджиев в "Дъга", бел. Е.Д.) след време да се избистри нещо цялостно и ценно ... при повече *аполонизъм* (подч. мое — Е. Д.), архитектоника и систематика" (**Стоянов 1929**). Това твърдение бихме могли да съпоставим с апологията на Дионисиевото начало, подхванатa от Гео Милев (**Милев 1975**) и пренесена като поетическо светоусещане от творци като Фурнаджиев и Ламар. Всъщност това е линия, проникнала в българското културно мислене още с първите ни "ницшеанци" ведно с усета за трагедия — така, както тези две начала са обвързани от самия Ницше. Тук добре известна е ролята на Пенчо Славейков. В българската среда опозицията Дионисиево—Аполоново начало е сведена до някои конкретни разбирания и културни потребности, приложена е по-скоро към търсенето на творческа физиономичност в период на самоидентификация на българската литература.

И в този смисъл една асоциация с интерпретацията на мита за Дионисий от страна на другия голям вдъхновител на българските модернисти — Бергсон, е като че ли по-продуктивна от ницшеанската постановка, опираща се на по-дълбок културен опит, на по-специфично философска и естетическа основа. В Бергсоновата интерпретация митът

за Дионисий приема по-широки, в известен смисъл — психологически аспекти. Тя насочва към вторичността на представата за Дионисий като бог на виното, посочва, че той идва като чуждо, тракийско божество и неговата естествена екстатичност с острото си контрастиране на гръцката уравновесеност трябва да бъде сведена до опиянение от виното, за да бъде някак преведена на елинския културен език (**Бергсон 1993**, стр. 156). Този модел се оказва твърде продуктивен при интерпретирането на различни контратрадиционни културни явления, усещани като "ненормални". Неслучайно едното име на екстатичността на постсимволистичния модернизъм е "пиянство" (вж. поезията на Фурнаджиев например), а другото — "лудост" (особено отчетливо подчертано от С. Скитник в критическите му студии). В тези случаи става дума за феномена на новото, усещано като екстатично — феномен, преведен с понятията на опиянението или на лудостта.

Изключително характерни са онези критически адаптации, които разчитат постсимволистичния модернизъм през понятията на патологичното и по-точно — на психотичното. Кръженето около въпроса за лудостта става особено напрегнато в хода на усвояването на авангардизма като актуална практика. Това е явно един от основните модуси, през които той намира първоначален прием — все едно дали доброна-мерен, или не. Като радикална промяна, за която културният вкус не е подготвен, а тази формула е заложена в самата му конституция на авангардизъм, той засяга първо чувството за нормалност у съвременниците си. В този смисъл показателна е особената проблематичност на фигурата на съвременника в представите на авангардно ориентираните автори у нас през първите десетилетия на века. Нека си припомним натрапливата идея за неразбиращия съвременник, твърде често срещана при авангардизма[7], без обаче да се стига до символистичната — по-улегнала и хармонична в себе си — представа за малцината посветени и недораслите съвременници. Тук именно е и крехката разлика в социалното битие на символизма и авангардизма като две различни лица на модерното изкуство. Новаторството като акцент, изместващ дори естетическите критерии, при авангардизма не може да даде "олимпийската" увереност, която стои зад символистите. Макар и *различни*, символистите престават да бъдат "контра-" след постигането на естетическата си идентичност, след налагането на своя антипо-зитивистичен модел. Те се оказват в една система, която е устойчива в антагонизма си спрямо другите системи. Докато при

[7] Тази идея е особено ясно експлицирана в критическите статии на Сирак Скитник например (**Сирак Скитник 1982**).

авангардистите именно актът на контриране като че ли изчерпва по-голямата част от творческата енергия. Това явление определя и специфичния облик на следвоенния авангардизъм като социокултурно, а не тясноестетическо течение.

"Лудостта" на авангардизма се проектира в две противоположни посоки. От една страна — в абсолютно "надценяване", в идентификация на субекта с Бога (линия, която наблюдаваме в "Септември" на Г. Милев например). Разбирана в един юнгиански дух, в този случай лудостта на авангардизма се изявява в засилена нуминозност, обърната обаче към субекта, който сега е натоварен с трансцендентния потенциал, приписван по-рано на Бога. Другата проекция е по посока на абсолютното "подценяване" — лишаването на човешкото същество от всяка възможност да бъде "Божий образ и подобие" (симптоматиката на тази линия е особено характерна за "Пролетен вятър" на Фурнаджиев). В някои аспекти този втори вариант напомня екзистенциализма. Определям двете тенденции през понятието за абсолют, тъй като и в двата случая става дума за ориентиране на човешкия субект спрямо Бога.

В четенето на авангардизма през лудостта, най-общо, могат да бъдат разграничени модусът на приемането и този на неприемането на авангардизма-лудост. Тъй като масовото гледище от края на XIX— началото на XX век свързва лудостта с патологията, естествено е да преобладава неприемащият модус. Той, като доминиран от представата за патологичното, и по-конкретно — психотичното, през този период се усеща като в по-голяма степен традиционен. Разгледана в тази светлина, лудостта представлява проблем на субекта, *погрешна* ориентация на субекта в някакъв непостулиран от самия него свят, или — "самоза-бравяне" на субекта (все едно дали това ще доведе до под- или над-ценяване, и в двата случая става дума за *погрешна* вътрешна мяра за външния свят). Затова и в оценките на авангардизма от неговите съвременници, включително и от неговите автори, е по-разпространено мисленето за него като за *движение* (в смисъл на раздвижване) в изкуството, възприемането му през представата за стихийното, хаотичното, ирационалното в оня смисъл, който може да придаде на тези понятия едно културно съзнание, вече обременено от Просвещението и позитивизма. Тук можем да привлечем изказвания като тези на Л. Стоянов, Ч. Мутафов, С. Скитник, които насочват към лудостта като патология, психотичност. Независимо дали са "за" или "против", дали са опоненти или привърженици на авангардизма, парадигмата, в която се вписват, е тази. Така например в критическата оценка, която Сирак Скитник прави в статията си "Тайната на примитива", авангардизмът-лудост намира следната интерпретация: "Съвременните човековедци побързаха да турят диагноза: — изместване

на нервните центрове! ... И хората, които не обичат скандала, се успокоиха, че на всички "-исти" беше показана лудницата. Тя се яви — анекдотична карантинна мярка, да се "спаси" човечеството от "заболяване"! Човечеството иска да се отрече от собствената си мъка: защото лутанията, избухванията, подавеният вик за помощ у съвременния творчески дух не беше нищо друго, освен болката на съвременната душа — неясен протест против терора на мъртвите, недоволство от себе си и неудовлетворено желание да бъде силна и самостойна." (**Сирак Скитник 1982**, стр. 42-43). В този случай Сирак Скитник, "оправдавайки" авангардистите, обяснява тяхната "лудост" като "болка на съвременната душа", т.е. твърди, че те не са "луди", за каквито ги мислят "съвременните човековедци". Но зад това "оправдаване" прозира традиционната схема, в която лудостта е изолирана с отрицателен знак, като негативно изключение от позитивното социално правило.

Приемането на лудостта в един алтернативен аспект — не като болестно състояние, а като мярка за това, което нашето общество приема за нормално и търпимо или: ("картата не е територията" — **Сас 1962**) намира една по-късна гражданственост в България. Разтърсен от двете световни войни и обременен от умората на цивилизацията, XX век за пореден път поставя въпроса за границите на психотичното и нормалното, извежда отново на публичната сцена дискурса на лудостта, при това — по-отворен, по-възможен, по-застрашително достъпен и настъпателен от всякога. Този втори аспект на мислене за лудостта насочва към широкия контекст на преживяване на другостта като равноправен свят.

Коя е истинската лудост на авангардистите? Тя едва ли е тази, от която се плашат техните съвременници — тя не е в неразбираемия изказ, тя се укрива в "новата логика" на творбите им, която за разлика от привидно "външните" ефекти не може да бъде отмината с лека ръка. В тази връзка в есето си "Зеленият кон", което всъщност има манифестен характер за българския авангардизъм, Ч. Мутафов пише: "Той (конят, бел. Е.Д.) трябва да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе. Така той става елемент на една условност, в която веднъж включен, е вече длъжен да се подчинява на властта, която го обединява с всичко останало..." (**Мутафов 1920**). Авангардизмът е едно безкрайно подвеждащо изкуство. Защото е комплицирано, защото в него несъзнаваното, комплексът измества съзнателното. Той е нещо като бунт на несъзнаваното. Така той подвежда, плаши с шокиращия повърхностен пласт на творбите си, но всъщност заплахата е в дълбинната му *нова* логика и в съ-действието на тази логика с причудливата повърхност. Ако дълбинната логика заплашва със стройната *нова* система, която изгражда, то съчета-

ното й действие с оня привидно безотговорен към "съдържанието" повърхностен пласт вече е една спонтанна мимикрия, подвеждаща именно с "произволността" си. Това е новото лице, което плаши, преди да сме повярвали, че зад него се крие нова душа. Именно от това неверие произтича и първоначалното снизхождение към всеки авангардизъм.

Башлар 1988: Г. Башлар. Психоанализа на огъня. В: Поетика на пространството. Изд. "Народна култура", С., 1988.

Бергсон 1993: А. Бергсон. Двата източника на морала и религията. Изд. "Аргес", С., 1993.

Библия 1923: Библия. Изд. от Британското и чуждестранно библейско дружество, Придворна печатница, С., 1923.

Гадамер 1994: Х.-Г. Гадамер. История и херменевтика. Изд. "ГАЛ-ИКО", С., 1994.

Милев 1975: Г. Милев. Сатирите около стария Пан. В: Литературно-художествени писма от Германия, 1914 г. В: Гео Милев. Събрани съчинения. Т. 2. Изд. "Български писател", С., 1975.

Мутафов 1920: Ч. Мутафов. Зеленият кон. Във: Везни, II, 1920, № 3.

Сас 1962: T. Szasz. The Myth of the Mental Illness. Secker & Warburg, London, 1962.

Сирак Скитник1982: Сирак Скитник. Избрани статии 1920 - 1943. Изд. "Български художник", С., 1982.

Стоянов 1929: Л. Стоянов. Дъга. В: "Мир" № 8605 от 9 март 1929.

Сугарев 1988: Е. Сугарев. Българският експресионизъм. ДИ "Народна просвета", С., 1988.

Юнг 1997: К.-Г. Юнг. Отговор на Йов. Изд. "ЕА", Плевен, 1997.

Янакиев 1996: К. Янакиев. Дебат върху теодицеята. Във: Философски опити върху самотата и надеждата. Изд. "ГАЛ-ИКО", С., 1996.

Elka Dimitrova

Aspects of Mythologism and Historicism in Bulgarian Post-symbolist Modernism

Summary

The subject of this paper is the antinomy mythologism–historicism as a rellevant relation through which the texts of Bulgarian post-symbolist modernism to be read.

The co-existence of mythologism and historicism is presented as a consequence of the nostalgia of modern consciousness for continuity.

Mythologism and historicism as phenomena of consciousness proved to be a decisive opposition in European cultural thinking since the establishing of Christianity as a view of life because, notwithstanding its mythological structure, it is also the first historical epoch in European culture. The avant-garde movement of the beginning of the 20th century is treated in the context of Christianity as an archetypal background.

Some of the essential paradoxes of Christianity are drawn – paradoxes which every existential crisis actualizes and transforms into existential and ethical, into contradictions concerning the very reality of human life.

The avant-garde movement as one of the faces of the sociohistorical crisis in Europe at the beginning of the century bears the signs of the crash of historical thinking: the lost faith in progress, bequeathed by Enlightenment; a new feeling for the relation man – God.

The problems of blasphemy and theodicy in avant-garde texts are concerned. The permanent asking about God and denying Him are interpreted as a negative way of demanding God, in which case in the blanks, left by the missing God, different imagery and semantical constructs appear. These constructs build up the symptoms of a paradoxical poetics. In the same vein there are some analogies made: with the futurist utopia of machines; with the authoritarian Author in expressionist texts.

The question, whether in Bulgarian literature an avant-garde movement in the European sense can be observed, is also put.

Geo Milev's poem *September* is presented in the context of the expressionist myth about the great rebellion.

The critical adaptations reading the avant-garde movement in the terms of pathology and more concretely – of psychosis, are given an account of. They are taken as reflections of its constitutional nature to be a radical change for which the cultural taste is never prepared. In this aspect the problematic figure of the contemporary in the vision of avant-garde authors is interpreted.

Люба Стоянова

Централноевропейската идентичност в най-новата словашка литература

В своето творчество съвременните словашки автори проявяват интерес към мястото на Словакия и словаците в Европа. Техните разсъждения са литературно-културологична реакция на процесите, протичащи в обществено-политическия живот на страната. През последните години в словашката литература се наблюдава засилване на тенденцията към иронизиране и демистификация на т.нар. новоговор, на новите медийни клишета, което се отразява и в художествената интензивност на литературно-пространственото виждане. Централноевропейският регион се интерпретира в неговото взаимодействие с духовния свят на словака. Словашката литература се отнася иронично-критично към новите политологични феномени, релативизира ги. При много автори се наблюдава разцвет на поетиката на абсурда и гротеската. В анализа на най-новите феномени на съвременната художествена литература словашкото литературознание констатира промяна в позицията и мястото на разказвача в текста.

В съвременната словашка литература се възражда интересът към отделните случки, като при това всяка от тях е смислопродуктивна, а в своята цялост те художествено изобразяват света на човека в неговото многообразие и непринуденост.

От края на 70-те години (при автори като напр. Ладислав Балек, чийто роман "Акации" — *Agáty*, е преведен на български, Винцент Шикула, познат на българския читател с разказите "С Розарка" — *S Rozárkou*, и "Лескѝ" — *Liesky;* Иван Хабай и др.) "пътуването" из географското, историческото и културното пространство не само на Словакия, но и на Централна Европа заема важно място в словашката литература. Това наративно пътуване е свързано с промяна в оптиката на възприемане на културологичния диалог "ние—те", с релативизиране на понятието Централна Европа в неговите политически измерения. Проблемът за националната идентичност е

характерен за съвременната словашка литеаратура, която днес тематизира мястото на словашката култура в Европа и в света на човешкото. Словашката литературна критика говори за синкретизъм на отделните дискурси и дифузност на наратива, които съпровождат промяната на изказа. Събитията се репрезентират преди всичко в процеса на тяхното създаване.

Нека подкрепим изложените тези с някои от произведенията на трима съвременни словашки автори. Търсенето на идентичността (индивидуална, персонална, национална) рефлектира по своеобразен начин в творчеството на всеки от тях, но в тези творби откриваме и много общи черти. Първият от авторите е Павел Виликовски (род. 1941 г., започва да публикува в 1965 г., за своя първи сборник разкази получава литературната награда "Иван Краско"). Тук ще обърнем внимание върху разказа "Всичко, което знам за централноевропеизма (с малко приятелска помощ от Оломоуц и Камю)" — *Všetko, čo viem o stredoeurópánstve* (*s trochu priateľskej pomoci od Olomouca a Camusa*), който е публикуван в сборника "Жестокият машинист" (*Krutý strojvodca* — **Виликовски 1996**).

Вторият автор — Петер Пищянек (род. 1960 г.) демаскира образа на словаците, който те сами изграждат за себе си, и отново го мистифицира посредством вътрешния монолог на бисексуалния швед Хуренсон в романа "Rivers of Babylon I" (**Пищянек 1991**).

Третият писател — Игор Отченаш (род. 1965 г., също носител на наградата "Иван Краско"), посредством мистификация на историческото развитие на Словакия в периода след 1945 г. в алтернативна история под формата на помагало, поднася интертекстуален образ на една Централна Европа и на един свят, където господства фашизмът. В този случай гротескно-пародийният дискурс почертава тоталната абсурдност на изобразяваната реалност ("Ако... Бърза история на бъдещето на Словакия" — *Keby... Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska* — **Отченаш 1998**).

Общото и за тримата автори е играта с метатекстови намеци, както и демаскирането на негативните явления в съвременното посттоталитарно общество и естетическо дистанциране от тях.

Обектът на тези текстове са словашкото социално пространство, представено през призмата на негативното, грозното, пародийното, перверзното (при Петер Пищянек), проблемът за властта (при Петер Пищянек и Игор Отченаш), субективното наблюдение и афористичното мислене (при Павел Виликовски), но преди всичко самият наратив и езикът на идеологиите, на съвременните митове и на политиката.

Постмодернистичната интелектуална игра в словашката литература тематизира политическото развитие на Словакия и използва възможностите

на есеистиката в това отношение. Деструкцията на текста у тези автори е израз на отхвърляне на дехуманизацията на обществото. От друга страна, критиката на негативните явления в съвременния живот на словашкото общество се осъществява в традиционния модел на епиката, интересът към който днес отново се възражда. Книгата на Отченаш "Ако... Бърза история на бъдещето на Словакия" проблематизира словашкия историко-политически развой посредством презентация на мнима динамичност, от която закономерно произтича появата на "алтернативния" водач. Разсъжденията на Пищянек са облечени във формата на "съвременни приказки за Владо" (**Пищянек 1998**). Пародийно-гротескният послеслов на Петер Пищянек към книгата на Отченаш "Ако..." е един вид декларация за връзката между двамата автори.

В своя роман "Rivers of Babylon" (заглавието извиква у читателя различни асоциации с известната песен на групата "Бони М", с библейския грях и нравствения упадък) Пищянек поднася сугестивна картина от живота на съвременния ъндърграунд, на утайката на обществото. В центъра е образът на простака, който се е добрал до абсолютна (според него) власт благодарение на своята жестокост, безочливост, безскрупулност и хищността си на консуматор на материални блага.

Сякаш със скрита камера Пищянек улавя абсурдната картина на живота в града, която въпреки своята чудовищност е реалистична и поради това още по-ужасяваща. Елементите на трилъра, порнографията, пародията, гротеската са във властта на наратора, който е не само вездесъщ демиург, но и "око на камера", участник в играта. Жаждата за материални придобивки патологично насочва погледа на героите към живота на Запад, демонизира ги.

Представител на този западен свят е бисексуалният швед Гунар Хуренсон, "философ" и хедонистичен скептик, който владее пет езика. От своята въображаема висота Хуренсон характеризира Словакия, страната, където ходи да гуляе и в която по-късно умира от инфаркт по време на групов секс със словашки проститутки. Животът на Хуренсон завършва ужасяващо като в панаирджийска балада за наказани грешници: неговите кости, които са изровени от кучетата през пролетта, са разпилени "из големия и чудовищен" (според Хуренсон) град, черепът му, приключва своето необикновено "странстване" на сметището. Според този герой, символизиращ за някои "богатството" на "западната цивилизация", словаците са народ, от чиито представители "е научил за уж прославени художници, астрономи и откриватели, за които обаче никога преди това не е чувал" (**Пищянек 1991**, стр. 95). Нараторът не само пародира мисленето на своя герой, но иронизира митовете, които обществото съз-

дава за себе си: "Вместо това Хуренсон досега имаше възможност да опознае само евтини курви, мошеници, арогантни сервитьори и таксиметрови шофьори, неотзивчиви камериерки и подкупни полицаи... Той вярва, че неговият извод е детерминиран от средата, в която като бисексуален турист се движи. Не се съмнява, че този народ не се състои само от паразити и глупаци, а от добросъвестно и интелигентно работещи хора" (**Пищянек 1991**, стр. 95). Разказвачът продължава повествованието си по следния начин: "Той, Хуренсон, си мисли, че абстрактната гордост на словаците относно факта, че повечето словачки са красиви, не е обоснована. Това е все едно арабите да търсят корените на националната си гордост в това, че имат най-много пясък в света. Финландците пък имат най-много езера, той, Хуренсон, още не е срещнал нито един финландец, на когото този факт да е повишил по някакъв начин самочувствието... Не е ли това смешно?"

В текста на Пищянек тънкият усет за смешното в живота, за това, което е парадоксално, гротескно, щастливо се съчетава с елементите на играта. Пародирането и изненадващите промени на самата нарация са съставна част от романа Rivers of Babylon. Авторът се интересува от отделните случки и от хода на сюжета. Ако в текста срещаме някакво развитие на героите, то става въпрос за проява на най-лоши качества или за пълно човешко падение. Героите, средата, времепространството са преди всичко статични. Събитията протичат в затворено пространство, което е обект и субект на нарацията (най-вече в романа "Дървено село" — Drevená dedina. Rivers of Babylon II"). Погледът на наратора обхваща всичко "отгоре", проследява героите в играта с т. нар. метод на филмовата камера.

Градът като централна тема при много словашки автори се конкретизира като място в "сърцето на Европа" — извор на екзистенциално търсене и познание, на скука и тъга, на носталгични спомени. Той става цел на наративното "пътуване" в прозата на Павел Виликовски "Всичко, което знам за централноевропеизма" (*Všetko, čo viem o stredoeurópanstve*).

Разказът на Виликовски е интелектуална медитацията в търсене на онова, което определя мястото на словаците като народ в контекста на историята, на общото чехословашко минало и на общото бъдеще в европейския регион. Тук ГРАДЪТ съществува реално и същевременно е включен в процеса на семиозис. Като културно пространство градът се интерпретира метонимично. Философията на екзистенциализма зарежда семиотичните опозиции "ние—те", "природно—културно", "запад—изток", за да подложи на деликатна и тъжна ирония както реториката на посттоталитарното време, така и самия наратор. Различните дискурси в текста се преплитат и сливат в хомогенен поток, интертекстуално се свързват

познати имена, (Камю, Жьоне, Фройд). Тук става въпрос за интелектуална провокация на читателя, за пародия, за отвореност на текста и субекта както към себе си, навътре, така и към света. Този "урок по централноевропеизъм" започва с цитат на Дьорд Конрад: "Централноевропеизмът, това не е гражданство, а световен възглед".

Като герой на разказа Камю е парадоксално реален и фантастичен, разказвачът се среща и разговаря с него, като при това Камю се асоциира с образа на бащата. Философските разсъждения и сентенции се обединяват чрез диалога, който протича паралелно с пътуването на разказвача в посока Бърно — Оломоуц. В творбата на Виликовски става въпрос за едно тъжно-иронично пътуване към себе си, към словашкото, към същността и духовните измерения на централноевропеизма, който не се схваща като географска ширина, а като рефлексия на бившия режим. Разказът започва с парадокса, че "Човек може да живее цял живот в Централна Европа, без това да го прави централноевропеец." Всъщност историята е за това, че "човек може цял живот да е централноевропеец, без изобщо някога да го осъзнае." Понятията се раждат в сравнението, за да се разпаднат веднага след това, защото за Виликовски всичко е относително – и езикът като изразяване и форма на мисълта, като философия на съществуването (например цитирането на мними реплики на Камю от типа: "Какво централноевропейско!", "Какво мило централноевропейско!"). За автора Камю е "историк на онова, което няма история, на трохите, които падат незабелязани под масата на историята" (**Виликовски 1996**, стр. 7).

Характерни за парадоксалните стил и мислене на Виликовски са следните разсъждения: "Дали (Камю — бел. авт.) е могъл да усети тези безпризорни, неинвентаризирани мигове като живот? Днес, когато имаме толкова значения, че започват да ни липсват реалности за тях, днес, мисля, че го разбирам. Господи, как ненавиждам историята, тази автобиография на човечеството!" (**Виликовски 1996**, стр. 7).

Характерен за идиолекта на Виликовски е начинът, по който тълкува понятието централноевропеизъм: "Нямах предвид Централна Европа, с такова понятие досега не съм се срещал дори и в прогнозите за времето. Каква ти Централна Европа, щом поради спуснатите отвсякъде завеси не виждаме по-далеч от собствените си ниви! Не, "нашите географски ширини" беше прикриващ, безупречен термин за дадена обществена система, или както тогава обичаха да казват, строй. "Направо образцово централноевропейско, да наричаш един режим географска ширина!" би извикал Камю, ако узнаеше това, но с такива неща не можеш да излъжеш чужденците" (**Виликовски 1996**, стр. 7).

Позволявам си да цитирам по-големи откъси от текста, защото ги

смятам за сигнификантни за философията и поетиката на автора — смесица от ирония, пародия, демистификация на парадоксалното и, едновременно с това, ново генериране на екзистенциални парадокси, които повторно се иронизират и диалогизират. Във въображаем диалог с Камю Виликовски заявява: "В нашите географски ширини, където обичаме сигурността ... по пътя надолу Сизиф би носил камъка на плещите си, за да не му се затъркаля, недай боже, нанякъде, защото ако няма камък какво ще прави с живота, който е започнал?" (**Виликовски 1996**, стр. 8).

Виликовски проблематизира и кризата на идентичността, "този директен удар по solar plexus, solar nexus и solar sexus, когато за пръв път установиме, че за другия сме други, както за себе си!" (тук авторът намеква за известната трилогия на Х. Милър "Разпятие в розово: Сексус, Нексус, Плексус" — The Rosy Crucifixion: Sexus, Nexus, Plexus).

Иронично-пародийно травестиране, интертекстуални инвективи (Д. Конрад и др.), преки цитати и намеци намираме също така и в следния откъс: "Мисля, че по най-прекрасен начин, с висящото сополче на учудването, го е изразил Дьорд Конрад: "Аз дори установих, че всеки е винаги само един" (**Виликовски 1996**, стр. 9-10).

Според автора същността на централноевропеизма се състои в това, което казва Камю: "Има обаче градове и страни, където хората понякога чувстват, че съществуват и други неща. Това обаче обикновено не променя техния живот. Но веднъж са го почувствали, а това винаги означава нещо." (**Виликовски 1996**, стр. 10). Именно това чувство е силата, която задвижва философията на разказвача за мястото на човека в онова историческо и географско пространство, което е негова родина. Отхвърлят се господстващите стереотипи и митове, но се запазва т. нар. културна памет.

Опитахме се да засегнем сложна проблематика, да направим кратка характеристика на поетиката на трима съвременни словашки писатели, посочихме стратегията на авторите при решаване задължителните проблеми на идентичността и идентификацията — национална и индивидуална. През 60-те години споменатите автори принадлежат към течението на т. нар. ирониците (напр. Душан Кужел, Павел Виликовски, Душан Митана, Павол Хруз, Петер Пищянек, Иван Коленич), чието творчество се отличава със силна епическа линия и абсолютизиране на нарацията. Те експериментират с разговорния език, със сюжета, налагат поетиката на т.нар. "живян ръкопис" (**Прушкова 1993**, стр. 8).

Представените творби на П. Пищянек, И. Отченаш и П. Виликовски се фокусират върху най-парливите проблеми на днешна Словакия, откликват на словашката самоидентификация, която създава нови митове. Текстовете на споменатите автори иронизират и пародират абсурдно-

гротескните черти на новоговора и същевременно с това демистифицират *езика* в неговата тоталност (в стиловото му разслоение: напр. езика на медиите, на държавната администрация, сленговете и т.н.), както и идеологическите манипулации с езика.

Най-характерните черти на поетиката на тримата споменати словашки писатели илюстрират пътищата, по които словашката литература се насочва в борбата си с "граматиката" на идеологията, с императива на новите медийни евроклишета.

Словашката литература влиза в XXI век самоуверено. Тази самоувереност не произтича от географското разположение на страната, в която тя възниква, а от постигнатото философско и естетическо разнообразие. Най-новата словашка литература успява да забавлява читателя и да го накара не само да разсъждава, но и да участва в играта, в която авторът е негов партньор или противник, а обект на играта е езикът.

Превод Величко Панайотов

Виликовски 1996: Pavel Vilikovský. Všetko, čo viem o stredoeurópánstve (s trochu priateľskej pomoci od Olomouca a Camusa). In: Krutý strojvodca, Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1996.

Наръчник 1998: Rukoväť literatúry. SPN, Bratislava, Pezolt PVD, Košice, 1998.

Отченаш 1998: Igor Otčenáš. Keby. Rýchle dejiny budúcnosti Slovenska. Filmservice Slovakia, Levice, 1998.

Пищянек 1991: Peter Pišťanek. Rivers of Babylon. 1. Archa. Bratislava, 1991.

Пищянек 1994: Peter Pišťanek. Rivers of Babylon. 2. Drevená dedina. Champagne Avantgarde, 1994.

Пищянек 1998 : Peter Pišťanek. Nové skazky o Vladovi pre malých a veľkých. Filmservice Slovakia, Bratislava, 1998.

Прушкова 1993: Zora Prušková. Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky (Niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu). Proxy, a.s. Bratislava, 1993.

Ljuba Stojanova

The Central European Self-confidence of Contemporary Slovak Literature

Summary

Modern Slovak literature reflects a position of the Slovak Republic and Slovaks in Europe as a literary and culturological reaction to the contemporary processes in political and social life. Slovak society is confronted with the ideological silt of socialist history. The new Slovak literature demystifies the new ideological cliches mediated by

the press. We witness a rise of the vision of literary space – as relativisation and reflectivisation of the priory model of the historical, geographical and cultural region, as a delicate irony, as occasional absurdist surveys in the spirit of contemporary Slovak society. The literary diction is changing. Topological fixation fuses with the anchoring to the detail. The position of the narration is changing and relativising. The narration is broken into events, each one of them generating meaning. The picturesque domesticity of Slovak literature since the late 1970s (Šikula, Bálek) is transformed into narrative travelling in the geographical, historical and cultural Central European region (sometimes in comparison with the Balkans – Vilikovský, Pišťanek). The optics of culturalogical dialog (we–they) is changing, too. The diffusion of central points of narration in contemporary Slovak literature overlaps with the syncretism of separate discourse.

Slovak authors reason to the position of Slovaks in multi-dimensional consonance of the 'objective' narration, human scope, national reality and occurrence in the process of happening.

Some authors such as Pišťanek and Vilikovský keep an aesthetic distance from negativistic social tendencies which are demistified in their literary work. The subject in these works is the contemporary Slovak region which is interpreted through the prism of the post-modern intellectual game. The destruction of the text in the works of Vilikovský, Otčenáš and Pišťanek is an organic unit of the philosophical cogitation over the dehumanisation of society and reflection on power. For example Otčenáš mystificates the historical dynamics with fictive 'quick history of Slovak future', Pišťanek uses the mask of 'contemporary fairy-tales about Vlado' and a parodically-absurd view of underground (*Rivers of Babylon* 1, 2) We meet with the thematisation of Europeism in the Slovak–Czech cultural region in the short story (Vilikovský, *Všetko, čo viem o stredoeuropánstve*). The meditative European knowledge generates 'metaphoricity' of narration and an intellectual game with names like Genette, Camus, Freud, Conrad, etc. Life is a sequence of moments. Human relations should not be dehumanised in the 'Europeisation' of Slovak society which is regarded as an 'American' society. The regime is transformed into a geographical latitude. The crisis of identity is problematised, the narration is understood as typically Central European.

Contemporary Slovak literature is termed with the 'imperative' of a new Eurocliche and preserves the originality and the 'openness' to the world. Slovak literature comes into the 21st century with a definite self-confidence rising not only from the geographical latitude but also from the philosophical and aesthetic maturity of this literature.

Христина Балабанова

Поглед върху философията и реторика̀та на душата в творчеството на Отокар Бржезина, Николай Лилиев и Иван Краско

Ключовото място на душата в поетическата и светогледната концепция на символизма естествено я превръща в значима изследователска тема. Символизациите и образните метаморфози на душата са елемент от символистичната "реторика на метаморфозите", според едно определение на Р.Уелек, в която нещата "рефлектират едно в друго", но същевременно полетът на душата "към други небеса" (*Vers* d'autres *cieux* — Верлен) отваря пътя на съзерцанието и медитацията, чрез които лирическият субект преживява вечността, самопознава се като част от духовната същност на света.

Изключителната роля на внушението (сугестията) в програмните текстове на френския символизъм се свързва с идеята за музикалността — убеждението, че внушението може това, което не може изразяването, отрежда на музикалността нова функция, която Маларме нарича транспозиция: става въпрос не за обикновена евфоничност, а за словесна оркестрация на творбата или "да се създаде определено отношение между образите и чрез това да се отдели едно трето видение — разтопимо и ясно — предоставено на отгатването" **(Маларме 1979, стр. 122).** В стремежа поезията да се освободи от описателността и от директното изобразяване на нещата, музикалната експресия с нейната независимост от перцепцията на съществуващата действителност се превръща в "модел" и вдъхновение за модерната поезия, за която вътрешният живот на "Аза" отваря перспективи за нова, цялостна интеграция на човека и вселената. Музикалността или по-точно вербалното сугестиране на музикалността, популяризирано чрез девиза на Верлен "De la musique avant toute chose", е между емблематичните конституенти на символистичния метод.[1] Търсени-

[1] Вж. The Symbolist movement in the literature of European languages. Edited by Anna Balakian. Akademiai Kiadó, Budapest, 1982, където на въпроса за музикалността е отделено значително място.

ят синтез между музика и поезия се теоретизира и художествено се реализира по различни начини от страна на френските представители на символизма. В *La Musique et les lettres* Маларме посочва "индивидуалната модулация" на свободния стих като предимство, "защото всяка душа е ритмичен възел" **(Маларме 1979 стр. 117)**. У Шарл Морис (книгата му La litterature de tout a l'heure) внушението "говори в душата", превръща се в неин собствен глас **(Морис 1979, стр. 197)**. "Гласът на душата" е метафизично обяснение на музикалността и на езика на съответствията, с което Морис извежда на преден план мистично-религиозния компонент на съзерцанието. Трансцендентализмът на Морис е неприсъщ за Маларме, за когото Идеята се свързва с алюзията-загатване на "тоталната дума" или образът, роден от смисловите "трептения" между отделните думи в стихотворението: чрез сръчно боравене с "клавиатурата" на словото може да се възпроизведе ритъма на вселената. В този дух К. Абастадо вижда разликите между Маларме и новото поколение символисти, сред които е и Ш. Морис — те поставят скритото значение извън езика и речта, в "недосегаемата сфера на абсолютното " **(Абастадо 1982, стр. 88)**.

Метафората "гласът на душата" е индикатор за трансценденталните пориви на поетическия "Аз" и неговото мистично единение с природата и космоса. Съдържанието на тази метафора (интуитивно проникване в една недостъпна за сетивния опит свръхреалност), а и самата метафора откриваме в есетата на чешкия поет О. Бржезина (1868—1929) "Музиката на изворите" (Hudba pramenů) , които са своеобразен философско-поетичен коментар на неговата поезия: "Под грубия глас, с който отговаряме на въпросите на своето ежедневие, е скрит нежният, неуловим (neslyšitelný) глас на душата. Вълните, които се раздвижват от неговото дихание, са най-чистите вълни на другия свят. Само в най-висшите изблици на любовта, в най-дълбоките мълчания на копнежа и медитацията, в тези решителни мигове, които идват неочаквано, той може да затрепти с тежките, прекалено сгъстени вълни на нашата атмосфера и да се прояви" **(Бржезина 1989, стр. 20)**.

В този съдържащ нескриван патос пасаж с "гласа на душата" се назовава съзерцателният екстаз, отварящ възможности и перспективи за познанието на свръхреалният, ценностно по-висш свят. Ключовата дума "вълни" свързва изживяването на този върховен момент с ритъма на друго време-пространство, с който поетът трябва да влезе в синхрон, преодолявайки властта на материалното и телесното, сивотата на ежедневния живот. В стихотворението "Владетели на мечти" (Vladaři snů) "вълните" на музиката, която съпровожда преживяването на трансцендентност, са съзвучни с ритъма на вселената. В "Митът на душата" (Mytus duše), "душата

пътува на вълните на нероденатa мечта безмълвна, със затворени очи". Хармонизирането на вътрешния живот, живота на душата с външната реалност (новосътворената от поета природа) е по специфичен начин "музикализирано" — глас, ритъм, песен. В "Победна песен" (Vítězná píseň) чрез песента душата се слива със своето божествено първоначало. Но това е "звучене" лишено от своята физично осезаема проява, родено в тишината на творческото усамотение, в екстатичния унес на бляна, то осъществява мистичния съюз на човека със всемира; изплита нишките на колективизма и алтруизма в духовната вселена на поета (събуденият глас на душата "говори с приятелските души в далечината" — есето "Решаващи мигове). Монументалното поетично дело на Бржезина (стихосбирките: "Тайнствени далечини" — Tajemné dálky, "Разсъмване при залез" — Svítaní na Západě, "Ветрове от полюсите" — Větry od Polů, "Строители на храм" — Stavitelé Chrámu, "Ръце" — Ruce) е мистична история на човешката душа, еволюирала чрез опитностите си в два свята: земния и трансцендентално-духовния.

В статията "За шестима великани", посветена на зараждането на символистичната школа, Лилиев (1885—1960) се възхищава от поетичния гений на Верлен и в това възхищение, подкрепено с оценки на френски критици, прозира привързаност към ефекта на музикалността в търсената сугестивност на словото — способността му да изрази най-финитe движения на вътрешния живот. "И ако е вярна мисълта — пише Лилиев — как нашата душа е като изоставена цигулка — тя чака музикант, който да смогне и изтръгне от нея цялата хармония, която съдържа — аз бих казал, че Верлен е този музикант." **(Лилиев 1993, стр. 209).**

Думите песен, душа, мечта (блян) в поезията на Лилиев взаимно се съотнасят и предполагат — те са ключови думи за неговия фикционален свят, който е дематериализиран и обезплътен: както пише Владимир Василев, "думите стават безтелесни, движението достига крайната си лекота, образите се изгубват в своята преливност" **(Василев 1992, стр. 235).** Лишени от осезаемост и пластична конкретност, образите на Лилиев кореспондират с неговото дистанциране от "властното аз" на поета жрец и пророк — в тях се откроява резониращата субектност на душата:

Вървя смирен, вървя самин,
в душата ляха утрин свежа
и там просторът странносин
разстила свойта светла мрежа.

Избиват огнени следи
в страна мечтана, непозната,
и хороводи от звезди
бележат път в далечината.

Вървя, а таен глас трепти:
– Какви цветя, какви съзвучия,
какви несбъднати мечти
в незнайни песни ще заключиш?[2]

С финалната строфа на цитираното стихотворение авторът сякаш разкрива пред читателя своя метод на творене: търсене на съзвучия, т.е. на съответствия, съотнасяния. Стихотворението илюстрира акта на преобразуване, пресътворяване на външното (природно) пространство във вътрешно пространство или пространство на душата (наречието "там" подразбиращо свързва "просторът странносин" с душата). Ако обърнем внимание на нюансите, които трябва да внушат аналогията между природни образи и душевно състояние, то "просторът странносин", с който се идентифицира душата, е индикатор на освобождаването на природните елементи от непосредственото сетивно възприятие и поставянето им в поетична съгласуваност със състоянието на мечтателност. Логиката на перцепцията е нарушена: психическата активност на мечтаещия "аз" е тази, която създава визия за желания друг свят: космичният образ на звездите е знакът на този друг, трансцендентен свят, към който Аз-ът "пътува" в своето мечтание. Активността на вътрешния живот е истинското , творчески продуктивно движение , чиято цел е единение-съзвучие между събуденото чувство (ведрото настроение) и мечтания (пресътворения) свят.

В своята книга "Поетика на мечтанието" Г. Башлар отделя внимание на космичното мечтание и свързаните с него космични образи, които дават възможност за непосредствена връзка със света, необременена от дистанцията, "която налага възприетият свят, светът, разчленен от перцепциите" **(Башлар 1994, стр. 170).** В първичното единство между съзерцаващия субект и света "две дълбини се съединяват, отразяват се като ехо, идващо от дълбината на световното същество и потъващо в дълбината на съществото на мечтателя" **(Башлар 1994, стр. 168).** В цитирания текст вътрешното небе ("просторът странносин") и звездното (космическо) небе

[2] Стихотворението е от стихосбирката "Птици в нощта" (1919). Цит. по: Н. Лилиев. Поезия. Изд. "Български писател", С., 1986.

се съединяват и взаимно се отразяват — или по-точно би било да се каже, че отразеното в душата небе придобива метафизична дълбочина, превръща се в сетивен образ на вечността, на идеалното битие. Животът на това променящо се небе е зависим не от акта на перцепция, а от събудения свръхсетивен опит и от въображението на съзерцаващия субект (мечтаещият Аз съзерцава, а не възприема): просторът странносин на свежата утрин (скрита метафора за душата) се преобразява в звездно небе с перспективата на безкрайността, образ, който подлежи на отгатване, защото отразява (въплъщава) духовното единство на Вселената. Звездното небе, което вариативно се повтаря в редица стихотворения на Лилиев, е символ и има значението на сетивен аналог на невидимата висша реалност, на божествената (безначална) хармония. В "Смири, душа, размирната си скръб" нощта, която ще разтвори "звездната книга" на небето, носи очакваното спасение за лирическия Аз от бездуховността на града и цивилизацията ("звездна книга" — огледална метафора на Вечността). В "Нощта разискря своите градини" звездите се разтварят като цветя пред неговите "неродени мечти" — тук алюзията с райския живот като единение с Бога, завръщане на душата към нейния първоизточник, символно (и онтологично) разделя природните образи: "есента, която бавно гине" е образен еквивалент на екзистенциалната самота и отчуждение на Аз-а, който "гасне, разделен от всичко мило" и молитвено призовава нощта да запали "кандилото" на неговия блян. В своята трансцендентност и космичност тук звездното небе символизира "небесната родина" на събудената, просветлена за истинската си (божествена) същност душа. Съществува пряка асоциация между бленуване и вътрешно "озарение" (според Платоновото определение за проникване в свръхсетивната сфера на идеите). Светлината и перспективата на безкрайността са неизменните атрибути на пресътворената природа в поезията на Лилиев, която е духовен конструкт на съзерцанието и интуитивното познание, пространство извън преходността и крайността на битието-бреме.

Особено внимание в поезията на Лилиев заслужава ефектът на озвучаване на изобразените обекти от природата, на действията и състоянията на лирическия субект и на неговата душа (която "звъни", "ридае", "зове"), които в комбинация с разгърнатите образни еквиваленти внасят допълнителна оркестрация на смисъла, особено в рамките на по-големи текстови отрязъци.

С влиянието на ярката си лирическа индивидуалност, при липса на подготвяща неговото възприемане естетическа програма, Иван Краско (1876—1958) до голяма степен отъждествява символизма в рамките на словашката модерност. Общоприето мнение е, че в стихотворението

"Поетика на старата лирика" (Poetika starej liriky) той задава модела, правилата на новата поезия. В един паралелен прочит на това стихотворение с "Поетическо изкуство" на Верлен Йозеф Феликс открива достатъчно убедителни сходства **(Феликс 1978)**. В един от стиховете се посочва в духа на конвенцията на символизма, че "всяка душа има хиляди струни". От друга страна стихотворението "Критика", което има за тема Словото-Откровение, също може да бъде отнесено към определени теоретични формулировки на френския символизъм — например споменатата тук теза на Ш. Морис. В "Критика" съзнателно е потърсена аналогия с евангелското слово и се използва притчовото изразяване на Исус Христос, изискващо вникване в дълбочината на повърхностно ясния смисъл. Стихотворението съдържа алюзии и за това, което Красko не е осъществил. Раздвоение и вътрешно противоречие на лирическия Аз, резигнация и скепсис са доминиращи черти на Красковата поезия. Самият той, в изданието на стиховете си от 1956 г. я определя като "ридания на голата душа". На пръв поглед най-правдоподобно изглежда, че в "ридания на голата душа" Красko влага смисъла на изповедност и искреност като качество, противоположно на естетически канонизираната литературност (явление твърде характерно за 50-те години в Словакия). В по-конкретен исторически план това определение се асоциира със "златната книга" на Хвездослав от посветеното му стихотворение, в която патриотичният идеал, естетическата илюзия са изместили реалния живот дотолкова,че са дискредитирали живота на душата. "Поезията — лек за душата" провъзгласява младият поет, заемайки съзнателно инфериорна позиция спрямо словашкия поетически Олимп. Стихотворението "Познание", където лирическият Аз моли Бога да не гледа неговата голота, развива темата за голотата-истина, използвайки християнската символика за връзката между осъзната (срамуваща се) голота и познание. В този смисъл тук скрито (неназовано) възниква мотивът за "падналата душа", престъпила божиите заповеди и изгубила своя райски живот, който има своите контекстови вариации в други стихотворения и е най-експлицтно представен в известното стихотворение "О, моя душа..." (O, duša moja...). Тук душата е персонифицирана, отделена от емпиричния Аз, който е странен музикант и от чиято глуха цигулка струи тъмнина. Лирическата драма най-кратко може да бъде назована като невъзможност за покаяние — за да може падналата душа да излезе от мрака на нощта и да намери светлината на своето първоначало, на божествената си същност. Чуждите, отдавна забравени богове, на които душата се моли, звукът на дразнещо виещата струна, съотнасят изгубената вяра с изгубената възможност за хармонично творчество (мелодия). Тук мотивът за струните на душата, използван и

от Бржезина, е развит в деструктивно-негативен план, който музикалният ефект експресивно подчертава. Мотивът за вярата или по-точно за модерната загуба на вяра стои в основата на Красковия екзистенциален трагизъм (стихотворенията в проза "Нощ" — Noc и "Аз" — Ja). Символистичните стихотворения "О, моя душа...", "Така нетърпеливо..." (Tak nedočkave...), "На разсъмване" (Nad ránom), "Балада за една любима" (Balada o jednej milej) не могат да бъдат адекватно изтълкувани без християнската символика на храма — в случая душата-храм и храмостроителството на душата. Колективното храмово пеене в "Романето" мистично озвучава надеждата за любов, в която опрощението взема връх.

Звуковият ефект — нечий глас, който зове лирическия Аз от мъглата, плач, идващ от планините и гората или от тъжните стари ели — е използван от Краско похват, за да предаде душевно настроение, най-вече болезнено и скръбно. Носителят на гласа, който зове, плаче, упреква, остава скрит, но се разбира, че това е лирическият субект-автор, пренесъл гласа на своята душа върху пейзажа наоколо или върху някой друг външен обект. Получава се внушение за психически флуиден Аз, който се раздвоява на приниципа на ехото. Този похват универсализира страданието, като го деперсонализира. Индивидуалната рефлексия за абсурдността на света ("О, толкова е тъжно, безотрадно в света!" — стихотворението "Вали, вали..." — Prší, prší...) е звуково съживена в множество "външни" гласове и по този начин въздишката на индивидуалната душа е внушена като въздишка на световната душа. Невъзможният трансцендентален порив в поезията на Краско, свързан със загубата на вярата, е поднесен като проблем пред лицето на света, предварително изстрадан (един от основните мотиви на неговата поезия е мотивът за причинно необяснимата, ирационална вина). Екзистенциалният трагизъм в поезията му е етично послание към човешкия колектив за осъзнаване на вината. Аналогията с образа на Ахасфер в едноименната поема на Лилиев (алегория на поета "съвест на света"), би разширила интерпретационния контекст на някои съществени моменти от поетиката на Краско.

Настоящият текст не претендира да е изчерпал изведената в заглавието тема за душата. Фрагментарността му е обещание за по-голяма изчерпателност в бъдеще от гледна точка на сравнението между тримата поети и по-конкретно: душата и връзката с трансценденталната сфера и душата от гледна точка на символистичната представа за сугестията .

Абастадо 1982: C. Abastado. The language of Symbolism. In: The symbolist movement in the literature of European languages. Edited by Anna Balakian. Akademiai Kiado. Budapest, 1982.

Башлар 1994: Г. Башлар. Поетика на мечтанието. Изд. "Аргес", С.,1994.

Бржезина 1989: O. Březina. Hudba pramenů a jiné eseje. Odeon, Praha, 1989.

Василев 1992: Вл. Василев. Студии, статии, полемики. Изд. къща "Български писател", С., 1992.

Лилиев 1993: Н. Лилиев. Шестима великани. В: Блуждаеща естетика. Българските символисти за символизма. Изд. на БАН, С., 1993.

Маларме 1979: Ст. Маларме. Поезията. В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. Изд. "Наука и изкуство", С., 1979. стр. 122.

Маларме 1979: Ст. Маларме. Музиката и литературата. В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. Изд. "Наука и изкуство", С., 1979, стр. 117.

Морис 1979: Ш. Морис. Литературата от последния час. В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. Изд. "Наука и изкуство", С., 1979.

Феликс 1978: J. Felix. Ivan Krasko na pozadí francúzskeho symbolizmu. In: Ivan Krasko 1876—1976. Veda, vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, Bratislava, 1978.

Christina Balabanova

Philosophy and Rhetorics of the Soul in the Poetry of Otokar Březina, Nikolai Liliev and Ivan Krasko

Summary

The study compares metamorphosic and symbolization imagery of the soul in the poetry and aesthetics of Nikolai Liliev, Otokar Březina and Ivan Krasko, each an outstanding figure in Bulgarian, Czech and Slovaks symbolism. The comparison bases itself upon the keynote place of the soul in symbolist poetry and its *Weltanschauung*. For the three men who adopted the principles of symbolism in their poetry the soul became a frequent image in the search for a novel connection of the persona with the spiritual essence of the world. As far as the "language of correspondences" goes (i.e. the construction of "exterior" reality by analogy with interior life of the persona) the soul can provide space to the transcendental subject (the mystic link of the soul with nature and the universe in the poetry of Liliev or Březina), or it can symbolize the persona's conflictual splitting, the tragic insuperability of existence (in Krasko). The *voice of the soul* metaphor, familiar from symbolist manifestos, is used to typologize the connection between suggestiveness – musicalness in the expression of soul movements and processes in the poetry of the three men. The way in which the principles of symbolism, declared in its manifestos, were perceived and transformed into individual creative reflection, serves as the unifying principle for the outlined affinities and differences.

Биографични бележки за авторите

Николай Аретов (1954)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Литература на Българското възраждане". Преподавател в Пловдивския университет "Паисий Хилендарски". Редактор на сп. "Литературна мисъл". Научните му интереси включват: литературна история, сравнително литературознание, литературна критика. Публикации: "Преводите на белетристика от първата половина на XIX век. Развитие, връзка с оригиналите, рецепция". Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1990; "Убийство по български. Скици от ненаписаната история на българската криминална проза". Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1995; "Българското възраждане и Европа". Изд. "Кралица Маб", С., 1995. Редактор на поредица литературоведски монографии и нови издания на български писатели от XIX век.

Цветанка Атанасова (1950)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Нова и съвременна българска литература". Литературен историк, автор на статии и студии върху проблеми на българската литература от Освобождението (1878) до 20-те години на XX век. Книгата ѝ "Кръгът *Мисъл*" (Университетско изд. "Св.Климент Охридски", С., 1991) е посветена на модернистичните процеси в българската литература от края на XIX и началото на XX век.

Христина Балабанова (1945)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Сравнително литературознание". Работи в областта на чешката и словашката литература и сравнителното славянско литературознание (българска, чешка и словашка литература на XX век). В статии, публикувани в български и чуждестранни научни издания, разработва

проблемите на модернизма в сравнителен аспект. Книга: "История на чешката литература". Част II (1918–1980). Издателство "Наука и изкуство", С., 1989 (в съавт. с Ив. Павлов и В. Тодоров). Съставител, автор на предговора на сборника с произведения на Витезслав Незвал "Странният чародей". Стихове, манифести, писма, спомени ."Народна култура", С., 1990. (Участва и като преводач).

Адам Бжох (1966)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава. Специалист по немска и холандска литература, известно време преподава съвременна холандска литература в Братиславския университет "Я. А. Коменски". В периода 1998 –1999 е стипендиант на Collegium Budapest – Institute of Advanced Study. Литературата на модернизма и психоаналитичното направление в литературознанието определят изсле-дователските му интереси: "Sándor Ferenczi in the Work of Gottfried Benn", студия, 1999. Редактира и коментира словашкото издание на "Илюминации" на Валтер Бенямин ("Калиграм", Братислава, 1999). Един от научните ръководители на проекта на Института за световна литература "Концепции за световната литература в края на хилядолетието".

Мирослав Дачев (1962)

Доктор на филологическите науки, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Теория на литературата". Доцент по теория на литературата в Нов български университет. От 1993 преподава семиотика в Нов български университет, а от 1996 – поетика и семиотика на литературата в Пловдивския университет "Паисий Хилендарски". Основни интереси: поетика, семиотика на литературата, теория на поетическия език, история на европейския символизъм и модернизъм от гледна точка на интертекстуалността. Автор на книгата "Семиотика на цвета в поетичния текст". Изд. център на Народното събрание, С., 1997.

Елка Димитрова (1971)

Докторант в Института за литература към БАН, София – секция "Нова и съвременна българска литература". Работи над дисертационен труд върху проблемите на митологизма и историзма в българския пост-символистичен модернизъм и по-конкретно – в българската поезия от 20-те години на XX век. Участва в научния проект "Периодика и литература" на секция "Нова и съвременна българска литература". Сътрудничи на периодични издания като литературен критик, води критическата рубрика в сп. "Мост" (списание за поезия и изобразително изкуство, София, 1998–1999).

Ян Замбор (1947)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава, доцент в Катедрата по словашка литература и литературна наука към Братиславския университет "Я. А. Коменски". Изследовател на словашката, руската и испанската литератури, поет, преводач от руски и испански. Основните му научни интереси са в областта на версологията. Книги: "Иван Краско и поезията на чешкия модернизъм". "Татран", Братислава, 1981; "Портрети на словашки писатели". Университетско издателство "Коменски", Братислава, 1988 (съставител и съавтор).

Петер Заяц (1946)

Доктор на филологическите науки, старши научен сътрудник в Института за словашка литература към САН, Братислава и професор в Хумболдовия университет в Берлин. Литературен историк и теоретик, изследовател на словашката и немската литература на XX век, на проблемите на превода, преводач от немски. Книги: "Литературата като творчество". "Словенски списовател", Братислава, 1993; "Мечтата за държава" (политическа публицистика). "Калиграм", Братислава, 1996; "Auf den Taubefußchen der Literatur" (литературоведски студии), Gollenstein, Blieskastel, 1996.

Мариета Иванова-Гиргинова (1963)

Доктор по филология, научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Нова и съвременна българска литература". Професионалните й интереси са в областта на историята на българската литература и конкретно – теория и поетика на драмата, проблеми на модернизма и постмодернизма, жанрови процеси в драмата. Публикува статии и студии по тази проблематика в специализирания научен печат, в речникови и енциклопедични издания. През 1996 защищава дисертация на тема "Жанрови модели на българската драма между двете световни войни".

Елка Константинова (1932)

Професор, доктор на филологическите науки, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, ръководител на секция "Нова и съвременна българска литература". Преподавател в НАТФИЗ и в Пловдивския университет "Паисий Хилендарски". Изследва българската литература на XX век и по-специално модернизма в художествената проза от Първата световна война до наши дни. Автор е на множество статии и на петнадесет книги, между които: "Георги Райчев"(монография). Изд. "Български писател", С., 1982; Универсално и самобитно". Изд. "Български писател", С., 1986; "Въображаемото и реалното. Фантастиката в българската художествена проза". Университетско изд. "Св. Климент Охридски", С., 1987; "Николай Лилиев. Творчески портрет". "Народна просвета", С., 1988 (II изд., 1992) и др.

Павол Копърда (1947)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава. Доцент в университета "Константин Философ" в Нитра, където ръководи катедрата по романистика. Работи в областта на италианската литература и словашко-италианските литературни и културни връзки. В редица статии изследва проблемите на европейския модернизъм и авангардизъм. Автор на книгите: "Рецепция на италианската литература в словашката култура в периода (1890-1980)". Институт за световна литература при САН, Братислава, 1994. "Междулитературен процес I. Междулитературни аспекти на старата литература". Философски факултет. Университет "Константин Философ", Нитра, 1999.

Ян Кошка (1936)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава и негов директор от 1994 г. Доктор хонорис кауза на Софийския университет "Св. Кл. Охридски" (1997). Българист и компаративист, изследва словашко-българските литературни връзки, литературата на българския модернизъм, проблеми на превода и рецепцията на модерната българска литература в Словакия. Методологически свързан с компаративната теория на Д. Дюришин. Активен преводач на българска поезия и проза. Автор на книгите: "Поезията на българския модернизъм" . "Словенски списовател", Братислава, 1972; "Словашките литературни погледи върху българския юг". Изд. на САН "Веда", Братислава, 1978; "Словашко-български литературни връзки (1826-1918)". Изд. на САН "Веда", Братислава, 1985.

Рая Кунчева (1951)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Теория на литературата; директор на Института за литература от 1999. Работи в областта на стихознанието и поетиката. Автор е на литературнотеоретични изследвания, публикувани в български и чужди научни издания. Книги: "Стихът като възможност за избор", С., Университетско изд. "Св. Климент Охридски", 1988; "Метрика, свободен стих, сонет. Стихознанието преди и сега". Изд. "Аура", С., 2000.

Мария Куса (1957)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава. Доцент в Катедрата по руски език и литература в Братиславския университет "Я. А. Коменски". Руската и френската литература на XXвек, теорията и историята на превода са основна сфера на изследователската й дейност. Ръководител на проектите "История и теория на художествения превод в Словакия" и "Превод и рецепция на световната литература в Словакия". Автор на монографията "Литературен живот. Литературно развитие. Литературен процес. Вътрешнолитературни,

извънлитературни и междулитературни взаимовръзки на руската литература на XX век". "Веда" и Институт за световна литература САН, Братислава, 1996. Съавтор в трудове, посветени на рецепцията на руската литература и на историята на художествения превод в Словакия.

Дана Кършакова (1965)

Доктор по филология, научен сътрудник в Института за словашка литература към САН, Братислава. Научните й интереси са свързани със словашката литература на прелома на XIX и XX век и конкретно с проблемите на словашкия модернизъм. Участва в изследователски проекти на Института за словашка литература като: "Речник на словашките писатели", "Речник на произведения на словашката литература на XX век" и др. Из публикуваните статии: "Към проблема за рефлексията на модернистичните тенденции в Словакия от началото на XX век" (1995), "Темата за любовта в прозата на словашкия модернизъм" (1996). Редактор в сп. "Словенска литература".

Марцела Микулова (1951)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за словашка литература към САН, Братислава. Ръководител на секция "Нова словашка литература". Изследва словашката проза на прелома на XIX и XX век и през първата половина на XX век. Статии и студии: "Трагико-гротескният парадокс на Йесенски" (1995), "Естетическите импулси на пражката среда в творчеството на Йозеф Грегор Тайовски" (1995) и др. Автор на книгата "Прозата на Тимрава между реализма и модернизма". Институт за словашка литература към САН, Братислава, 1993.

Борис Минков (1971)

Докторант в Института за литература към БАН, София, секция "Сравнително литературознание". Научните му интереси са в областта на немскоезичната литература и на съвременната българска литература. Води рубрики за новоизлезли книги в специализираните издания "Литературен вестник" и сп. "Страница", както и в пловдивския всекидневник "Марица". Член на редколегията на сп. "Страница".

Богумила Сувара-Марчокова (1957)

Магистър по филология, специалист по полска литература в Института за световна литература към САН, Братислава. Работи в областта на словашко-полските литературни връзки и на теорията на превода, преподава история на полската литература в университета в Банска Бистрица. Статии: "Асиметрията на полско-словашките връзки" (1997), "Преференции на подбора в преводите от полска литература в Словакия" (1998) и др.

Карол Томиш (1929)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за световна литература към САН, Братислава. Специалист по унгарска литература, работи в областта на словашко-унгарските литературни връзки. Автор на книгите: "За стила на словашката проза". Изд. на САН "Веда", Братислава, 1977; "Съвременност на литературата". Изд. на САН "Веда", Братислава, 1987; "Szlovák tükörben. Tanulmányok a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből". Regia, Budapest, 1997.

Елка Трайкова (1959)

Доктор по филология, научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, секция "Нова и съвременна българска литература". Защитава дисертация на тема "Вестник *Развигор* в българската култура". Автор е на множество студии и статии, проучващи историята на литературния периодичен печат. С научен проект, проследяващ литературната история през периода 1945–1989 от гледна точка на литературните диксусии в България и Русия, е спечелила конкурс към Централноевропейския университет в Прага.

Георги Цанков (1950)

Доктор по филология, старши научен сътрудник в Института за литература към БАН, София, ръководител на секция "Сравнително литературознание". Преподавател по аудио-визуална информация в Нов български университет. Работи предимно в областта на българската и френската литература, на преводната рецепция на френската литература в България. Автор на книги с литературно-критически статии и есета: "В мига на избора". "Народна младеж", София, 1985; "Отвъд бариерата". "Народна младеж", С., 1989 и "Д-р Кръстьо Кръстев". Университетско изд. "Св. Кл. Охридски", С., 1990 – посветена на проблемите на българския модернизъм.

Notes about the Contributors

Assoc. Prof. Nikolai Aretov (1954) – PhD at the Institute of Literature, Dept. of Bulgarian Revival Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Lecturer at the University of Plovdiv. Co-editor of *Literaturna Misal* magazine. Professional interests include: literary history, comparative literature, literary criticism. Published books: *Translations of Prose Works from the First Half of the19th Century. Development, Relations to the Originals, Reception* (Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1990); *Murder a la Bulgaire. Sketches from the Unwritten History of Bulgarian Crime Fiction* (Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1994); *The Bulgarian Revival and Europe* (Sofia: Kralitza Mab Press, 1995) . Editor of literary monographs and new editions of 19th century Bulgarian authors.

Assoc. Prof. Tzvetanka Atanasova (1950) – PhD at the Dept. of New Bulgarian Literature, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Literary historian, author of articles and monographs on the problems of the Bulgarian literature after the Liberation (1878) to the 1920s. Author of *The Missal Circle* (Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1991) - a study of the modernisation of Bulgarian literature at the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

Assoc. Prof. Chrsitina Balabanova (1945) – PhD at the Institute of Literature, Dept. of Comparative Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Professional interests include: Czech and Slovak literature and comparative studies of Slavonic literatures (20th century Bulgarian, Czech and Slovak literatures). Author of articles on the comparative aspects of modernism, published in Bulgaria and abroad. Author of the book *History of Czech Literature, Part 2 (1918–1980)*, co-authors I. Pavlov and V. Todorov (Sofia: Naouka i Izkoustvo Press, 1989). Editor and co-translator of Vítezslav Nezval's *The Strange Magician. Poems, manifestos, letters, memoirs* (Sofia: Narodna Kultura, 1990).

Assoc. Prof. Adam Bžoch (1966) – PhD at the Institute of World Literature,

Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Specialist in German and Dutch literatures. He has taught modern dutch literature at the University of Bratislava. From 1998 to 1999 he held a scholarship at Collegium Budapest – Institute of Advanced Studies. His scientific interests are psychoanalysis and the literature of modernism. Author of *Sándor Ferenczi in the Work of Gottfried Benn*, monograph, 1999. Editor of the Slovak edition of *Illuminations* by Walter Benjamin (Kaligram: Bratislava, 1999). One of the co-ordinators of the project *Conceptions for World Literature at the End of the Millenium* at the Institute of World Literature.

Assoc. Prof. Miroslav Datchev (1962) – DSc at the Institute of Literature, Dept. of Literary Theory, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. He teaches semiotics at the New Bulgarian University, Sofia, Bulgaria (since 1993), and poetics and history of Bulgarian literature at the University of Plovdiv, Bulgaria (since 1996). His principal research interests include poetics, semiotics of literature, theory of poetic language and history of European symbolism and modernism from the point of view of intertextuality. Author of the book *Semiotics of Colour in Poetic Text* (Sofia: National Assembly Press, 1997).

Elka Dimitrova (1971) – Post-graduate student at the Dept. of New Bulgarian Literature, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Her Doctoral thesis works up the problems of mythologism and historicism in Bulgarian post-symbolist modernism and specifically – in the Bulgarian poetry of the twenties of the 20th century. She participates in the scholarly project *Periodicals and Literature* of the Dept. of New Bulgarian Literature. She contributes to some literary periodicals as a literary critic, heads the critical rubric of *Most* (a review for poetry and painting, Sofia, 1998–1999).

Assist. Prof. Marieta Ivanova-Girginova (1963) – PhD at the Dept. of New Bulgarian Literature, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Her professional interests are the history of Bulgarian literature and specifically drama theory and poetics, modernism and post-modernism, genre processes in drama. Author of studies and articles on these subjects in the specialised press, in dictionaries and encyclopaedias. Thesis: *Genre Models in Bulgarian Drama Between WWI and WWII*. (1996)

Prof. Elka Konstantinova (1932) – DSc at the Institute of Literature, head of the Dept. of New Bulgarian Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Lecturer at the National Academy of Cinema and the University of Plovdiv. She researches 20th century Bulgarian literature, especially modernist prose from WWI onwards. Author of 15 books and numerous articles on the history of Bulgarian literature. Titles include: *Georgi Raitchev*, a monograph (Sofia: Balgarski Pisatel, 1982); *The Imaginary and the Real.* Science Fiction in Bulgarian Literary Prose

(Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1987); *Universal and Unique* (Sofia: Balgarski Pisatel, 1986); *Nikolai Liliev. An Artist's Portrait* (Sofia: Narodna prosveta, 1988, second complementary edition 1992), etc.

Assoc. Prof. Pavîl Koprda (1947) – PhD at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava and reader at the Konstantin Philosopher University in Nitra, where he is head of the Dept. of Roman Studies. His scientific interests are Italian literature and the Slovak-Italian literary and cultural relationships. In a number of articles he analyses the problems of European modernism and avant-garde. Books published: *Italian Literature in Slovak Culture (1890–1980). (Bratislava: Institute of World Literature, SAS, 1994.) Interliterary Process. I. Interliterary Aspects of the Old Literature. (Faculty of Philosophy. University of Nitra, 1999.)*

Assoc. Prof. Ján Koška (1936) – PhD at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Director of the same institute since 1994. Doctor Honoris Causa of the University of Sofia since 1997. Specialist in Bulgarian studies and Comparative studies, Bulgarian-Slovak literary relations, the literature of Bulgarian modernism as well as some aspects of the translation and reception of contemporary Bulgarian literature in Slovakia. Methodologically related to the comparative theory of D. Ďurišin. Translator of Bulgarian poetry and prose. Books published: *The Poetry of Bulgarian Modernism* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972), *Slovak Literary Views of Southern Bulgaria* (Bratislava: SAS Press Veda, 1978); *Slovak-Bulgarian Literary Relations (1826-1918)* (Bratislava: SAS Press Veda, 1985).

Assist. Prof. Dana Kršaková (1965) - PhD at the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Specialist in *fin de ciecle* Slovak literature, particularly in the problems of Slovak modernism. Participator in research projects of the Institute of Slovak Literature such as: *Dictionary of Slovak Writers*, *Dictionary of 20th Century Slovak Literature*, etc. Published articles include: *Toward the Problem of the Reflection of Modernist Tendencies at the Beginning of the 20th Century in Slovakia* (1995), *The Love Theme in Slovak Modernist Prose* (1996). Editor of the *Slovenska Literatura* magazine.

Assoc. Prof. Raya Kuntcheva (1951) – PhD at the Dept. of Literary Theory, Director of the Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia (since 1999). Her professional interests are verse studies and poetics. Author of studies in literary theory, which have been published in Bulgaria and abroad. Titles include: *Verse as a Possibility for Choice* (Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1988); *Metrics, Free Verse, Sonnet. The Past and the Present of Poetry Studies* (Sofia: Aura Publ., 1999).

Assoc. Prof. Mária Kusá – PhD at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, reader at the Dept. of Russian Language and

Literature at the University of Bratislava. Specialist in 20th century Russian and French literatures, theory and history of translation. Co-ordinator of the projects *History and Theory of Literary Translation in Slovakia* and *Translation and Reception of World Literature in Slovakia*. Author of the monograph *Literary life. Literary Development. Literary Process. Intraliterary, Extraliterary and Interliterary Relationships in 20th Century Russian Literature* (Bratislava: Veda and Institute of World Literature, SAS, 1987). Co-author of studies in the reception of Russian literature and the history of literary translation in Slovakia.

Assoc. Prof. Marcela Mikulová (1936) – PhD at the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Head of the Dept. of New Slovak Literature. Specialist in *fin de siecle* and early 20th century Slovak prose. Published articles and monographs include: *The Tragic-Grotesque Paradox of Jesensky* (1995), *The Aesthetic Impulses of the Prague Milieu in the Works of Joseph Gregor Tajovský* (1995), etc. Author of the book *Timrava's Prose between Realism and Modernism* (Bratislava: Institute of Slovak Literature at SAS, 1993).

Boris Minkov (1971) – Post-graduate Student at the Dept. of Comparative Literature, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Specialist in literature in German and contemporary Bulgarian literature. Book reviewer in the specialized editions *Literaturen Vestnik* and *Stranitza* magazine, as well as the Plovdiv daily *Maritza*. Member of the editorial board of *Stranitza* magazine.

Assist. Prof. Ljuba Stojanova (1967) – PhD at the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. In a number of articles she analyses the Slovak-Bulgarian and the Bulgarian-Slovak literary and linguistic relations as well as various aspects of contemporary Slovak literature and language. Participator in the projects: *History of the Official Slavonic Languages* (University of Sofia), *Bulgarian-Slovak Dictionary* (Dept. of Slavic Studies at the Slovak Academy of Sciences).

Bogumila Suwara-Marčoková (1957) – MA in philology, specialist in Polish literature at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Specialist in Slovak-Polish literary relations and translation theory. She teaches History of Polish literature at the University of Banská Bystrica. Articles: *The Asymmetry of the Polish-Slovak Relations* (1997), *Preferences in the Selection of Translation from Polish litersture in Slovakia* (1998), etc.

Assoc. Prof. Karol Tomiš (1929) – PhD at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava. Specialist in Hungarian literature and the Slovak-Hungarian literary connections. Author of the following books: *On the Style of Slovak Prose* (Bratislava: SAS Press Veda,1977), *The Modernity of Literature*

(Bratislava: SAS Press Veda, 1987), *Szlovák tükörben. Tanulmányok a szlovák-magyar irodalmi kapcsolatok tárgyköréből* (Budapest: Regia, 1997).

Assist. Prof. Elka Traikova (1959) – PhD at the Dept. of New Bulgarian Literature, Institute of Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Thesis: *The Role of "Razvigor" Newspaper in Bulgarian Culture*. Author of studies in history of the literary periodic press in Bulgaria. Her project, researching the literary history and the literary disputes from 1945 to 1989, has won a grant from the Central European University in Prague.

Assoc. Prof. Georgi Tzankov (1950) – PhD at the Institute of Literature, head of the Dept. of Comparative Literature, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia. Professor of audio-visual information at the New Bulgarian University. His professional interests are the Bulgarian and French literatures and the translation reception of French literature in Bulgaria. Books published: *At the Moment of Choice* (Sofia: Narodna Mladezh, 1985); *Beyond the Barrier* (Sofia: Narodna Mladezh, 1989) and *Dr. Krastyo Krastev* (Sofia: University Press *Sv. Kl. Ochridski*, 1990), dedicated to the problems of Bulgarian modernism.

Assoc. Prof. Peter Zajac (1946) – DSc at the Institute of Slovak Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava and professor at the Humboldt University in Berlin. Literary historian and theoretician, specialist in 20th century Slovak and German literatures and the problems of translation. Translator from German. Books published: *Literature as Creativity* (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993), *The Pulsation of Literature /2nd volume of Literature as Creativity* (Bratislava: Slovenský spisovatel, 1993), *The Dream of a State (political journalism)* (Bratislava: Kaligram, 1996), *Auf den Taubefußchen der Literatur* (Blieskastel: Gollenstein, 1996).

Assoc. Prof. Ján Zambor (1947) – PhD at the Institute of World Literature, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, reader at the Dept. of Slovak Literature and Literary Science at the University of Bratislava. Specialist in Slovak, Russian and Spanish literatures, poet, translator from Russian and Spanish. His scientific interests are mainly in the field of verse studies. Books published: *Ivan Krasko and the Poetry of Czech Modernism* (Bratislava: Tatran, 1981); *Portraits of Slovak Writers* (Bratislava: University Press *Komenský*, 1988) – editor and co-author.

Превод: Зорница Димова[1]

[1] Преводачът на биографичните бележки Зорница Димова е преводач и на част от резюметата.

Показалец на авторските имена

Абасадо, К. — 261, 267
Аврамов, Д. — 92
Адамович, Г. В. — 217
Азимов, А. — 137, 140
Андреенко, М. — 213, 217, 219
Андрейчин, Ив. Ст. — 55-57, 116
Аненков, Ю. — 213
Аполинер, Г. — 37
Арагон, Л. — 213, 220
Аренд, Х. — 230, 235
Аретов, Н. — 11, 17, 70, 80, 269, 275
Арцибашев, М. П. — 76
Атанасова, Цв. — 13, 19, 109, 113, 118, 269, 275
Базовски, М. А. — 218
Бакалов, Г. — 242
Бакланов, Г. — 194
Бакош, М. — 61, 67, 68, 216
Бал, Х. — 53, 54
Балабанова, Хр. — 14, 19, 111, 260, 267, 269, 275
Балакиан, А. — 260, 267
Балек, Л. — 252, 259
Балзак, О. дьо — 226
Балтрушайтис, Ю. — 214
Банашак, Б. — 178
Банг, Х. — 100
Бар, Х. — 232, 235
Бах, Й. С. — 88, 212
Бахтин, М. М. — 36, 165, 169
Башев, Вл. — 191
Башиянов, Г. — 114, 117
Башлар, Г. — 241, 242, 250, 263, 267
Бекет, С. — 26
Бели, А. — 21, 24, 52-54, 56, 60
Бен, Г. — 269, 277
Бен-Порат, З. — 104, 107
Бенямин, В. — 159, 269, 277
Берберов, Хр. — 77
Бергсон, А. — 95, 115, 170, 246, 247, 250
Бжох, А. — 10, 13, 15, 19, 61, 270, 275
Блаухут, Р. — 232, 235
Блок, А. А. — 52, 216
Бодлер, Ш. — 49, 51, 54, 55, 58, 59, 89, 92, 93, 96, 126
Бодрияр, Ж. — 43, 181
Болецки, В. — 179, 181, 182
Ботев, Хр. — 114, 117
Бото, Я. (вж. И. Краско)
Браунек, М. — 158
Бредбъри, Р. — 137, 140
Бремон, А. — 92-97
Бретон, А. — 13, 18, 52-54, 96, 160, 169, 171-174, 176, 214
Бржезина, О. — 260-262, 266, 267
Бринкман, Р. — 223, 235
Брисе, П. — 214

Брифол, Р. — 64
Бройх, У. — 35, 45, 104, 107
Брох, Х. — 12, 18, 221-237
Бруде-Фирнау, Г. — 228, 236
Брюсов, В. — 55, 216
Булгаков, М. А. — 37, 46, 210
Бурдийо, П. — 29
Буриан, В. — 99
Бурич, В. — 216, 220
Бьорнсон, М. — 76
В.Х.В. (вж. Вл. Хурбан-Владимиров)
В.Х.С. (вж. Вл. Хурбан)
Вагнер, Р. — 21, 24, 99
Вазов, Ив. — 85, 86, 88, 90, 114, 116, 118
Валас, Т. — 10, 16
Валери, П. — 12, 18, 51, 59, 92-97
Ван Гог — 173
Василев, Вл. — 95, 96, 262, 267
Василев, Й. — 114, 117
Ватимо, Дж. — 10, 16
Ваше, Ж. — 53
Ваянски, С. Х. — 86, 99-102, 107, 199, 207, 215, 220
Веденски, А. И. — 39
Вежинов, П. — 136, 137, 140
Велков, П. — 38
Велш, В. — 10, 16
Верлен, П. — 49, 54, 55, 89, 116, 260, 262, 265
Верфел, Фр. — 76
Виан, Б. — 37, 46
Виготски, Л. С. — 205, 206
Вика, К. — 177
Виликовски, П. — 45, 253, 255-259
Вине, Р. — 78, 81
Винцер, П. — 216
Витгенщайн, Л. — 43, 45, 221
Виткаци (вж. Ст. И. Виткевич)
Виткевич, Ст. И. — 26-32, 179, 182
Вичев, Д. — 112, 113, 117
Влайков, Т. — 72, 133
Вознесенски, А. А. — 191
Войнович, Вл. — 184, 186
Волошинов, В. Н. — 63
Вонегът, К. — 37, 46
Вотруба, Фр. — 86, 98, 99, 101, 102, 107, 141, 142
Габелоне, Л. — 171-176
Гадамер, Х.-Г. — 238, 250
Газда, Г. — 179
Гал, И. — 99, 101, 105-108
Гален, Х. — 78, 81
Галич, А. — 196
Галонзка, В. — 112, 117
Гарборг, А. Е. — 100
Гафрик, М. — 119, 124, 141, 152, 153
Геебрант, А. — 29, 159, 170
Георге, Ст. — 94
Георгиев, Л. — 117
Георгиев, М. — 133
Геров, А. — 137
Гил, Р. — 21, 24, 50
Гогол, Н. В. — 76, 210
Гол, И. — 54, 59, 157, 158, 160, 169
Голдони, К. — 157
Гомбрович, В. — 179, 182
Гончарова, Н. С. — 215
Готие, Т. — 49, 55, 59
Готфрид, Б. — 34
Грозев, И. — 157, 165
Гройс, Л. — 190, 197
Грьоблова, Л. — 98, 99, 101, 105, 108
Гумильов, Н. С. — 53
Гурмон, Р. дьо — 60, 116
Гурски, К. — 103, 104, 107
Гълъбов, К. — 227, 236
Гьоте, Й. В. — 105, 225, 229-231
Д'Ануцио, Г. — 100
Далчев, А. — 57, 87, 88, 90, 94-96
Дамянов, Д. — 191
Дамянов, Кр. — 137
Даниел, И. — 156, 169
Дановски, Б. — 155-158, 161, 162, 164-

166, 169
Данте Алигиери — 105
Дарвин, Ч. — 127
Дачев, М. — 10, 11, 15-17, 20, 23, 47, 49, 270, 276
Дебелянов, Д. — 110
Демел, Р. — 56
Дерида, Ж. — 30, 97, 161, 169, 171, 173, 175-178, 180
Джагаров, Г. — 192
Джамбазки, Хр. — 117
Джеймисън, Фр. — 173, 174, 176
Джойс, Дж. — 34, 170, 173
Джонсън, А. Л. — 104, 107
Дилов, Л. — 136, 137, 140
Димитрова, Бл. — 184
Димитрова, Е. — 13, 19, 238, 250, 270, 276
Димов, Д. — 184
Димова, З. — 279
Дишамп, М. — 214
Домбек, Т. — 111, 113
Д'Орвил, Б. — 76
Достоевски, Ф. М. — 100
Дрозда, М. — 201, 204, 206
Дурцак, М. — 222, 223, 236
Дьоблин, А. — 39, 46
Дюришин, Д. — 3, 18, 90, 211, 271, 279
Дюшам, М. — 213
Еверс, Х. Х. — 75-78, 80, 81, 131
Евтушенко, Е. А. — 191
Едшмид, К. — 222, 226, 227, 236
Елиаде, М. — 28
Елин Пелин — 133
Елиът, Т. С. — 34, 35, 87, 88, 90, 92, 96
Елюар, П. — 96, 213, 220
Емел, Ф. — 159, 163, 169
Ернст, М. — 173, 213
Жари, А. — 37, 46
Жари, Щ. — 65-67
Жечев, Т. — 112, 113, 117, 192
Живков, Т. — 193
Жирар, Р. — 44
Жьоне, Ж. — 256, 259
Загорчинов, Ст. — 155, 162, 163, 169
Зак, Л. — 213
Замбор, Я. — 13, 19, 141, 144, 152, 153, 271, 279
Зандауер, А. — 232
Заяц, П. — 12, 18, 34, 45, 82, 90, 271, 279
Зданевич, И. — 213, 214, 220
Зола, Е. — 222, 229-231
З-ч, Г. — 114-116, 118
Ибсен, Х. — 101
Иванов, В. И. — 52-54, 60, 216
Иванова-Гиргинова, М. — 11, 17, 155, 170, 271, 276
Иванова-Шалингова, М. — 143, 153
Игов, Св. — 113, 117
Илечкова, С. — 211
Илиев, Г. — 129
Илиев, Ст. — 112, 113
Илф и Петров, (И. Илф, Е. Петров) — 13, 18, 35, 37-42, 44-46
Ингарден, Р. — 145, 153, 154
Йелинек, Г. — 83, 90
Йелмслев, Л. — 63
Йесенски, Я. — 98, 99, 101, 102, 108, 200, 201, 203-205, 207, 271, 279
Йесперсен, О. — 63
Йовков, Й. — 133
Йонеско, Й. — 26, 36
Йорданов, А. — 112
Кайзер, Г. Р. — 156, 236
Камбуров-Фурен, Св. — 155, 161, 167, 169
Каменова, А. — 227
Камю, А. — 253, 256, 257, 259
Кандински, В. — 21, 24, 157, 170, 209, 211, 212, 216, 220
Кант, И. — 66
Караджов, Д. — 155, 161
Каралийчев, А. — 133

Карнап, Р. — 62
Каролев, Ст. — 111, 113
Кафка, Фр. — 26, 27, 29-32
Кашински, Ст. — 234, 236
Киркегор, С. — 137
Киси, К. — 37
Китовска-Лисяк, М. — 182
Клас, А. (вж. Фр. Вотруба)
Клее, П. — 212, 216
Ковачичова, О. — 201, 206
Козелек, Р. — 126
Коленич, И. — 257
Конрад, Д. — 256, 257, 259
Константинов, Г. — 71, 79
Константинова, Е. — 13, 18, 126, 140, 271, 276
Конт, О. — 127
Копърда, П. — 13, 18, 171, 176, 272, 277
Кора, Бр. — 157
Коржинек, Й. — 63, 64, 67
Косоркин, Щ. — 98, 101, 108
Кошка, Я. — 13, 18, 82, 91, 111, 113, 272, 277
Краско, И. — 13, 18, 83, 86, 88-90, 98, 99, 101, 104, 108, 119-125, 141-145, 147, 148, 150-154, 253, 260, 264-267, 270, 278
Краус, К. — 13, 18, 35, 37, 39-41, 44, 46, 221
Крейг, Г. — 160, 169
Крижова, Н. — 68
Кръзнов, Г. — 70, 71, 79
Кръстев, д-р Кр. — 111, 112, 114-116, 241, 271, 275
Кръстева, Ю. — 66, 67, 103
Кужел, Д. — 257
Кузманов, Е. — 137, 140
Кукучин, М. — 120, 124, 125, 199
Кулчар-Сабо, Е. — 34, 45
Кунчева, Р. — 12, 18, 92, 96, 272, 277
Курилук, Е. — 180, 182
Куса, М. — 13, 19, 208, 219, 272, 278
Куси, И. — 89, 90, 99, 102, 107
Куюмджиев, Кр. — 192
Кшижановски, Ю. — 177
Кършакова, Д. — 11, 17, 98, 107, 273, 277
Кьоно, Р. — 37
Кьорчев, Д. — 56, 116
Лакан, Ж. — 203
Ламар — 112, 246
Ланг, Фр. — 78, 81
Леви, Е. — 74
Левинас, Н. — 180
Левчев, Л. — 191, 192
Лем, Ст. — 137, 140
Лемоние, К. — 131
Лени, П. — 78
Лермонтов, М. Ю. — 204
Лесков, Н. — 201
Ликова, Р. — 112, 113
Лилиев, Н. — 12, 18, 57, 89-97, 110, 129, 260, 262-264, 266, 267, 272, 276
Лиотар, Ж.-Фр. — 172, 176, 221, 236
Лихачов, Д. С. — 200
Лихтенберг, Г. Х. — 39, 46
Лойола, И. — 26
Лотман, Ю. М. — 35, 36, 40, 45, 46, 200, 206
Луи, П. — 106
Лутер, М. — 126
Лютцлер, П. М. — 229, 230, 236
Майринк, Г. — 11, 17, 74-80, 131, 132, 222, 237
Максимов — Мирчо, Хр. — 133
Малапарте, К. — 37, 46
Маларме, Ст. — 21, 31, 49, 50, 51, 53-55, 57, 59, 60, 92, 93, 95-97, 116, 151, 154, 216, 260, 261, 267
Малевич, К. С. — 170, 208, 209
Маликова, З. — 143, 153
Малиновски, Б. — 64
Ман, П. дьо — 93, 205
Ман, Т. — 228
Ман, Х. — 39, 46, 222, 230, 233

Манхайм, К. — 62, 67
Марангозов, Н. — 112
Марангозов, Цв. — 47
Маринети, Т. — 51, 54, 157-159
Маркаде, Ж. — 211, 212, 215
Маркевич, Х. — 206
Марковски, М. П. — 178
Маркузе, Л. — 231, 236
Маршак, С. Я. — 194, 197
Масарик, Т. Г. — 101
Масух, Г. — 151, 153
Матаузер, Зд. — 210
Матезиус, В. — 63, 64, 67
Матейов, Ф. — 210
Маяковски, В. В. — 211, 219
Мелконян, А. — 137
Мендес, К. — 105
Мерхаут, Л. — 203, 206
Метерлинк, М. — 55, 100, 116
Микула, В. — 90
Микулова, М. — 12, 17, 199, 207, 209, 219, 273, 278
Милев, Г. — 54, 55, 57, 59, 60, 72, 77, 86, 87, 90, 112, 113, 115, 116, 130, 131, 157, 170, 241-243, 245, 246, 248, 250, 251
Милош. Ч. — 178, 182
Милър, Х. — 257
Минков, Б. — 12, 18, 221, 237, 273, 278
Минков, Св. — 70, 74, 76-80, 112, 131-134, 156
Минков, Цв. — 167
Миноа, Ж. — 26, 30
Минчев, Ст. — 226
Минчева, Б. — 77
Миролюбов, В. — 114, 117
Мистрик, Й. — 147, 153
Митана, Д. — 257
Митов, Д. Б. — 226, 236
Михайловски, Ст. — 114, 116, 118
Младенов, И. — 112, 117
Моклер, К. — 102
Мопасан, Ги дьо — 100
Мореас, Ж. — 50, 55
Морис, Ш. — 261, 265, 267
Моро, Г. — 216
Музил, Р. — 221
Мурнау, Фр.-В. — 78
Мусаков, Вл. — 157
Мутафов, Ч. — 26-33, 70, 72, 76, 77, 79, 80, 112, 116, 129-135, 241, 248-250
Мюсе, А. дьо — 100
Наковски, А. — 137
Настрадинова, В. — 137
Натев, А. — 114
Неделчев, М. — 79
Незвал, В. — 273, 275
Нересницки (Ю. Славик) — 98, 101
Нива, Ж. — 210
Николов, М. — 190, 192, 197
Ницолов, Л. — 117
Ницше, Фр. — 101, 128, 133, 138, 246
Нич, Р. — 178, 179, 181, 182
Новак, Л. — 68
Новалис, Фр. фон Х. — 54
Нойрат, О. — 62
Нонев, Б. — 77, 79
Омир — 105
Ортега-и-Гасет, Х. — 137
Остерле, Х. — 224, 225, 236
Отченаш, И. — 253, 254, 257-259
Павлов, Ив. — 273, 275
Павлов, К. — 184, 191-193
Павлу, Б. — 100, 107
Панайотов, В. — 45, 67, 90, 107, 124, 152, 181, 206, 219, 258
Пантелеев, Д. — 57, 94
Папоушек, В. — 205, 206
Парацелз — 74
Пастернак, Б. — 210, 211, 219
Паунд, Е. — 34, 35
Пере, Ж. — 213
Пери, К. — 104, 107
Петров, З. — 189, 190, 197
Петршичек, М. — 203, 206

Петьофи, Ш. — 204
Пехар, И. — 204, 206
Пикабия, Фр. — 218
Пиндиков, А. — 71-79
Пирандело, Л. — 156
Пищянек, П. — 253-255, 257-259
По, Е. А. — 70, 76, 92, 93, 96
Поважан, М. — 66, 67
Подраза-Квятковска, М. — 177, 182
Полянов, Вл. — 12, 18, 70-81, 112, 131, 133-135, 155, 167-170, 223-228, 235, 237
Попдимитров, Е. — 115, 129, 155
Попов, А. — 139, 140
Попов, Др. — 227
Попович, А. — 64, 67, 68
Попфилипов, Н. — 133
Порембович, Е. — 177
Прайс, Ч. — 37, 45
Протохристова, К. — 167, 170
Прохазка, М. — 205, 206
Прудков, К. — 39
Прушкова, З. — 257, 258
Пушкин, А. С. — 105, 204
Пфистер, М. — 35, 45, 104, 107
Пшибишевски, Ст. — 76, 133, 226, 237
Пърс, Ч. С. — 175
Рабле, Фр. — 126
Радичков, Й. — 136, 139
Радоев, И. — 188-190
Радославов, И. — 57, 58, 109, 110, 115-117
Разлоф, У. — 37, 38, 45
Разус, М. — 98, 101, 108
Райнов, Н. — 21, 24, 76, 128, 129, 133, 166, 170
Райсел, Вл. — 66, 68
Райчев, Г. — 70, 76, 80, 131-133, 272, 276
Раковски, В. — 175
Ралин, Р. — 184
Ранит, А. — 216, 217, 219, 220
Редон, О. — 216
Рей, М. — 213, 220
Рембо, А. — 49, 89
Ремизов, А. М. — 201, 206, 217
Рибмон, Ж. — 214, 220
Риго, Ж. — 213, 220
Рие, Ст. — 78, 81
Рикьор, П. — 128, 202, 206
Рилке, Р. М. — 34, 94
Риха, К. — 39, 46
Рихтерова, С. — 36, 43, 45, 47
Рождественски, Р. И. — 191
Розанов, В. В. — 212
Розанова, О. — 215
Рой, Вл. — 98, 99, 101
Росен, П. — 226
Сабол, Я. — 146, 147, 153
Саймак, Кл. — 137, 140
Салтиков-Щедрин, М. Е. — 39
Сапарев, О. — 79
Сарандев, И. — 111, 112, 117
Сас, Т. — 249, 250
Сатимели, Е. — 157
Свиленов, А. — 79
Симонов, К. М. — 194, 197
Сирак Скитник — 157, 170, 241, 247-250
Скрам, Б.-А. — 100
Скрябин, А. Н. — 21, 24, 211
Славейков, П. П. — 48, 56, 57, 59, 111, 112, 115-118, 246
Славик, Ю. (вж. Нересницки)
Сланчикова, Б. (вж. Тимрава)
Словацки, Ю. — 107
Смирнов, И. П. — 200, 206
Смирнова, Ю. Р. Д. — 200, 206
Солженицин, А. И. — 184, 193-196
Сологуб, Ф. К. — 54
Сосюр, Ф. дьо — 63
Стайрън, У. — 37
Стала, К. — 182
Сталин, Й. В. — 193
Стаматов, Г. П. — 12, 18, 226, 228-230,

232-236
Стаматов, Л. — 111, 112
Станцел, Ф. — 201, 203, 205, 206
Стефанов, В. — 71, 237
Стойчева, Т. — 19, 25
Стокър, Бр. — 78
Стоф, А. — 104, 107
Стоянов, Л. — 57, 157, 227, 246, 248, 250
Стоянов, Цв. — 19, 192
Стоянова, Л. — 12, 18, 252, 258, 271, 278
Стравински, И. — 218
Страшимиров, А. — 76, 112, 157, 226, 232-235
Стриндберг, А. — 76, 100, 131
Стругацки, (А. Н. и Б. Н. Стругацки) — 137, 140
Сувара-Марчокова, Б. — 13, 18, 177, 182, 273, 278
Сугарев, Е. — 112, 113, 117, 240, 250
Судей, П. — 95
Суза, Р. дьо — 94, 95
Суифт, Дж. — 126
Султанов, С. — 71, 79
Супо, Ф. — 213, 220
Тайовски, Й. Г. — 99, 200, 201, 205, 207, 271, 279
Татлин, Вл. Е. — 209
Тахов, Р. — 114, 118
Теребеши, К. — 64, 65, 68
Тетмайер, К. — 100
Тибоде, А. — 93-95
Тик, Л. — 229
Тимрава (Б. Сланчикова) — 200-205, 207, 271, 279
Тинянов, Ю. Н. — 36
Тодоров, В. — 273, 275
Тодоров, П. Ю. — 117, 128, 129
Толстой, Л. Н. — 101
Томиш, К. — 13, 19, 124, 274, 278
Трайкова, Е. — 13, 19, 183, 197, 274, 279
Траянов, Т. — 56, 57, 109, 129
Тристмегист, Х. — 74
Тургенев, И. — 100, 105, 215
Тюфекчийска, А. — 79
Уайлд, О. — 54, 100, 222
Уелек, Р. — 83, 260
Унамуно, М. — 137
Уорхол, А. — 173, 174
Уорън, А. — 83, 90
Фабре, Л. — 96
Фабри, Р. — 65, 66, 68
Федотов, А. — 79
Фелдман, В. — 177
Феликс, Й. — 86, 265, 267
Фик, М. — 178
Филонов, А. — 215
Фламарион, Н. С. — 123
Флоренски, П. А. — 215
Фрелс, О. — 230, 236
Френкел, Т. — 213, 220
Фридрих, Х. — 93, 97
Фройд, З. — 41, 66, 133, 164, 170, 171, 244, 256, 259
Фром, Е. — 64
Фуко, М. — 13, 84, 88, 90
Фурнаджиев, Н. — 112, 131, 242, 246-248
Хабай, И. — 252
Хаджикосев, С. — 111, 112, 118
Хайдегер, М. — 137, 138
Хайне, Х. — 105
Хайтов, Н. — 185
Хала, Я. (вж. Я. Йесенски)
Хамсун, К. — 76, 100
Хармс, Д. — 39, 216, 217
Хашек, Я. — 13, 18, 35, 37, 38, 40, 41, 44, 46
Хвездослав, П. О. — 86, 199, 265
Хегел, Г. Фр. — 127
Хелър, Дж. — 37, 46
Холц, А. — 39, 46, 230
Хорак, П. — 88, 90

Хофман, Е. Т. А — 70, 76, 131
Хофманстал, Х. фон — 76, 94, 222, 229, 231, 236
Храбал, Б. — 153
Христов, К. — 111, 128
Хруз, П. — 257
Хрушовски, И. — 62-64, 69
Хуго, Фр. — 93
Хурбан, Вл. — 98, 101, 106-108
Хурбан-Владимров, Вл. — 99
Цамбел, С. (вж. Щ. Косоркин)
Цанев, Г. — 57, 71, 72, 79, 227
Цанев, Ст. — 191, 192
Цанева, М. — 111
Цанков, Г. — 13, 18, 26, 32, 111-113, 274, 279
Цара, Т. — 213
Цвайг, Ст. — 222, 237
Цима, П. — 222, 236
Цимерман, Ю. — 146, 147, 153
Циолковски, Т. — 223, 236
Цморей, П. — 62, 68
Чепан, О. — 206, 209-212, 214-216, 219
Чепанова, Н. — 209, 219
Чехов, А. П. — 28, 204
Чуковски, К. И. — 194
Чулков, Г. — 54
Чурльонис, М. К. — 216, 219
Шагал, М. — 30
Шалда, Фр. Кс. — 71, 102
Шаршун, Б. — 215
Шаршун, С. И. — 208-220
Шатобриан, Фр. Р. дьо — 126
Шевалие, Ж. — 29, 159, 170
Шеербарт, П. — 39, 46
Шикула, В. — 252, 259
Шилер, Фр. — 66
Шишманов, Д. — 74
Шкарван, А. — 143
Шкултети, Й. — 199
Шлегел, Фр. — 229
Шлемер, О. — 159, 160, 170
Шматлак, С. — 89, 90, 206
Шницлер, А. — 76
Шолохов, М. А. — 190
Шопенхауер, А. — 66, 128, 181, 211
Шпенглер, О. — 223, 236
Шулц, Бр. — 13, 18, 177, 179-182
Щагел, Ю. — 82
Щайнеке, Х. — 223, 236
Щеглов, Ю. — 223, 236
Щедке, К. — 35, 45
Щипачов, Ст. П. — 190
Щраер, Л. — 157, 159, 167, 170
Юисман, Ж.-К. — 116
Юнг, К.-Г. — 170, 239, 250
Яворов, П. К. — 13, 18, 56, 86-89, 110-112, 117, 127, 128
Якобсон, Р. — 35, 200
Янакиев, К. — 239, 250
Янкович, Ю. — 147, 148
Яус, Х. Р. — 93

Езиците на европейската модерност
Български и словашки прочити

Съставители: Христина Балабанова, Адам Бжох
Художник: Буян Филчев
Превод от словашки език: Величко Панайотов, Вътьо Раковски
Превод на английски език: Татяна Стойчева, Зорница Димова
Редактор на превода от словашки: Христина Балабанова
Редактор на английския текст: Елка Димитрова
Предпечатна подготовка: Величко Панайотов, Екатерина Гинева
Коректори: Юлия Обретенова, Елка Димитрова
Технически редактор: Милка Йонева

Формат: 16/60/90
Тираж: 500

ISBN 954-8712-04-0

Институт за литература – Издателски център „Боян Пенев"
бул. „Шипченски проход" 52, бл. 17; тел.: 979 29 90
e-mail: izdatelstvo@ilit.bas.bg
Печатница „Вулкан 4"

Languages of European Modernity

Bulgarian – Slovak Interpretations

В сборника
„Езиците на европейската модерност“
се интерпретират литературните
и културните диалози на европейския модернизъм,
авангардизъм, постмодернизъм.
Търсят се типологическите близости
в областта на поетиката, жанра,
културните контексти,
които модерността изгражда.
Българската и словашката литература
на модерността се разглеждат
в широк европейски контекст.

Institute of Literature – Bulgarian Academy of Sciences