Пространствата на СЛОВОТО



Боян Пенев
издателска къща

ПРОСТРАНСТВАТА НА СЛОВОТО

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК В ЧЕСТ НА ПРОФ. ДФН СВЕТЛОЗАР ИГОВ

ТОМ 2

БОЯН ПЕНЕВ
ИЗДАТЕЛСКИ ЦЕНТЪР

Настоящето издание се реализира благодарение
на финансовата подкрепа
на Фонд „Научни изследвания“
при Министерството
на образованието, младежта и науката.

Институт за литература
Българска академия на науките
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

ПРОСТРАНСТВАТА НА СЛОВОТО

ЮБИЛЕЕН СБОРНИК В ЧЕСТ НА ПРОФ. ДФН СВЕТЛОЗАР ИГОВ

ТОМ 2

Институт - НА
за литература
БЪЛГАРСКА

София • 2012
ИЦ „Боян Пенев“

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

© Институт за литература, 2012
Издателство „Боян Пенев“, 2012

© Съставители: проф. д-р Клео Протохристова, доц. д-р Елка Трайкова, доц. д-р Александър Йорданов, доц. д-р Антония Велкова – Гайдаржиева, гл. ас. Александра Антонова

© Яна Левиева, художник на корицата, 2012

ISBN 978-954-8712-84-2

СЪДЪРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ НА ЛИТЕРАТУРАТА, СРАВНИТЕЛНО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ, ЧУЖДЕСТРАННИ АВТОРИ

Галин Тиханов
Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity:
Two Enlightenment Articulations
(Космополитизмът върху дискурсивната карта на модерността: два артикулационни проблясъка (две идеи, формулирани по нов начин) 11

Антон Баев
Романтизъм, Новоромантизъм и романтически дискурс 33

Жоржета Чолакова
Хилозоизъм и романтически пейзаж 54

Дария Карапеткова
Поетът Микеланджело на български език 66

Амелия Личева
Станислав Стратиев и Дино Будзати: Пътуване из етажите 72

Владимир Сабоурин
Фиктивно и фикционално в „*Истинна история за завладяването на Нова Испания*." Към генеалогията на романа 79

Албена Бакрачева
A Portrait of the Intellectual as a Young Man of Fairest Promise:
Emerson's "The American Scholar"
(Портрет на интелектуалеца като „Многообещаващ младеж": „Американският учен" на Р. У. Емерсън) 92

Таня Маджарова
Стратегии на писмото в разказите на Ян Неруда 99

Клео Протохристова
Време срещу повествование в „Братя Карамазови" 112

Маргрета Григорова
Джоузеф Конрад: писането като разговор със сенки. Сянка, име и плът в „Личен дневник“ 125

Борис Минков
Броилката. Щрихи към една история на понятието 139

Десислава Лилова
Руската окупация (1878-1879) и българската идентичност: национални и локални политики 155

Иван Радев
Неофит Бозвели и първите преводи на Доситей Обрадович у нас 172

Николай Аретов
Писателят като читател и преводач: Асен Христофоров 186

Барбара Томалак
Stare mity „dają do myślenia“. (Старите митове будят размисъл) 199

Гражина Шват – Гълъбова
Wokół problematyki przemilczenia w relacjach z Innym (Няколко бележки върху понятието „укриване“) 214

Дияна Николова
Раждането на операта 222

Цветана Хубенова
Разпадащото се време на човешкото в разказите на модерността и постмодерността 248

Панайот Карагьозов
Адам Мицкевич като историограф и компаративист (Лекциите по славянски литератури на А. Мицкевич в *Колеж де Франс*) 256

Калина Бахнева
„Изключително източен“. Лекционният курс на Боян Пенев *„Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“* 268

Надежда Александрова
Литературният критик и историк Малчо Николов
и неговите „златорожки страници“ 280

Евелина Белчева
Петър Динеков: Надгробно слово за Владимир Василев –
47 години post mortem 299

Предраг Палавестра
Вонгар, гласник из другог света (Вонгар, пратеник
от друг(ия) свят) 317

Слободанка Пекович
Слике-сећање као регулатор стварности и личног идентитета
у роману деведесетих година 20. века. (Образите – спомени
като регулатор на реалността и на личната идентичност
в романа от 90-те години на 20 век) 326

Евдокия Борисова
Орхан Памук – палинодии и литературни диалози 341

Драган Хамович
Један поглед на поезију и поетику Јована Христића
(Един поглед върху поезията и поетиката на Йован Христич) 359

Ивана Крония
Pred bibliotekom Jovana Hristića
(Пред библиотеката на Йован Христич) 365

Ина Кукунджиева
Гласът и огънят – прояви на свобода при масите
(в „Травнишка хроника“ и „Приказка за слона на везира“
на Иво Андрич) 373

Хюсеин Мевсим
Иво Андрич и/в Турция 377

Дарина Дончева
Иво Андрич и Светлозар Игов или за учителя и ученика 392

Милена Цанева
Светлозар Игов и неговата История на българската литература 407

Албена Вачева
Литературната историография – идеологически успоредявания 416

Антоанета Алипиева
Описването на съвременната българска литература.
Начини на самопредставяне пред себе си и света 433

Целина Юда
Narracja bułgarskich diaspor po roku 1944 – czyja to piosenka?
(Нарацията на българските диаспори след 1944 година –
чия е тази песен?) 441

Катя Кузмова – Зографова
Критика на думите 451

Пенка Ватова
Неземните дарове на любовта (интертекстуални
преплитания на две белетристични творби) 455

Иван Сухиванов
„Елените"... 471

Добрина Топалова
Романът „Елените" на Светлозар Игов 475

Ярмила Даскалова
Receptacles of the Foreign: Aspects of Intertextuality and
Ontological Self-Reflexivity in Two Contemporary Bulgarian Novels
(Вместилища на чуждото: аспекти на интертекстуалност
и онтологична себерефлексивност в два съвременни
български романа („Елените" от С. Игов и „Стъклената река"
от Емил Андреев) 494

Кристина Йорданова
Фрагментарност, рефлексия и автобиография в „Призори" 508

Людмила Малинова
Отвъд думите. Опит за разбиране на една поезия 512

Георги Господинов
Невидимите кризи или какво литературата знае по-добре от икономиката 519

За Светлозар Игов

Севдалин Генов
На ранина 528

Любен Петков
Шест рисунки към портрета на поета 530

Марин Георгиев
Под Иго/в. 536

Йордан Велчев
Няколко „пловдивски думи“ 550

Георги Башиянов
„Там“ на Острова ...(Бележки и досетки за живота
и поезията на Светлозар Игов 553

Йордан Ефтимов
Легенда за целостта. 560

Милко Коларов
За Светлозар Игов 570

Стефан Кисьов
Локомотивът на българската литература 573

Руси Чанев
Стих в проза 575

Елена Алексиева
Там, където отиваме 577

Биографични справки за авторите..... 583

COSMOPOLITANISM IN THE DISCURSIVE LANDSCAPE OF MODERNITY: TWO ENLIGHTENMENT ARTICULATIONS

Galin Tihanov

The University of Manchester

For Svetlozar Igov, a cosmopolitan

Thinking historically about cosmopolitanism invites us (a) to understand how ideas of cosmopolitanism and a cosmopolitan world order have been legitimized or challenged; (b) to offer a hypothesis about the principal function of discourses of cosmopolitanism in modern societies (by 'modern' one would consensually mean societies since roughly the last quarter of the 18th century), or, to put it differently, to begin to recognize the specific place of cosmopolitanism in the discursive landscape of modernity; and c) to identify the historically evolving domains (political, artistic, scholarly, etc.) in which ideas and sentiments of cosmopolitanism have been articulated. While I deal with (a) elsewhere,[1] here I focus at more length on (b) and (c). I begin by constructing a hypothesis about the underlying function which discourses of cosmopolitanism perform in modernity. Once the dual nature of these discourses has been elucidated, I concentrate on their domains of articulation, limiting my examples to political philosophy and the history of comparative literature, with particular emphasis on two enduring ideas with Enlightenment provenance (the idea of eternal peace and that of world literature), whose afterlives I address selectively in order to expand and detail my argument.

Cosmopolitanism and the Recalibration of the Polis

My working hypothesis builds in part on the recent work of Seyla Benhabib. Benhabib explores the foundational paradox of democracy by referring to the tensions at the core of its legitimation: as we utter the word 'we' to proclaim universal human rights, we already perform an act of exclusion: the legitimation of 'we' is a deligitmation of the Other. This idea is not new. Before Benhabib, Julia Kristeva, drawing in turn on Hannah Arendt's *The Origins of Totalitarianism*, pondered the same paradox in her book *Strangers to Ourselves*; she did so by examining closely

[1] **Tihanov, G.** 'Cosmopolitanism: Legitimation, Opposition and Domains of Articulation', in *Language, Ideology, and the Human: New Interventions*, ed. S. Bahun and D. Radunović (Aldershot: Ashgate, 2011).

the first few paragraphs of the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen proclaimed during the French Revolution, tracing the semantic slippage from universal rights to embodied rights, whose exercise is made possible and guaranteed by a particular polis imposing its own rules of membership and belonging. What is new in Benhabib's work is not simply the reaffirmation of the need to grapple with this paradox, but the solution she tries to formulate. Democracy, Benhabib maintains, is dependent on a territorially circumscribed sovereignty exercised by a *demos*. However, through what she calls 'democratic iteration',[2] a process of constant evocation and revocation and of incessant renegotiation of the local and the universal, Benhabib believes that '[w]hile the *demos*, as the popular sovereign, must assert control over a specific territorial domain, it can also engage in reflexive acts of self-constitution, whereby the boundaries of the *demos* can be readjusted'.[3] In practical terms, this leads her to assert the notion of a 'cosmopolitan federalism', which she sees as the answer to the paradox of democratic legitimation. Kant looms large in this proposed solution, as his own project of eternal peace was based on a loosely-conceived world federation of republican states, rather than on a single world state as such.

My hypothesis retains Benhabib's belief that the demos can readjust its boundaries. But unlike her, I take cosmopolitanism to be a discursive practice which has to be construed and interpreted historically as a marker that traces the processes of communities (not just the *demos* of the nation state, but also sub-national or trans-nationally constituted communities) altering their shape and boundaries – and as a result of this also their self-perception – in either direction, expanding towards more inclusive entities or shrinking towards more exclusionist bodies. 'Marker' is an important qualifier here. I do not accept that communities alter their boundaries solely by engaging in *conscious* acts of reflection. I propose instead to treat discourses of cosmopolitanism as an historical symptom, a signal that some adjustment of the boundaries, and thus also (often involving some time-lag) of the self-perception and the status, of a community is under way, be it through acts of self-reflection or through a multitude of unreflected practices.

Thus, to sum up, whenever discourses of cosmopolitanism make an appearance (and this also includes the present moment of spectacular resurgence which they have been enjoying since the early 1990s), this demands an historical explanation that discloses their functions in society. Cosmopolitanism as a bundle of discursive practices may or may not operate as a direct instrument of, but it is most certainly always an indicator for, an ongoing process of recalibration of the polis. My choice of 'polis' over 'demos' in 'recalibration of the polis' conveys a commitment to

[2] The concept of 'democratic iteration', owing much to Derrida's essay 'Signature, Event, Context' was outlined by Benhabib in her book *The Rights of Others* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), Ch. 5, and further elaborated in *Another Cosmopolitanism* (Oxford: Oxford University Press, 2006).

[3] **Benhabib, Seyla.** *The Rights of Others*, p. 48.

Hannah Arendt's appeal, in *The Human Condition*, to ponder relentlessly one of the classical questions of political philosophy: what is the right size of a polis, what is its adequate scale ('polis' being here a synonym for any political community with its own rules of governance).

Cosmopolitanism is not the only such marker. In my view, there is a whole class of concepts – insecurely domesticated in the disputed territory between political science and history – such as 'internationalism', 'universalism', 'transnationalism', 'multiculturalism', which, while not identical with 'cosmopolitanism', could be seen as performing the same function: they signal (and sometimes help societies to rationalize) the processes of recalibration of the polis. What is distinct about cosmopolitanism is that it operates within a horizon of expectation that does not obliterate but incorporates difference (vs. 'universalism'), while not considering the nation and the nation state the sole embodiments and building blocks of that difference (vs. 'internationalism'), not insisting on being a value-free descriptive framework (vs. 'transnationalism'), and remaining – ideally – engaged in an interactive appreciation and assertion of otherness (vs. the frequently mosaic, parallel, and thus isolationist model promoted by 'multiculturalism').[4] The contrast with 'transnationalism' is particularly palpable: transnationalism has evolved since the 1970s, when first promoted by political scientists in the United States, into an approach that deliberately suspends any ontological appeals to a human core – unlike cosmopolitanism, which has always, explicitly or tacitly, built on the assumption of a shared (and accessible if not necessarily immediately transparent) human constitution that is being mobilized, or at least addressed, as the cosmopolitan project makes its case.

The key tension between the liberal (human rights) and the democratic (citizens' rights), explored by Arendt, Kristeva, Habib, and others (notably Derrida in his deconstruction of the performative act of the Declaration of Independence),[5] focuses our attention on the inescapable presence of the national in any discussion of cosmopolitanism. For a while, particularly in the 1990s, there was a temptation to understand cosmopolitanism exclusively as a palliative remedy against the injustices of globalization (Ulrich Beck and David Held remain the most visible exponents of this trend).[6] As such, cosmopolitanism was seen as unfolding on the global stage, with global actors to match: NGOs, global pressure groups, 'world citizens', etc. Craig Calhoun has written persuasively about the ensuing problem

---

[4] On the essential presence of 'difference' within the cosmopolitan, see the argument in Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision* (Cambridge: Polity, 2006).

[5] **Derrida, Jacques.** 'Force of Law: The 'Mystical Foundation for Authority'', [in] *Deconstruction and the Possibility of Justice*, ed. D. Cornell, M. Rosenfeld, and D. G. Carlson (New York: Routledge, 1992), pp. 3-67 (first outlined in a publication of Cardozo Law School in 1990); see also Derrida's earlier article 'Declarations of Independence', *New Political Science* 15 (1986): 7-15.

[6] See **Beck, Ulrich** *The Cosmopolitan Vision*; **Held, D.** *Cosmopolitanism: Ideals and Realities* (Cambridge: Polity, 2010).

of conceptualizing cosmopolitanism 'as the absence of particularism rather as a positive form of belonging'.[7] Leaving aside the fact that 'global/world citizenship' remains an ill-defined category, the real flaw in this notion of cosmopolitanism has been the disregard for its – historical and actual – entanglement with the nation state and nationalism. Not only has nationalism evolved into forms that adapt to the new transnational conditions,[8] but historical evidence suggests that nationalism and cosmopolitanism have been symbiotically conjoined at several junctures of modern European history. This is not to revert to a 'methodological nationalism', i.e. the epistemic strategy that observes and analyses social phenomena exclusively through the prism, and with a bias towards, the nation state (an optic adopted in Friedrich Meinecke's classic study of the 'evolution' of state organisms from *Weltbьrgertum* to *Nationalstaat*).[9] Attention to the fluid cohabitation of cosmopolitanism and nationalism facilitates and reasserts an understanding of the historical significance of cosmopolitanism as a marker/symptom of processes of recalibration of the polis, which – although their content is not exhausted by this – often register and are first discernable precisely as processes in which the boundaries and the status of the national are at stake.

Domains of Articulation

It is this historical symbiosis between cosmopolitanism and nationalism that should set the ground for an exploration of the discursive domains in which ideas and notions of cosmopolitanism have been articulated. I will confine my exploration to two such domains, whose evolution was decisively marked by developments originating in the Enlightenment: political philosophy (where I shall examine briefly Kant's project for eternal peace and a couple of the seminal responses it elicited) and comparative literature (where my focus will be on the history of the idea of 'world literature', including, in a manner related to this, a brief aside on the role of exile).

But before that I must begin this section by trying to differentiate between a number of meanings of 'cosmopolitanism' and by tracing the corresponding historically shifting definitions of the concept. This requires a working typology of 'cosmopolitanism' that remains sensitive to the life of the concept in various large historical segments. I argue that 'cosmopolitanism' has been understood to mean

---

[7] **Calhoun, Craig.** 'Social solidarity as a problem for cosmopolitan democracy', in *Identities, Affiliations, and Allegiances*, ed. Seyla Benhabib et al. (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), pp. 285-302, here 291.

[8] **Kastoryano, Cf. Riva.** 'Transnational nationalism: redefining nation and territory', in *Identities, Affiliations, and Allegiances*, pp. 159-78.

[9] **Meinecke, Friedrich.** *Cosmopolitanism and the National State*, trans. Robert B. Kimber, Princeton: Princeton University Press, 1970 (1st German ed. 1908). On the critique of methodological nationalism, see Robert Fine, *Cosmopolitanism* (London and New York: Routledge, 2007), pp. 6-14.

and utilized to denote: a) a personal ethos of belonging (or aspiring) to a polis that coincides with the world (cosmos); this ethos entails openness to cultures beyond one's immediate experience and comfort zone; b) a foundation for a political world order; c) a methodological paradigm (a relatively recent development, since the 1990s) that complements (and competes with) transnationalism in seeking to explain the interconnected, globalised world we live in. While stressing the fact that these three semantic clusters are not isolated from and, historically, can often be seen as layered upon, one another, I should also add a few more specific considerations regarding the first two of these three semantically significant – and rather different – uses of 'cosmopolitanism'. Historically, the idea of belonging to, and behaving as the member of, a polis that coincides with the entire world (cosmos) is the earliest discursive articulation of cosmopolitanism, beginning with the Cynics and then the Stoics[10] (with emphasis on cosmopolitanism understood as personal ethos), and later metamorphosing into various discourses – many of them still with us today – promoting heightened awareness and acceptance of cultural difference, primarily by the individual but also, by extension and at a later stage, by the collective (as we shall see when discussing the idea of 'world literature'). In recent years, attempts have been made, notably by Martha Nussbaum, to revive this discourse and to link it to the modern discourse of cosmopolitanism as a foundation for a world order, by essaying to cast a bridge between the Stoics and Kant.[11] While Nussbaum's reading of Kant and the Stoics is valuable in drawing attention to similarities and differences from a philosophical perspective, in terms of political and intellectual history the sense of break and discontinuity is overwhelming.[12] Kant, unlike the Stoics, set the agenda for cosmopolitanism as a modern discourse that reflects on political power, political constellations, and political objectives. Even when these remain informed by a moral imperative, their nature remains political, outgrowing the Stoic concern with cosmopolitanism as a personal ethos of the citizen that need not entail particular political steps towards establishing a new world order. In this sense, cosmopolitanism as a modern political discourse sets in with the work of Kant, especially his essay 'Towards Eternal Peace', because it is with this text that the process of imagining a specifically political world order 'with cosmopolitan intent' begins. (Hence also the frequent equation, ever since Kant, of 'cosmopolitanism' and 'cosmopolitan world order', as a consequence of the fact that *modern* cosmopolitanism is historically first and foremost an idea and a vision of a cosmopolitan world order.)

---

[10] For a recent detailed study, see Cheikh Mbacke Gueye, *Late Stoic Cosmopolitanism: Foundations and Relevance* (Heidelberg: Winter, 2006).

[11] See e.g. M. Nussbaum, 'Kant and Stoic Cosmopolitanism', *Journal of Political Philosophy* 5.1 (1997): 1-25, amplified and nuanced in several of Nussbaum's later publications.

[12] Nussbaum's scenario has been criticized for appearing to be insufficiently interested in the fact that cosmopolitanism is a concept 'as historically specific and as culturally contingent' as notions such as 'human rights', 'democracy', and 'the human' (cf. A. Pagden, 'Stoicism, Cosmopolitanism, and the Legacy of European Imperialism', *Constellations* 7.1 (2000): 3-21, here p. 20).

In what follows my discussion is centred on the first two of the three interconnected uses of 'cosmopolitanism' that I referred to earlier: as a foundation for a world order and as a personal (extending later to collective) ethos of belonging to an expanding polis, potentially identical with the entire world, which entails the cultivation of specific powers of appreciation of (cultural) difference.

Cosmopolitanism as the foundation for a new world order: ideas of eternal peace

Since much of the work associated with the task of analyzing Kant's essay 'Towards Eternal Peace' (1795) and furnishing a detailed consideration of subsequent responses to his project has already been done, here I can limit myself to several points that are of immediate relevance to my wider argument.[13] To start with, we have to discern that which is new in Kant's idea and sets it apart from previous peace projects.[14] The first European peace project, Pierre Dubois' 'De recuperatione Terre Sancte' (1305; 1308) is a proposition for peace solely amongst Christians, enabling them to concentrate on the regaining of the Holy Land. Erasmus, in 'Querela pacis' (1517), offers a purely moral condemnation of war, while William Penn's essay 'Towards the Present and Future Peace of Europe' (1693) is usually seen as the last religious interpretation of peace. 'Eternal peace' first appears as a desideratum in the three-volume 'Projet pour rendre la paix perpйtuelle en Europe' (1713) by Abbй Charles Irйnйe Castel de Saint-Pierre, already containing all basic elements of an international federation of states. Rousseau reacted to Saint-Pierre's project in two pieces of writing, the 'Extrait' (1756/61) and 'Jugement sur la Paix perpйtuelle' (1756; published posthumously in 1782). Voltaire, writing under the pseudonym of Dr. Goodheart, also discussed Saint-Pierre's project, criticizing his idea of a federation of states and insisting that peace is only possible through moral progress.[15] Kant knew Saint-Pierre's project and Rousseau's 'Extrait', but does not appear to have read the latter's 'Jugement'.[16] Unlike Rousseau, however, Kant rejected the right and the authority of the envisaged world league of states to wage war in order to achieve peace. While recognizing that Enlightenment advances in

[13] The literature on Kant's essay is enormous; for systematic accounts, see e.g. G. Cavallar, *Pax Kantiana: Systematisch-historische Untersuchung des Entwurfs 'Zum ewigen Frieden' (1795)* (Vienna: Buhlau, 1992); G. Cavallar, *Kant and the Theory and Practice of International Right* (Cardiff: University of Wales Press, 1999); Garrett Wallace Brown, *Grounding Cosmopolitanism: From Kant to the Idea of a Cosmopolitan Constitution* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009); for a more sceptical account, see O. Huffe, *Kant's Cosmopolitan Theory of Law and Peace* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).

[14] The following brief account of major peace projects and Kant's difference from them follows G. Cavallar, *Pax Kantiana*, 23-38.

[15] *De la la paix perpйtuelle parle docteur Goodheart, traduction de M. Chambon* (1769).

[16] See Pauline Kleingeld, 'Kant's Theory of Peace', in *The Cambridge Companion to Kant and Modern Philosophy*, ed. Paul Guyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 477-504, here 501 n. 4.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

philosophy and political theory could encourage the necessary reforms (although these were to be above all the product of the combined workings of the providence and human self-interest) Kant did not share Voltaire's trust in peace resulting from moral progress. Furthermore, unlike the abbй de Saint-Pierre, Kant did not seek historical examples with which to legitimize the ideal of peace; rather he endeavoured to ground it philosophically as a necessity that is not contingent upon particular sets of historical developments (which is not to say Kant was unaware of, or was not responding to, particular historical and political constellations). And finally, significant for our overall argument, Kant was the first to surmount the Eurocentrism of his predecessors; while others, including Leibniz, still believed the export of war beyond Europe (against the Turks, in Leibniz' case) to be legitimate, for Kant peace had to be universal.

It is also essential to determine the place of Kant's essay in an historically constituted discursive repertoire available in the last decade of the 18th century in Germany. Unlike a plethora of earlier discussions of this text, I believe Kant's essay should be located in the context of other genres of writing, including a growing body of travel literature in German that specifically uses the genre heading 'cosmopolitan tours' (*kosmopolitische Wanderungen*) to report on journeys and outings not just abroad but also from one German province to another.[17] 'Cosmopolitan' here brings in the perspective of the outer world, from which the German lands are explored. In Georg Rebmann's *Kosmopolitische Wanderungen durch einen Teil Deutschlands* (1793), a sequence of fourteen letters charting his journey from Erlangen through Leipzig to Berlin, this is the perspective of a Jacobin critique of Germany's appalling manifestations of social injustice. According to Rebmann, instead of promoting false patriotism Germany has to strive to build a national 'political', 'moral', and 'literary' character.[18] In other cases, travelling from one region to the next implied the discovery of a wider (German or German-influenced) cultural space and the acquisition of a broader outlook and the gloss of sophistication that travelling is

---

[17] From a different perspective, the symbiosis of cosmopolitanism and provincialism in German literature is briefly examined in Norbert Mecklenburg, 'Kosmopolitismus vs. Regionalismus im deutschen kulturellen Erbe', [in] *Gegenwart als kulturelles Erbe. Ein Beitrag der germanistik zur Kulturwissenschaft deutschsprachiger Lònder*, ed. Bernd Thum (Munich: Iudicium, 1985), 317-33, esp. 326-27. Mecklenburg takes as his starting point Thomas Mann's famous 1945 thesis about the ‚Vereinigung von Weltbedьrftigkeit und Weltscheu, von Kosmopolitismus und Provinzialismus im deutschen Wesen' (Thomas Mann, ‚Deutschland und die Deutschen', [in] *Gesammelte Werke in zwцlf Bònden*, Frankfurt am Main, 1960, Bd. 11). On the compatibility and entwinement of cosmopolitanism and patriotism at the close of the 18th century in Germany, see also Gonthier-Louis Fink, 'Kosmopolitismus-Patriotismus-Xenophobie. Eine franzusisch-deutsche Debatte im Revolutionsjahrzent 1789-1799', [in] *Gesellige Vernunft. Zur kultur der literarischen Aufklòrung. Festschrift fьr Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, ed. O. Gutjahr et al. (Wьrzburg: Kцnigshausen and Neumann, 1993), pp. 23-42.

[18] **Rebmann, Georg Friedrich.** *Kosmopolitische Reisen durch einen Teil Deutschlands*, ed. H. Voegt (Frankfurt am Main: Insel, 1968), p. 56; on Rebmann, see Rainer Kawa, *Georg Fridrich Rebmann (1768-1824): Studien zu Leben und Werk eines deutschen Jakobiners* (Bonn: Bouvier, 1980).

meant to bring.[19] We should not forget that at the time 'cosmopolitan' also had the meaning of 'versed in the ways of the world, cultured, refined, wise'.[20] One thus must recover the hidden connotations of Kant's text vis-a-vis the reality of an emerging German nationalism and the expanding boundaries (and ensuing changes in self-perception) of the body politic. This one should do contrary to the intuition of positing cosmopolitanism and nationalism as mutually exclusive, and in full recognition of the two sets of discursive energies simultaneously at work here: those of recalibration of the polis (towards its expansion) and those voicing the concomitant 'practices of the self', in this case of self-education and self-improvement through travel or through other ways of learning about unknown parts of the world. The latter qualification is not immaterial, for Kant believed that reading travel literature secures an equally good, if not better, access to knowledge about the world. Not surprisingly, he was criticized for stating that the sea-port of Kцnigsberg, with its diverse population and cultures, and with the abundant narratives of its well-travelled sailors, was a place where different languages and customs could be studied without having to leave town.[21] But Kant was serious about the need to study and teach geography, offering his survey course on physical geography 48 times over his entire career as university professor (his lectures on moral philosophy were given only 28 times).[22] Most importantly for our discussion, the very nature of his argument in favour of peace and hospitality is drawn from considerations related to space and geography: 'since the earth is a globe, [people] cannot disperse over an infinite area, but must necessarily tolerate one another's company'.[23] Movements and everyday social interaction thus mean that we are bound to be in contact with others at some point, as either hosts or visitors of states we do not belong to. This makes it imperative to find a formula that allows for a civilized regulation of the relationship between states and their 'visitors' in the process of border-crossing. For the 'cosmopolitan tours' to realise their purpose, not just in the travelogues of Kant's contemporaries but in every situation of human intercourse associated with border-crossing, a 'cosmopolitan [*weltbьrgerlich*] right'

---

[19] **Feyerabend, Carl.** *Kosmopolitische Wanderungen durch PreuЯen, Liefland, Kurland, Litthauen, Vollhynien, Podolien, Gallizien und Schlesien. In den Jahren 1795 bis 1797. Bd. 1-3. In Briefen an einen Freund* (Germanien [i.e. Danzig: Troschel], 1798-1801).

[20] On the history of the word and its cognates, see Wilhelm Feldmann, 'Modewurter des 18. Jahrhunderts II', *Zeitschrift fьr deutsche Wortforschung* 6.3-4 (1904-1905): 299-353, esp. 345-50

[21] **Kant, Cf. Immanuel.** *Anthropology from a pragmatic point of view*, trans. Mary J. Gregor (The Hague: Nijhoff, 1974), p. 4 n., critiqued by Emmanuel Eze, 'The Color of Reason: The Idea of 'Race' in Kant's Anthropology', [in] *Anthropology and the German Enlightenment: Perspectives on Humanity*, ed. Katherine M. Faull (Lewisburg: Bucknell University Press, 1995), pp. 200-41, esp. 228-32.

[22] See **May, J. A.** *Kant's Concept of Geography and Its Relation to Recent Geographical Thought* (Toronto: University of Toronto Press, 1970), p. 4.

[23] **Kant, Immanuel.** *Political Writings*, ed. Hans Reiss, trans. H. B. Nisbet, 2nd, enlarged ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), p. 106.

had to be posited, based on the principle of universal hospitality. Significantly, Kant's cosmopolitan right is different from international law, in that it encompasses relations not between states but between states and individuals who are not their citizens.[24] This difference accounts, at least in part, for the difficulty in finding a practical institutional solution that would materialize Kant's principle (despite some detailed proposals, notably by Habermas).[25]

Crucially, the fact that Kant's principle of hospitality grants the right to visit but not necessarily to settle has given rise to vehement disagreements on the moral corollary of his peace project. On the one hand, one has to recognize the anti-imperial charge of the idea of universal hospitality without unconditional right to settle (Kant also made it clear that indigenous people do not need to use or improve their land in order for it to remain their property; he thus reversed Locke's earlier notion of land as property conditional on its being used productively).[26] On the other hand, his principle of hospitality – reduced to the right to visit – has met with implicit scepticism regarding its powers to address the problems of our globalised societies.[27] The perceived lack of radicalism in the principle of hospitality, especially when measured by Fichte's insistence, in his only slightly later *Foundations of Natural Right* (1796-97), on each individual being entitled to the most fundamental right – that of having and acquiring rights wherever he goes[28] – has added to an account of Kant that already reflected a growing list of limitations detected in his philosophy (such as racism or gender-blindness).[29]

---

[24] For this distinction, see Arthur Ripstein, *Force and Freedom: Kant's Legal and Political Philosophy* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009), p. 296.

[25] See **Habermas, Jürgen.** 'Kant's Idea of Perpetual Peace, with the Benefit of Two Hundred Years' Hindsight', in *Perpetual Peace. Essays on Kant's Cosmopolitan Ideal*, ed. James Bohman and Matthias Lutz-Bachmann (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), pp. 113-53.

[26] On Kant's anti-imperialism, see Sankar Muthu, *Enlightenment against Empire* (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2003), esp. Ch. 5.

[27] See the argument in Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, trans. Mark Dooley and Michael Hughes (London and New York: Routledge, 2001).

[28] **Fichte, J. G.** *Foundations of Natural Right: According to the Principles of the Wissenschaftslehre*, ed. Frederick Neuhouser, trans. Michael Baur (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 332-34.

[29] On Kant's racism, see Eze, op. cit. Cf. in particular the portions from Kant's *Physical Geography* translated in *Race and the Enlightenment: A Reader*, ed. Emmanuel Eze (Cambridge, MA: Blackwell, 1997), pp. 58-64, esp. 60-61 ('A few curiosities about the blacks'); Kant states: 'Humanity is at its greatest perfection in the race of the whites' (p. 63). The best introduction to the problematic of Kant and gender remains Robin May Schott, 'Feminism and Kant: Antipathy or Sympathy?' [in] *Autonomy and Community: Readings in Contemporary Kantian Social Philosophy*, ed. Jane Kneller and Sidney Axinn (Albany: State University of New York Press, 1998), pp. 87-100 (pp. 94-95 provide a catalogue of Kant's rather sexist attitudes, including his unflattering references to 'scholarly women'; the material is drawn from his *Anthropology* and *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime*). A German scholar has established that, not surprisingly, Kant's correspondence with women amounted to a mere 2.17 % of his entire correspondence (see Antje Lange, 'Kant's Correspondence with Women. A Contribution to a Statistical Evaluation of Kant's Correspondence (Abstract)' [in]

The intense interpenetration of cosmopolitanism and nationalism that we mentioned is perhaps best exemplified and brought to light by some of the contemporary responses to Kant's essay,[30] particularly Fichte's treatise on the closed commercial state (*Der Geschlossene Handelsstaat*, 1800). Fichte actually shared and wanted to promote Kant's cosmopolitanism as a way of defending the French Revolution, as he had done in his earlier writings, particularly in his 1796 review of Kant's essay (going further than Kant by recognizing the right of the envisaged union of states to employ force), but he felt strongly that, with the powerful processes of recalibration of the German polis under way, the only sensible legitimation could come from a nation-based defence of cosmopolitanism. Thus his book *The Closed Commercial State* was written not just as a blueprint for state (totalitarian) socialism (which is all that almost all commentators on Kant and Fichte see in it to this day)[31] but, in the same breath, as a defence of the French Revolution and the cosmopolitan ideal of eternal peace.

Let us briefly recall the historical background. The immediate occasion behind Kant's peace essay (completed in August 1795) was the peace treaty of Basel (5 April 1795), signed by Prussia and the French Republic, as a result of which Prussia was released from its duties to the antirevolutionary coalition, but had to pay the price of giving up the lands on the left bank of the Rhine. Fichte believed that in order for the Revolution to be protected and for peace to obtain on a permanent basis, countries (read: Germany) had to be deprived of incentives to wage war on France. For their aggressive impulses to be suppressed, independent and strong states had to be fostered, fully capable of regulating the economic life on their own territories, so that they could grow economically independent, thus having no reasons to go to war. Hence what was meant as a treatise in support of the French Revolution and of the cosmopolitan order of eternal peace ended up as a document formulating and purveying nationalist dreams of self-sufficiency and autarchy. Rarely has the history of ideas seen such a salient paradox, and a drama with such a remarkable twist, where the cosmopolitan and the nationalist find themselves cohabitating in the guise of a strikingly detailed social and economic programme (encompassing the entirety of business life, from trade to the regulation of exchange rates to a guild-like organization of industry).

Twentieth-century responses to Kant's project display, similarly, a concern

---

Proceedings of the Third International Kant Congress [1970], ed. Lewis White Beck (Dordrecht: D. Reidel, 1972), p. 684.

[30] For anthologies of contemporary responses, see *Immanuel Kant. Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf. Texte zur Rezeption, 1796-1800*, ed. Manfred Buhr and Steffen Dietzsch (Leipzig: Reclam, 1984), and *Ewiger Friede? Dokumente einer deutschen Diskussion um 1800*, ed. Anita and Walter Dietze (Munich: C. H. Beck, 1989).

[31] Amongst the few seminal exceptions, see Manfred Buhr and Domenico Losurdo, *Fichte – die Französische Revolution und das Ideal vom ewigen Frieden* (Berlin: Akademie Verlag, 1991), esp. pp. 93-105, where the authors read *The Closed Commercial State* as a pro-French treatise that is critical of colonialism and the English variety of capitalism.

with nationalism, the sovereign rights of the nation state, and the momentous recalibration of the polis in the wake of significant historical events. Two very different thinkers – in a sense, diametrically opposed in their overall message – Hannah Arendt and Carl Schmitt, present a case in point. While in her *Lectures on Kant's Political Philosophy* Arendt insists on eternal peace as a precondition for the expansion of the space that can be 'visited by the mind', thus also expanding the territory available for us to perform the indispensable acts of judgment, in her essay on Jaspers, suggestively titled 'Karl Jaspers, Citizen of the World?' and interrogating the conditions for a cosmopolitan order, Arendt declares herself a sceptic in relation to the idea of a world without war. Arendt endorses its abolition as an ideal, and yet warns against its consequences: 'The abolition of war, like the abolishment of the plurality of sovereign states, would harbour its own peculiar dangers; the various armies with their old traditions and more or less respected codes of honour would be replaced by federated police forces, and our experiences with modern police states and totalitarian governments, where the old power of the army is eclipsed by the rising omnipotence of the police, are not apt to make us overoptimistic about this prospect.'[32] War, Arendt implies, might be considered a necessary mechanism of channelling and resolving conflicts in a non-totalitarian world political order. In this, she agreed with Jaspers, her close friend responsible for reviving interest in Kant's political philosophy in Germany after 1945. In 1957 Jaspers had written in his interpretation of Kant's peace essay: 'At the stage of culture where the human race still stands, war is an indispensable means of progress';[33] Jaspers also noted Kant's own fascination with the sublimity of war which earlier, in the *Critique of the Power of Judgment* (1790), Kant had juxtaposed to the flat, commercial spirit of peace-time life[34] (an opposition inherited and enhanced by German conservative thought, notably in the writings of Werner Sombart and Ernst Jьnger).

We should also recall that Hannah Arendt saw the deterioration of the nation-state after World War One as one of the conditions that facilitated the rise of totalitarianism. In the end, to the inalienable human rights of the Enlightenment, she preferred the 'entailed inheritance' defended by Burke and safeguarded by the

---

[32] **Arendt, Hannah.** *Men in Dark Times* (New York: New York, Harcourt, Brace & World, 1983), pp. 81-94, here 93-94 (1st ed. 1968); Arendt's Jaspers essay was a reworked version of a text she had published in German in 1958.

[33] ***Kant*, Karl Jaspers,** ed. Hannah Arendt, trans. Ralph Mannheim (New York: Harcourt, Brace and World, 1962), p. 114 (first published in German as part of Jasper's 1957 book *Die grossen Philosophen*). Arendt was full of praise for Jasper's book, whose translation she initiated; she was particularly laudatory of Jasper's interpretation of Kant: 'it's [the book's] real center is your wonderful analysis of Kant. When you go to heaven [...] then the old Kant will rise from his seat to honor you end embrace you. No one has understood him as you have' (Arendt to Jaspers, letter of 29 August 1957, in Hannah Arendt/Karl Jaspers, *Correspondence, 1926-1969*, ed. Lotte Kohler and Hans Saner, trans. Robert and Rita Kimber (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1992), pp. 316-19, here 317).

[34] See **Kant, Immanuel.** *Critique of the Power of Judgment*, ed. Paul Guyer, trans. Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 146.

nation-state. She was genuinely committed to a cosmopolitanism that guarantees the acceptance of the individual as a member of humanity, but she was horrified lest 'one fine day a highly organised and mechanized humanity will conclude quite democratically – namely by majority decision – that for humanity as a whole it would be better to liquidate certain parts thereof'.[35]

Confronted with the idea of the necessity of preserving war as the foundation for a conservative political philosophy, we also have to turn our attention, however briefly, to Carl Schmitt's work in geopolitics. The challenge here is to recognize that while Schmitt was a resolute opponent of cosmopolitanism, he did not rest content with nation-based politics. Admittedly, his writings before World War Two would give a rather different impression. Without a reference to Kant but in no uncertain terms, Schmitt rejects cosmopolitanism as an ideological instrument legitimising the world hegemony of empires. In his 1940 article 'Die Raumrevolution' (The Space Revolution), he talks disparagingly of the 'Genfer Vulkerbundspazifisten' ('the Geneva pacifists from the League of Nations') to whom the earth already appears as 'one single cosmopolitan hotel' ('ein einziges kosmopolitisches Hotel').[36] Note the word 'hotel' here, conveying the unmistakable and rather vulgar (very often anti-Semitic) notion of uprootedness, of a temporary and unbinding lodging that carries no duties to a nation, only the highly 'suspect' allegiance to humanity. Similarly, the British Empire, Schmitt alleges using a borrowed quotation, had turned the small nations to 'chickens in the kitchen of the cosmopolitan Restaurant'.[37] The subtext of this vitriolic prose was the need to focus on creating the conditions for the resurgence of the humiliated German nation-state which had been left powerless after the end of World War One; an isolationist policy was considered the best recipe for resisting the domination of the states (and their empires) that had emerged victorious. Yet the real difficulty lies in explaining Schmitt's stance after World War Two, when he continued to oppose cosmopolitanism but at the same time adopted a position that clearly questioned the adequacy of the nation-state. Schmitt insisted that the bipolar structure of the world will eventually be superseded by a return to a genuine political pluralism grounded in the existence of a multitude of viable *Großräume*. These 'large spaces' he conceived no longer as multinational empires

---

[35] **Arendt, Hannah.** *The Origins of Totalitarianism* (3rd ed.) (London: George Allen and Unwin, 1967), p. 299.

[36] **Schmitt, Carl.** 'Die Raumrevolution. Durch den totalen Krieg zu einem totalen Frieden', in Carl Schmitt, *Staat, Großraum, Nomos. Arbeiten aus den Jahren 1916-1969*, ed. G. Maschke, Berlin: Duncker & Humblot, 1995, pp. 388-94, here 388. One wonders whether Schmitt might have been thinking, as he wrote this text, of Theodor Fontane's article 'Der deutsche Gasthof, das kosmopolitische Hotel und die Engländer' (1867), in which Fontane rejected Victor Aimé Huber's parochial complaints that the 'good honest German guesthouses' were being ousted, even on German soil, by large hotels accommodating a 'cosmopolitan stream of tourists' and favouring the arrogant English traveller (see Fontane's article in his *Sämtliche Werke* (Munich: Nymphenburger Verlagshandlung, 1972), Vol. 18, pp. 371-77).

[37] **Schmitt, Carl.** 'Die Raumrevolution', p. 391.

coalescing around a powerful nation-state, but as influential regional constructs, alliances of nation-states that claim a political identity and a role of their own. In 1955, in his contribution to the Festschrift in honour of Ernst Jьnger (probably Schmitt's best geosophical essay), he argued that the dualism of West and East, of capitalism and communism, harked back to the primordial division of land and sea.[38] Overwhelmingly significant as this dichotomy may have been, at roughly the same time Schmitt was at pains to sketch the contours of a world that no longer lives in the grip of the (then) two superpowers but moves instead into a likely regime of polycentrism.[39] Peace in this new political regime was to be welcome, not as an eternal condition of humanity, but rather solely as a 'situational' peace, a realistic recognition of a provisionally attained balance of powers. As Schmitt put it in a 1955 letter to Kojиve, the competitive pluralism of the *GroЯrдume* will ensure 'a meaningful enmity' (*eine sinvolle Feindschaft*) that will provide a constant 'ability for [producing] history' (*Geschichtsfдhigkeit*).[40] Thus Schmitt, in formulating a negative response to Kant's proposition of cosmopolitanism and eternal peace, was at the same time leaving behind the prioritization of a narrowly defined nation-state politics and was envisaging a different type of polis – neither a nation-state nor Empire – that plays itself out in the newly constructed pos-war 'large spaces'.

'World Literature' and the history of comparative literature as a discipline

In the eighteenth century, political philosophy, literature, and aesthetics would often each play a role simultaneously in intellectual enquiry, producing a regime of knowledge in which arguments and techniques of persuasion formulated in one of these domains would play an equally significant role in the others. In the Ninth Proposition of his 'Idea for a universal history with cosmopolitan intent' (1784), an essay written some ten years before 'Towards Eternal Peace', Kant insists – somewhat ironically, but not without a point – that it is the genre of the novel, rather than a piece of historiography, that might turn out to be the appropriate form in which to chart the course of history in accordance with goals pre-set by reason.[41] I am less interested, however, in examining evidence of such creative practices (literature

---

[38] **Schmitt, Carl.** „Die geschichtliche Struktur des heutigen Welt-Gegensatzes von Ost und West. Bemerkungen zu Ernst Jьngers Schrift: „Der Gordische Knoten", [in] *Freundschaftliche Begegnungen. Festschrift fьr Ernst Jьnger zum 60. Geburtstag*, ed. Armin Mohler (Frankfurt am Main: Klostermann, 1955), pp. 133-67.

[39] See **Schmitt, Carl.** ‚Die Ordnung der Welt nach dem zweiten Weltkrieg', in Carl Schmitt, *Staat, GroЯraum, Nomos*, pp. 592-618.

[40] Quoted from P. Tommissen, ‚Zweimal Kojиve', in *Schmittiana: Beitrдge zu Leben und Werk Carl Schmitts* 6 (1998): 11-143, here 109. See also G. Tihanov, 'Regimes of Modernity at the Dawn of Globalisation: Carl Schmitt and Alexandre Kojиve', in *Other Modernisms in an Age of Globalisation*, ed. D. Kadir and D. Lubbermann (Heidelberg: Winter, 2002), pp. 75-93.

[41] Cf. Kant, *Political Writings*, pp. 51-52.

and art *per se*)[42] and more intrigued by the prospect of tracing the specific history of a concept (and later a discipline)[43] that embraces literature as a way of reflecting on cosmopolitanism and its complex symbiosis with nationalism. The concept in question is 'world literature' ('Weltliteratur'); the discipline whose history would be worth re-examining is comparative literature.

Although 'Weltliteratur' as an expression was given credence by Goethe (1827), who believed it to be a growing network of communication between writers and between writers and readers, a process rather than an accomplished ideal, the phrase was used about half a century earlier, by the Enlightenment historian August Schlцzer (1735-1809).[44] Having returned from St. Petersburg after a long stay there, Schlцzer was appointed Professor of Russian literature and history at Gцttingen (1769). It was while holding this Chair that Schlцzer, whose spectacular – from today's perspective – range of scholarly interests mirrored the common standards of the age, published a volume on Icelandic literature and history (1773), in which he concluded that mediaeval Icelandic literature was 'as important for the entire world literature' ('fьr die gesamte Weltliteratur ebenso wichtig') as were the Anglo-Saxon, Irish, Russian, Byzantine, Hebrew, Arabic, and Chinese literatures.[45] Schlцzer's notion of 'world literature' reflects the Enlightenment exploratory drive and the ambition to expand the pool of available cultural evidence. This entailed inclusion of that which had previously been regarded as peripheral or simply non-extant. The revision of the Eurocentric cultural model that was to become the ultimate – not immediate – outcome of this process underpins our modern idea of 'world literature', in which the Western canon is but a constituent part of a larger and much more diverse repertoire.[46]

---

[42] See e.g. Sigrid Thielking, *Weltbьrgertum. Kosmopolitische Ideen in Literatur und politischer Publizistik seit dem achtzehnten Jahrhundert* (Munich: Wilhelm Fink, 2000); *Cosmopolitans in the Modern World: Stuidies on a Theme in German and Austrian Literary Culture*, ed. Suzanne Kirkbright (Munich: Iudicium, 2000); Andrea Albrecht, *Kosmopolitismus. Weltbьrgerdiskurse in Literatur, Philosophie und Publizistik um 1800* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2005).

[43] Unlike those asserting the 'co-emergence' of the concept of 'world literature' and the discipline of comparative literature (the former is usually declared 'the subject matter' of the latter: see Hendrik Birus, 'The Co-emergence of *Weltliteratur* and *littйrature comparйe*' [in] *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*, ed. R. Nethersole (Pretoria: Unisa Press,2005), pp. 26-35, here p. 30, I submit that there is a time-lag between the two phenomena, with the notion of 'world literature' preceding, as will become evident below, the emergence of comparative literature by some thirty years.

[44] On Schlözer's life and career, see most recently Martin Peters, *Altes Reich und Europa. Der Historiker, Statistiker und Publizist August Ludwig (v.) Schlцzer (1735 – 1809)*, Mьnster: Lit, 2003.

[45] The quote is from Wolfgang Schamoni, "'Weltliteratur' – zuerst 1773 bei August Ludwig Schlцzer', *Arcadia* 43.2 (2008): 288-98, here 289; it was first adduced in Sigmund vom Lempicki, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* (Gцttingen: Vandenhoek and Rupprecht, 1968), p. 418 (1st ed. 1920).

[46] On current debates around ‚world literature' see, among others, David Damrosch, *What is World Literature?*, Princeton: Princeton University Press, 2003 and John Pizer, *The Idea of World*

Enlightenment and Romanticism constituted in this regard a continuum, in which the exotic and unfamiliar gradually populated literature and the arts, often confronting the artist with the question of how to portray difference so that it becomes comprehensible while retaining its irreducibility to Western cultural norms. Only slightly later than Schlцzer, Herder's *Volkslieder*, in their first version of 1778/89, comprised samples of oral poetry from as far afield as Peru; the second edition, *Stimmen der Vцlker in Liedern* (1807), extended this curiosity to Madagascar. It is important to realise that the prism through which Schlцzer observed the growth of literature was that of the individual peoples of the world: in Schlцzer's view, 'world literature' is a cumulative, aggregate entity, whose completeness is a matter of augmenting the list of nations whose literatures are represented in the catalogue of cultural wealth. An appreciation of cultural difference, in the collective agency of the people/nation, was thus on the agenda, as an extension of the notion of solidarity with an – empirically attestable – wider humanity. But despite all this, Schlцzer was less concerned with promoting a dialogue between these literatures, and their dynamic interaction hardly claimed his research ambitions.

As with 'cosmopolitan', 'Weltliteratur', too, also had another connotation, closer to the notion of a cultural canon, with which certain expectations of civility and erudition were thought to be legitimately associated. This usage is attested in a handwritten note made by Wieland (sometime between 1790 and 1813, and thus earlier than Goethe's comments of 1827), in which Wieland employed 'Weltliteratur' as a synonym for 'Gelehrsamkeit' and 'Politesse'.[47] Even more interesting and consequential than Schlцzer's and Wieland's uses of 'world literature',

---

Literature (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006); for a thoughtful questioning of the Eurocentric cultural assumptions behind 'world literature', see e.g. Dorothee Kimmich, 'Цde Landschaften und die Nomaden in der eigenen Sprache. Bemerkungen zu Franz Kafka, Feridun Zaimoplu und der Weltliteratur als 'littйrature mineure'', in *Wider den Kulturzwang. Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*, ed. Ц. Ezli et al. (Bielefeld: Transcript, 2009), pp. 297-317. See also Elke Sturm-Trigonakis, *Global playing in der Literatur. Ein Versuch ьber die neue Weltliteratur* (Wьrzburg: Kцnigshausen und Neumann, 2007); Alfons K. Knauth, 'Weltliteratur: Von der Mehrsprachigkeit zur Mischsprachigkeit', [in] *Literatur und Vielsprachigkeit*, ed. Monika Schmitz-Emans (Heidelberg: Synchron, 2004), pp. 81-110; and Ottmar Ette, *Literature on the Move* (Amsterdam: Rodopi, 2003) (The German original was published in 2001 under the title *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzьberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*). For a stimulating account that still foregrounds a residually Eurocentric model, see Pascale Casanova, *The World Republic of Letters* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2004) (French ed. 1999).

[47] **See Weitz, Hans-J.[Joachim]** ''Weltliteratur' zuerst bei Wieland', *Arcadia* 22.2 (1987): 206-208. On Wieland's ‚moral cosmopolitanism' in the context of German eighteenth-century discourses of cosmopolitanism, see Pauline Kleingeld, 'Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany,' *Journal of the History of Ideas* 60 (1999): 505–24, esp. 507-509; see also Irmtraut Sahmland, *Christoph Martin Wieland und die deutsche Nation: zwischen Patriotismus, Kosmopolitismus und Griechentum* (Tьbingen: Niemeyer, 1990), Frederick C. Beiser, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism: The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), pp. 335-62, and Andrea Albrecht, *Kosmopolitismus*, pp. 82-94 and 100-105..

however, seem to be its origins in the concept of *cosmopolitisme littŭraire*, which one encounters a quarter of a century before Goethe in Mercier's preface to the French translation (1802) of Schiller's *Die Jungfrau von Orleans*.[48] Two moments are of significance here. To start with, Mercier lends 'cosmopolitanism', for the first time, an explicitly positive meaning in the French language ('Heureux qui connaot le cosmopolitisme littŭraire!'). Before him, 'cosmopolitan' was used to refer to a person without fixed abode, or as in Rousseau's *Emile*, to an imperfect, 'weak' patriot. Now cosmopolitanism, embodied in the 'grandes compositions' of Shakespeare and Schiller, becomes a feature to admire, a quality inherent in the works of great literature that is destined to transcend national boundaries.[49] Secondly, and very important for our working hypothesis about the persisting symbiosis of cosmopolitanism and nationalism and about cosmopolitan discourses as symptoms of processes of recalibration of the polis, the idea of *cosmopolitisme littŭraire* appears at exactly the same time as a rising German nationalism seeks to define itself vis-a-vis French culture; Mercier's coinage is a response of reassurance, introducing a line of bilateral national discovery and rapprochement. Goethe's own idea of 'Weltliteratur' is embedded in this practice of constructing a framework of cultural reciprocities; it is not by chance that the very term 'Weltliteratur' in Goethe's usage grows primarily out of his attention to the contemporary French literary scene and the French translations and adaptations of his own work.[50] Unlike Schluzer, however, Goethe moves beyond the additive, and thus inevitably static, notion of cultural wealth; instead, he thinks 'world literature' in terms of a process of 'communication' and 'free intellectual trade'.

This important feature of the discourse of *cosmopolitisme littŭraire* survives throughout the nineteenth-century. The central work in this tradition is undoubtedly Joseph Texte's 1895 study Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme litteiraire, which carries the telling subtitle 'Eitude sur les relations litteiraire de la

---

[48] The first to draw attention to Mercier's use of 'literary cosmopolitanism' was Paul Hazard (P. Hazard, 'Cosmopolite', in *Mŭlanges d'histoire littŭraire gŭnŭrale et comparŭe offerts a Fernand Baldensperger* (Paris: Honorei Champion, 1930), Vol. 1, 354-64, here 363).

[49] For a very good historical survey of the semantics of 'cosmopolitan' and 'cosmopolitanism' in the French Enlightenment, see Gerd van den Heuvel, 'Cosmopolite, Cosmopoli(ti)sme', in *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich, 1680-1820*, ed. R. Reichardt and E. Schmitt, Heft 6 (Munich: R. Oldenbourg, 1986), pp. 41-55 (pp. 53-55 on the positive re-evaluation of 'cosmopolitanism' in French literary historiography, 1795-1830)

[50] See **Günther, Horst.** ''Weltliteratur", bei der Lektьre des „Globe' konzipiert', in Horst Gьnther, *Versuche, europòisch zu denken: Deutschland und Frankreich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 104-25; Anne Bohnenkamp, „Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ‚Weltliteratur' im Kontext seiner Zeitschrift ‚Ьber Knst und Altertum'", [in] *Spuren, Signaturen, Spiegelungen: zur Goethe-Rezeption in Europa*, ed. B. Beutler and A. Bosse (Cologne: Buhlau , 2000), pp. 187-205; Manfred Koch, *Weimaraner Weltbewohner: Zur Genese von Goethes Begriff ‚Weltliteratur'* (Tьbingen: Niemeyer, 2002). More recently, see Reinhard Meyer-Kalkus, 'World literature beyond Goethe', in Stephen Greenblatt et al., *Cultural mobility: a manifesto* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), pp. 96-121.

France et de l'Angleterre au XVIIIe siècle'. Texte, as is clear from his title, extends the web of bilateralisms to include Rousseau's discovery of English literature for the Francophone world. Rousseau is celebrated as the initiator of a trend – passing like a red thread through Enlightenment and Romanticism – which should eventually facilitate a 'network of invisible bonds which will untie nation to nation', 'across the frontiers – if any remain'.[51] Madame de Stael's discovery of German literature for the French reading public, which also plays an important role in Texte's scenario, is praised as a continuation of Rousseau's contribution. The Enlightenment – and Rousseau's contradictory stance as both a proponent and critic of it – thus occupies centre-stage in Texte's story of the gradual 'awakening' of the French spirit for the attainments of the Anglo-Saxon and the German 'race'. Amply demonstrating the 'diffusion of English influence' in France, and then also of German literature and culture, he concludes that, speaking in Madame de Stael's terms, Romantic cosmopolitanism, building on the Enlightenment concern with cosmopolitan values and a cosmopolitan cultural order, was a process of discursive boundary-crossing, a 'coming together of the North and the South' by means of constructing a network of cultural bilateralisms allowing the mutual appreciation of difference.

The continuity with the Enlightenment is unambiguously highlighted by Texte; of Madame de Stael he writes: 'In virtue of her general opinions upon history she remains a child of the eighteenth century, and of the epoch of the *Encyclopädie*. She borrows freely, even in the form of expression, from d'Alembert'.[52] Texte details further points of proximity between her and Rousseau; between her and Voltaire (on Shakespeare), and between her and Montesquieu. The latter parallel appears to be particularly productive; Montesquieu bequeathed to Madame de Stael the very framework of thinking about cultural diversity, lending her the bipolar distinction between the North and the South. In *The Spirit of the Laws* (XXIV.5 and XXV.2) he pictured the North and the South as different worlds, the former marked by a spirit of independence which was lacking in the South. From this he also derived a difference in religion, believing Protestantism (a central preoccupation for Rousseau and Madame de Stael alike) to be the fruit of this independence, and an 'infinite advantage' that the South does not possess. Madame de Stael, Texte insisted, went further by establishing a 'connexion between religion and art',[53] something Montesquieu had not done; she read into the aesthetic experience of the North the same resilient spirit of 'independence' that Montesquieu (and Rousseau) had welcomed in Protestantism. Significantly, the presumed 'independence' of the North issues in Texte's interpretation in a development he deems expressive of the emancipatory drive of modernity: 'cosmopolitan', he argues, were the Romantic writers of

[51] **Texte, Joseph.** *Jean-Jacques Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature. A Study of the Literary Relations between France and England during the Eighteenth Century*, trans. J. W. Matthews (London: Duckworth, 1899), p. 377.

[52] Ibid. p. 363.

[53] Ibid. p. 366.

the South (read: France) who, following Rousseau, 'grew weary of the protracted supremacy of the literature of antiquity'[54] and took up the North's self-reliance and its sense of distance from the examples of the classical tradition.

But once again, one has to remain mindful of the twofold historical function of discourses of cosmopolitanism: to trace and reflect upon the processes of expansion of the polis, and of the fields available to it for its cultural self-identification, but also to chart and register the reverse process (as in Carl Schmitt's anti-cosmopolitan diatribes during the interwar decade) – that of erecting firmer barriers and directing the purposeful contraction, narrowing down, and self-isolation of the polis. The fortunes of comparative literature in the Soviet Union during the late 1940s could serve as poignant evidence of this. The chronological leap should not obscure the continuity of the argument: in the latter half of the 1940s, in the Soviet Union, we witness another example of cosmopolitanism – in this case evaluated negatively and the subject of malicious attacks by the authorities – appearing as the symptom of a dramatic recalibration of the polis, this time under the strategy of what I would call 'managed contraction'. When historians of the so-called 'anti-cosmopolitan campaign' try to offer an explanation of the anti-Semitic venom that marked its unfolding, they offer different reasons, including Stalin's disappointment over Israel, whose foundation the Soviet government had supported but whose pro-American foreign policy it could neither control nor accept. Most important of all, however, seems the imperative to cope with the early phase of the Cold War, drawing a safe demarcation line that would make domination at home secure and unquestioned. Gennadi Kostyrchenko's emphasis on the need for the Soviet ideological machine to deal after World War Two with the challenge posed by the 'dangerous' – because direct and rather recent – experience of Central- and Western-European culture that so many Soviet soldiers had brought home after May 1945 appears to be well-founded.[55]

That World War II was a major factor in the changing fortunes of cosmopolitanism in the Soviet Union could be gathered with certainty from the publication history of Valentin Asmus's little brochure *Fashistskaia fal'sifikatsiia klassicheskoi nemetskoi filosofii* ('The Fascist Falsification of Classical German Philosophy'). Commissioned and published in 1942, long before the outcome of the War could be predicted, the brochure gave Asmus (a close friend of Boris Pasternak and one of the most cultured amongst Soviet philosophers) the chance to make a plea for

---

[54] Ibid, p. xv; 364. See also, more recently, Esther Wohlgemut, *Romantic Cosmopolitanism* (Basingstoke: Macmillan, 2009), esp. Ch. 3.

[55] See **Kostyrchenko, Gennadi.** *Out of the Red Shadows: Anti-Semitism in Stalin's Russia* (New York: Prometheus Books, 1995), Ch. 4 (Russian ed. 1994). See also Kostyrchenko's later *Stalin protiv 'kosmopolitov'. Vlast' i evreiskaia intelligentsiia v SSSR* (Moscow: ROSSPEN, 2009), and two recent collections of documents: *Stalin i kosmopolitizm. Dokumenty Agitpropa TsK. 1945-1953*, ed. D. G. Nadzhafov, Z. S. Belousova (Moscow: MFD; Materik, 2005) and *Gosudarstvennyi antisemitizm v SSSR ot nachala do kul'minatsii, 1938-1953*, ed. G. V. Kostyrchenko (Moscow: MFD; Materik, 2005).

a 'genuine cosmopolitanism', seeking to re-appropriate the Enlightenment heritage and to protect Kant and Goethe from the assaults of the Nazi propaganda machine.[56] Behind all this was the residual belief in a united anti-fascist front built on a wider democratic platform recognizing Western cultural attainments. From the autumn of 1943 onwards, with the outcome of the War becoming increasingly predictable after the Battle of Kursk, all of this became superfluous; the positive discourse of 'cosmopolitanism' was supplanted by a carefully supervised discourse of 'internationalism' (stressing invariably the role of the Soviet Union as the undisputed 'leader of the entire progressive humanity'), with 'cosmopolitanism' now reserved for various slanderous connotations. Indeed, the later notorious phrase *bespochvennyi kosmopolitizm* ('rootless cosmopolitanism') appears to have been first used precisely in the autumn of 1943 (in the November issue of the journal *Pod znamenem marksizma* [Under the Banner of Marxism]) by writer and leading Party functionary Alexander Fadeyev (in January 1948, *berzrodnyi kosmopolitizm*, i.e. 'kinless cosmopolitanism', was introduced as the official propaganda tag).[57]

It is in this context that the campaign against comparative literature in the late 1940s should be understood. At the end of the 1940s, comparative literature became quite literally a dangerous profession in Soviet Russia. This situation was in stark contrast with the long tradition of cosmopolitan literary history of the pre-revolutionary time of Empire,[58] represented most brilliantly by Alexander Veselovsky (1838-1906), whose legacy became one of the main targets of the anti-cosmopolitan campaign of 1948-49. The campaign, although it was the first major ideological campaign that did not issue in mass arrests, imprisoning, or banishment to labour camps, would result in humiliation, halted careers, direct sackings, and even suicide as a consequence of the unbridled wave of officially-inspired public animosity towards the 'cosmopolitans'.[59] The fact that the campaign was largely (if not

---

[56] **Asmus, Valentin.** *Fashistskaia fal'sifikatsiia klassicheskoi nemetskoi filosofii* (Moscow: OGIZ; Gospolitizdat, 1942), pp. 6; 18.

[57] See G. V. Kostyrchenko, *Tainaia politika Stalina. Vlast' i antisemitism* (Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia, 2001), p. 314 (on Fadeyev's use of 'bespochevennyi kosmopolitizm) and 319 (on the introduction in January 1948, by Zhdanov, of the phrase 'bezrodnyi kosmopolitizm'); cf. also Omri Ronen, *Iz goroda Enn* (St. Petersburg: Izdatel'stvo zhurnala 'Zvezda', 2005), p. 336.

[58] A Russian scholar has claimed recently that the first ever department of comparative literature was founded in St. Petersburg in 1860 as a 'kafedra vseobshchei literatury' (Department of General Literature); see I. Shaitanov, 'Zachem sravnivat'? Komparatistika i/ili poetika', *Voprosy literatury* 5 (2009): 5-31, here 21 (cf. an earlier claim that the first such department was established in Naples in 1861 [in] Ulrich Weisstein, 'Lasciate Ogni Speranzi: Comparative Literature in Search of Lost Definitions', *Yearbook of Comparative and General Literature* 37 (1988): 99).

[59] In his diaries, historian Sergei Dmitirev records the suicide of a young female historian, Nina Razumovskaya, from the Ivanovo Pedagogical Institute. She was berated at a public meeting for trying to counter the unjust attacks on Nikolai Rubinstein; the hostility of her colleagues was such that on coming home she hanged herself (see S. S. Dmitriev, 'Dnevniki', *Otechestvennaia istoriia*, 3-6 (1999); 1-6 (2000); 1 (2001); here 3 (1999): 149).

exclusively) anti-Semitic in its orientation[60] (at Leningrad, Jewish literary scholars and folklorists, such as Boris Eikhenabum, Mark Azadovskii, Viktor Zhirmunsky, and Grigory Gukovsky, but also Vladimir Propp, of German descent, were declared 'cosmopolitans' and publicly attacked)[61] suggests that the Party leadership regarded the campaign as a major instrument in the process of 'managing' the contraction of the polis, by emphasizing Russianness and fostering ethnic and cultural cohesion through defining unambiguous targets of exclusion. In this context, it was hardly a surprise that 'world literature' was to become once again a contested construct. Isaak Nusinov (1889-1950), the author of a book examining Pushkin's place in world literature (written long before the start of the anti-cosmopolitan campaign),[62] attracted severe criticism. His idea of world literature as an open terrain of exchange was not welcome during the campaign. Nusinov's Pushkin was not just the progenitor, but also the receiver, of ideas and artistic patterns, and this was stigmatized as an unpatriotic evaluation of the Russian classic. Arrested in 1949, Nusinov passed away in prison, sharing the fate of another literary scholar, Gukovsky, who was arrested in Leningrad in 1949 and died, also in prison, the following year.

Exclusion and forceful marginalisation naturally take us to the fact that ймigrйs and exiles have played a significant role in the rise of modern comparative literature. The implications of this process for how we conceive of cosmopolitanism must not be ignored. Drawing on recent excellent examinations of the growth of comparative literature in the German ймigrй environment of Istanbul and the American East Coast during the 1930s-1940s, especially in the work of Emily Apter,[63] we must begin to rethink exile as a formative factor in the history of

---

[60] On screening 56 Soviet periodicals published in the period 1948-53, Benjamin Pinkus has estimated that 71 % of those accused of 'cosmopolitanism' were Jews (the figure is reported in G. S. Batygina and I. F. Deviatko, 'Evreiskii vopros: khronika sorokovykh godov', *Vestnik RAN* 63.1 (1993): 69).

[61] See **Azadovskii K.** and B. Egorov, ''Kosmopolity'', *Novoe literaturnoe obozrenie* 36 (1990): 83-135; K. Azadovskii and B. Egorov, 'From Anti-Westernism to Anti-Semitism'. *Journal of Cold War Studies* 4.1 (2002): 66-80; S. Alymov, 'Kosmopolitizm, marrizm i prochie 'grekhi': otechestvennye etnografy i arkheologi na rubezhe 1940-1950-kh godov', *Novoe literaturnoe obozrenie* 97 (2009). On the ideological preparation of the 'anti-cosmopolitan' campaign in 1946-47 and the atmosphere in the run-up to it, see the account of a contemporary: Ol'ga Freidenberg, 'Budet li moskovskii Niurnberg?', *Sintaksis* [Paris] 16 (1986): 149-63. On the campaign against Veselovskyism, see E. Dobrenko, *Metadora vlasti. Literatura stalinskoi epokhi v istoricheskom osveshchenii* (Munich: Otto Sagner, 1993), pp.323-25.

[62] **Nusinov, I.** *Pushkin i mirovaia literature* (Moscow: Sovetskii pisatel, 1941).

[63] See **Apter, Emily.** *The Translation Zone: A New Comparative Literature* (Princeton: Princeton University Press, 2006, esp. Ch. 3; see also Aamir R. Mufti, "Auerbach in Istanbul: Edward Said, Secular Criticism, and the Question of Minority Culture", *Critical Inquiry* 25.1 (1998): 95-125; Rey Chow, "'I insist on the Christian dimension': On Forgiveness...and the Outside of the Human", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 20.2-3 (2009): 224-49, esp. pp. 236-49; Galin Tihanov, 'Why Did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (And Why Is It Now Dead?)', *Common Knowledge*, 2004, Vol. 10, No. 1, pp. 61-81.

cosmopolitanism. Undoubtedly, exilic discourses can, and sometimes do, embody a measure of productive estrangement that lends substance and credence to acts of theorising literature beyond the experiential zone of one's own culture (Madame de Stдel, too, wrote her seminal book on Germany whilst in exile). But I also wish to warn against an idealization of the productive aspects of exile; in certain historical constellations exile hampered the generation and safeguarding of a cosmopolitan ethos. To elucidate these constrictions, let me introduce a brief comparison with the situation of a host of left Central-European exiles in Moscow during the same decade (the 1930s-1940s). Almost all of them were cosmopolitan in their Marxist belief in a 'world proletarian fatherland', and also in the more direct sense of coming from cosmopolitan cultural backgrounds in Budapest, Vienna, and other sites of the Austro-Hungarian Empire. Many of them were engaged in literature, philosophy, film, but they remained cosmopolitans without a polis. None of them ever reached the inner circles of power; often they were not trusted even within the narrow confines of their professional environments, where their work was monitored, censured, and publicly attacked, not least by their Soviet peers. Eisenstein kept Bйla Balбzs at a distance; Shklovsky, at the time himself a hostage to the regime, stopped the publication of Georg Lukбcs's book *The Historical Novel* with a commissioned internal review. There was a growing sense amongst these exiled intellectuals that they did not own the political project they had subscribed to. They were cosmopolitan in their beliefs and aspirations, yet they had no polis to apply their civic ethos to, excluded as they were from the real political process.[64]

Exile captures the bifurcating moment of expanding and narrowing one's life world (*Lebenswelt*). Romanticising exile as an unfailing engine for the production of cosmopolitan attitudes can thus leave out its other important aspects: the need to circumscribe one's experience in the constraints of a new cultural framework, the imperative to begin to translate that experience in languages that are often not yet one's own, and to grope one's way through the loss and trauma intrinsic in this process of transition. When this work of translating and accommodating one's experience and life world fails, when the participation in a new polis proves beyond reach, the spectre of withdrawal and rupture makes a numbing appearance.

Returning to some contemporary debates on cosmopolitanism, and with the ambiguity of exile in mind, I wish to argue for cosmopolitanism as an experiential, open-ended, perilously reversible condition rather than a normative category or fixed attainment. Its legitimations are perhaps best sought in a range of 'rooted' practices[65] that tend to retain the intensity, the colour, and the often controversial charge of the historical moment in which they originate. While identifying such

[64] More on this see in G. Tihanov, 'Cosmopolitans without a Polis: Towards a Hermeneutics of the East-East Exilic Experience (1929-1945)', in *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*, ed. J. Neubauer and Z. Turuk (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2009), pp. 123-43.

[65] On 'rooted cosmopolitanism', see Anthony Appiah, *The Ethics of Identity* (Princeton: Princeton University Press, 2005), esp. Ch. 6.

acts of legitimation, we must at the same time remain mindful of the instances of opposition which keep resurfacing in the history of cosmopolitanism as a discursive practice that traces, and reflects upon, the intricate processes of recalibration of the polis – and of altering, as part of this, its collective (and our individual) self-perception. Some of the critical potential of Enlightenment cosmopolitanism to oppose the closing down of the polis and the mind is still with us today. But it is an inheritance under pressure. The Kantian idea of eternal peace and hospitality emits an increasingly ambiguous message – critiquing colonization and, in the same breath, denying the individual the unconditional right to full belonging and participation in a foreign country. And so does the idea of world literature, whose critical impulse vis-a-vis the dominant patterns of Western cultural production seems today enfeebled by the commodification of difference, a regime of consuming the previously unknown, in which the potential to generate alternatives to the sets of values sanctified by global capital – infinitely repackaged and reassembled by the transnational media – gradually dissolves into thin air.[66]

Тиханов, Галин. Космополитизмът върху дискурсивната карта на модерността: два артикулационни проблясъка (две идеи, формулирани по нов начин).

В статията се предлага историческа типология на космополитизма като тяло от дискурси и работна хипотеза за ролята, която тези дискурси са играли в модерните общества. Основният въпрос, който се посравя, е какво е специфичното място на космополитизма върху дискурсивната карта на модерността. Подробно се разглеждат две идеи, формулирани за първи път по съвременен начин в епохата на Просвещението: за вечния мир и за „световната литература" (Weltliteratur). Проследяват се техните метаморфози и релевантността им през XIX и XX век и се осмисля как тези идеи са изпълнявали основната дискурсивна функция на космополитизма в епохата на модерността: да сигнализира и артикулира процесите на рекалибриране на полиса, вграждайки представата за културно различие (често носено от симбиозата на космополитизма с национализма) в очакванията за хомогенност и универсалност.

---

[66] For fruitful discussions, I wish to thank my colleagues, past and present, from the Research Institute for Cosmopolitan Cultures (RICC) at The University of Manchester, especially Nina Glick-Schiller, Jackie Stacey, and Gyan Prakash. Material related to this essay has been presented at invited lectures and seminars in Tübingen, St. Gallen, Berlin, Vienna, Essex, Aberdeen, Princeton, Moscow, and Sofia. My thanks to Schamma Schachadat, Dorothee Kimmich, Ulrich Schmid, Henrike Schmidt, Georg Witte, Timothy Snyder, Krzysztof Michalski, Sanja Bahun-Radunović, David Duff, Gyan Prakash, Sergei Zenkin, Diana Mishkova and their colleagues for the hospitality and the good conversations.

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

РОМАНТИЗЪМ, НОВОРОМАНТИЗЪМ И РОМАНТИЧЕСКИ ДИСКУРС

Антон Баев

I. Възраждане и Романтизъм. Възраждане и Просвещение

Между 1785 и 1824, годината, в която Байрон умира, във Великобритания излизат над 5000 поетични книги. Това е периодът на английския Романтизъм. Но днес той се изучава с по три книги на Уърдсуърт, две на Коулридж, две на Кийтс, по три-четири на Байрон и Шели, и по няколко ръкописа на Блейк, старият майстор, така и непубликувал във времето на Романтизма. 15-20 книги на великата шесторка побират представата за английската романтическа поезия.

За същия този 40-годишен отрязък България разполага с няколкото преписа на *История славяноболгарская* (10 от тях до края на XVIII в.), двата *Видински сборника* на Софроний (1802), ръкописа на житието му, напечатано едва в 1861, първата новобългарска печатна книга *Неделник* (1806) и още няколко книги на неуморния поп Стойко Владиславов, останали в ръкопис, и, разбира се, *Рибен буквар* на Петър Берон. Историята, Житието и Рибният буквар са всичкото, по което може да се учи българския Романтизъм, ако той следва европейския хронотоп. Но Романтизмът има не просто различни времеви граници в различните страни, а и различна типология, философия и съдържание. Това означава – и различен резултат.

На единия полюс в схващането на Романтизма е Артър Лавджой, който през 1929-а пише, че за европейски Романтизъм може да се говори само с изключителна предпазливост, като се разграничат ясно националните различия и хронологии; на другия е Рене Уелек: двайсет години по-късно той настоява за „система от норми", общи за Романтизма – „въображението, природата, символът и митът" [Simpson, D.].

Българската литературна наука не разполага с единна периодизационна схема на Романтизма. В труда си *Романтизмът в българската литература* Кръстьо Генов изрежда под знаменателя „Романтизъм" юнашкия и хайдушки епос, митическия фолклор, цялата писменост на българското Просвещение от Историята, през Житието и Буквара, сантиментално-романтичната *Стоян и Рада* на Н. Геров, за да изтъкне характерните черти на Славейковия романтичен свят и приключи с върховете Ботев и Вазов (до *Епопея на забравените* включително). Генов предлага периодизационна схема с два етапа: първият е между 1762 и 1853 г. (От Историята на Паисий до Кримската война), като

го нарича „национално-будителски“ и „период на предромантизъм“, и втори етап – от 1853 до 1878 г. Същият този период Илия Конев пък определя като просвещенски в тритомника си *Българското Възраждане и Просвещението*.

Има ли противоречие?

В есето си „Романтизъм и Просвещение“ Маршал Браун пише „въпреки че може да не успеем да дефинираме поотделно както Просвещението, така и Романтизма, навярно ще сполучим при определянето на връзката между тях... *как* сегашното се отнася към миналото е вероятно по-важно отколкото *какво* е било самото минало“. Той формулира типологията на романтическото светоусещане така: „Романтиците въстават срещу своите предшественици. Типичните романтици [...] отиват до крайност. Той (романтикът – б. м.) е революционер-богоборец в своята младост и, ако живее достатъчно дълго, става заклет традиционалист, но в никакъв случай прогресивен просвещенец“ [Brown, M.].

Браун определя Новалис (1772–1801) като абсолютно противостоене на Просвещението. Хуго Фридрих пък припознава Новалис за предтеча на символистичната и експресионистична поезия.

Лидия Гинзбург пише, че „руският романтизъм, както и световният романтизъм, е следреволюционно явление; в Русия той също е рожба на политически несполуки и разочарования“ [Гинзбург, Л.]. Френската революция е идеал за ранните романтици; терорът и последвалата Наполеонова ера са приемани неоднозначно. В Русия (според Гинзбург) водоразделът е 1825 -а: въстанието на декабристите и последвалата катастрофа. Ако следваме това разбиране, водораздел за българския Романтизъм би трябвало да бъдат Старозагорското и особено Априлското въстание.

Периодизацията на Иван Радославов определя Новоромантизма (Пенчо Славейков, Яворов, К. Христов, П. Ю. Тодоров, д-р Кръстев) за своеобразно продължение на Романтизма. „Българският новоромантизъм в линията на нашето духовно-културно и литературно развитие не е никакво отклонение от романтизма на неговия предходник Вазова... „Под игото“ и „Кървава песен“ са двете страни на един и същ медальон. Новоромантизмът се пои от същите източници на вдъхновение, само че у Вазов това бяха френците като Юго и Ламартина, а у представителите на новоромантизма – немците: Шилер, Бюргер, Айхендорф и поетът на „късната“ романтика Хайне... Може да се твърди, че с новоромантизма у нас се сключва онзи широк кръг на романтизма като литературно движение, което почва с Раковски и първите възрожденци“.

Според историко-теоретичната схема на водача на кръга *Хиперион* предходният естетически кръг *Мисъл*, макар да води 15-годишна битка с Вазов, си остава „само една реакция на вкуса“; признава му се, че „разчистваше пътя на индивидуализма и символизма, без обаче да има цялостна естетическа схема; „направлението носи един подчертано еклектичен и мозаечен характер“.

По същество променена е изходната база, гледната точка към света и чо-

века. Новоромантизмът освобождава поезията от „тесните рамки на обикновения патриотизъм" [Радославов, И.]. На негово място идат вечните въпроси на битието, вътрешният мир на човека, самото общочовешко; родината е целият свят.

Ако Романтизмът е национален, то Новоромантизмът е интернационален. Но това вече не е социалната и колективна интернационалност на Просвещението, а хипериндивидуалното, увеличено с лупата на идеализма до общите мащаби на единния – вече само вътрешен – Яворовски свят:

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми – кивот...
.....
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои – пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

[„Песен на песента ми", *Безсъници*, 1907]

Романтическата философия (Кант, Шлегел, Фихте) е философия на трансцендентното; тя отрича емпиризма и материализма на XVIII век. Идеализмът ѝ е контра-просвещенски. „Просвещението е колективно и социално, а Романтизмът – личностен и индивидуален; Просвещението универсализира, Романтизмът историзира" [Brown, M.]. Кантианството и посткантианството рефлектират не върху националния ни Романтизъм, а в един следващ етап: при новоромантиците от кръга *Мисъл*. (Светлозар Игов определя кръга *Мисъл* като Парнасизъм, а Добри Вичев – като Сецесион. Тъй като и двете течения се отнасят към променената от новоромантиците оптична гледна точка в изкуството, това потвърждава тезата за Новоромантизма у *Мисъл*.)

Водоразделът е Славейков. (Вътре в творчеството му минават други водораздели; това го прави неединно, но със сигурност – етапно.)

Едва в Следосвобожденската среда – на разочарование, объркаост, крушение – закономерен отлив от кулминацията на българското Просвещение (постигнатата църковна и политическа независимост) националното културно съзнание ще се обърне към трансцендентното, метафизичното, за да остане то мирогледен фокус поне до времето на Втората световна война.

Особено тия чувства и рефлексии се усилват след потреса от крушението на Илинденско-Преображенското въстание (1903): последната голяма национално-романтическа идея. Илинден е историческият водораздел между Романтизма с просвещенски патос и Новоромантизма с патоса на личното, но не като пример и жертва, а като страдание и безизходица. Илинден е краят на Възраждането, *Мисъл* (още с наименованието си) – край на непосредственото, интуитивното, про-чувственото изразяване.

Според Светлозар-Иговата *История на българската литература* Просвещението заключва период от средата на XVIII до 40-те години на XIX век. Периодизацията на Романтизма пък обхваща 40-те до края на '60-те години на XIX век (доста по-сгъстен времеви обсег от двуетапната схема на К. Генов). Игов следва европейската парадигма, в която за Романтизъм се говори след Класицизма и Просвещението. В балканските и славянски литератури обаче самото Просвещение минава под знака на Романтизма, от една страна, заради „закъснялото" Възраждане, което „роди и разбирането за „ускорено-сгъстеното" развитие" [Игов, С., I.] и от друга, заради характера на нашето Възраждане, който е „национално-будителски и национално-освободителен, а не ренесансово-хуманистичен".

Тази периодизация на Романтизма включва в българската му конвенция авторското оригинално творчество и неговите първи имена – Н. Геров, Чинтулов, П. Р. Славейков, Войников, Друмев, Каравелов, Ботев – както и всички познати литературни жанрове (без епос). В същото време изключва Историята, Житието и Буквара, препращайки ги към по-ранното Просвещение.

Първите български романтици не откриват Елада, а родния фолклор през сборници като *Български народни песни* (1861) на братя Миладинови и остават в литературната история като основатели на авторското литературно творчество, заменило преписите и преводите на просвещенците.

В същото време литературната наука не отрича национално-романтичните моменти в Паисиевата история; наред с бароковите и просвещенските, те са органична част от Паисиевия историзъм. Идеализацията върви заедно с просвещенската рационалистична вяра. В *Житието* на Софроний пък се откриват някои сантименталистки тенденции, развили се в по-късната ни Възрожденска литература.

Необходимо е обаче да се прави разлика между национален романтизъм като идеология на Възраждането и Романтизма като литературно направление. Литературният и философски Романтизъм се ражда на север, но с мисълта и „тъгата за юг". Той обръща нордическия поглед към Средиземноморието, Елада и Рим като към културни топоси. Литературният Романтизъм в цяла Европа се противопоставя на Просвещението, но на Балканите той се разгръща като национална идеология. Оттук и първата дифузия на понятието Романтизъм: като идея (идеология) и като литература (направление).

В лекциите си, четени през учебната 1926–7 г., Боян Пенев пише: „[...] понятието *романтика* не е още напълно установено. [...] Романтизмът не е само едно литературно течение, той е в същото време и една посока в духовния живот..." [Пенев, Б.]. Той дори стига до твърдението, че е погрешно да се обяснява Романтизмът като реакция срещу Класицизма и Сантиментализма, както и срещу рацио на просветителите, защото не е толкова отрицание, а създаване на нещо ново. Професорът-славист акцентира върху историческите и типологични разлики в западноевропейския Романтизъм (преди всичко ан-

глийски, немски и френски) и специфичното му функциониране в славянските литератури. Смъртта му на 24 юни 1927 г. оставя лекциите му недовършени; студията, отпечатана десет години по-късно, е първи по-цялостен поглед върху Романтизма в нашата литературна наука.

Пол де Ман е сред най-съвременните изследователи на Романтизма. Въпреки дистанцията на времето, той е видимо затруднен: „може основателно да се запитаме какъв тип историография може да отрази адекватно явлението романтизъм, след като романтизмът (самата идея за който е свързана с период от време) е евентуално движението, въстанало срещу генетичния принцип, който неизменно лежи в основата на всеки исторически наратив. Тогава последният критерий или „доказателство" за факта, че романтизмът поставя генетичния модел на историята под въпрос, ще бъде невъзможността да се напише история на романтизма" [Де Ман, П.].

Ако началото на европейския Романтизъм е по-отчетливо за всяка от големите литератури на континента, не е така с онова, което се определя като негов край. Във Франция например флагманът Юго продължава до 80-те години на XIX век, макар че е общоприето становището за изчерпване на Романтизма през 40-те.

„Към 1875 година Виктор Юго е още жив, Льоконт дьо Лил и неговото обкръжение започват да се прочуват, добили са известност имената на Верлен, Стефан Маларме, Артюр Рембо – тримата влъхви на модерната поезия..." [Валери, П.], за които в друго от есетата си същият Валери твърди, че „Нито Верлен, нито Маларме, нито Рембо щяха да са същите, ако в най-решаващата си възраст не бяха чели „Цветя на злото".

Валтер Бенямин пък акцентира върху последното стихотворение от *Fleurs du mal*: „Пътешествието". „Последното пътешествие на flaneur: смъртта. Неговата цел: новото" [Бенямин, В.]. Може би точно това – първата категорична поява на новото – трябва да се приеме за края на старото. Един от най-романтичните призиви, с който завършва *Цветя на злото*:

хвърли се в неизвестното и *новото* открий!

[*Fleurs du mal*, 1857]

слага кръст на френския Романтизъм.

Немският Романтизъм, в който е фундирана натурфилософията на Фридрих Шелинг, е закрит от друг философ: съименника му Фридрих Ницше. „По своята структура и по историческата си функция творчеството на Ницше е критика на идеологията на романтизма и завършва периода, за който се смята, че започва с Русо" [Де Ман, П.]. В натурфилософията на Шелинг природата (светът) е творение на абсолюта; при Ницше светът (природата) е в ръцете на свръхчовека. Идеализмът е отречен от крайния индивидуализъм, който е и негов продукт. Кръгът като че ли се затваря?

Напротив.

Юрий Лотман в „Литература и митология“ говори за „романите-митове“ от 20-те и 30-те години на XX век (Джойс, Т. Ман, Булгаков) като продукти на „неомитологизма на Ницше и Вагнер“, като „стилизации и вариации на теми, подсказани от мита [Лотман, Ю.]. А нали Рене Уелек изтъкна мита като една от непоклатимите дистинктивни норми на Романтизма. Каква е връзката между панпоетизма – „Светогледът на романтика е най-неподправеният панпоетизъм“ [Лукач, Д.], и панмитологизма – „неомитологичното“ произведение създава типичен за изкуството на XX век панмитологизъм“ [Лотман, Ю.]? Засега ще се ограничим с наблюдението, че връзка има.

Дейвид Симпсън, един от съвременните английски изследователи на Романтизма, привежда еднотипните становища на Нортръп Фрай от 1947-а и последващите – на Харолд Блум и Лайънъл Трилинг, които виждат корените на модерността в романтизма [Simpson, D.]. „Модерната поезия в Англия е изобретение на Блейк и Уърдсуърд“, заключава Симпсън.

Кога се заговаря за Романтизъм у нас?

„Едва от 1923 г. насам нашите литературни историци заговарят по-определено за наличие на романтично *направление* в литературата на Възраждането“ [Генов, К.]. Липсата на по-богата литературоведческа терминология преди това е една (може би главната) причина за закъснялото обговаряне на явлението. Но романтичното у Ботев е хванато от Д. Страшимиров в един от първите критически опити върху поета [Страшимиров, Д.]. Типологически (а не исторически) Ботев е сравнен с Хайне и Байрон; от този опит тръгва и тезата за корените на българския Романтизъм в хайдушкия епос.

Още по-сложен е въпросът за края на българския Романтизъм.

Кръстьо Генов почти не вижда края му. Той класифицира някои неща от К. Величков като притежаващи „сантиментално-романтични черти“, открива „мистично-консервативен романтизъм“ у Михайловски, говори за романтика в *До Чикаго и назад*, в Антон-Страшимировите *Рамадан-бегови сараи*, Пейо-Яворовите *Калиопа*, *Луди-млади*, *Павлета делия и Павлетица млада*, Елин-Пелиновите *Самодивски скали*, *Под манастирската лоза*, Пенчо-Славейковите *Неразделни*, *Чумави*, *Сто и двадесет души*, *Симфония на безнадеждността*, П. Ю. Тодоровите идилии и драми, Йордан-Йовковите *Старопланински легенди*, Багряна – „в някои свои песни по народни мотиви“, Ангел-Каралийчевата сбирка *Ръж* и разказите-легенди, Никола-Фурнаджиевия *Пролетен вятър*. Открива „модификации на романтичния тип художествено творчество“ у Д. Бояджиев, Д. Дебелянов, Х. Ясенов, Е. Попдимитров, Смирненски, Гео Милев – „преди всичко поемата „Септември“, продължава с *Мехмед Синап* на Людмил Стоянов, *Орлов камък* на Г. Караславов, за да стигне до Ханчев, А. Геров, В. Петров... [Генов, К.].

Едно обаче са модификациите на романтически мотиви, друго Романтизмът като литературно направление със своята философия и естетика.

Пенчо Славейков и кръгът *Мисъл* изиграват ролята на Бодлер спрямо литературния Романтизъм у нас. Ако Романтизмът в значителна степен е отхвърляне на нормата, на задължителното, то Новоромантизмът е налагане на норма, рамкиране на хаоса. Романтизмът „подценява или отхвърля необходимостта от теория" [Simpson, D.].

Но Романтизмът си има теория. За Хегел и Шелинг Романтизмът е същинската форма на модерността. Под модерност немската идеалистическа философия разбира основния резултат от изместването на античното и езическото от християнската култура. „Защото това е култура на избора, на възможността да бъдеш избран и да избираш, Романтизмът е израз на разделянето между личността и обществото, а често, и вътре в самата личност (на тяло и дух)" [Simpson, D.]. Това несъмнено е причина никога преди думата „поет" да „не е била така богата на значения, свята и всеобемна, както е тя за романтика" [Лукач, Д.]. Фигурата на твореца става естетически фокус и етичен модел на света. За кратко. Лукач продължава: „още Стендал е забелязал, че всичко, което е било романтично, щяло да стане класицистично, класицизмът бил вчерашен романтизъм, а романтизмът – утрешен класицизъм" [Лукач, Д.].

Пол Валери пише: „В лоното на романтизма Бодлер напомня класик" [цит. съч.]. Бенямин отива още по-нататък: „Бодлер иска да бъде четен като античен поет" [цит. съч.]. Въпреки преклонението си пред Ботев, Славейков се дразни тъкмо от липсата на норма в баладата *Хаджи Димитър*. Питайки – „какво дири тоя вълк при юнака?" – новоромантикът-критик се обявява срещу романтическия хаос и травестия на фигурите у Ботев. Според него „твърде много екземпляри от животинското царство се натрупват около юнака" и как така кръвта ще продължава да тече, след като самодивите са му превързали раната? Фигуративно казано, със Славейков българската поезия в значителна степен се обезкръвява, алегорията се нормира, а романтическата метафора – превързва.

Езра Паунд иска от поезията да бъде неоспорима като научен факт. Според Елиът на Романтизма липсва точния синтез на мисъл и чувство. „Т. С. Елиът прокарва критическия водораздел в британската култура" [Simpson, D.]. За него и последователите му Романтизмът е антиинтелектуален.

Литературният Романтизъм извежда емоцията над рацио и индивида над колектива. Интуицията и спонтанността са главното в изкуството. Според съвременни изследователи това е не само литерар-политическа, но и джендър конструкция. Романтизмът издига фигурата на жената-творец (Мери Шели, Жорж Санд, Джейн Остин). Дейвид Симпсън вижда опитите на Уърдсуърд да ограничи спонтанността в писането като „опити за частична ремаскулинизация на литературата" [Simpson, D.]. У нас емотивността на Романтизма ще фундира фигурата на жената съратница и муза (Мара Белчева), за да я емансипира до автор (Екатерина Ненчева, Дора Габе, Багряна).

В 1929-а Артър Лавджой обявява, че „Романтизмът не може да бъде дефиниран" [цит. по Brown, M.]. Той настоява за отделни Романтизми: англий-

ски, немски, френски, славянски, които няма как да бъдат разглеждани общо – нито исторически, нито типологически. Макар да е трудно да се състави обща хронология на Романтизма, типологически има неща, които се схващат (Уелек) като романтическа норма: митът, алегорията, символът, природата, въображението и най-вече: неестествено уголемената фигура на автора. Никога преди авторът не е бил толкова важен: по-важен от самото творчество.

Просвещенецът се глуми със себе си (Софроний), романтикът е горд и с глупостите си (Ботев). Просвещенецът страда с племето (Паисий), романтикът го бичува (П. Р. Славейков). Отрицанията на творби и дори цяло творчество често ще става поради неприемане на фигурата на твореца; разчитането на творбата ще се смесва с бъркане в личния живот на автора ѝ: „Той (Яворов – б. м.) изби в затъпващо отчаяние. Обиждаше го положението му (телеграфист), та стана редактор на македонски вестник и поведе някаква борба, в която съвсем не вярваше. Ето тази безверна борба го хвърли в четите и го вдъхнови на „хайдушките песни". [...] В тях няма ни сянка от борческа болка, от копнежите на цял народ. [...] Сега – Яворов е едно недоразумение" [Страшимиров, А.].

Българският Романтизъм може да се определи като травестия между Просвещение и литературен Романтизъм. Неговата революция е национална, а не философска. Идеята му е политическа, а не субективна. Пърси Биш Шели пише *Защита на поезията*, Ботев – *Символ-верую*. Шели обявява поетите за „законодатели на света", Вазов не включва нито един в *Епопея на забравените*. Шели възкликва „We are all Greeks", Петко Славейков: „Стамбул е, аго, за мене/ тук, дето съм си родена..."

Двадесет и две годишният Кийтс заявява в писмата си: „Мисля, че ще бъда сред английските поети след моята смърт" [Curran, S.]. Българският национален Романтизъм принася индивида в жертва в името на общността, колектива, народността (слово и живот у Ботев). В предговора си към *Lyrical Ballads* Уърдсуърд пише, че „поезията е първото и последно познание – тя е безсмъртна като сърцето на човека". Ботев спира да пише поезия (с едно изключение – „Обесването на Васил Левски") три години преди смъртта си. След примера му българската поезия за дълго ще остане после отечеството, после народа и после дълга.

Ако Милтън, създателят на *Изгубеният Рай*, е учителят на английските романтици, то националната идея като духовна и политическа свобода е пътеводителят на българските им събратя.

Ето защо българският Романтизъм в генезиса си е национален етичен модел, патриотично извисен и политически (и дори ортодоксално) оцветен. Неговите по-късни трансформации ще запазят в значителна степен онова, което го породи: националната идея и националната история.

Не гръцкият, а личният пример е неговата висша мяра.

II. Край на Романтизма и начало на романтическия дискурс.

Ако приемем за граници на българския Романтизъм началото на борбата за църковна независимост, а за край – самото Освобождение, т.е. заключим Романтизма в рамките само на националната романтическа идея, рискуваме да търсим трудно назовими и още по-трудно защитими определения за ред произведения и автори, възникнали в края на XIX и началото на XX век. Европоцентризмът (преди всичко френски и немски) на българската литература от този период би могъл да обясни много от явленията, които оформят понататъшния романтически дискурс: индивидуализмът и месианството на П. П. Славейков, раздвоението и драматизмът на П. К. Яворов, бленуваното отвъдно на П. Ю. Тодоров, митологизираното хиперионство на Теодор Траянов, безплътността на Лилиев, бохемството на Димчо. Но европоцентризмът на краевековието е само една и вероятно не най-важната линия на проникване на романтическия и новоромантически дискурс.

Дифузията на романтизъм и реализъм се извършва при Вазов. Романтичният дискурс в *Епопея на забравените* е европоцентричен – по линията на Юго и неговата *La legende des siecles*; в *Под игото* – отново по линията на Юго и романа *Miserables*. Това е достатъчно за Иван Радославов да го нарече „поет романтик от школата на френския романтизъм" [цит. съч.], който „и в белетристиката отиде по стъпките на френския романтичен роман" [пак там]. Кръстьо Генов открива Вазовия романтизъм още по-преди. „Вазов проявява жива склонност към романтични олицетворения на природата под влияние не само на народното поетично творчество, но и на западни романтици като Байрон, Юго, Ламартин и др. Такива са стихотворенията „Дунав" (1871), „Към природата" (1872), „Борът" [цит. съч.]. „Доминираща романтична багра" отбелязва и в „Де е България?", като заключава, че „Вазовият романтизъм до Освобождението е романтизъм от паисиевски и чинтуловски тип въпреки наличието на едни или други осезателни влияния от страна на романтичния свят на Раковски, Ботев, Юго" [пак там].

А какъв е след Освобождението?

Ето пример за разколебаната романтическа норма в критическата рецепция на самия Вазов. Кръстьо Генов влиза в полемика с друга изследователка на Вазов – Милена Цанева. Той не приема тезата ѝ, че благодарение на реализма си поетът успява да въплъти в *Епопея на забравените* присъщата на възрожденската епоха „революционна романтика". Генов вади няколко аргумента: „първо, тук не се изясняват понятията *романтика* (като реален предмет на творческо отражение) и *романтичен тип художествено отражение* (като естетически способ на нейното творческо превръщане в художествено съдържание и форма); второ, щом писателят пресъздава творчески една *романтична* действителност, стоейки на идейните позиции на същата *тази* действителност – той не може да бъде реалист, а само *романтик*; трето, романтично

съдържание и романтичен *стил* не могат да се съчетават с *реалистичен* метод при *равноправно* съотношение на тези компоненти в художествената творба..." [Генов, К.].

Въздългият цитат демонстрира невъзможността на романтическия дискурс да бъде заключен в строги исторически граници, точно както реалистичният дискурс, който го сменя, не може да бъде изчерпан в едно историческо време: веднъж породили се, и единият, и другият ще прескачат хронотопа в зависимост от нуждите на текста и авторската нагласа.

Спорът Генов – Цанева е интересен не толкова заради Вазов, колкото заради смесването на двете основни употреби на понятия като Романтизъм, Реализъм, Класицизъм, Модернизъм и пр. В едната си функция те се включват като типологически понятия, характеризиращи съответното художествено явление. Тогава те се ползват извън хронологията и историзма. Вечна естетическа опозиция в изкуството е класическо и романтическо. Това е типологическа характеристика.

Историко-периодизационната употреба е друга функция на същите понятия. Тук няма вечност, а граници и хронотоп. В различните изкуства обаче не винаги тези понятия съвпадат като исторически периоди. Барокът например възниква в архитектурата и живописта, и чак в началото на XX век – в литературата на Контрареформацията.

Разколебаната романтическа норма в българската литература се дължи на това, че у нас няма Класицизъм, който Романтизмът да смени, първо, и второ – българското Просвещение минава под знака на църковните и национално-освободителни борби, дълбоко романтични като идеология и устрем.

Иван Радославов окрупнява теориите в едно изречение: „У нас владеещите и сменяващи се литературни направления през цялото ни досегашно литературно развитие (до края на 30-те години – б. м.) се явяват: реализмът на Любен Каравелов, романтизмът на Иван Вазов, новоромантизмът на Пенчо Славейков и символизмът на Теодор Траянов" [цит. съч.]. Но и сам уточнява малко по-нататък, че „силни външни и най-разнообразни влияния за късия период на развитие тъй участват в творчеството на българския писател, че той ни се явява същевременно в няколко осветления – ту като романтик, ту като реалист, ту като модернист".

III. Двете линии на впръскване на романтически дискурс

Литературата на Възраждането стъпва върху авторизирани преводи и фолклор. Преди най-известната сбирка с народно творчество – *Български народни песни* (1861) на братя Миладинови, излизат антологиите *Български народни песни и пословици* (1842) на Иван Богоров, два тома *Болгарские песни* (1855) на руския събирач Пьотр Безсонов, Стефан Верковичият том *Народне песме македонски бугара* (1860), *Песнопойче* (1860) на Найден Геров. След

Миладиновия сборник, който оказва най-компактно влияние върху създаващото се вече лично творчество, за някакви си 17 години до 1878 са напечатани 1254 народни песни. В годината на *Български народни песни* излиза Караваловата сбирка *Памятники народного быта болгар*, В. Чолаков издава *Български народен сборник* (1872), а Огюст Дозон – *Chansons populaires bulgares* (1875).

Целият този печатен фолклорен бум е в хронотопа на българския Романтизъм. Нещо повече: той съвпада по време с високите постижения на авторското творчество през този период в лицето на П. Р. Славейков, Каравелов, Вазов, Ботев. Точно през 70-те Славейков разработва романтическата поема, а Нешо Бончев превежда Шилеровата драма *Разбойници*, тогава излиза и *Иванко* на В. Друмев. Самият Славейков превежда Пушкин, Лермонтов, Батюшков. Преводачи са и Каравелов, и Жинзифов, и младият Величков. Двете линии – вътрешна (родна) и външна (чужда), по които историческият романтически дискурс се впръсква в младата ни литература – са успоредни.

Външната линия първоначално има два потока: Цариград като културен конгломерат, наследник на Византия на полуострова, и руското влияние – особено по време на войните с Турция.

Франция като европейски културен център е третият литературен топос: „от западноевропейските литератури френската първа започва най-широко да навлиза в България" [Кунчева, Р., I.]. „Значително по-слабо е влиянието на немската и италианската, както и на английската литература" [Радославов, И.]. Немският идеализъм влиза на по-късен етап: с кръга *Мисъл* на д-р Кръстев и П. П. Славейков.

Р. Кунчева отбелязва: „В средата на XIX в., през първите години на новата българска поезия, се преплитат или противопоставят два пътя на развитие – усвояване на чужди модели и трансформиране на фолклорната образност и мотиви в литературни" [цит. съч.]. При това ямбът „носи конотациите на чуждо литературно влияние. Хореят се възприема повече като собствена национална традиция".

Що се отнася до вътрешната линия на развой, Кръстьо Генов пише: „по своята естетическа същност митическите песни по правило следва да се отнесат към романтичния тип художествено творчество. Та нали тяхна основна характерна черта от типологично гледище е „субективното" пресъздаване на действителността под силно изменящото въздействие на творческото въображение и мечтата" [цит. съч.]. След това дава пример за трите *„качествени фази"*, през които „преминава *романтичната модификация"* на образа на самодивата, за да се впръсне, романтически оцветен, в Ботевата балада *Хаджи Димитър*: от зло и носещо смърт същество през влюбената девойка с човешко име до „романтичния идеал за мечтаната жена" [пак там]. По-късните стилизации на П. Ю. Тодоров следват тази – вътрешна линия на впръскване на романтическия дискурс от народното през ранното лично творчество до новоромантиците (символистите).

Тази вътрешна линия на романтическия дискурс в историческия хронотоп се наблюдава в творчеството на писатели, които по-малко (поради една или друга причина) са подложени на външни (чужди) литературни влияния. Тук е самият Ботев въпреки някои данни за познания върху Шилер, Хайне и Байрон чрез руските им преводи, Яворов, Фурнаджиев, Разцветников, Багряна от *Вечната и святата*. Вътрешната линия на романтическия дискурс се продължава от поет на поет, като фолклорната основа избледнява с отдалечаването във времето. Това особено важи за поколението на 40-те: първата изцяло урбанистично-индустриална генерация в българската литература. (Първото урбанистично центрирано поколение е това на символистите, но индустриалният елемент в неговата поезия липсва. Преди тях патриархално-битовото и урбанистичното влизат в конфликт при новоромантиците от *Мисъл*, но *градът* при тях все още не е центрираща тема, още по-малко вътрешен пейзаж.) Когато „родените между две войни" [Делчев, Б.] достигат естетическа зрялост (не едновременно и единно, нито типологично унифицирано), външната европейска линия на впръскване на романтически и изобщо друг литературен дискурс е затворена. Това поколение има най-малък допир с литературния европейски хронотоп на своето време. (Най-мощно европейското влияние е във времето на Символизма, когато се превеждат Бодлер, Хамсун, Метерлинк, Верхарн, Верлен, Маларме, Едгар По, Д'Анунцио, Пшибишевски, Демел, Брюсов, Балмонт, Блок, а някои от преводите на Г. Михайлов и до днес са ненадминати.) Европеизацията на българската култура е затворена (забранена) линия на оплодяване. Ето защо за „родените между две войни" остават вече преведените и излезли от мода в Европа декаденти, символисти, новоромантици. Наблюдава се нов етап на забавено развитие на литературния процес: етап, през който романтическият дискурс се впръсква преди всичко по другата – вътрешна линия: образците на предшествениците. 40-те познават Бодлер, но не и Елиът; експресионистите, екзистенциалистите, херметиците – техни връстници – остават по метафората на Елиът, „пуста земя".

Романтическият дискурс при тях (особено при Вутимски и Пейчев, които са най-стихийно емоционални от поколението) е личностно акцентиран; нравственият еталон стига до епатаж. Ако през Възраждането българският литературен Романтизъм бе оплоден от националната романтична идея (и сам я оплождаше), то „в епохата на високоразвития капитализъм", в която Валтер Бенямин ситуира самия Бодлер [цит. съч.], а за нас тази епоха са предвоенните години, романтическият дискурс е преди всичко личностен етичен модел: една предварително обречена борба на изхвърлен от други исторически брегове герой, случайно попаднал на Острова на прокажените. И ако *На островът на блажените* (1910) се роди от високия романтичен идеал на преддекаданса. Островът на прокажените е рожба на насилствено спряната външна линия на впръскване на романтически дискурс; на този Остров останаха най-значителните достижения на генерацията на 40-те.

Външната линия стартира с просвещенските сборници и буквари, с калкирането на чужди образци (включително фолклорни, срещу които въстава старият Славейков), за да впръсне романтически дискурс у първия наш значим поет – Д. Чинтулов. От него започва и славянофилската романтическа струя, която преминава през цялата висока литература на Възраждането (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, В. Друмев, К. Величков, Хр. Ботев), опложда се при Вазов от френския Романтизъм, а при Величков – и от италиански образци.

С реализирането на националния романтичен идеал – църковна и политическа свобода – романтическият дискурс, основан на фолклора и славянофилството, е сменен (кръгът *Мисъл* на немските възпитаници д-р К. Кръстев и П. П. Славейков).

Външната линия на впръскване има три основни струи: славянският Романтизъм (преди всичко руски, полски и сръбски), френският, немската идеалистическа философия и по-малко самата литература, и най-малко – английските романтици. Култур-центричният опит на Т. Траянов в *Пантеон* да събере наедно високите образци на „мировата поезия" дава точна представа за отделните автори и литератури на Романтизма и Новоромантизма, оказали влияние върху българското слово и дух.

Европеизацията започва с Ницшеанството на младия Славейков и прокламирания още в програмната статия на *Мисъл* (1892) идеал на д-р Кръстев: „Ние искаме да доведем докрай принципа на чистата поезия". Както пише И. Радославов, идеите на Славейков „се състояха главно в гледището, че изкуството няма други цели освен своите собствени" [цит. съч.]. Le art pour le art! Това е принципът, който зачертава Романтизма, за да се роди Новоромантизмът.

И макар за крайна фаза на този принцип В. Бенямин да сочи фашизирания Маринети с „Fiat ars – pereat mundus" (Да живее изкуството, ако ще и светът да загине – лат.) [Бенямин, В.], все още има много време отчуждението от/ у човека да достигне „онази степен, която му позволява да преживява собственото си унищожение като първостепенна естетическа наслада. Така стоят нещата с естетизирането на политиката, което е работа на фашизма. Комунизмът му отговаря с политизирането на изкуството" [пак там].

Радославов застъпва тезата, че Новоромантизмът си остава в лоното на Романтизма, че е еклектичен и без единна естетическа схема. Той намира противоречия вътре в творчеството на отделните представители на Новоромантизма: все автори на *Мисъл*. И извежда схемата на следващото поколение символисти като първа цялостна естетическа конвенция на новата ни литература. „Реалистът на 90-те години беше готов на жертва за идеалите на живота, индивидуалистът – за съхранение на своята духовна същност. И двамата са еднакво неегоисти. Индивидуалистът не вярва не само в колективитета, изобщо не вярва в каквато и да било общност, но той се дели и от тия, които вървят с него." [цит. съчинение].

Сменили ли са се литературните влъхви?

Философската доктрина на Ницше е позната и на Славейков; Михайловски е във фокуса на Шопенхауеровата субективна концепция. Но идеята за Богочовека в Славейковския вариант е идея преди всичко за поета, чиято задача е да подреди културните стойности, да вдигне фундамента, на който да стъпи самата литература. Едно поколение нататък Ницшеанството не е така вгледано в предишното: „Човек едва сега налучква своя Бог, защото до днес го търси само при мъртвите. Човек става Бог на себе си, постига Богочовека, непрестанния творец, за когото противоречията между живота и смъртта изчезват" [Кьорчев, Д.].

Смяната идва по линия на езика и обекта на поезия. Фолклорните стилизации изчезват; появяват се литературните стилизации (за първи път в българската поезия навлизат вариациите върху произведения, литературни герои, стилизацията на поведение върху въображаем герой). Ако Романтизмът откри Елада, Рим и мита, Символизмът се потопи в Средновековието и легендите. Романтическата алегория се смени с новоромантическия символ; въображението (Яворов) – със строгата математика (Траянов); възкресените хетери на Гърция и Рим (Славейков, Яворов) – с въображаемите разблудни царкини (Дебелянов, Траянов); самодивите от българския фолклор – с русалките от чуждите литератури (русалката мащабно е въведена за първи път от новоромантика К. Христов („Русалка"), за да остане в поетическата конвенция като символ чак до поколението на 40-те.) Сравнението при романтиците и новоромантиците отстъпва пред символичното; самият обект на поезия е ireален символ; не казването, а изказването е целта на писането; литературата не търси смисъл, защото смисълът е в самата нея. Думите не просто са изчерпани от послание, те постигат тотална безплътност (Лилиев) в подредбата си; единственото значещо е музиката: абсолютният, съвършеният език на неназовимото. Учители са „новите" французи. Бодлер, който не отрича утилитарността на изкуството, е сменен безшумно от един частен учител по английски – Стефан Маларме, чиято поезия циркулира в тесен кръг от приятели; с Верлен и Рембо те са новият френски дискурс в българската лирика (Лилиев, Дебелянов). Немско-нордическото, застъпено преди от Михайловски и Славейков, сега е в месианския фокус на Траянов (Щефан Георге, Рихард Демел, Райнер Мария Рилке). Романтическото убеждаване отстъпва пред чистата фигура. „Привилегированието на фигурата пред убеждаването е типично постромантически жест" [Де Ман, П.].

Всичко това обаче може да се сведе под общия знаменател „Новороматизъм", защото се запазва както индивидуалистичната философска доктрина, така и субективистичната поетическа оптика, настроена от Славейков (не са случайни посвещенията, с които символистите продължават да признават първожречеството му; в това отношение Яворов е в сянката му).

Поколението на 40-те ще изживее и двата варианта на отчуждение: този

на ранните и този на късните новоромантици (символисти, имажинисти, експресионисти, футуристи, кубисти, дадаисти). Лидия Гинзбург отбелязва подобен процес и в Русия: „Естетиката на символистите се опира на романтическата традиция, романтическото схващане за прекрасното има за нея съществено значение. Измежду поетите, дошли след символистите, в това отношение няма единодушие. Всеки по свой начин се стреми да открие източника на поетичността и красотата“ [цит. съч.].

У нас метаморфозите на modernite след поколението на Дебелянов и Лилиев ще става обикновено при някакъв „отключващ момент“, който „може да бъде заемането на епатираща спрямо обществото и културните конвенции позиция, както е при Н. Марангозов в „Хулигански елегии“ [Кунчева, Р., II].

Поезията на септемврийци идва също след такъв, отключващ взривяването на традиционния лирически изказ, момент. „Родените между две войни“ на свой ред ще изпитат ужасите на Европа-хищница: впечатляващото ad mortem заклинание на смъртноболния Вутимски:

Европа-хищница, ти имаш синове –
стада многоприказващи и тъпи.
О, нека те да бъдат тор поне
на по-добро и плодоносно бъдеще.
Гърчи се ти, умирай и проклинай.
Дано сганта ти с теб издъхне, вещице.

А аз ще си умра от свойта рана.

[„Европа-хищница“, 1943]

А други от поколението, преживели войната, ще минат през „политизирането на изкуството“ по комунистическия modus vivendi на Бенямин, за да стигнат (най-ярко фигурата на извънстоящия поет е заявена при Иван Пейчев) до ново – по-голямо отчаяние:

Не ще достигнеш вече оня бряг,
брегът е друг и заливът е друг, и друго е морето –
ти също си безкрайно, страшно друг.
Ето защо не казвай на морето мое,
на дюните не казвай мои,
на вятъра не казвай мой.
О, разбери, ти вече нищо нямаш.
О, разбери, че ти си вик, превърнат във мълчание.

[„Не ще достигнеш“, 1967]

Тук лирическият герой подобно Лаокоон е уловен в мига на вика, но на застиналия вик, на вика-мълчание. Ние виждаме (представяме си) отворената му уста, от която не излиза нищо. Това е драматургически похват. „В драмата не само си мислим, че виждаме и чуваме викащия Филоктет, но и действително го виждаме и чуваме как вика" [Лесинг, Г. Е.]. Лириката не може да пресъздаде вика (Хаджи Димитър от Ботевата балада лежи, пъшка и проклина, ала ние чуваме само въпроса му „Де е Караджата?", и ни една от клетвите към вселената), но може да ни накара да си го представим: *да видим как го чуваме*. В тази драматизирана монологична структура [Баев, А.] Иван Пейчев ни кара да видим това говорещо мълчание; то именно предизвиква нашето съучастие под формата на състрадание (също драматургичен похват), а както отбелязва Лесинг, „Понася ли своето страдание с величие, това величие ще извика наистина възхищение у нас" [цит. съч.].

Ето как само в осем стиха Иван Пейчев чрез скрития архетип на Лаокоон тематизира наложеното и самоналожено мълчание като социо-политически (наложеното) и личностно-етичен (самоналоженото) модели на (не)приемане на света.

Европеизацията при поколението на 40-те е вкостенената представа за по-доброто минало; тя е антиевропеизация в смисъл на историческо развитие: нейният ход е назад, а не напред, където няма нищо. Това е впръснат от Декаданса романтически дискурс, при който миналото е натоварено с положителен знак, за разлика от сегашното и идното. Затова и „приказната стилизация на „родното" е една от характерните черти на литературната епоха" [Игов, С, II.]. Генезисът на тази стилизация е вътрешен, роден. Според С. Игов той започва с Георги Райчев и Ангел Каралийчев, „достига в поезията своя връх у Асен Разцветников" [цит. съч.], но корените му могат да се търсят и още по-назад: към времето на „змейовите" стилизации на П. Ю. Тодоров и стилизирания фолклор у П. К. Яворов, а продължението – в *Пантеон*-а на Т. Траянов и символистичната екзотична конвенция у Н. Райнов.

Сред „родените между две войни" приказната стилизация е най-експлоатирана от А. Вутимски, ранния И. Пейчев (под влияние на Т. Траянов и Вутимски) и Валери Петров. Както отбелязва С. Игов, „противоположна и доста по-силна е тенденцията на депоетизация на традиционните ценности, която върви по линията Гео Милев – Радевски – Вапцаров" [цит. съч., II.], а с антисантиментализма на младия Б. Райнов по парадоксален и в основата си пародийно-ироничен дискурс достига пак до същото: отчужденото човечество от края на 20-те и 30-те години на XX век.

IV. Новоромантизмът: апогей на историческия романтически дискурс

Българският Новоромантизъм (за негов манифест може да се приеме програмната статия на д-р Кръстев от първия брой на *Мисъл*, 1892) би трябвало да се разглежда в широките граници на няколко литературни течения, застъпили се не само по време, но дори в творчеството на отделни автори. Както при Вазов става дифузията на романтическа и реалистична естетика, така Славейковият Новоромантизъм събира индивидуализъм, жречество и импресионистични зарисовки наедно.

Най-същностна негова черта обаче е преобръщането на оптичната точка към субекта, вътрешният пейзаж, животът на духа. При Траянов Новоромантизмът съчетава нордическия Символизъм с пробългарския *Пантеон*; при Яворов – фолклорните стилизации с драматическото раздвоение на романтическата (извисена до самотност поради отграниченост си от всичко) личност; при Дебелянов се извършва дифузия на символ и предмет, за да стигне опредметяването до крайната си фаза у Далчев:

Човек не ни е брат, а зид,
на който се лепят афиши.

[„Носачи на реклама“, 1934]

И все пак: какво е общото в различните течения на Новоромантизма?

Като първа типологическа характеристика може да се назове тъкмо отказът от масовостта на романтическото изкуство. Бенямин отбелязва, че „след Бодлер не се наблюдава масов успех на лирическата поезия. (Лириката на Юго все още е могла веднага след публикуването си да намери могъщ отзвук. В Германия водоразделът е „Книга на песните“.) [Бенямин, В.]. Новоромантизмът отрича народността на поезията в смисъл на достъпност и разбираемост. Вазов е първият и последен български народен поет. „Ако Бодлер е търсел читатели, които четенето на поезия да изправя пред трудности“ [цит. съч.], то Славейковият поетически компендиум е насочен към един несъвременен, а последващ читател. Съвременниците са „фасулковци“, по лютивия израз на Пенчо Славейков, а културният читател – проекция на бъдещето: това е тезата на новоромантиците около *Мисъл*. Те са прави в едно: поезията никога повече не се превръща в масово изкуство, но и мисията на Славейков е да бъде вожд и жрец, ала без да заприлича нито на баща си („Баща ми в мен“), нито на Ботев, още по-малко на Вазов. За да избегне това, той е трябвало да се противопостави на всичко, свеждащо се под знака „Романтизъм“.

Ето и цялото послание на кръга *Мисъл*: Романтизмът е мъртъв, да живее Новоромантизмът! Иван Радославов отбелязва: „Колкото чисто литературното му значение е голямо, толкова широко-общественото му е слабо“ [цит.

съч.]. Но то и няма как да бъде друго. Новоромантизмът убива масовия автор, но пък ражда автора с мисия.

Новоромантизмът превръща интериора в субект на лириката. Славейковият пейзаж няма външни, а вътрешни очертания. Оттам насетне е свършено с природните картини; цялата природа е вътре в субекта и тази оптическа гледна точка става закон през различните течения: Декаданс, Символизъм, Имажинизъм, Експресионизъм. Далчевата мебелировка на стиха е крайната фаза, в която интериорът е всичко, за което и чрез което може да говори поезията.

Градът е не просто самостоен обект, а основен компонент в новоромантическата поетическа архитектура. Той не е предмет, а опредметен вътрешен свят. При романтика К. Величков градът е все още екстериор, сред който субектът се разхожда, очарован, заслушан в шумовете му, смутен; в „Марсилия" на Димитър Бояджиев градът е вече вътрешното усещане за пустош и смазваща мисъл за смърт.

Разсъждавайки върху същността на l'art pour l'art, Валтер Бенямин пише: „чувствителността е истинският сюжет на поезията" [Бенямин, В.]. От Новоромантизма насам сюжетът действително се разпада, губи водещия си принцип дори в поемите (самите поеми приемат формата на циклизирани стихотворни отрязъци). Трансформираното сюжетно стихотворение вече не гони развръзката, а като че ли свършва във всяка една строфа, за да започне наново в следваща. Строгият сюжет се разпада под натиска на сюжетираната чувственост.

Най-добре този процес е изразен при Далчев („Болница", „Старите моми", „Есенно завръщане", „Убийство", „Любов", „Смърт"), Фурнаджиев („Сватба", „Дъга", „Дете"), Разцветников („Двойник", „Балади на нищите", „Полски стрели", „Удавници"), ранния А. Геров („Улица „Шипка", „Самота", „Проклятие", „Елегия"), Вутимски; но разпадът на сюжета в поемата се наблюдава още при Лилиев („Градът", „Тълпите", „Ахасфер"), Дебелянов („Легенда за разблудната царкиня"), Траянов, Емануил Попдимитров. Поколението на 40-те ще унаследи тоя сюжетен разпад на поемата и ще го използва като готова поетическа щампа (Вутимски: „Европа-хищница", „Кръг", „Тишината", „Старци в града", „Враждебният град"; Б. Райнов: „Автобиография", „Война", „Пътуване", „Любовен календар"; В. Петров: „Палечко", „Край синьото море", „Juvenes dum sumus", „Тавански спомен", а Иван Пейчев ще стигне в късното си творчество до цели книги от разпаднали се поеми: „Знаменатa са гневни", „Сенки на крила", цикълът „Вкаменени треви", значителна част от непубликуваното приживе също зазвучава като разцепена под стихията на чувството поема).

Освен до разпад на сюжета в поемата, превръщането ѝ в сбор от микросюжети, Новоромантизмът стига и до разпад на монументалната фигура на романтическия лирически герой. От една страна, това се наблюдава по линия

на изместването на външните описания към съответствията при символистите до веществеността, стартирана от парнасистите и добила друг фокус при Бодлер. Веществеността на Бодлер и същинският разпад на романтическия лирически герой са до голяма степен фокус на самото Бодлерианство. Л. Гинзбург формулира процеса лаконично: „истински бодлеровското не е в поетиката на красивите вещи, разработена от Теофил Готие и парнасците. Красивата вещ се сблъсква със страшната вещ – ето поетическият свят на Бодлер" [цит. съч.].

Макар да посвещава *Fleurs du mal* на автора на *Емайли и камеи*, блестящият инкрустатор Теофил Готие, Бодлер не инкрустира нищо в поезията си; напротив „La Charogne" („Мърша") е прозаизъм, предизвикващ отвращение: отвращението като урбанистична реакция става новоромантическа норма след Бодлер.

Разпадът на монолитния романтически герой се наблюдава у Пастернак. Пак Гинзбург пише за неговата лирика: „Трудно е да се открие героят. Той се разпада на множество елементи и аксесоари, той е заменен с редицата собствени обективирани състояния и предмети, одушевени и неодушевени, които го обкръжават" [цит. съч.]. Самият Пастернак свидетелства за съзнателното префокусиране на поетическата оптика в лириката си в мемоарната проза *Охранна грамота*, посветена на Райнер Мария Рилке: „Отказах се от романтичния маниер. Така се появи неромантичната поетика на „Над бариерите". Но романтичният маниер, който си бях забранил от този миг, съдържаше цяло светоусещане. Това беше представата за живота като живот на поет. То ни е завещано от символистите, символистите пък са го възприели от романтиците, предимно немските. [...] Но извън легендата този романтичен план е фалшив." [Пастернак, Б.]. Руският модернист сочи като продължители на тази представа Маяковски и Есенин. Тя, разбира се, е и част от легендата Блок, но „бе овладяла Блок само за известно време. [...] Той отхвърли тази представа. Укрепиха я Маяковски и Есенин" [цит. съч.].

Тази представа за „живота като живот на поет" ще наречем легендарно-биографичен модус (ЛБМ). ЛБМ се отличава от фактологичната дескриптивна биография на автора; той е предмет на романтическия тип писане, в който образът на поета е фокус и герой на целия лирически роман от стихове. В същото време ЛБМ изгражда митологията на романтичната личност, която е неотделима част от фигурата на твореца, без да е равнозначна със самия автор; ЛБМ изхожда от автора, за да го прати в орбитата на легендарно-романтичното митотворчество. ЛБМ е предмет не само на творчеството, но и на обговарянето на дескриптивната биография на поета, на превръщането ѝ в митопораждащ знак-равенство между герой и автор.

Изобщо интровертната художествена оптика, настроена от Славейковия Новоромантизъм, за дълги години и през различни исторически и типологически течения ще оглежда българския поетически хоризонт, ще ни кара – пе-

рифразирайки Далчев – да си лягаме с очила, за да виждаме ясно сънищата си. Поезия обаче се чете трудно не поради тромавата Славейкова фраза (тя не се чете лесно и при лекокрилия Лилиевски стих), а защото, ако „Романтизмът пренебрегва всичко или почти всичко, което изисква от мисълта усилия за съсредоточаване и последователност" [Валери, П.], то за новоромантиците остава обратното: да пишат така, че стихът да издържа на „бавно четене" [цитл съч.].

Самият Славейков се проваля в опита си да пише исторически, митологически и политически. *Кървава песен* е незавършеният повествователен романтически проект на един – вече завършен – новоромантик. Какво по-ясно доказателство за окончателно сменената художествена оптика в българската поезия.

Библиография:

Баев 2010 Баев, А. Иван Пейчев : [Романтична формация. Романтически мотиви]. – Пловдив, 2010.

Бенямин 2000 Бенямин, В. Озарения. – София, 2000.

Валери 1988 Валери, П. Човекът и раковината. – София, 1988.

Генов 1968 Генов, К. Романтизмът в българската литература. – София, 1968.

Гинзбург 1983 Гинзбург, Л. За лириката. – София, 1983.

Делчев 1963 Делчев, Б. Родени между две войни : Лит. очерци. – София. 1963.

Де Ман 2000 Де Ман, П. Алегории на четенето. – София, 2000.

Игов 1986 Игов, С. Богомил Райнов. – София, 1986.

Игов 2002 Игов, С. История на българската литература. – София, 2002.

Кунчева 1988 Кунчева, Р. Стихът като възможност за избор. – София, 1988.

Кунчева 2000 Кунчева, Р. Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега. – София, 2000.

Кьорчев 1906 Кьорчев, Д. Критични бележки. // *Наш живот*, 1906, № 3.

Лесинг 1978 Лесинг, Г. Е. Лаокоон, или за границите на живописта и поезията. – София, 1978.

Лотман 1990 Лотман, Ю. Поетика. Типология на културата. – София, 1990.

Лукач 1989 Лукач, Д. Хаос и форми. – София, 1989.

Пастернак 1985 Пастернак, Б. Въздушни пътища. – София, 1985.

Пенев 1937–1938 Пенев, Б. Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури. // *Год. Соф. унив.*, ист.-филол. фак.. : Т. 34. – София, 1937–1938.

Радославов 1992 Радославов, И. Българска литература 1880-1930 / 3. доп. изд. –София, 1992.

Страшимиров 1910 Страшимиров, А. Рецензии. // *Яворовъ, П. К.* „Подир сенките на облаците". // *Наблюдател*, № 8, 1910.

Страшимиров 1897 Страшимиров, Д. Христо Ботев като поет и журналист. Критичен опит. – Пловдив, 1897.

Brown 1993 Brown, M. Romanticism and Enlightenment. // *British* Romanticism / 3 rd ed. – Cambridge, 1993.

Curran 1993 Curran, S. Romantic Poetry: Why and Wherefore?. // *British* Romanticism / 3 rd ed. – Cambridge, 1993.

Simpson 1993 Simpson, D. Romanticism, Criticism and Theory. // *British* Romanticism / rd. ed. – Cambridge, 1993.

Baev, Anton. Romanticism, New Romanticism and Romantic Discourse.

The study of Romanticism, New Romanticism and Romantic Discourse is an experiment for marking the chronological and the typological meanings of the Romanticism in Bulgarian literature in relation to European models. At the same time the study is tracing out new borders in Bulgarian literary history mostly concerning the end of Romanticism (the Illinden Revolt, 1903) and is throwing over the next literary movements in which the Romanticism's principle of duality as well as the turning out the optical point of view towards the inside world of the human being are basic.Relying on different examples from the first literary attempts of the Bulgarian National Revival till the works of the generation, born between the two world wars, the study is finding the correlates with the achievements of the European literatures.

ХИЛОЗОИЗЪМ И РОМАНТИЧЕСКИ ПЕЙЗАЖ

Жоржета Чолакова

Появата на пейзажа в европейското художествено пространство е процес, исторически свързан с ренесансовата антропоцентична визия за света[1]. Тази зависимост е твърде интересна, тъй като ни насочва към логическия извод, че оценностяването на човешката идентичност се осъществява чрез полагането ѝ в контекста на извън- и надчовешката перспектива на природата и двойната оптика на нейната хоризонтално-вертикална пространствена визия. Синхронният генезис на понятията *пейзаж* и *модерност* по недвусмислен начин сигнализира за взаимовръзката между интерпретативното художествено съзнание, с което се свързва началото на модерността, и пейзажа като художествена идея за природата, респективно за света. От този момент модерният пейзаж започва да се разграничава от античния и средновековния космос (Берже, Коло 2007: с. 16). Ренесансът осъществява трансфер на основни за античната естетика и философия концепти, които участват във формирането на модерното съзнание и разбиране за света като непрестанно движение на форми и състояния. Сред реабилитираните концепти обаче не е хилозоизмът[2].

---

[1] Мишел Коло отбелязва, че понятието за пейзаж се появява през XVI в.: през 1549 г. във Френско-латинския речник на Естиен е дадено първото определение на френски: „просторна местност, която може да бъде обхваната в своята цялост с поглед"; по това време се появява и английската дума *landscape*, и фламандската *landskip*, а немската дума – *landschaft*, е забелязана още през VIII в., но в значение на политическа територия, докато със значение на пейзаж започва да се употребява отново през XVI в. (Коло, 2005: с. 11–12).

[2] хилозоизъм (от гр. хили – □λη „материя" и ζωή (зои) – „живот"). Това понятие споменава за първи път английският неоплатонист Ралф Къдуърт (1617–1688) в своя фундаментален труд, посветен на старогръцката философия, Истинската интелектуална система на Вселената (**Cudworth, Ralph**. The True Intellectual System of the Universe. – New York: Published by Gould & Newman, 1837 [1678], с. 157–165). Хилозоизмът се оказва адекватен и на редица по-късни философи особено от епохата на Просвещението. В своята монография **Les rappotrts** entre l'вme et le corps : Descartes, Diderot et Maine de Biran – (Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992) Бернар Берчи цитира определението на Дидро за хилозоизма, което френският философ дава в своята *Енциклопедия*, по-конкретно в том VIII, публикуван през 1765 г.: „Определен вид философски атеизъм, според който всички тела сами за себе си притежават собствен живот като същностно битие" (с. 107). Идеята за изначалната духовна същност на всичко съществуващо е определяща и за философските възгледи на Жан-Батист Робине (**Robinet, J.-B**. Considérations philosophiques de la gradation naturelle des formes de l'ктre ou Les essais de la nature qui apprend a faire l'Homme. – Paris : Charles Saillant, 1768), според когото "и в камъка, и в растението е заложен един и същ основен принцип на живота" (с. 7). „Всяка материя е органична, жива, жизнена" (с. 8) – казва Робине. Очевидно основна хилозоистична максима е липсата на принципна разлика между живата и неживата материя. Жизнеността на материята според хилозоизма е иманентно състояние (жизненост обаче не в смисъл на виталност, а на одухотворено движение,

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

Митологичната идея за иманентната одухотвореност на материята бива асимилирана от християнската представа за божествения генезис на всичко съществуващо. Едва с появата на романтизма и неговата естетическа съпротива срещу съществуващото нормативно мислене хилозоизмът ще се окаже в активна художествена позиция, импонираща на потребността от нова спиритуална идентичност.

Присъщ на древногръцката философия, хилозоизмът изразява виталното единство на света и одухотвореността на материята. В неговия фундамент е заложена идеята за неразривната връзка между *движение* и *душа* като нейни същностни характеристики. Макар и да има пресечни точки с анимизма и пантеизма, хилозоизмът не се идентифицира с тях. Одухотвореността на природата, която се съдържа във всички тези понятия, има различна мотивация и трактовка. Анимизмът изразява политеистичното архаично мислене и съдържа преди всичко религиозни конотации. И макар философията на хилозоизма да се основава също на идеята, че всичко съществуващо е живо и притежава собствена душа, за нея остава неприсъща анимистичната представа, унифицираща различните форми на одухотворената материя в човешки образи. Не само хилозоизмът, но и пантеизмът от своя страна, възвеличавайки природата като божествено творение и като въплъщение на идеята за всемира, изключва антропоморфната представа за божественото. За разлика от него обаче хилозоизмът утвърждава иманентния характер на жизнеността на природата и не обяснява виталната ѝ сила с наличието на божествена инстанция. Пантеистичната идея за космогоничната тоталност на света идентифицира Бог и Вселена. Хилозоизмът обаче е отказ от трансцендентната Другост, от теистичната визия за света, от ортодоксалната християнска максима за надпоставеността на Бога Креатор, противопоставяйки иманентизма на трансцендентизма: всичко съществува самостойно и едновременно като изначален комплекс, саморегулира се и се самовъзпроизвежда, без да се подчинява на някакви телеологични зависимости. Каузалността се изразява единствено тогава, когато възникват непредвидими обстоятелства, които превръщат латентното състояние в активно. При все това идеята за иманентната духовност на материята не изключва нейната божествена същност, но я приема като изначално наличие. В този смисъл целият свят във всичките му проявления се мисли не като божествено творение, а като саморегулираща се система, в която всяко нещо е в духовно взаимодействие с всичко останало. И тъй като според хилозоистичната логика и човекът, и природата представляват a priori одухотворена материя, те притежават чувствителност, която може да бъде както жестово активна, така и стаена. Иманентният духовен потенциал на материята и въобще на

което може да се приеме като условие за познание), от своя страна се отнася критично към хилозоизма в **Кант, И.** Критика на способността за съждение (1790).

битийния свят, който е в непрекъснато движение, генерира всеобщо духовно пространство, в което човек и природа се срещат.

Тази среща, принципно обуславяща съществуването на пейзажа, се осъществява за първи път през Ренесанса, но единствено като заявка за осъзнаване на субекта и обекта като автономно съществуващи инстанции. Ще трябва да минат няколко века, преди те да се осмислят не само като две взаимоотразяващи се величини, но и като проявления на единна духовна субстанция. Субект-обектната връзка човек-природа, която е онтологичният фундамент на пейзажа, произвежда различни образни проекции, които обаче не са в детерминистична зависимост с хилозоизма, анимизма или пантеизма. Свидетелство за това е фактът, че хилозоистичната идея става популярна чак през Просвещението, докато пейзажът има своето присъствие и в живописта, и в литературата още от XV в. Пиер Донадийо отбелязва, че преди XV в. има само две платна, в които пейзажът е с автономна функция[3] (Донадийо 2005: с. 62), а тази автономност ще се окаже твърде спорадична чак до романтизма: в продължение на няколко века пейзажът ще бъде най-често изтласкван на втори план или за да локализира някаква сцена[4], или за да маркира биографични референции в жанра на портрета. Както в живописта, така и в литературата до края на XVIII в. той ще се ръководи предимно от естетически съображени[5], а естетизмът, както и аристократизмът на пасторално-идиличното отношение към природата са диаметрално противоположни на хилозоистичната визия за примарната духовна същност на материалния свят. Едва когато субективната авторефлексия стане неделима от мисълта за всемира, образните отражения на природата ще придобият философско-екзистенциална символика: Азът съзнателно и с търсещо око ще проектира себе си в живата и изпълнена с духовни пулсации природа, а заедно с това ще открие в нея божествената идея за света. Тази пантеистична идея, която ще бъде вдъхновяваща и за Гьоте, и за Русо, и за Шатобриан и Ламартин, ще зададе един нов образен хоризонт

---

[3] Тези картини се намират в пинакотеката в Сиена (Палацо Буонсиньори) – *Замък на брега на езерото* (*Un castello in riva al lago*) и *Град край морето* (*Una citta sul mare*). Рисувани са върху дърво и техен автор е Амброджо Лоренцети (1319–1348). Към казаното от Донадийо ще добавим, че те са сред малобройните картини от тази епоха, които не са референциално свързани с библейски сюжет. В първата картина е налице пространствена перспектива, а дърветата както в близък, така и в далечен план са изобразени като част от култивирана природа. Очевидно идеята за перспективата се ражда значително преди теоретичната си аргументация в **да Винчи, Леонардо**. Трактата за живописта (1452) на и **Алберти, Леон Батиста**. За живописта (1435).

[4] Сред първите ренесансови картини, в които се появява пейзаж, са *Рождество* (1420) на фламандския художник Мастер Флемал, *Плащане на данъка* (1425) на Мазачо, *Посещение* (1434) на Фра Анджелико, *Чудният риболов* (1444) на Конрад Вип. Всички посочени живописни платна интерпретират определена библейска сцена, ситуирана в природата.

[5] Раждането на изкуството на градините и парковете в епохата на Просвещението е убедително свидетелство за естетизиращото отношение към природата.

за пейзажния образ в съответствие с представата за божественото величие и сакралност на природата. В тази концептуална перспектива хилозоистичната идея не задава алтернативна посока, а предлага възможност за съчетаване на пантеистичния монументализъм с усетливост към конкретните материални форми. Азът става внимателен, наблюдателен и съзерцателен, способен да съчетае абстрактната идея за необята с вчувстване в сетивно доловимата предметност на материята. Сензуалистичният характер на хилозоизма, разбирането, че всяка материална форма е жив организъм със собствена чувствителност, не влиза в противоречие нито с пантеистичната сакрализация на природата, нито с анимистичната персонификация на нейните първични сили. Наред с това обаче той е в състояние да разшири спектъра от образни проявления на одухотворената природата, допускайки не само нейната космогонична монументализация или антропоморфна персонификация, но и иманентната духовност на всичко съществуващо. По силата на хилозоистичната логика видимо статичните обекти се оказват способни да реагират като живи и да се превърнат в онтологична среда за субекта, а заедно с това да го направят част от една всеобемаща и безгранична система от движения и взаимоотражения, манифестирани във и чрез всяка материална форма в човешкия универсум.

Идеята за универсума като конкретно проявяващо се иманентно движение на предметното пространство и в същото време като ахронично космогонично битие на човека прави възможна проекцията на Аза и във видимото (материалното), и в невидимото (идейното) субект-обектно поле: видимото активира сензуалната рефлексия на образния обект, а невидимото – интелектуалната рефлексия на субекта. В този смисъл хилозоистичната представа на романтизма за света като неделимо двуединство от безграничен всемир и човешка граничност, от въображаема и зрима форма на съществуване активира художествената функция на материални, сетивно доловими образи, които са сценично положени в ясно очертана хронотопна рамка. Зад тяхната оптична конкретика, пресъздадена при това с окото на художник, който долява динамиката на формите и цветовете, обаче прозира хоризонтът на невидимото, на „тъмната далечина отвъд планините" (Маха, „Май"). Това прави фикционалния образ на природата едновременно и фигурално конкретен, и конструиран според принципите на митопоезиса. Природата е едновременно и въплъщение на вечността, и сензуално отражение на човешката същност. Така символните знаци на природата имат потенциала да означават едновременно реалност и ирealност, видимост и невидимост, човешко и божествено, живот и смърт. Романтизмът е този, който открива нейната онтологичната двойственост да бъде и естествената среда, в която се разиграват важни исторически и лични драми, и метафизична проекция на всемира. Светът на романтизма се оказва съ-битие на привидно изключващи се противоположности и именно той за първи път проблематизира битието в бинарната перспектива на видимо и невидимо, на материя и дух, а това от своя страна превръща романтичното око

не само в сетивен, но и в интуитивен орган. Невидимото за физическото око става постижимо чрез мисълта, проникваща отвъд границите на емпиричния свят и формалните естетически критерии: невидимото прозира през видимото, съществува чрез него и през него, а това внушава неговото едновременно реално и имагинерно съществуване. Смътното, неясното, но уловимото чрез интуитивния поглед ще означи едновременно и всемирната идея за природата, и човешката душа, и имплицитното битие на всяка онтологична форма. Пейзажният образ ще поеме пулсациите на сърцето, за да се превърне в пейзаж на душата, което великолепно изразява стихът на Шели от *Демонът на света* (1816): „лазурните вени на сърцето се прокрадват като тъмен поток през снежно поле" („a beating heart, whose azure veins / Steal like dark streams along a field of snow", *The daemon of the world.* Part 1.). Чрез тази нова смислова перспектива, която романтизмът открива в природата, азът става едновременно с това и отвъд-аз, не-аз: субективното съвместява вече сензуалните и вътрешно интимни граници на субекта с необятния простор, одухотворявайки материалните форми на всемирната природа. Така романтизмът постига първото в историята на художествената мисъл преодоляване на аза чрез самия себе си. В този смисъл, наложената в литературната наука клиширана представа за максимален субективизъм на романтическата авторефлексивност би могла да бъде преосмислена в нова светлина.

Онтологичната синхрония на материя и дух, заложена в хилозоистичната идея, може да се реализира в поетичния език както в глобалния план на художествената идея, така и в метафоричната структура на отделните образни единици. Взаимопреливането на материя и дух означава дематериализация на видимата реалност, но заедно с това и въ-образяване в динамични форми на духовните пулсации на субстанцията, която според хилозоистичната логика е единна за човека и всемира. От една страна, разтварянето на материята в иманентно принадлежащата ѝ духовна същност размива контурите на предметите, за да се открие тяхната метафизична кореспонденция с всемира. Така например Ламартин – дори когато организира своята мисъл около представата за езерото, ще открие в него хоризонталното измерение на безкрая и ще асоциира езерото с „океан на времето". Пространствената перспектива, изразена чрез категорията обозримост / необозримост, е приложима и по вертикала, извеждайки визията за глъбините – небесни или водни. Не предизвиква изненада фактът, че лексикалната фреквентност на думите за дълбочина ще се окаже симтоматична за романтическата поетика. В поемата на Маха *Май* например думата за глъбини („hloub") и нейните производни се повтарят над 30 пъти, за да означат както дълбоката душевна драма на героя, така също безпределния простор и неговите светлини, проблясващи в тайнствените глъбини на езерото, което е основният образен център и в наративния план, и в изразената космогонична визия за човешкото битие. Експлицитно изразената вертикална перспектива се допълва и от фреквентната употреба на думи като „лоно" и

„скут“ [6], които метафорично означават природата като материнско тяло, обгръщащо света с любов и нежност. Отварянето към необозримото вътрешно и външно пространство не заличава усещането за физическата чувствена същност на природата: тихият мъх шепти любовно, езерото стене тъмно и тайнствено... Природата за Маха е вечно жива материя, а тази идея кореспондира с хилозоистичната представа за иманентната жизненост на универсума, в който съжителстват в едно неотделимо цяло реални и имагинерни образи, винаги въплътени в динамични форми. Много силно доказателство за това, че философската концепция на Маха е релевентна на хилозоизма, предлага I интермецо, изобразяващо ритуалната подготовка за предстоящата смърт на героя: и живата природа (жабите, цветята, светулките, къртицата), и неживата (планините, пръстта), и космическата (луната), и природните явления (езерният вихър, ветровете, бурите, мъглата, облакът), и знаците на предстоящата физическа смърт (черепът, колът с колелото, където ще бъде умъртвен Вилем), и призрачните духове, и времето участват равностойно в среднощната сцена. Думите, които всички те изричат, озвучават пространството, но не предполагат тяхната персонификация – тя се оказва възможна единствено поради театралния формат на сцената, но в самия литературен текст антропоморфизацията не е маркирана. Хилозоистичната идея следователно прави възможна както дематериализацията на природния свят, така и инкорпорирането на собствена духовност във всичко съществуващо, без да бъде необходимо действието на персонифициращa конвенция. Това обезпредметяване на предметността не я прави илюзорна или халюцинативна – тя е реална, физически зрима и сензуално въздействаща, но в същото време притежава зад видимита материална повърхност някакво собствено тайнствено битие. При това семантичният ефект на дематериализацията се постига преди всичко на сугестивно ниво като едновременно присъствие и отсъствие на едни и същи образи или характеристики. Пример за това е фактът, че въпреки наличието на така богато уплътнена природна картина и динамично фигурални пейзажни образи, които

[6] Ето няколко емблематични примера за метафоричната употреба на лоното и скута в пейзажната образност на Маха: „всичко е потопено в лоното на водите“ („vše stopeno v lůno vod“), „лоното на тъмните планини“ („lůno temnɔch hor“) , „Като вечерен май в лоното на пустите скали“ („Večerní jako máj ve lůně pustých skal“); сенките на дворовете се прегръщат и снишават в скута на мрака („Dál blyštil bledý dvorů stín,/ jenž k sobě šly vzdy blíž a blíž,/ jak v objetí by níž a níž /se vinuly v soumraku klnn“), бялата сянка на кулата е проникнала дълбоко в скута на езерото („Tam při jezeru vížka ční/nad stromů noc; její bílý stín/ hlubokoť stopen v jezera klín“), над тъмната сянка на планините звезди изгряват в скута на нощта („nade temný horní stín / vychází hvězdy v noci klín“) и т.н. Фонетичната идентичност между чешките думи лоно и луна, които дори в определени падежни форми имат и идентична морфемна структура, дава възможност на Маха да постига полисемантичен ефект. Пример за това е стихът „Tajemné světlo je v jezera dálném lůně“, което може да се преведе по два начина: „Тайнствената светлина е в далечното лоно /далечната луна на езерото“. При първия случай се извежда архаичната идея за природата и нейната енигматична раждаща сила („далечно лоно“) , а при втория – отражението на далечната луна в езерните глъбини, което придава медиативна семантика за езерния образ.

са в непрекъснато привличане и движение, в поемата на Маха липсва думата „тежък". На фона на активната поетика на дълбочината, чиято посока надолу отмерва гравитацията на материята, отъствието на тежестта като атрибутивна характеристика на материята, чрез която тази гравитация би се проявила, придава на предметността едновременно плътност и безплътност. Синхронията на отсъствие/присъствие е последователно проведена като образотворчески принцип в прословутия пасаж за изгубеното детство. Тук всеки образ е изграден като единство от взаимоизключващи се значения: детството е асоциирано с нещо отминало и невъзвратимо, което обаче сякаш продължава във вечността, неговият далечен сън/мечта е „мъртъв като сянка" („Dalekoť jeho sen, umrlý jako stín"), той е „светлина на мъртвата звезда" („umřelé hvězdy svit"), „песен на мъртвия лебед" („mrtvé labutě zpěv") и т.н. Подобна семантизация на отъствието внушава усещането, че не само живата и неживата природа, но всеки знак за човешка екзистенция живее вечно, надмогвайки физическите закони на материята посредством законите на иманентната духовност.

Хилозоистичната идея на романтизма се проявява по безспорен начин и чрез баладизацията на пейзажния образ – проблем, който изисква по-специално внимание, но тук ще се ограничим само в някои тезисно изведени аргументи, които биха послужили за надежден ориентир в опита ни да откроим хилозоистичния аспект на романтическия пейзаж. Първият от тях изисква да отбележим, че баладичният пейзаж не е жанрово обвързан с балада[7], доказателство за което е липсата на задължителна ответност между баладичен пейзаж и зараждащия се в предромантизма жанр на балада. Ако съпоставим появилите се към края на XVIII в. балади на Гьоте, Шилер, Уърдсуърд и Колридж с баладите от XV в. (например *Балада на обесените* на Франсоа Вийон), ще открием съществени разлики: формалните параметри, изискващи определен брой стихове, стриктната строфическа организация и принципи на римуване, характерни за ренесансовата балада, се заменят от все по-отчетлива образна специфика, присъща на нордическата фолклорно-митологична система, както и на славянския фолклор и в същото време съответстваща на романтическата космогонична визия, в която човек и природа са съизмерни и дори субстанционално хомогенни величини. Например някои от баладите на Бюргер (*Ленора*, 1773), Гьоте и Шилер, на преводите на Хердер в сборника *Народни песни* (*Volkslieder*, 1778–1779)[8], а също и на част от включените в стихосбирката на Колридж и Уърдсуърд *Лирически балади* (1798) не изграждат пейзажен образ независимо дали са наративно наранимво локализи-

[7] Баладичен пейзаж можем да открием и в други жанрове: напр. романтическата поема, модернистичната лиризирана проза. В литературната наука е прието дори жанровото понятие „роман балада" за част от прозата на Владислав Ванчура (*Маркета Лазарова*), Йозеф Чапек (*Папратова сянка*) и др., където пейзажът се изгражда според принципите на баладизацията.

[8] Сборникът на **Хердер**. ***Гласовете на народите в песни* (*Stimmen der Völker in Liedern*) : Народни песни** (Volkslieder, 1778–1779), 1807.

рани сред природата. Убедителен пример за това са и баладите на К. Я. Ербен *Китка* (1853), в които локализацията на действието в гората или край езерото не гарантира изграждането на пейзажен образ, но затова пък постига синтез между фолклорно-митологичната идея за иманентната одухотвореност на природата и християнско-етичните послания (напр. в *Съкровище* скалата се отваря, за да постави със скритите си несметни богатства на изпитание майчиното чувство, но благодарение на дълбокото си ракаяние майката открива отново своето дете, което тя му е отнела).

В тази нова художествена картина на света реално и ирeално участват равностойно в изграждане на визията за всемирната и непреходна духовност на универсума и на човека като негово отражение и въплъщение. Естествено е в такъв случай да очакваме природата да придобие не само по-висока степен на семантична отговорност в структурирането на образната система, но и особено силна символична функция, която по думите на Кенет Кларк[9] „придава на обектите специфична итензивност" (Кларк 2010: с. 11). Тази интензивност обуславя доминацията на пространствената семантика, която е натоварена да изрази вечното и неподвластно на протичащото време духовно битие на света. Материалната плътност на образите се засилва и се създават условия за тяхната спатиализация (*espacement*), както отбелязва Мишел Коло, имайки предвид „повторяемостта и настоятелното присъствие на пространствени метафори" (Коло 2005: с. 46). Образите придобиват динамична фигуралност, което създава и предпоставка за реализация на хилозоистичната идея за иманентната одухотвореност и движение на материята. Спатиализацията на романтическия пейзаж най-често се проявява чрез функционално единство от локализация, медиалност и символизация. Тези три структурносемантични принципа се проявяват твърде отчетливо и в баладичната образност: локализацията се реализира в наративния план, който е отчетливо изразен във всеки лиро-епически жанр и осигурява динамичното функциониране на цялостния образен комплекс от реални и ирeални персонажи; медиалността на пейзажа прави възможна срещата на човека и всемира и реализира космогоничната съизмеримост на индивидуалното изживяване и непреходните универсални същности на битието; символизацията отваря митологемния хоризонт на смисъла. Така романтическият пейзаж се оказва особено адаптивен към принципите на баладизация на човешкия микрокосмос: ирeалното се проявява в своята конкретна видимост и измеримост и влиза в непосредствен и при това съдбовно драматичен контакт с човека.

Очертаната още през 70-те години на XVIII в. жанрова парадигма на но-

[9] В монографията си върху пейзажа Кенет Кларк определя като символистичен пейзажа на средновековната религиозна живопис, но смятаме тази теза за неубедителна, тъй като е все още твърде рано да се говори за пейзаж въобще: той възниква при срещата на субекта с обекта, а през Средновековието все още липсва подобна аксиологическа конвенция, която да създаде условия за субективизация на природата.

вия тип балада се оказва приложима и за поети романтици като Виктор Юго, който във втория том на *Оди и балади* включва в отделен раздел 15 балади, създадени в периода 1823-1828. Баладичното тук се проявява най-вече чрез интерграцията на реално и ireално посредством срещата на образи, принадлежащи към двата свята: феята свежда лице над лирическия субект (*Балада първа. Фея*), елфът – „дете на въздуха, съня/мечтата, син на раждащата се природа и на деня, който изгрява" (*Балада втора. Елф*), изповядва своята ранима нежност край готическия балкон миг преди да се появи девойката, Сатаната и демоничният синкав пламък се появяват през нощта на двамата войници (*Балада осма. Двамата стрелци*) и т.н. Разбира се, транспонирането на митологични, фолклорни и библейски персонажи в света на лирическия субект, обвързването им в общ наратив и озвучаването им в единна лирическа тоналност не се налага като задължително условие за реализация на заявената още в заглавието – и на сборника, и на отделната творба – жанрова претенция, но е едно от най-убедителните свидетелства за взаимопроникване на световете, което постепенно ще се наложи като типологичен жанров маркер на романтическата балада. Отварянето на баладата към този тип антропоморфна образност е факултативно, поради което тя отсъства от някои стихотворения, определяни от своите автори като балади – напр. *Царят на Туле* на Гьоте, *Ръкавицата* на Шилер, *Чуй ме, Мадлен* на Юго, *Балада* на Маха или *Пророчица* на Ербен. Хилозоистичната идея се проявява не толкова в самото присъствие на подобни създания, които идват в литературния свят на романтизма най-вече от анимистичните митологични и фолклорни представи, колкото в тяхната способност да проблематизират привидната плътност на материята, да придадат особена спиритуалност на човешката телесност и на принадлежното ѝ пространство. Баладичното проявление на конвенцията за изначалната одухотвореност на материята привежда в движение не само живата природа и свръхестествените същества, но и масивните предметни форми. В *Легенда за монахинята* (*Балада тринадесета*) например църквата, където би трябвало да се състои любовната среща на монахинята и разбойника, се превръща в призрачно-демонично пространство: стълбището оживява, за да направи невъзможна тяхната среща, а те се превръщат в бродещи сенки („une ombre blanche, un spectre noir"), които се търсят, без да се открият. Ако в античната митология призраците са сенките на мъртвите, които обитават единствено отвъдното, то в нордическата архаика, която най-силно инспирира романтиците, те са редом с живите. Именно тази идея за липсата на граница между двата свята, за коекзистенцията на земно и свръхземно, се оказва особено вдъхновяваща за поетите романтици, което би могло да обясни техния афинитет към фоклорно-митологичния свят на фантазните преображения както на антропоморфната, така и на предметната материя.

Баладичният наратив не само изравнява онтологичните позиции на субекта и одухотворената материя, но придава на приказните образи актант-

на роля: те се намесват в човешкия свят, за да го проблематизират или дори преподредят съобразно някакви висши етични принципи. Така например в баладата на Гьоте *Рибарят* уловената рибка издърпва рибаря във водата и го удавя, за да не му позволи да убие нейните рожби; оживяването на сградата и превръщането на двамата влюбени в призраци в *Легенда за монахинята* на Юго предотвратява греховното изкушение на монахинята; в *Рибка* на Мицкевич измамената девойка се превръща в русалка и наказва със смърт неверния си годеник; в *Златния чекрък* на Ербен добрият горски дух, въплътен в образа на старец, събира разсечените части на тялото и съживява убитото момиче, за да възтържествува правдата. Типичната наративна формула, чрез която свръхестествени персонажи се намесват в човешкия живот, не предполага топоцентрична фиксация: епическата линия може да се обвърже както с дома, така и с природата или с историческа батална сцена[10]. При всички случаи обаче е видно, че новата концепция на романтизма за пейзажа е до голяма степен следствие от значението, което започва да се отдава на мястото на действие, както и от разбирането за екзистенциалното пространство като духовен универсум.

Иманетната принадлежност на всичко видимо и невидимо, на човек и природа, на дух и материя към едно общо онтологично измерение прави възможно и тяхното взаимно образно превъплъщение. Метаморфозата, присъща както на митологичните, така и на фолклорните представи, дава израз именно на хилозоистичната идея за материята като жива и духовна. Особено характерен мотив е превръщането на жената в рибка и русалка (Гьоте, Мицкевич) или във флорален образ (баладите *Върба* и *Китка* на Ербен). Акватичният характер на женското начало произвежда различни и при това твърде важни за романтическата поетика на пейзажа персонифицирани рефлекси – напр. Езерната дама[11] изплува от водите на нощното езеро в *Прелюд* на Уърдсуърд, русалката или водната фея е основен персонаж в едноименната балада на Пушкин и в баладите на Мицкевич *Рибка, Свитеж* и *Свитежанка*, с водата се оказват фатално свързани и Ярмила от *Май* на Маха, и девойката от *Водния*

[10] Уместно е да припомним наблюдението на френския изуствовед Анри Фосийон относно участието на пейзажа не само в пейзажната живопис, но и в пресъздаването на исторически теми. Художници като Делакроа, Жерико, Прюдон, Давид, Грос, Коро и редица други, отбелязва Фосийон, проявяват непозната до този момент чувствителност към мястото на историческата драма (Фосийон 1991: 177). Тази нова за живописта концепция интерпретира историческото събитие като неделима част от необятния и вечен свят на природата и поради това допуска намесата на извънземни сили в решаването на изобразявания исторически конфликт.

[11] Езерната дама има своя първообраз в легендарния цикъл за крал Артур, на нея е посветена и баладичната поема на Оскар Уайлд *The Lady of the Lake* (1810). Тя обитава не само езерото, но и горския бряг. Специално внимание заслужава въпросът за митопоетичната кореспонденция между двата основни баладични топоса – езерото и гората, както и типологичните сходства между техните персонажни инкарнации. По тази логика Езерната дама и Горската фея се оказват изразители на един общ персонажен модел. Срвн. напр. **Кийтс** La Belle Dame Sans Merci.

дух и *Бъдни вечер* на Ербен. Онтологичната връзка на този персонаж с езерото го превръща в Genius loci и предпоставя спиритуализацията на цялата пейзажна картина. Но ако водният женски образ може да се приеме като следствие от анимистичната представа за природата и се явява въплъщение на определена архетипна идея, то в редица случаи иманентната одухотвореност на езерото се постига без участието на подобни фигуративни персонификации. Архетипната символика на водата, въплътена в женски образ, представлява само една страна от семантичния потенциал на езерото. Другата много съществена и интенциално продуктивна страна е неговата инфернална, за което има редица митологични, библейски и литературни свидетелства[12]. Именно този иманентно принадлежащ на езерния образ аспект би трябвало да имаме предвид, когато изследваме специфичните проявления на хилозоистичната концепция на романтическия пейзаж. Баладизацията на езерото в този случай не изисква непременното участие на фолклорно-митологични персонажи, а се постига чрез атрибутивни негови характеристики, които имат за цел да внушат представата за неговото собствено духовно битие. Сред тези основни характеристики е например соноризацията, но не като отражение на някаква външна звукова среда, а като иманентна онтологична същност. В *Май* на Маха например от езерото звучи тайнствена болка („Jezero hladké v křovích stinných/ zvučelo temně tajný bol"); в *Доника* на Сауди още в първите стихове е създадена представа за езерото като демонично пространство, което предизвиква смъртен страх у всяко живо същество, а от неговите привидно спокойни води се чува странна музика, която предвещава смърт („Sudden the unfathom'd lake sent forth/ Strange music from beneath"). Шепотът, музиката, гласовете, които излъчва езерото, озвучават нощния пейзаж и с това внушават още по-силно усещане за мистична тишина.

Философията на хилозоизма създава един комплексен, но хомогонен свят, интенционално единен, в който вселената е човешки обитаемо пространство, а човекът е надиндивидуален космос, проектиращ неразривното единство от живот и смърт, любов и престъпление, миг и вечност. В тази перспектива не е трудно да разпознаем и действието на един своеобразен алхимичен алгоритъм[13], основаващ се на универсалния принцип на кореспонденциите. Разграничаването на хилозоизма от анимизма не ги противопоставя, а има за цел

---

[12] Ето пример от Псалм 87:7: „Posuisti me in lacu inferiori, in tenebrosis et in umbra mortis". По този въпрос Вж статиите на **Чолакова, Ж.** „Библейското езеро" (Интеркултурният диалог – традиции и перспективи. // Науч. Тр. на Пловдивския университет „Паисий Хилендарски", Филология, Т. 46, №. 1, сб. Б. Литературознание. – Пловдив, 2008, с. 54–64 ;Pokus o vymezeni imanentní sémantiky jezera". // *Bohemica litteraria.* Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. – Brno, 2010, R. 13, č. 1–2, s. 47–60) ; Към въпроса за библейската метафорика на водата. // *Следите* на словото. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Диана Иванова. – Пловдив, 2011, с. 468–479.

[13] За връзката между хилозоизма и алхимията споменава Буверес 1992: с. 85.

да специфизира техните образни проявления в поетиката на романтическия пейзаж и да зададе една неизследвана все още перспектива на неговата митопоетична образна система.

Библиография:

Бакес 2003: Backès J.-L. Le poème narratif dans l'Europe romantique. – Paris : Presses Universitaires de France, 2003.

Берчи 1992: Baertschi B. Les rapports de l'âme et du corps : Descartes, Diderot et Maine de Biran. – Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

Буверес 1992: Bouveresse, René. Leibniz et Spinoza : l'idée d'animisme universel. Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

Донадийо, Перигор 2005: Donadieu, P., Michel Périgord. Clés pour le paysage. – Gap-Paris : Géophrys, 2005. – 361 p.

Кларк 2010: Clark K. L'art du paysage. – Paris : Arléa, 2010 [*Landscape into Art,* 1949].

Коло, 2005: Collot, M. Paysage et poésie du romantisme à nos jours. – Paris : José Corti, 2005.

Фосийон 1991: Henri Focillon. La peinture au XIXe siècle. Le retour à l'antique. Le romantisme / Préf. de Henri Loyrette. – Flammarion, 1991. – 481 p.

Cholakova, Jorjeta. Hylozoism and romantic landscape.

Hylozoism is the philosophical point of view that all matter (including the universe as a whole) is alive. This idea is present in ancient philosophy and mythology, but makes a tangible comeback in the aesthetics of Romanticism – its cosmologic vision of the world and man preconditions the birth of the new mythological paradigm. The idea about the immanent spirituality of matter puts man and nature into one image system and causes their mutual reflection. The paper outlines some of the typical manifestations of hylozoistic vision during the forming of the new concept of landscape where the process of balladization plays an important role.

ПОЕТЪТ МИКЕЛАНДЖЕЛО НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК

Дария Карапеткова

През 70-те години, когато българската книгоиздателска политика в областта на превода вече е успяла да запълни солиден брой празноти в преводните заглавия от западни езици и освен това се е отърсила от идеологическите крайности от предишните десетилетия, идва моментът да бъде обърнато внимание и на автори с не така масов очакван отзвук, но със силно интелектуално въздействие.

Безспорен успех в амбициозната програма на издателство „Народна култура" за 1970 г. е публикуването на двуезичното издание на поезията на Микеланджело Буонароти „Лирика" (Буонароти 1970). В предговора и в послеслова на Драгомир Петров се концентрира най-съществената информация, от която може да се нуждае „първата у нас цяла книга с класически ренесансови сонети и мадригали". Изданието започва с анализ на поетическите търсения на Микеланджело и в него се пресича лирическата страна на неговия гений с тази на скулптора и художника, като се отчитат западните критически схващания по въпроса и дори се наслагва философията му на фона на мисълта на Марсилио Фичино, чиито произведения впрочем започват да се превеждат на български език чак от 1993 г. насам. Драгомир Петров е блестящ представител на все по-открито налагащата се в тези години тенденция преводачът, особено в случаите на по-елитарни заглавия, да бъде и автор на повече или по-малко обширна критическа студия към текста. Той ситуира Микеланджело като „човек на Възраждането, болезнено почувствал края на няколковековното му блестящо развитие" и чрез превода на поезията му допълва познанията за най-доктриналната част от дейността на твореца, без която по-трудно биха намерили аргументация анализите на някои идейни положения от мисълта на Микеланджело. Изданието е особено ценно заради факта, че оригиналните стихове са факсимиле от ръкописите на Микеланджело във Ватиканската библиотека в Рим и библиотека „Лауренциана" във Флоренция.

Като оставим настрана трудното разчитане на ръкописите, изясняването на автентичното им съдържание е било предмет на продължително изследване. Племенникът на автора – Микеланджело Буонароти Младия, също поет, редактира първото издание на поезията на знаменития си чичо много след смъртта му, през 1623 г. Тази редакция се счита за спорна заради подозренията на редица изследователи, че редакторът е дописвал и променял оригиналните текстове по своя преценка. До 1863 г. поезията на Микеланджело не е разполагала с авторитетно критическо издание, което да държи сметка за

възможните отклонения от авторовата версия. През тази година Чезаре Гуасти публикува такова издание (Буонароти 1863), съпроводено с преразказ в проза на поетичното съдържание. Тази очевидно необходима форма на тълкуване е от полза за преводачите на Микеланджело на други езици. Преводната рецепция на италианския гений на английски език например има история още отпреди това издание и тя е показателна за характеристиките на тази поезия. Както разказва съвременният американски преводач на Микеланджело Джон Фредерик Нимс (Нимс 1998), знаменити имена са изпробвали върху него преводаческата си издръжливост: Уилям Уърдсуърт, Хенри Лонгфелоу, Р. У. Емерсън, Джордж Сантаяна… Джон Адингтън Симъндс обаче е първият, който през 1878 г. предлага превод в стих (Буонароти, Кампанела 1878) по италианското издание на Гуасти, като не пропуска да отбележи, че всички негови предшественици са ползвали версията от 1623 г. За Нимс до голяма степен този факт и по-точно намесата на племенника увеличава затрудненията (Нимс 1998: с. xviii): Уърдсуърт отчаян се отказал, макар че и Рилке в много по-късен етап е бил на път да направи същото. Защото дори при максимално улесняващ критически апарат, онова „непроницаемо великолепие" в поезията на Микеланджело, за което говори Джордж Стайнър, прави превода несъмнено сложен.

Драгомир Петров поема това предизвикателство след 1960 г., когато в Италия излиза ново критическо издание на стихотворенията под редакцията на Енцо Ное Джирарди (Буонароти 1960). Българският преводач изучава в Перуджа наличната критика и самите текстове и излага своя концептуален подход в послеслова, където отчита формалните особености на своя продукт, който любопитно дефинира като „българската транскрипция на Микеланджеловите сонети". Дори до днес единен отговор на въпроса, какви са съответствията на метричните форми в различните езици, трудно може да бъде даден без съответните уговорки, но въпреки това преводачът посочва за най-успешен според него варианта класическият италиански сонет да бъде предаван с петстъпен ямб въпреки неговата краткост спрямо италианския стих. От сто двадесет и трите преведени сонета подбираме №46 според официалната номерация, „Ако чукът ми груб, ломящ гранита" поради значимостта му, според утвърдени негови анализатори като Паола Мастрокола, за тълкуването на философската страна на творческата му концепция. В конкретния сонет става дума за тенденцията към незавършеност, мотивирана с нуждата от божествено вдъхновение. Стремежът към възвисяване прави съвършенството непостижимо, защото отнема творческата възможност от твореца и я поверява на Създателя, понеже като обикновен творец „на света съм сам" (c'al mondo era solo). Именно затова сонетът би могъл да се разглежда като манифест на подхода към незавършеното. От гледна точка на преводните особености този теоретичен момент може би е послужил на преводача да формулира интересното си наблюдение, че при превода съществува „една основна опасност – глад-

кото и лесно течение на стиха". Нея той преодолява например с майсторски деления на словосъчетания в два стиха, които в оригинала не се наблюдават: широка/дъга, висока/ковачница, като това вероятно може да се тълкува като компенсаторна техника заради неизбежното изглаждане на синтаксиса при превода. Д. Петров говори за целенасочена лека архаизация на езика, която счита за оправдана, но тя като че ли от разстоянието на времето дори не изглежда така очебийна, колкото в неговата равносметка. Впрочем показателно за развитието на преводаческите подходи при превода на силно отдалечен във времето текст би било едно сравнение с вече споменатия първи английски превод на Симъндс. Както отчита Дж. Фредерик Нимс, неговата версия звучи архаизирано и неестествено дори за времето на своята поява. Ето началото на сонет № 151, който по-подробно ще разгледаме впоследствие:

The best of artist hath no thought to show
Which the rough stone in its superfluous shell
Doth not include: to break the marble spell
Is all the hand that serves the brain can do.

Факт е, че през 70-те години у нас подобен упрек не може да бъде отправен по отношение на българския превод на Микеланджело. Както ще видим по-долу, той носи продиктувани от оригинала специфики, но те не включват значително изкуствено състаряване и преводната версия ползва ресурсите предимно на съвременния език.

По-съществено е наблюдението на Д. Петров за „съпротива на езиковата материя", която той сякаш е принуден да неутрализира донякъде, ако не за друго, то заради формалната краткост на българския стих:

Se 'l mie rozzo martello i duri sassi
forma d'uman aspetto or questo or quello,
dal ministro che 'l guida, iscorge e tiello,
prendendo il moto, va con gli altrui passi.
Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,
altri, e sé più, col propio andar fa bello;
e se nessun martel senza martello
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.
E perché 'l colpo è di valor più pieno
quant'alza più se stesso alla fucina,
sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.
Onde a me non finito verrà meno,
s'or non gli dà la fabbrica divina
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.

Ако чукът ми груб, ломящ гранита,
човешки образ бавно му придава,
то Бог го води и го направлява
и с неговата сила той полита.
Че някой дивен горе до насита
и нас, и себе си разхубавява,
а всеки чук от чук се изковава,
у който вечна светлина е скрита.
В ковачницата устремен, замаха
изпълнен с мощ и очертал широка
дъга над нея, в небесата литва.
И неизлени образите щяха
да чакат, ала към оназ висока
ковачница отправям аз молитва.

Не е маловажен фактът, че за превода е използван критическият апарат на Карл Фрай от *Die Dichtungen Des Michelagniolo Buonarroti* – един от първите, излязъл през 1897 г. А у нас до 1970 г. на практика не само липсват преводите на литературното творчество на Микеланджело, но и почти каквито и да било негови анализи, независимо че по-популярното амплоа на художник и най-вече на скулптор е коментирано. Въпреки това един поглед назад към 1943 г. все пак открива български автор с думи за тази поезия: „Както всяка поезия, която извира от по-големи дълбочини на човешкия дух, тя е разсъдъчна, богата с философска мисъл и изтънчена образност. Идейно тя се подхранва от началата на новоплатоничното светоусещане и особени, често пъти модерни натурфилософски прозрения. Личната ѝ багра се корени в песимизма, който спохожда живота на тоя изключителен гений, песимизъм без всяка сантименталност." (Кръстев 1943: с. 20)

Вероятно този песимизъм, отнесен към незначителната роля на твореца в сравнение с повика на външни и висши спрямо него съзидателни сили, се е оказал достатъчно привлекателен, за да провокира втори преводач да избере сонета „Художникът не е родил идея" (№151), където това послание е особено осезаемо. Става дума за Владимир Свинтила, който участва с превод на същия сонет (при него е „Не съществува в скулптора представа") три години по-рано в „Антология на световната любовна лирика" (Любенов, Свинтила, Ленков, състав. 1967), както и осем години по-късно в „100 шедьоври на сонета" (Велчев, състав. 1978), където Микеланджело е представен със сонетен триптих.

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
c'un marmo solo in sй non circonscriva
col suo superchio; e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto,
in te, donna leggiadra, altera e diva,
tal si nasconde; e perch'io piщ non viva,
contraria ho l'arte al disnato effetto.
Amor dunque non ha, nй tua beltate
o durezza o fortuna o gran disdegno,
del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
se dentro del tuo cor morte e pietate
porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
non sappia, ardendo, trarne altro che morte.

Владимир Свинтила:
Не съществува в скулптора представа,
невъплотима в мрамора: ръката
така изрязва образи в скалата,
когато на духа се подчинява.
И ти, жена божествена, лукава,
подобно мрамор криеш в теб самата
и щастие, и скръб, но не успява
изкуството да подчини у теб творбата.
Ни любовта, ни твойта красота –
ни като камък твърдото презрение –
виня за неуспеха – ни резеца твърд.
Ти криеш в себе си живота и смъртта!
Вина аз виждам в низшия си гений –
от тебе той извайва само смърт!

Драгомир Петров:
Художникът не е родил идея,
която в мрамор да не е стаена,
ала ръка на разум подчинена
единствено познава път до нея.
От злото бягайки, добро копнея
и в теб, жена божествена, студена,
е то; ала от мъка прекалена
с изкуство да го стигна не умея.
И нито Любовта, ни красотата
(о, твърдост каменна, и ти, презрение!)
за злата ми съдба е днес виновна,
ако и гибел носиш ти с благата
в сърцето си, а низшият ми гений
извлича смърт от тази жар любовна.

Прави впечатление количественият превес на текста на Свинтила въпреки еднаквия избор на метрика. При сравнението между два преводни варианта с еднакво голяма тежест и сериозност на обработката изглежда най-сигурният показател за успешни решения е близостта до образите на оригинала. Макар те в поезията да се радват на по-широк позволен марж на отклонение, все пак в случая са важни няколко послания, които сонетът трябва да съдържа:

1) Идеята за обвързването на успешното творение **единствено** с интелектуалните импулси (solo a quello arriva la man che ubbidisce all'intelletto – подчертано у Петров: ала ръка на разум подчинена / единствено познава път до нея)

2) Идеята, че не творецът, а винаги камъкът е първоизточник на художественото творение – в първите две строфи като че ли неясно у Петров, а у Свинтила със загатването, че по-скоро няма неосъществима авторова представа.

Драгомир Петров успява да събере в по-малко текст по-точни съответствия (От злото бягайки, добро копнея; с изкуство да го стигна не умея), докато Свинтила е по-емоционален, разгръща интересно много дребен и всъщност дори спорен детайл от оригинала – ***tal si nasconde*** (**подобно мрамор** криеш в теб самата). Учудващо е и при двамата решението за строфата „o durezza o fortuna o gran disdegno" , където съюзът „или" е елиминиран и вместо „или твърдост, или презрение" се появява „ни като камък твърдото презрение" и „о, твърдост каменна, и ти, презрение!" (fortuna не присъства вероятно заради риска от няколкото възможни варианта за интерпретация).

Истински шанс, макар и появил се доста късно, за българската четяща общност е да получи възможността за сравнение между подобни допълващи се прочити. Очевидно добросъвестни и много обмислени, преводите на

Микеланджело заедно с щателния анализ, който може да бъде направен само при такъв „интимен прочит", за какъвто се смята преводът, дават начало на включването на този нетипичен поет в курсовете по западноевропейска литература на водещите български университетски преподаватели.

Библиография:

Буонароти 1970: Буонароти, М. Лирика / Подб. и прев. Д. Петров. – София, 1970.

Буонароти 1863: Buonarroti, M. Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto / cavate dagli autografi e pubblicate da Cesare Guasti. – Firenze: F. Le Monnier, 1863.

Буонароти, Кампанела 1878: Michael Angelo Buonarroti and Tommaso Campanella (now for the first time translated into rhymed English by John Addington Symonds).– London: Smith, Elder & Co., 1878.

Буонароти 1960: Buonarroti, M. Rime. A cura di Enzo Noè Girardi. – Bari: Laterza, 1960.

Велчев, съст. 1978: 100 шедьоври на сонета / Състав. Велчев, П. – София, 1978.

Кръстев 1943: Кръстев, К. Микеланджело – живот и характеристика на творчеството му. – София, 1943.

Любенов, Свинтила, Ленков, съст. 1967: Антология на световната любовна лирика / Състав. Л. Любенов, Вл. Свинтила, Гр. Ленков. – София, 1967.

Нимс 1998: Nims, J. F. The Complete Poems of Michelangelo. – London: The University of Chicago, 1998.

Karapetkova, Daria. Michelangelo the poet in Bulgarian.

Only in 1970 was Michaelangelo Buonarroti's poetry published in Bulgarian language in a bilingual edition of "Narodna kultura" Publishing house. Though relatively less popular, this aspect of Michaelangelo's talent actually throws light on many theoretical statements of his artistic vision as a whole. This article follows the way of Michaelangelo's difficult poetry to its Bulgarian readers more than three centuries after its creation, shows the translation approaches to it and shows also in what measure coping with this translation challenge enriches the fund of professional knowledge in this sector of activity in our country.

СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ И ДИНО БУДЗАТИ: ПЪТУВАНЕ ИЗ ЕТАЖИТЕ

Амелия Личева

Пиесата на Станислав Стратиев „Сако от велур“ е написана през 1979 г. И тя, както и останалите текстове на писателя, е считана за част от по-общата фейлетонно-сатирична насоченост на творчеството му. По мнение на критиците Стратиев е сред малцината български автори, които се опитват да проследят нравствената патология на тоталитарната действителност. Затова и го сравняват с абсурдистите и Кафка. Подобно на тях той избира ситуация, която сама по себе си е нестандартна, необичайна и разработването на която води до все по-голямо и по-голямо наслагване на комични, трагикомични и абсурдни моменти.

Така е и във въпросната пиеса, в която всичко започва с решението на главния герой Иван Антонов да подстриже сакото си от велур, за да си спести непрекъснатите подигравки на приятели и колеги. Сакото е подстригано в стопанския двор (не в бръснарницата, където отказват) и затова е записано в чиновническите регистри като „частна овца“. А за овцете, както и за всички други притежания, трябва да се плащат данъци. И тъй като никой не иска да признае и да поправи грешката, а езиковедът Антонов не иска да плаща данък за нещо, което не съществува, и не желае да се поддаде на колективното безумие, започват неговите пътешествия из коридорите на администрацията. Или, сблъскват се чиновникът и максималистът и пиесата измерва нервите, устойчивостта, волята на тези два основни архетипа при Стратиев.

Срещата им се разиграва на територията на учреждението. Какво представлява то според пиесата? Седеметажна сграда, в която асансьорът е повреден и виси с човек в него месеци наред без изгледи за поправка; със зазидани стълби, така че достъп има само до третия етаж, а останалите, където се разполагат по-висшите чиновници и началството, са откъснати за посетители (ходенето до там се спира централно, като парното) и до тях може да се достигне само през съседна сграда, но ако тамошният портиер прецени, че просителят е достатъчно невеж, почти неграмотен (образованите не се допускат). Тези строги разпределения на пръв поглед трябва да създават усещане за ред и стабилност. Но „устройството“ се оказва просто фасада. Както и при Кафка, и при Стратиев имаме една наглед ясна структура – етажи, стълби, коридори, шкафове, но зад тях, зад тази яснота се наслагват пластове абсурд. Колкото повече детайли се появяват в описанието, толкова по-ирационално изглежда приложението им.

Усещането за безумие се засилва и от образа на чиновника, който обитава това учреждение. Въпреки различните отдели, сектори, организации и реорганизации, той е все един и същи. Винаги еднакво некомпетентен, с константни и лишени от логика доводи, които звучат така: „За да разгледаме въпроса ви (за овцата – б.м.), трябва да представите убита лисица. Или протокол за такава". Несменяемостта обаче го прави силен и това му дава право да поучава и да налага своя стил и своята антилогика. Това личи от постоянните монолози, които с повод и без повод произнася. В един от първите той заявява, че работи в учреждението от 15 години и оцелява при всички промени – от смяната на мебели до смяната на началници, от префункционирането на сградата до въвеждане на нови стилове, защото се е съгласил да бъде „обикновен войник" и това го задоволява напълно. Тези, които искат да променят света, гръмват, силата е в редовите, подчиняващите се, оцеляващите. Не случайно чиновникът и накрая излиза от ситуацията по своему – задължава един 56-годишен служител да чества 60-ия си юбилей, на който „изяждат" несъществуващата овца. Защото – убеждава Стратиев – в света на учреждението и неговия чиновник важна е видимостта, важно е какво се твърди, а не каква е същността и каква е истината („вие трябва да имате повече доверие, щом казваме, че е овца, ами трябва да ни вярвате. Ние работим за вас"). Оттук и голямата критика на писателя към света на бюрокрацията, който допуска подобен фалшив модел на живеене.

Визии от този характер дават основание на критиката да говори за Стратиев като за писател, който проблематизира всекидневието и поставя под въпрос основни постулати на т. нар. социалистическо живеене. Затова и днес си позволяваме да твърдим, че Станислав Стратиев е сред авторите, които са успели да покажат абсурдността на света, в който живяхме 45 години. От друга страна, подобен акцент, както и споменатите паралели с Кафка, са причина да се заговори за пиесите му като развенчаващи механизмите на всяко тоталитарно общество. Както се спомена, Стратиев с големи подробности описва минипроекта на това общество, натрупва детайли, които обаче не водят до някакъв рационализъм, а напротив – засилват шока от разрива в нормалния ход на нещата. Без директно да настоява върху думата „разумен", но всячески опитвайки се да представя един свят със своя логика, писателят подчертава осуетената нормалност на съществуването.

В този дух са и най-новите интерпретации на „Сако от велур". Последната постановка на пиесата, дело на режисьора Бойко Богданов, е точно такава – има амбицията да не прави алюзии със соцреалността („не ме интересува, дори да е подложена на осмиване"), а се стреми да е общочовешка. Интерпретирана е като критика на бюрократичното по принцип, както и на нерадостната участ на интелигента в съвременното общество.

Освен с Кафка, критиката често сравнява пиесите на Станислав Стратиев и с тези на абсурдистите. Защото, както се спомена, и при него, и при тях има-

ме идентични ситуации, сходна роля на езика, разминаване между видимост и същност. Езикът – убедени са всички те – не върши работа при общуването, защото зад думите, които се чуват, стоят снопове неизказано. Комуникацията е невъзможна – всеки си говори своето и в нищо не може да убеди останалите. И при Стратиев, и при абсурдистите персонажите много лесно губят идентичността си и се променят, защото в техния свят най-трудно е да останеш същият, макар че при Стратиев тази опция не е отказана на максималистите. В „Сако от велур" Иван Антонов успява да опази аза си и затова печели битката, нещо, което героите на абсурдистите никога не успяват.

Общо състояние на персонажите и при Стратиев, и в театъра на абсурда е чакането. Да чакаш, за да съществуваш, горе-долу това е максимата им. Такава е тя за чиновника на Стратиев, който по този начин преминава през всички промени и оцелява, но такава е и за максималистите. Дори за победата е нужно да се чака и да се предприемат действия, които изглеждат така, сякаш е приета логиката на чиновниците – в „Сако от велур" Антонов пасе сакото си и на пръв поглед сякаш се е примирил. Но с това си абсурдно действие той предизвиква реакциите на бюрокрацията и успява да постигне своето, получава писмо, което узаконява, че сакото му вече е отново сако, а не овца дори според чиновниците.

Извън тези аналогии с Кафка и абсурдистите, които критиката непрекъснато извиква, заговори ли за Станислав Стратиев, можем да направим още една, която със сигурност е много по-нетипична и е останала като че ли незабелязана. Става дума за сравнение между българския писател и италианския писател Дино Будзати и конкретно на „Сако от велур" и един от най-известните разкази на италианеца – „Седем етажа".

Любопитен е фактът, че една от успешните си реализации на сцената „Сако от велур" има в „Блийкър тиътър" в Ню Йорк, но в постановка на двама италианци – Стефано Дженовезе и Мария Риболи във версията им, озаглавена „Беее!" (Baaahhh!!!). Споменаваме този факт, защото режисьорите познават текста на „Сако от велур" в превод на италиански. И може би са успели да видят в него това, което го приближава и до италианската традиция, а не само до тази на Кафка и абсурдистите. Това приближаване може да бъде обяснено с неочакваните паралели, които се откриват между Стратиев и емблематичната за италианската литература фигура на Дино Будзати. Не е задължително Стратиев да е познавал разказа на Будзати (конкретният разказ на Будзати за първи път е преведен на български в изданието на Бюлетина на българските писатели от 1983/4 година). Допускаме, че става дума за случаен паралел. И точно затова още повече си струва да видим общото в нагласите, защото така още веднъж ще можем да подчертаем издигането на Стратиев над регионалното и чисто българското.

Поводи за сравнение с Будзати можем да открием дори на ниво авторски нагласи. Критиците говорят за сюрреалистичната проза на Будзати, за нали-

чието на множество фантастични елементи в нея. И при него не липсват сравненията с абсурдистите и най-вече с Кафка. Известна е симпатията на Камю към Будзати и ролята му за популяризирането на италианския писател във Франция. За Камю „Un caso clinico" е типична кафкианска творба за умирането. Изобщо при Будзати е много силна идеята за алегоризиране на минаващото време и отъждествяването на чакането с човешката екзистенция.

Друг въпрос е, че самият Дино Будзати не обича особено сравненията с Кафка. По този повод той твърди: „Откакто започнах да пиша, Кафка е моето наказание. Не е имало разказ, роман или комедия, в които някой да не види сходства, следствия, подражания или направо безсрамни кражби от чешкия писател. Намирали са се и критици да изобличат неслучайните аналогии между нас дори когато съм пращал телеграма или съм си попълвал данъчната декларация". Но въпреки тези самопризнания и недоволство, аналогиите с Кафка няма как да бъдат подминати. За обща традиция става дума.

През целия си живот Дино Будзати е и действащ журналист, колумнист на „Кориере дела сера", което определя вкуса му към детайла, актуалното, факта, все неща, които са важни и за писането на Станислав Стратиев. И двамата в крайна сметка обичат да разказват истории, които тръгват от нещо необичайно – откриването на римска баня в съвременно жилище, приемането, че едно сако е овца (Стратиев) или завръщането на мъртвия син, отмъщението на гигантски насекоми (Будзати), стремейки се да го превърнат в по-общ образ. Но затова пък по различен начин се отнасят към театъра – Стратиев има вкус към постановките на своите пиеси, докато Будзати има чувството, че при поставяне на нещо негово едва ли не го разсъбличат и той се дразни, тормози, „а не блаженства".

Разказът „Седем етажа" представя историята на Джузепе Корте, който уж за малко влиза в болница, за да се излекува, но повече не успява да я напусне. Според критиката това е разказ за бавното отдалечаване на човека от другите, алегория на абсолютното отчуждение и обречеността на самота, на които не може да се противостои. Човекът е сам, „като куче", ако си послужим с думите на Кафка, валидни и за Будзати. В този смисъл италианският автор е много по-мрачен, много по-безпощаден от Стратиев и героите му са лишени от възможност за победа и дори за надежда. Може би и защото разказът е написан през 1942 г., така че освен паралелите с Кафка няма как да се подмине обстоятелството, че Будзати визира и абсурдния свят на войната. Алогичността на войната е прототипът на случващото се с Джузепе Корте – затова и в разказа има толкова много мрак, толкова античовешки действия, толкова много смърт, а човекът е просто пионка. Въпреки различните реалности, които двата текста снемат, усещането за близост обаче не може да бъде подминато. Единият разказ има леко футуристични претенции, доколкото визира 60-те години, но неизбежно носи атмосферата на режима и военните години. Другият негласно визира комунизма, но и двата стигат до общи изводи – за престъп-

ния им характер, за колективната лудост, която ги поддържа, за свеждането на човека до номерче, до анонимна маса. Така за пореден път литературата доказва, че естеството на тези режими е сходно, както са сходни условията на функционирането им и последиците, които те имат за хората. Оттук и явните прилики между Будзати и Стратиев.

Болницата на Будзати също е по-скоро учреждение, което, както и при Стратиев, е седеметажно. Определено е като гарантиращо изключителна компетентност на лекарите и най-рационалното и ефикасно разпределение на болничната структура, но и тук това е само видимостта. Защото се оказва, че на всички етажи има нужната апаратура; че лекарите поставят диагнози, с които администрацията не е съгласна и съдбата на пациентите зависи повече от административните заповеди, отколкото от лекарските решения; че има един лекар началник, по чиято система уж всичко се прави, но той е невидим, неоткриваем и не е ясно съществува ли всъщност или не. И докато при Стратиев до висшестоящите все пак може да се достигне, макар и по по-обиколен път, при Будзати до „автора" на болничната структура достъп няма. Той е напълно анонимен и затова още по-страшен.

А точно администрацията, а не лекарските диагнози, са повод за неуредиците и странните, и като че ли необосновани премествания на пациентите, и най-вече – на Джузепе Корте. Защото той уж е почти здрав и на всеки етаж уж все не му е мястото, и все може да е на по-горен, но противно на логиката върви надолу и надолу. Защото светът на Будзати, точно както е и при Стратиев, е лишен от всякаква логика, аргументация и разумност. Човекът се оказва безсилен. Първоначално той се бунтува, както и този на Стратиев, но постепенно се подчинява и подобно на героите на Кафка приема участта си. Така че зад външното, зад много детайлно описания свят и при Будзати зейва алогичното, античовешкото, и точно както и при Стратиев, и неговата болница учреждение е алегория на един безреден, невъзможен, антихуманен свят, в който човекът не може да намери мястото си.

Постъпвайки в болницата, героят е настанен на седмия етаж. Така че първоначално до този етаж се стига лесно, не е като при Стратиев. Но затова пък веднъж изпаднал от него, човек не може да се добере обратно. Така че и при Будзати, и при Стратиев имаме идентична постановка – учрежденията са еднакво високи, еднакво недостъпни, а вътрешните придвижвания са белязани от голяма доза абсурдност. Както чиновниците при Стратиев са разпределени по етажите и най-горе е началникът, така и при Будзати има строго разпределение – пациентите биват разпределяни по етажите съгласно тежестта на неразположението си. Най-горният етаж е за най-леките форми, а най-долният – за тези, за които вече няма надежда. Тази система има за цел да се избегнат нежеланите съжителства и да се степенуват грижите за пациентите. Затова и всеки етаж си има своите традиции, своите частни правила.

За разлика от „Сако от велур", където главният герой иска да изкачи ета-

жите, но не може, при Дино Будзати прекрачването им се оказва много, много лесно. Вярно, лесно е слизането, не качването, защото и неговите герои не могат да извървят движението от едно към седем, но затова пък слизането се оказва безпроблемно и всъщност целият разказ е за лесния път на Джузепе Корте надолу. Всеки път героят уж не е на мястото си, уж е по-добре от останалите обитатели на етажа и като че ли скоро ще тръгне нагоре, но това не се случва. Без видима причина и уж под лекарски грижи състоянието му се влошава и той върви към етажа на смъртниците. Нещо повече, преместването му тръгва случайно, за да направи услуга, и сякаш само по погрешка и за да изчака свободна стая, той слиза от седмия на шестия етаж, но това слизане повлича пътя му надолу и прави връщането невъзможно.

Интересно е, че и Будзати, и Стратиев са избрали числото 7. То съответства на седемте дни от седмицата и има конотации на завършеност, пълнота, т.е. винаги символизира пълен цикъл. Внушенията учреждение (болница) – свят стават по-натрапливи, по-безапелационни; по-лесно могат да се формулират изводите за живота и мястото на човека. Седем, доколкото е и числото на небесните сфери, улеснява и идеята за преходите (или по-точно, невъзможността за преходите) между етажите, тоест световете. Седмицата е предпочитано число за Будзати, да припомним още един негов разказ – I sette messaggeri („Седемте вестоносци"). Показателно е обаче, че въпреки точността, която цифрата задава (така е и при Стратиев), се получава обратният ефект – действителността не се вмества в някакъв застопорен, фиксиран образ, а се размива, изплъзва се, изглежда неопределена и невъзможна за описание.

Пиесата на Станислав Стратиев и разказът на Дино Будзати са част от една обща европейска традиция, която залага на идеята за захвърлеността на човека в едно съществуване, което трудно може да бъде управлявано. С тази разлика, че при Дино Будзати нямаме пощада, надежда, просветление. Неговият човек се уморява, обезверява, губи интерес, скъсва връзките с околните, капитулира пред немотивираните административни решения и се превръща в обект на безсмислени експерименти. Липсата на воля за противостоене го тласка към състоянието на очакване на смъртта и потъването в абсурда. Докато при Стратиев алегоричното остава на ниво бюрократично общество, в което обаче човекът все още има шанс да се пребори и да заживее според своите ценности и разбирания. Неговият човек съумява така да се приспособи, че да не се откаже от целите си, а само временно да ги потисне. С постоянство, с практикуване на огледални на противниците си действия, той успява да наложи своята истина и да си извоюва победата. Писането и на Стратиев, и на Будзати можем да четем като различни интерпретации на абсурда в един свят, в който – и двамата са убедени – разумът се е свил до точка.

Licheva, Amelia. Stanislav Stratiev and Dino Buzzati: journey through levels.

The short story "Seven Floors" by the famous Italian writer Dino Buzzati is used as a means for the allegorical reading of the popular play by Stanislav Stratiev "Suede jacket". The two authors bear common analogies to the writings of Kafka, and therefore concrete parallels between the play and the story are looked for within that context and an attempt has been made to unveil the vision of humanity and the world that the two writers construct.

ФИКТИВНО И ФИКЦИОНАЛНО В *ИСТИННА ИСТОРИЯ НА ЗАВЛАДЯВАНЕТО НА НОВА ИСПАНИЯ*. КЪМ ГЕНЕАЛОГИЯТА НА РОМАНА

Владимир Сабоурин

За разглеждане на автономната наративна похватност на *Истинна история на завладяването на Нова Испания* (ок. 1552 – ок. 1584) на Бернал Диас дел Кастильо (ок. 1496 – 1584) от решаващо значение е ключовото откритие на Барбон Родригес, представено в монументалния критически апарат на изданието на *Истинна история* от 2005 г., убедително доказващо *фиктивния* характер на повествованието за експедицията на Хуан де Грихалва (1518 г.) от позицията на участник (свидетел очевидец). Барбон Родригес демонстрира, че в административни документи с юридическа сила – „доказателства за заслуги" (probanzas de mйritos) – съставени и нотариално заверени от самия Бернал Диас дел Кастильо, докладващият последователно избягва споменаването на участието си в експедицията на Грихалва, което със сигурност е щял да направи, ако свидетелствата можеха да издържат под клетва. В контраст с мълчанието за експедицията на Грихалва, характерно за юридическите документи, *Истинна история* демонстрира „една натрапчива настойчивост, която няма как да не направи впечатление"[1], изтъкваща отново и отново участието на Бернал в експедицията. Изводът на Барбон Родригес е категоричен: „Няма място за съмнение, че *става дума за поправяне на действително истинното – свидетелството на нотариално заверените доказателства за заслуги*."[2] След като фикционалния (*фиктивен*, доколкото Бернал го представя като истинен) характер на повествованието за участието на Бернал Диас дел Кастильо в експедицията на Грихалва може да се смята за безспорно доказан, не помалко ясно проличава *фикционалното* функционализиране на административния модел на докладната записка в *Истинна история*. Имайки предвид обаче *референциалната* претенция за истинност на повествованието, можем да уточним, че става дума за *симбиотично паразитиране* на административния модел върху фикционалното повествование. Административният модел на докладната записка черпи референциален ресурс от потенциите на фикционалното, натурализирайки го като истинно.

---

[1] Срв. **Díaz del Castillo, B.** Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito Guatemala, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. – México, D. F.: El Colegio de México, 2005, 12 (критически апарат).

[2] Цит. съч., курсив в оригинала.

Документално доказаната фиктивност на повествованието за експедицията на Хуан де Грихалва предоставя единствена по рода си възможност да видим и проследим *in statu nascendi* повествователните похвати за създаване на референциална достоверност в рамките на фикционален текст, която обикновено определяме с мъглявото понятие „реализъм". Моментът, в който Бернал Диас дел Кастильо си поставя някъде през втората половина на XVI в. задачата да разкаже от перспективата на свидетеля-очевидец за събития, в които не е взел участие, е един от рожденните мигове на модерния роман в качеството му на интенционално фикционално повествование в проза, стоящо под принудата за конструиране на референциална достоверност. Бернал лъже, но лъжата му е прекрасна *felix culpa*, от която произтича необходимостта да открие повествователните техники, залегнали по-късно в основата на създаването на романа такъв, какъвто го познаваме от *Дон Кихот* насетне. Лъжата на Бернал за участието му в експедицията на Грихалва се оказва условие на възможност за раждането на модерната романова фикция. За да можем да определим обаче един текст като фикционален, той трябва да се е отказал от претенцията си за истинност. Същевременно именно необходимостта за създаване на референциална достоверност в условията на референциална принуда от нефикционален тип парадоксално открива възможността за разгръщане на повествователни техники, които са необходимо условие на възможност за възникването на романа. Нека да видим как конкретно се случва това в текста на повествованието за участието на Бернал в експедицията на Хуан де Грихалва (VIII-XVI гл.).

Първото изречение на главата, с която започва повествованието за експедицията на Грихалва, повтаря структурата на началото на разказа за предходната експедиция на Франсиско Ернандес де Кордоба: синтактичната структура на фикционалния текст повтаря синтаксиса на нефикционалния. „През 1518 година, като видя губернаторът на Куба добрите сведения за земите, които открихме [при експедицията на Франсиско Ернандес де Кордоба, б. м., В. С.], наречени Юкатан, реши да прати флотилия и за нея се потърсиха четири кораба; два от тях бяха от трите, с които отидохме с Франсиско Ернандес, а другите два Диего Веласкес купи за случая със свои пари." (En el año 1518, viendo el gobernador de Cuba la buena relación de las tierras que descubrimos, que se dice Yucatán, acordó de enviar una armada, y para ella se buscaron cuatro navíos; los dos fueron de los tres que llevamos con Francisco Hernández, y los otros dos navíos compró Diego Velázquez nuevamente de sus dineros.)[3] Първият повтарящ се елемент е датата в началото на уводното изречение, което в нефикционалния текст гласи: „На осми февруари 1517 година напуснахме пристанището

[3] **Díaz del Castillo, B.** Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, ed. Ramón Iglesias. – La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963, t. I, 37. Цит.: *Истинна история* по това издание по-нататък в текста със сиглата HV и посочване на тома с римска и страницата с арабска цифра.

Ахаруко, което се намира от северната страна [на остров Куба], и за дванадесет дни заобиколихме нос Сан Антон." (En ocho de febrero de 1517, salimos del puerto de Ajaruco, que estб en la banda del norte, y en doce dnas doblamos la punta de San Antón.) (HV I, 18) По-късно авторът на *Робинзон Крузо* емблематично ще използва датировките на събития[4] за създаване на референциална достоверност от документаристки тип в рамките на романа. Реалната магия на датите веднага е вплетена в последващото полагане на фикционалния разказ за експедицията на Грихалва в предшестващото нефикционално повествование за предходната експедиция на Франсиско Ернандес де Кордоба – на първо място чрез добре познатото ни Берналово *ние*-повествование. Нефикционалното *ние* от експедицията на Кордоба е преплъзнато и подплъзнато във фикционалното „ние" на експедицията на Грихалва: „два от тях бяха от трите, с които *отидохме* с Франсиско Ернандес" (срв. HV I, 37; курсив мой, В. С.) Читателят все още добре си спомня разгърната история на *третия* кораб[5], даден от губернатора на Куба, който трябваше да бъде платен с (най-вероятно фиктивно отказаната) хайка за индианци. Фиктивното в нефикционалното повествование за *третия* кораб от експедицията на Кордоба ще преходи във фикционалното на разказа за експедицията на Грихалва, която *наистина* ще използва *два* от корабите, с които Бернал *наистина* е отишъл с другарите си от предходната експедиция – „с които *отидохме* с Франсиско Ернандес". *Ние*-повествованието на *Истинна история* е мощно и детайлно ефикасно средство за трансфер – подпъхване, преплъзване, подплъзване – между нефикционално и фикционално.

При експедицията на Кордоба Бернал не споменава имената на другите двама организатори на предприятието, изрично отбелязани в свидетелството на Лас Касас[6]. Тъканта на социалната интеракция в нефикционалния наратив

---

[4] Вж образцовото изследване на Ян Уат за налагането на реалистичните прозаични техники в английския роман от XVIII в., Watt, I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding [1957], 2nd American Edition. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2001.

[5] „С тази цел закупихме три кораба, два от тях с добра вместимост, а третият бе един съд, който получихме от самия губернатор [на Куба] Диего Веласкес, под формата на залог с условието, че преди да ни го предаде, трябва да се задължим, че ще отидем с тези три съда на едни островчета, намиращи се между остров Куба и Хондурас, които понастоящем се наричат Гуанахските острови, и че ще слезем там добре въоръжени и ще натоварим корабите с индианци от онези островчета, за да платим с индианци третия кораб, а те щяха да бъдат използвани като роби." (Para aquel efecto compramos tres navíos, los dos de buen porte, y el otro era un barco que hubimos del mismo gobernador Diego Velázquez, fiado, con condición que primero que nos lo diese nos habíamos de obligar que habíamos de ir con aquellos tres navíos a unas isletas que estaban entre la isla de Cuba y Honduras, que ahora se llaman las islas de los Guanajes, y que habíamos de ir de guerra y cargar los navíos de indios de aquellas islas, para pagar con indios el barco, para servirse de ellos por esclavos.) (HV I, 17; курсив мой, В. С.)

[6] „Събраха се [...] Франсиско Ернандес де Кордоба, голям мой приятел, Кристобал де Моранте и Лопе Очоа де Кайседо и договориха с Диего Веласкес да им разреши да отидат да

е сплетена само от ръководителя на експедицията и „ние, войниците", които получават възможност за широка повествователна изява в епизода с фиктивното отхвърляне на офертата на губернатора. Във фикционалното повествование за експедицията на Грихалва пространно са изброени участниците с определящ финансов дял в предприятието, като прецизно е посочено тяхното дялово участие. „Докато [губернаторът] уреждаше флотилията, се събраха в Сантяго де Куба, където бе резиденцията на Веласкес, Хуан де Грихалва, Алонсо Давила, Франсиско де Монтехо и Педро де Алварадо (който бе отишъл там по някаква работа с губернатора), тъй като всички те притежаваха поверени им индианци и бяха знатни мъже." (En aquella sazón que ordenaba la armada, halláronse presentes en Santiago de Cuba, donde residía Velázquez, Juan de Grijalva, Alonso Dávila, Francisco de Montejo y Pedro de Alvarado, que habia ido a ciertos negocios con el gobernador, porque todos tenían encomiendas de indios en la misma isla y eran hombres principales.) (HV I, 38) За разлика от (фиктивно) оплетената схема за финансиране на експедицията на Кордоба, тук дяловото участие е ясно разписано: губернаторът предоставя четирите кораба, всеки един от изброените благородници осигурява провизиите за един от корабите, на който е капитан. Цялата тази прецизна информация е взета най-вероятно от *Всеобща и естествена история на Индиите, островите и континента* (1535) на Гонсало Фернандес де Овиедо[7], като Бернал вероятно е ползвал второто издание от 1547 г. Подобно фикционално *пре*разказване на исторически съчинения (хроники) е характерно за *Истинна история* като цяло и маркира прехода ѝ от административно-юридическия модел на докладната записка, от който изхожда Бернал, към модела на историческото повествование на официалните хроники, яростно нападани от него, но всъщност умело ползвани като подложки за фикционално надграждане посредством повествователните техники за създаване на референциална достоверност. Не бива обаче да изпускаме от поглед, че *Истинна история* нито за миг не се отказва от паразитирането върху модела на докладната записка, фикционалният наратив не се отказва да иска да минава за нефикционален. Бернал не пропуска веднага да ни припомни това нефикционално искане-да-минава-за на *Истинна история* тъкмо в края на пасажа, фикционално пре-разказан от *Всеобща и естествена история на Индиите*, закачайки за фикционализираната хроникьорска прецизност една опашата – и дебела – лъжа *pro domo sua*: „И тогава Диего Веласкес ми нареди да тръгна с тези капитани като офицер-знаменосец."

крадат индианци, където ги сварят, или на Иукайските острови [вероятно Лукайските, б. м., В. С.]" – Las Casas, B. de las *Historia de las Indias*, ed. Agustin Millares Carlo, vol. III. – México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 156.

[7] Срв. **Díaz del Castillo, B.** Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito Guatemala: edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez, цит. съч., с. 13 (критически апарат). Всеобща и естествена история на Индиите претърпява второ издание още през 1547 г., рожденната година на Сервантес.

(Y entonces me mandy Diego Velбzquez que viniese con aquellos capitanes por alfйrez.) (HV I, 38) Това не е фикционално, защото е фиктивно – с претенция за извънфикционална истинност. Бернал никога не е бил нещо повече от редови пехотинец – и в това е силата на наративната перспективата на *Истинна история*, плътната перспектива *отдолу*.

Структуроопределящият елемент на повествователните техники, конструиращи референциална достоверност, който влиза в полезрението на перспективата *отдолу*, е т. нар. прозаически детайл[8]. При този термин е налице един от малкото щастливи случаи, при който всекидневната употреба подпомага специализирано-техническата, без да я прави смътна. *Прозаическият детайл* е именно това, което забелязват „прозаичните" хора, погълнати от „прозаичните" си всекидневни занимания по „прозаичното" материално оцеляване и възпроизвеждане на живота. Преди да се превърне в литературна конвенция като всяка друга, прозаическият детайл се схваща като характерното за социално ниския човек, зает изцяло с материалното възпроизводство на живота, на което противостоят церемониалните конвенции на високото живеене, чиято „материалност" е самата церемониалност, самата конвенционалност като противоположна на „голия" прост живот без конвенционална оформеност. В този смисъл, изхождащ от социалната история на всекидневния живот, терминът „прозаически детайл" е генеалогически свързан с повествователната перспектива отдолу[9], типична за *Истинна история*.

През втората половина на XVI в. генезисите на *Истинна история* и *Дон Кихот* задават два диаметрални подстъпа към романа: от една страна, извеждането и полагането на всички налични литературни конвенции в метанаратив, в който *вненаходимата* (М. Бахтин) действителност проблясва в точките на колидиране на повествователните конвенции; от друга, отварянето и усядането във вненаходими времепространства, поначало изживявани като екстериториални спрямо системата от конвенции на наративната репрезентация. Тези два подстъпа към романа, социалноисторически обусловени от идеологическото, географско и космологическо пропукване на средновековната подреденост, са колкото диаметрално противоположни, толкова и диаметрално съединени в схващането на вненаходимостта като *иманентна*, вътрешносветова (М. Вебер). Внезапно отворилият се свят на Великите географски открития и на космологията на Джордано Бруно едновременно измества трансценденцията несъизмеримо далече – и я вкарва в безкрайната иманентност на

[8] Подробно се спирам на този елемент на „Истинна история", ключов за проследяването на *генеалогията на ранномодерната проза*, в студията „Епос и ресентимент. Към генеалогията на романа" (под печат).

[9] Ветеранът-пехотинец Бернал тъкмо прави първите си стъпки в необичайното за него занимание да пише, когато излиза анонимният „Ласарильо де Тормес" (1554), в който за първи път в сравнително обемно прозаическо произведение е реализирана романовата връзка между първоличностната повествователна перспектива отдолу и прозаическия детайл.

света като убягващ детайл и пограничено явление. Така откриването на Новия свят, екстатичното предстоене в помещенията на *Вътрешния Замък* (Тереса от Авила) на ранномодерната испанска мистика и интерпретативно лудналото възприятие на Дон Кихот ще са обсебени от безкрайно малкия детайл, абсолютно потопен в иманентността на света и опипващ неговите граници, пробвайки пределите на неговата представимост. Ако се съгласим с наратологическата констатация, че „и двете „истински истории" дават аналогични решения на въпроса за функцията на прозаическия детайл"[10], метанаративът на *Дон Кихот*, сблъскващ конвенциите на множество хетерогенни повествования за „историята" на героя, от една страна, и *Истинна история*, повторително настояваща върху привилегирования достъп на свидетеля очевидец до една действителност, единствена по рода си в своята пространствено-времева вненаходимост, от друга, се оказват диаметрално съединени в похвата на прозаическия детайл. От гледна точка на хетероглосията на *Дон Кихот*, прозаическите детайли на *Истинна история* представляват само една от повествователните конвенции, чието колидиране с останалите начини на разказване тепърва осигурява достъп до действителността; детайлът обаче запазва известна несводима автономност спрямо конструирания в романа метанаратив, функционирайки като *иманентен застъпник на вненаходимата действителност*.

В следващите редове ще се спра в предварителен план на ролята на прозаическия детайл в повествованието за експедицията на Грихалва, където можем да стъпим на безспорната сигурност, че детайлите са фикционално надградени/подпъхнати спрямо историческия наратив на официалната хроника на Фернандес де Овиедо.

За емблематично представяне на комбинирането на хроникьорската подложка и прозаическия детайл могат да се конфронтират две изречения от началото на повествованието: 1) „след като отслужихме литургия, на осмия ден от месец април 1518 година, вдигнахме платна" (después de haber oído misa, a ocho días del mes de abril del año 1518, dimos vela) (HV I, 39); и 2) „открихме в един царевичак двама старци, които не можеха да вървят" (hallamos en unos maizales dos viejos que no podnan andar) (пак там). При описанието на първата битка с индианците от континента – детайлното описание на битките[11] е

[10] **Mayer, M. E.** "El detalle de una "historia verdadera": Don Quijote y Bernal Díaz". // *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.2 (1994), p. 98.

[11] Те са имали и определящо значение в изходната *нефикционална* (административно-юридическа) форма на „Истинна история – докладната записка за войните". „Истинна история" е концепирана първоначално като административен документ – „докладна записка за войните" (memorial de las guerras), която да послужи за доказване на заслугите (probanza de méritos) на конкистадора Диас дел Кастильо при завладяването на Мексико. Този документ трябва да осигури получаването на кралски „дарове-милости" (mercedes) под формата на подлежащи на наследяване поземлени владения с крепостни индианци (encomiendas) и съответната благородническа титла.

гордостта на разказвача-ветеран Бернал – се появява първият разгърнат прозаически детайл, напомнящ за *магическия реализъм* на латиноамериканските романисти, учили се от *Истинна история*. Важността на детайла е маркирана от *мнемоническото* му повествователно въвеждане – всесилието на паметта е другата гордост на Бернал. „*Спомням си*, че когато се сражавахме в онези схватки, беше на едни ливади, в които имаше много от малките прелетни скакалци и когато се сражавахме, те скачаха и летяха из въздуха, като ни удряха по лицата. И тъй като индианците, които стреляха с лък, бяха много и ни засипваха с град от стрели, струваше ни се, че някои от стрелите са скакалци, които летяха из въздуха, и не се прикривахме с щитовете си, а стрелата ни раняваше. Друг път пък си мислехме, че са стрели, а бяха скакалци, летящи из въздуха. Това много ни пречеше в сражението." (*Acuérdome* que cuando estábamos peleando en aquellas escaramuzas, que había allí unos prados, y en ellos muchas langostas de las chicas, que cuando peleábamos saltaban y venían volando y nos daban en la cara, y como eran muchos los indios flecheros y tiraban tanta flecha como granizos, nos parecía que eran algunas de ellas langostas que volaban, y no nos rodelábamos, y la flecha que venía nos hería; otras veces creíamos que eran flechas, y eran langostas que venían volando. Fué harto estorbo para nuestro pelear.) (HV I, 42; курсив мой, В. С.). Детайлът с летящите скакалци е разгърнат до повествование, плътно покриващо предходното сравнително едноизмерно описание на битката, като му придава *третото измерение* на „ефекта на присъствието" (*эффект присутствия*)[12], осигуряващ пълнотата на референциалната достоверност на фикционалното повествование. Перфектно е и прозаическото „прибиране" на магически разгърнатия детайл на облака от скакалци и стрели, който изплува сякаш от жанровата памет на *Илиада* като епическо разгърнато сравнение – прозаически-романово прибрано: „Това много ни пречеше в сражението."

Сервантес със сигурност би харесал и съответно пародирал битката с летящите скакалци на Бернал, карайки Дон Кихот в поредната разомагьосваща подмяна да-види-на-мястото-на скакалците нещо друго. Същевременно Дон Кихот и конкистадорите са чели едни и същи рицарски романи, което проличава в една гледка от експедиционната каравела, която не се отличава по същество от гледката, откриваща се от височината на кльощавия гръб на Росинант при срещата с бръснаря, носещ на главата си *легеношлема* на Мамбрино. „Много индианци от онова село бяха наизлезли на брега, носейки щитове от коруби на костенурки, които блестяха на слънцето, и някои от нашите войници настояваха, че са от нискокачествено злато." (Y andaban muchos indios de aquel pueblo por la costa, con unas rodelas hechas de conchas de tortugas, que

[12] Прекрасно терминологическо попадение, срв. руската статия за Бернал Диас дел Кастильо в Уикипедия. 17 July 2010 <http://ru.wikipedia.org/wiki/Диас_дель_Кастильо,_Берналь>.

relumbraban con el sol que daba en ellas, y algunos de nuestros soldados porfiaban que eran de oro bajo.) (HV I, 47) На същото ще настоява Дон Кихот в аналогична ситуация: „Но заваля дъжд и за да не си измокри шапката, навярно нова, той [бръснарят, б. м., В. С.] сложи на главата си добре лъснатия [месингов, б. м., В. С.] леген, който блестеше отдалеч. Бръснарят яздеше сиво магаре, както забеляза Санчо, и това даде повод на Дон Кихот да си представи, че насреща му идва рицар, яхнал сив кон на кръгли по-тъмни петна и със златен шлем на главата. Нещата, които виждаше, той приспособяваше с голяма леснина към несъстоятелните рицарски истории".[13] Романът е *истинна история*, противопоставяща се на „несъстоятелните рицарски истории", като същевременно задължително саморефлектира – пародията е само частен случай на саморефлексия на жанра – собствените си жанрови условия на възможност на истинност на историята си, жанровите условия на възможност на репрезентиране на действителността в модуса на референциална достоверност. Блестящите на слънцето щитове от коруби на костенурки префигурират романовата ситуация на *шлема на Мамбрино*, като повествованието на *Истинна история* посочва едновременно действителния референт, основанието за взимането на едно нещо за друго и ролята на *перспективата* при взимането-на-едно-нещо-за-друго.

Прозаическият детайл се явява във фикционалното повествование за експедицията на Грихалва не само като „реалистична" инкрустация във фабулната подложка на хроникьорското повествование, но и като сюжетно разгърнат повествователен мотив, който се прехвърля във „нефикционалния" разказ за експедицията на Кортес (нефикционален в смисъл, че разказвачът е свидетел-очевидец, участвал в експедицията). За „докладващия" заслугите си Бернал Диас дел Кастильо това сюжетно прехвърляне на мотив е естествено подпъхване на референциална достоверност, целящо едно нефикционално утвърждаване на истинността на фиктивното му участие в експедицията на Грихалва. От гледна точка на административно-докладващото натамъняване на повествованието най-вероятно сюжетният мотив е взет от експедицията на Кортес и ретроспективно подпъхнат във фикционалния разказ за експедицията на Грихалва. Става дума за прекрасния новелистично разработен мотив на *забравената хрътка* – „изгубена" по време на експедицията на Грихалва и „намерена" по време на експедицията на Кортес.

Хрътката е „изгубена" повествователно бързо, в края на главата, което подкрепя версията за ретроспективното вмъкване на мотива „със задна дата", за да подкрепи нефикционалния (фиктивен) характер на повествованието за експедицията на Грихалва. „Имаше много елени и зайци за ловуване и убихме десет елена с помощта на една хрътка, както и много зайци. След като огле-

[13] **Сервантес Сааведра, М.** де Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча : Т. 1 / Прев. от исп. Т. Нейков. – София, 1970, с. 228.

дахме всичко и замерихме дълбочината, се качихме отново на корабите и там забравихме хрътката." (Había mucha caza de venados y conejos, y matamos diez venados con una lebrela y muchos conejos. Desde que todo fué visto y sondado, nos tornamos a embarcar, y allí se nos quedó la lebrela.) (HV I, 43) Повествованието за „намирането" на хрътката близо година по-късно, когато Бернал минава с експедицията на Кортес по същите места, по които фиктивно е „минал" по-рано, и за което фикционално е разказал, е по-пространно и предадено като разказ на друго лице, а не на автобиографичния повествовател. „След това Ескобар потегли и отиде в пристанището на Предела, и свърши всичко, което му бе наредено. Тогава откри хрътката, която бе останала там по време на експедицията на Грихалва, дебела и с гладка козина. Ескобар каза, че когато хрътката видяла кораба, влизащ в пристанището, се умилквала с опашка и правела други умилкващи движения, и веднага дошла при войниците и се мушнала с тях в кораба." (Luego Escobar partió y fué al puerto de Términos, e hizo todo lo que le fué mandado, y halló la lebrela que se había quedado cuando lo de Grijalva y estaba gorda y lucia. Dijo Escobar que cuando la lebrela vió el navío que entraba en el puerto, estaba halagando con la cola y haciendo otras señas de halagos, y se vino luego a los soldados y se metió con ellos en la nao.) (HV I, 85-86) Разказът е центриран изцяло около намирането на хрътката, като същинската задача, с която е пратен корабът на Ескобар, е изложена първо, предварително в заповедта на Кортес, а след намирането на хрътката – в писмо, в което Ескобар трябва да докладва какво е свършил и което трябва да остави на мястото, където е пратен със задачата. В *писмото* намирането на хрътката отново е споменато. „И след това открихме отсечени дървета и писмо, в което [Ескобар] докладваше, че пристанището е отлично, и земята е много хубава и с много дивеч, и за хрътката." (y luego se halló árboles cortados y una carta en que decía que era muy buen puerto y buena tierra y de mucha caza, y lo de la lebrera.) (HV I, 86) Така разказът за намирането на хрътката е *удвоен*. Първо е даден като устен разказ – „Ескобар каза" – след това – като писмен: „докладваше [...] и за хрътката". Бихме могли да потърсим в това удвояване на новелистичния мотив за изгубената и намерена хрътка следата, оставена от скритото напрежение между фикционално и фиктивно (фикционално, искащо да мине за истинно).

Както вече имах повод да отбележа, похватът на *ние*-повествованието има отношение към проблематиката на фикционалното в *Истинна история*. „Ние" е повествователното място, където фиктивният свидетел-очевидец на експедицията на Грихалва може незабелязан – *аз* би го изложило на по-голям риск да се издаде – да се смеси с действителните участници. Очевидно в момента на минаването на *Истинна история* на белова Бернал е бил убеден, че няма вече кой да уличи фиктивността на разказа – оплакването пред хуманистичната Фама на отишлите си другари-конкистадори е неотделимо от властта на надживелия неапелируемо да наложи своя разказ, абсолютната власт на своята памет като надживяващ носител на колективната памет. Потулване-

то на фикцията и – по-дълбинно – на повествователната направа на паметта става в първо лице множествено число. „На дванадесети март [1519 г., б. м., В. С.] стигнахме с цялата флотилия до реката Грихалва, наричана Табаско, и понеже *вече знаехме от времето на експедицията на Грихалва*, че в устието на реката не можеха да влязат кораби с голяма вместимост, по-големите пуснаха котва в открито море, а с малките и с лодките всички войници слязохме на брега до нос Палмите, *както направихме при експедицията на Грихалва*, който нос се намираше на около левга и половина от селището Табаско." (El doce de marzo llegamos con toda la armada al río de Grijalva, que se dice Tabasco, y *como sabiamos ya, de cuando lo de Grijalva*, que en aquel puerto y río no podían entrar navnos de mucho porte, surgieron en la mar los mayores, y con los pequeños y los bateles fuimos todos los soldados a desembarcar a la punta de los Palmares, *como cuando con Grijalva*, que estaba del pueblo de Tabasco obra de media legua.) (HV I, 87; курсив мой, В. С.) Нека да се спрем на курсивираните пасажи в цитата. От синтактична гледна точка те са вметнати части на изречението, като второто вмятане може да се изпусне напълно без промяна в строежа на изречението. Повторението във вметнатите части е очевидно информативно редундантно. Първото вмятане е по-интересно не само защото не може да отпадне без промяна в строежа на изречението, но и защото съдържа глаголна форма в 1 л. мн. ч., чиято функция е да потули фиктивността на *аз*-повествованието за една експедиция, в която разказвачът не е взел участие. При третото упоменаване в рамките на половин страница на експедицията на Грихалва *ние* вече е субстантивно и личностно консолидирано: „Както по реката, така и на брега, и сред едни върбалаци беше пълно с индианци на бойна нога, което много учуди онези от *нас*, *които бяхме идвали* на това място с Грихалва" (Andaban por el гно y en la ribera y entre unos mimbrales todo lleno de indios guerreros, de lo cual *nos* maravillamos *los que habnamos* venido con Grijalva) (пак там, курсив мой, В. С.). Четвъртото повторение кулминира в сплитането на *ние* с паметта – конституирането на колективната памет. „И си спомняхме от идването с Грихалва, че имаше една тясна пътека от палмовата горичка до селището, която минаваше през ручеи и заблатени места." (Y *teniamos memoria* de cuando lo de Grijalva que iba un camino angosto desde los palmares al pueblo por unos arroyos y ciénagas.) (HV I, 88; курсив мой, В. С.) Фразата на испански, изразяваща спомнянето в множествено число, гласи буквално *имахме памет*. Това имане на памет в множествено число цели скриването на действителното *не*-участие на *аз*-повествователя в експедицията на Грихалва. Колективизирането на паметта имплицира фиктивност на първоличностното участие.

Преплитането на фиктивност и *ние*-повествование в разказа за експедицията на Хуан де Грихалва изрично и рязко е подчертано от Барбон Родригес: „Цялото начинание е разказано в множествено число. Употребата на „аз" тотално отсъства, с изключение на два пъти."[14] От този „чифт" пъти – както се

[14] **Diaz del Castillo, B.** Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito Guatemala, edición critica de José Antonio Barbón Rodríguez, цит. съч., с. 14 (критически апарат).

казва на испански – вече имахме повод да упоменем единия: дебелата лъжа на Бернал за произвеждането му в офицерски чин. „И тогава Диего Веласкес *ми* нареди *да тръгна* с тези капитани като офицер-знаменосец." (Курсив мой, В. С.) Ако при укриването на фиктивността на свидетелското си повествование на очевидец Бернал използва „ние", за да излъже дебело и направо казва *аз*. Тази опашата лъжа в първо лице единствено число е по-скоро нетипична за *Истинна история*[15], представлявайки сякаш изцепването на човек, който прекалено дълго е говорил тактично и предпазливо в първо лице множествено число. Изцепването за офицерския чин е съизмеримо само с обсесивното потретено „аз, аз и пак аз" – *yo, yo y yo* (срв. HV II, 397; курсив мой, В. С.) в истеричния край на *Истинна история*. Поразяващо и смазващо е как епическият поток на повествованието на *Истинна история*, който би бил немислим без *ние*-повествованието (с всичките му малки хитрини и фокуси) секва в една истерична патетика на едно смъртоносно и безизходно *аз, аз и пак аз*. Тази летална истерична патетика е патетиката на ресентимента, освободена от оковите и стожера на множественото число.

За щастие тази мъртва точка на ресентимента се разполага в бомбастичното обрамчване, а не в епическото платно на творбата, за която щастието на *ние* се движи в пълния жизнен регистър: от човека, който ти пази гърба в смъртоносна битка, до колективния смях над себе си, с който завършва фиктивното свидетелско повествование за експедицията на Грихалва. „Бяха донесени също шестотинте брадви, които помислихме, че са от нискокачествено злато, и когато всички ги видяха, бяха целите позеленели и в крайна сметка нищо повече от мед. И голям смях падна и много приказки имаше за смешката с брадвите на индианците и тяхната размяна." (También trajeron las seiscientas hachas que creímos que eran de oro bajo, y cuando las vieron estaban tan mohosas y, en fin, como cobre que era. Y allí hubo bien que reír y decir de la burla y del rescate.) (HV I, 59) *Ние* се смеят на алчността си за злато и на минавката в неравностойната размяна – в смисъл, че не са могли както обикновено да излъжат индианците – на златните (медни) брадви за стъклените европейски дрънкулки. Неволно се е получила равностойна размяна и това *ни* е направило достойни за *смях*. Сякаш и при втората употреба – от отбелязания от Барбон Родригес „чифт" – на „аз" във фиктивното свидетелско повествование има някаква надежда за този *аз*, доколкото става дума за нещо мъничко колкото портокалова семка. „Също искам да река как засях едни портокалови семчици до едни храмове на идоли, а работата стана по следния начин: понеже беше пълно с комари на онази река, аз отидох да спя в един дом на идоли и досами онзи дом засях седем или осем семчици от портокал, които бях донесъл от Куба, и се хванаха за чудо и приказ, защото жреците на

[15] Не е изключено тази лъжа да е вмъкната в ръкописа след смъртта на Бернал – от неговия син Франсиско Диас дел Кастильо.

онези идоли ги предпазиха да не ги изядат мравките, и ги поливаха и плевяха, като видяха, че растението беше различно от техните. Оттам се сдобиха с портокали в цялата онази провинция." (También quiero decir cómo yo sembré unas pepitas de naranjas junto a una casa de ídolos, y fué de esta manera: que como había muchos mosquitos en aquel río, me fuí a dormir a una casa de ídolos, y junto a aquella casa sembré siete u ocho pepitas de naranja que había traído de Cuba, y nacieron muy bien, porque los papas de aquellos ídolos les pusieron defensa para que no las comiesen las hormigas, y las regaban y limpiaban desde que vieron que eran plantas diferentes de las suyas; de allí se hicieron de naranjas en toda aquella provincia." (HV I, 58-59) Бернал е смешен с обичайната си претенция да е в началото, в произхода, да е майката и бащата, вся и всё – ако може – на всичко в постколумбова Америка, но смехът е незлоблив, защото е за нещо мъничко, за каквото е и претенцията на *аза*. Спасяващият се от комарите Бернал и достолепните жреци наглеждат и кътат портокаловите семчици. Бернал е прецизен както винаги: *седем или осем семчици*.

Има надежда за *аза*, когато е мъничка колкото синапено зърно.

Библиография:

Барбон Родригес 2005 Barbón Rodríguez, J. A. *Estudio*. Díaz del Castillo, B. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Manuscrito Guatemala*, edición crítica de José Antonio Barbón Rodríguez. – México, D. F.: El Colegio de México, 2005.

Диас дел Кастильо 1963 Díaz del Castillo, B. *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, ed. Ramyn Iglesias. – La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.

Майер 1994 Mayer, M. E. "El detalle de una "historia verdadera": Don Quijote y Bernal Díaz" // *Cervantes*: Bulletin of the Cervantes Society of America, 14.2. 1994, p. 93–118.

Сервантес 1970 Сервантес Сааведра, М. Де. Знаменитият идалго Дон Кихот де ла Манча : Т. 1 / Прев. от исп. Т. Нейков. – София, 1970.

Уат 2001 Watt, I. The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding / 2nd American Edition. – Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2001.

Уикипедия 17 July 2010 <http://ru.wikipedia.org/wiki/Диас_дель_Кастильо,_Берналь>.

Sabourin,Vladimir. Fictitious and Fictional in *The True History of the Conquest of New Spain*. Towards a Genealogy of the Novel.

This article deals with Bernal Díaz del Castillo's *True History of the Conquest of New Spain* (1552 – 1584) as an early modern predecessor of the novel. It investigates the narrative of the expedition of Juan de Grijalva (Chap. VIII-XVI), shown to be fictitious by José Antonio Barbón Rodríguez, in order to elucidate the narrative techniques, which construct referential authenticity. The prosaic detail and the we-narration are discussed as crucial devices for both concealing the fictitious character of the narrative and opening up an innovative type of fictional storytelling, implemented by the advent of the novel in the second half of the 16th century.

A PORTRAIT OF THE INTELLECTUAL AS 'A YOUNG MAN OF FAIREST PROMISE': EMERSON'S "THE AMERICAN SCHOLAR"

Албена Бакрачева

"... the scholar is the delegated intellect... he is Man Thinking..."[1], Emerson announced of the American intellectual in his Phi Beta Kappa oration delivered at Cambridge on August 31, 1837. Emerson's fellow poet and biographer Oliver Wendell Holmes called "The American Scholar" "our intellectual Declaration of Independence". How much of a literary nationalist performance Emerson's oration was intended to be and was? How debatable, in fact, the "Americanness" of the "American Scholar" is? To what extent is the Emersonian Scholar thinkable beyond, or without his "Americanness"? How, after all, is the American Scholar identified and how much "youthfulness" is essential to him? Dealing with these and consequent issues in what follows I will argue that Emerson's "American Scholar" is an inseparable compound name for an ideal figure whose attractiveness has and will always come before all from an inherent sense of American belonging and that it is the youthful enthusiasm of belonging that makes Emerson's rhetorical construct turn – both pleasingly and effectively – into an American cultural hallmark.

Oliver Wendell Holmes's naming for Emerson's Harvard oration of 1837 has itself become a critical hallmark in its own right and hardly a history of American culture or literature, not to speak of more specific studies of the period or of Emerson and his emergence as New England's leading public intellectual, would avoid it or even try to avoid it. In fact, to approach Emerson's speech as America's "intellectual Declaration of Independence" had already become a more or less routine practice in the years before Holmes had come up with the label in his biography of Emerson, published in Boston in 1906. The impression of a nationalist literary statement had certainly not been hard to get when listening to the lecture and Emerson's fellow New Englander, minister and co-thinker William Henry Channing was fast enough to comment it as regretting "the want of originality in American literature and thought" and calling for the emergence of "the great American author". Indeed, what was left for Holmes was dub the interpretaion that had been in the air for a few decades already. Holmes's coinage was both adequate and attractive: it duly phrazed his contemporary response to Emerson's Phi Beta Kappa 'lay sermon' and did it in a way so appealing not only in his time, but, as it seems, for ever after, that the critical perspective it summed up has ever since remained dominant, if not "the only" one.

---

[1] **Ralph Waldo Emerson** – *Selected Essays, Lectures, and Poems*, ed. Robert D. Richardson, Jr., Bantam Books, New York – Toronto – London – Sydney – Auckland, 1990, 83.

Of course, when emphasizing that the keynote of the "American Scholar" is cultural independence, most critical approaches would recognize the work's complexity and its irreducibility to a mere manifestation of "Americanness". However, these predominantly remain general recognitions of the complexity of Emerson's thinking, rather than that of the oration itself. Impossible as it is to imagine Emerson riding on one and only idea, or – even worse, – simply voicing his counry's cultural needs at the time, it certainly cannot be denied that the 1837 Harvard lecture does, in fact, lend itself to being read as a nationalist proclamation: it memorably restates the theme that "We have listened too long to the courtly muses of Europe", so now "we will speak our own minds"[2], and argues that the American scholar is not simply a thinker, but "Man Thinking", a new active voice of experience, thus infusing fresh positive energy and new intellectual vigor into America's young culture which was still painfully twisting between the poles of post-Revolutionary dark complaints and high promises. Moreover, beginning with "Our anniversary is one of hope" and ending with "A nation of men will for the first time exist", it unfolds in an exceptionally masterful rhetoric that makes it play the nationalist card in a most inspiringly convincing way: this rhetoric turns the very reading of Emerson's lecture as if into 'listening' and keeps alive the awareness that it was written as an 'oration', i.e. that it was first delivered in an actual auditorium, was addressing an actual audience of New England intellectuals and was initially meant to be 'heard' – not only metaphorically, but literally too. And so it very successfully was – to the practical result that it now seems more than obvious that from it a myth was born.

Of course, the myth of "The American Scholar" as America's "intellectual Declaration of Independence" is the myth of its reception. What in 1837 Emerson offered to his generally enthusiastic – and also generally young, – audience of Boston-area notables was the portrait of the kind of persona he himself wanted to be – and, in fact, became in the public eye, since he immediately started being identified with his scholar. 34 years of age at the time, full of life and intellectual vigor, handsome with the irresistable charm of the sharp, brilliant mind, Emerson could not but be seen as his own rhetorical construct in flesh and blood. This identification persisted over the next thirty years, as the "scholar" – or "the Poet", "the Transcendentalist", etc., – proved to be one of Emerson's favorite topics, especially when speaking to academic audiences like the Phi Beta Kappa. (He must have also taken utmost pleasure in bringing exactly before these audiences the irresistably attractive figure of an intellectual, who was by no means academic – and was therefore immunised against aging and dementia.) Emerson's charisma as a speaker, his beautiful baritone voice and eyes of a rare blue color, the whole striking effect his serene presence always produced, definitely contributed to the mythologisation of "the scholar" along with the manifesto-like exceptance of

[2] *Ibid.*, 82.

his utterance. By the end of his career Emerson had become a national celebrity, America's first and most successful public intellectual.

As early as 1834 Emerson had written in his journal that "the whole secret of the teacher's force lies in the conviction that men are convertible. And they are. They want awakening."[3]; three years later, by delivering his oration on "The American Scholar", he was already putting this belief into practice. Another three years later, in a speech on "Eloquence", Emerson stated his understanding of public lecturing: "The end of eloquence", he said, "is to alter in a pair of hours, perhaps in a half hour's discourse, the convictions and habits of years."[4] Such an end, in fact, could be nothing less than the perfection of humankind. As a true New Englander and descendant of a long line of Puritan ministers, Emerson was after it. In a time when the nation in general was on the move, when resources and space seemed vast and untried possibilities were being made real, when the self rode high and America itself seemed imbued with spiritual and moral meanings, the office of Emerson's American scholar could be no other but "to cheer, to raise, and to guide men by showing them facts amidst appearances"[5]. No one could be closer to the figure described than Emerson himself. The nation was new, i.e. young; its "correspondent" scholar had to be new too, which immediately made him young, i.e. innovative, and therefore capable of announcing the break with the old, "courtly muses of Europe"[6], thus cheering, raising and guiding men. Moreover, the men before him on August 31, 1837 were all of them "young men of the fairest promise" – the Harvard graduates of the year, the best audience to be cheered and raised.

"These views were broadly shared by other lecturers," – Lawrence Buell observes in his excellent book on Emerson, – "but Emerson stood out as the lecturer-as-intellectual during the golden age of American oratory, and at the high point of the lyceum as an institution."[7] With NATURE in 1836 and "The American Scholar" of the following year, at the age of 34 Emerson was already becoming America's cultural institution in its own right.

In his autobiography "A Dying Transcendentalist Looks Back" Theodore Parker wrote in 1859: "The brilliant genius of Emerson rose in the winter nights, and hung over Boston, drawing the eyes of ingenuous YOUNG people to look up to that great, new star, a beauty and a mystery, which charmed for the moment, while it gave also perennial inspiration, as it led them forward along new paths, and toward new hopes. America had seen no such sight before; it is not less a

---

[3] **Ralph Waldo Emerson** – *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vols., eds. William H. Gilman et al. Cambridge, MA: Harvard UP, 1960-1982, 278.

[4] **Ralph Waldo Emerson** – *The Complete Works*, 12 vols. 12, ed. Edward Waldo Emerson, Boston: Houghton-Mifflin, 1903-1904, VII:64.

[5] **Ralph Waldo Emerson** – *Selected Essays*..., 92.

[6] *Ibid.*, 99.

[7] **Lawrence Buell – Emerson**, The Belknapp Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2003, 29.

blessed wonder now."[8] These were lines of straight-forward admiration; and though sporadic comments of a different character may also have appeared – Hawthorne's bitter ironic approach in "Mosses from an Old Manse" especially, – nothing could shade the general adoration for the sage of Concord. "Emerson remained my beloved 'Master' while he lived, – Louisa May Alcott wrote in her memoir "A Transcendentalist Childhood", – doing more for me, as for many another YOUNG soul, than he ever knew, by the simple beauty of his life, the truth and wisdom of his books, the example of a good, great man untempted and unspoiled by the world which he made nobler while in it, and left the richer when he went."[9]

All of this – the effect on the YOUNG especially, – was in many respects laid out by "The American Scholar" oration and the way it was initially responded to so as to become the grand opening of the public life of a most representative American. It was and remains one of the works by which Emerson is best known, as well as being the most widely read and influential speech ever given at Harvard. The Phi Beta Kappa Society later named its magazine "The American Scholar" in Emerson's honor.[10] When delivering this speech and announcing the emergence of a new figure in America's cultural life, Emerson had for the first time in public stood for the Master, the new Teacher, the self-reliant individual, the American scholar himself, who was proudly declaring that "Our day of dependence, our long apprenticeship to the learning of other lands, draws to a close.". That the oration should be dubbed "our intellectual Declaration of independence" seemed indispensable. Hence the critical horizon, which in its turn seems indisputable.

The cultural nationalism of "The American Scholar" has long been taken for granted and considered in entirely positive terms by both scholars and nonacademics. It still is, especially by academics interested in more specific aspects of Emerson's thinking and career, who would not at all "stumble" here and would simply make use of the cliche and its positive energy. Thus, in her excellent study of 'Emerson's Life in Science', published in 2003, Laura Dassow Walls approaches Emerson's "American Scholar" as "a healer who would fuse the scattered and atomized individuals of the YOUNG republic into a whole, a "nation""[11], and takes the oration itself as "Emerson's attempt to rewrite Bacon into an American idiom"[12]. There's not even a hint here at questioning the "Americannes" of Emerson's scholar and his utterance: what Walls does in a more than convincing manner is place Emerson's

[8] **Lawrence Buell,** ed. – *The American Transcendentalists. Essential Writings*, The Modern Library, New York, 2006, 535.

[9] *Ibid.*, 517.

[10] *Ibid.*, 82.

[11] **Laura Dassaw Walls** – *Emerson's Life in Science. The Culture of Truth*, Cornell Univrsity Press, Ithaca and London, 2003, 33.

[12] *Ibid.*, 40.

intellectual, indisputably American as he obviously is to her, into the realms of natural science.

In the same time, however, scholars focused on Emerson's early career and the Emersonian mythology (Robert Milder, Merton Sealts, Jr., etc.) began to problematise the nationalistic typing of the 1837 Harvard oration as "oversimplifying": it seems the "solid" Emerson, encoded in the myth of "our cultural Declaration of independence", had begun to provoke energies of critical "deconstruction". A most significant attempt in this direction is offered by Lawrence Buell in his already mentioned book on Emerson (published 2003) in the chapter duly entitled "How American Was Emerson's "American Scholar"?". Having pointed out that Oliver Wendell Holmes's "time-honored summation is both too sweeping and too narrow"[13], Buell continues, in his usual brilliant manner, with quite a convincing argumentation in favor of what he calls the lecture's "refusal to wave the flag": the explicitly American parts are striking but brief flourishes, Buell notes; the address was first published simply as "An Oration, Delivered before the Phi Beta Kappa Society at Harvard", and the title we know was added a dozen years later; Emerson made his own most fundamental aim explicit in a journal entry a month before the occasion, namely to unfold "a theory of the Scholar's office" – and "Not a word about cultural nominalism here", Buell observes[14]. To make the argumentation even stronger comes the fact that "nowhere does Emerson commend the recipe of nature-books-action as an "American" program", as well as that "all his exemplars of the spirit of the modern age are European: Goldsmith, Burns, Cowper, Wordsworth, Carlyle, Goethe, Swedenborg". Buell concludes that it was exactly the "avoidance of cultural specificity" that "made Emerson's work more portable abroad"[15], because to many foreign readers – from Carlyle and Arnold to Mickiewicz, Lamartine, Baudelaire and Leo Tolstoy, – Emerson "spoke, as Carlyle said, more as "a man" than as an American"[16]. Finally Buell makes it clear that "The point of stressing his [Emerson's] crossborder appeal in and beyond his own time is to underscore that his vision and standing were not reducible to his "Americanness".".[17]

It seems that Buell takes "Americanness" to be a category of reduction. In fact, what he does here in order to support his claim pro Emerson's cosmopolitanism is replace one myth of a work's reception by creating another – namely, the counter-myth of its "Europeanness". However, all the European responses that he points out refer not to the early Harvard oration under the name of "The American Scholar", but to Emerson's work in general in the course of his long career. If, in other words, Buell's statement that "Emerson's own concern was with values that stand the

[13] Lawrence Buell – *Emerson*..., 44.

[14] *Ibid.*, 45.

[15] Lawrence Buell – *Emerson*..., 46.

[16] *Ibid.*, 49.

[17] *Ibid.*, 48.

test of time and unite the world"[18] seems one of self-evidence from my inevitably European perspective, I am not convinced that to deprive Emerson's lecture of its American flavor should be the necessary cost of proving that. Besides, most of Buell's European examples that are meant to illustrate Emerson's cosmopolitanism, can also be read the other way round. For instance, the fact that "Near the end of his life, even Charles Baudelaire found comfort in the tonic effect of Emerson's maxims."[19], may not only suggest a certain closeness between the two minds, but also – and a even more so, – their difference: Emerson must have given Bodelaire the refreshing (vigorously youthful) confidence that no *Flowers of Evil* could possibly be expected from a healthy American author. (Besides, all his life Bodelaire had been admiring Edgar Allan Poe, not Emerson; Poe had been the one close to him, not Emerson; and exactly because of that it was not Poe, but Emerson to have a 'tonic effect'on him when he was mostly needing it.)

Lawrence Buell's answer to the question "How American was Emerson's "American Scholar" is obviously "not much" – which, in fact, is very close to "not at all". Buell pleads for the universal value of Emerson's thinking by pleading against its "Americanness"; or better, he aims at discarding the "Americanness" cliche by emphasizing Emerson's intellectual universalism. In doing so he goes far beyond Emerson's Harvard oration of 1837, bearing in mind not so much the text itself, but rather the immediate response it provoked, or the myth that was born at the time. It is therefore that the label of "Americanness" presents itself as limiting, reductive, the very synnonym of "cultural nationalism" whose counterpoint is, of course, cosmopolitanism. Thus, in an excellent book which offers probably the most convincing and inspiring literary portrait of Emerson ever made, this is the only chapter that presents an Emerson who is "trans-American" for his own good.

The very text of "The American Scholar", however, moves smoothly and noncontradictively in its Emersonian serenity, and, in fact, does not invite any limiting "either – or" approaches. The "American Scholar" this text presents is definitely American – AND cosmopolitan too. Without a conflict, without a tearing need for making a choice. Because "he is all", the text affirms, thus offering the way it would want to be read.

A little more than a decade after Emerson delivered his Phi Beta Kappa oration Henry Thoreau wrote in his essay "Walking": "I walk out into a nature such as the old prophets and poets, Menu, Moses, Homer, Chaucer, walked in. You may name it America, but it is not America. Neither Americus Vespucius, nor Columbus, nor the rest were the discoverers of it..."[20]. Emerson's "American Scholar" was the first to "walk" into this "not-America", which in the same time WAS America – America "forever young" as "the intellectual reserve for all new life and freedom..."

---

[18] *Ibid.*, 58.

[19] *Ibid.*, 48.

[20] **Henry David Thoreau** – "Walking". In: *The Essays of Henry David Thoreau*, ed. Richard Dillman, NCUP, Inc., Albany, NY, 1990, 122.

Works Cited:

Емерсън 1903-1904: Emerson R. W. *The Complete Works*, 12 vols., ed. Edward Waldo Emerson. Boston: Houghton-Mifflin, 1903-1904.

Емерсън 1960-1982: Emerson R. W. *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, 16 vols., eds. William H. Gilman et al., Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960-1982.

Емерсън 1990: Emerson R. W. *Selected Essays, Lectures, and Poems*. Ed. Robert D. Richardson, Jr., New York – Toronto – London – Sydney – Auckland: Bantam Books, 1990.

Уолс 2003: Walls L. D. *Emerson's Life in Science. The Culture of Truth*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2003.

Бюъл 2003: Buell L. *Emerson*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknapp Press of Harvard University Press, 2003.

Бюъл 2006: Buell, L., ed. *The American Transcendentalists. Essential Writings*. New York: The Modern Library, 2006.

Торо 1990: Thoreau H. D. "Walking". *The Essays of Henry David Thoreau*. Ed. Richard Dillman, Albany, NY: NCUP, Inc., 1990.

Бакрачева, Албена. Портрет на интелектуалеца като „многообещаващ младеж": „Американският учен" на Р.У. Емерсън.

Статията е съсредоточена върху едно от най-представителните произведения на американската литература на 19 век – есето „Американският учен" на Ралф Уолдо Емерсън. Традиционно определяно още от времето на написването му през 1837 г. като „интелектуалната Декларация за независимост" на Америка, напоследък есето бива тълкувано от някои американски критици в точно обратната посока – т.е. като ярко изявление на космополитанизма, а не на национализма на Емерсъновото мислене. Диалогизирайки с тази тенденция в съвременната американска критика, статията утвърждава, че „Американският учен" на Емерсън – интелектуално извисено и реторически блестящо – определено извежда възможността на един културно-националистичен космополитанизъм /универсализъм през ранния американски (и европейски) 19 век.

СТРАТЕГИИ НА ПИСМОТО В РАЗКАЗИТЕ НА ЯН НЕРУДА

Таня Маджарова

Разказите на Неруда са възприемчиви за жанрове, които принадлежат към сферата на битовото и административното общуване. Сред тях са записката, постановлението, откъсите от преписка, частното и служебно писмо. Те дават възможност за възприемане и изследване на писмения изказ в степента, в която той удържа или скрива присъствието на своя автор, очертават две сфери на личностно присъствие, частна и социална, които „проговарят" сами посредством специфичните си жанрови форми. Епистоларната личност не е единна и монолитна в своите прояви, тя се диференцира съобразно отношението си към писмото в ролите му на социален адаптатор и средство за лично отреагиране (Дамянова 1995: с. 18). Неговите социални функции документират взаимовръзката на отделната личност с институцията, държавно-правната машина, административната власт, то се превръща в средство за обсъждане на значими обществени въпроси. Частното писмо свидетелства за осъзнатата самостойност, независимост и вътрешна свобода на личността. То дава възможност за изразяване на конкретни страни от нейната емоционална и мисловна специфичност, като им придава значимост в процеса на общуване.

Отношението на сферите на частно-битовото и административно-деловото общуване към разказа е различно, различни са и начините, по които се усвояват и превръщат в механизми за повествуване техните постоянни характеристики. Двата основни модела – първи, при който базисен текст липсва, а неговите функции са потиснати или частично реализирани с други средства, и втори, при който писмото е тематично и проблемно вписано в повествованието, са повод за наблюдение върху отношението *разказ – писмо*. В случаите, когато дневникът, преписката, вътрешният монолог са цитирани, те прекъсват акта на разказване, синхронизират се с онова, което се случва, реализират ефекта на „предаване в ефир" (Женет 1998: с. 213-229). Този тип на потиснато (или сведено до нула) повествование се наблюдава в творбата на Вацлав Бавор „За някои домашни животни", поместена в частта „Първа новела на един начеващ автор" („Малострански разкази"). Получаването, четеното и обмислянето на отговор на писмото изграждат богата жестовост в разказа „Писано тази година по Задушница" („Малострански разкази"). Двата типа включване на чужд текст регистрират два типа цитиране: в първия – цитиране от страна на автора, чието присъствие регистрираме само на ниво заглавие и в последователността на предложените отделни писма и документи, а във втория – от

страна на повествователя, който разиграва ситуацията на получаване и четене на писма от страна на една от героините. Въпросът, как тези два различни модела участват при задвижването на разказа и какъв наративен потенциал освобождава всеки един от тях, заслужава своето проучване. Неговото изясняване е във връзка и с интерпретирането на писмото като комуникативен акт, жест и жанр (Георгиев 1984: с. 101).

Мястото на писмото в разказа е в тясна връзка с неговата специфична комуникативна функция – разбирана не като писмено фиксиране на словесен диалог, а като изказ, предпочетен пред устния. Мислено като изказ в условия на отсъствие или дистанция, писмото онагледява една особена ситуация, в която не преодолява липсата и не компенсира разстоянието, а допълнително ги подсилва, като ги документира. „Писмено фиксираното е дискурс, който би могъл да се изрече, но който е написан именно защото не е произнесен. [...] То идва на самото място на речта, на мястото, в което речта би могла да се появи. То не транскрибира предхождащата го реч, а я замества и ѝ се изпречва" (Рикьор 2000: с. 91).

Текстът, наречен „Първа новела на един начеващ автор" с подзаглавие „Полуслужебна идилия", съдържа два откъса от бележника на Ондржей Дилец, шест частни писма (от Ян Стршепеничко, Хеленка Велебова, бургмистъра, Ян Калхотка), едно служебно писмо, страница от протокол и постановление. Формираният от тях сюжет е интересен с това, че дава възможност за изява на голям брой автори, всеки от които разказва част от своята история, но и засяга част от чуждата.

Трудно е да се постави точна граница между различните по предназначение писма и документи – в тях се смесват деловите поводи с дълбоко интимните преживявания. Функцията на всяко едно от тези послания не побира богатството от цели и желания на неговия автор. Наблюдава се преплитане между намерения, скрити подбуди и неизречени желания. Писменият изказ се оказва сфера на своеобразна *неразграниченост*, място на множество следи, ориентиращи ни както за вътрешните състояния на героя, така и за неговите проявления в света на социалните отношения. Ситуацията на открито отстояване на себе си, на показване на конкретното свое лице, която можем да видим в цялото ѝ многообразие в частното и още по-детайлно в любовното писмо, е в неразривна връзка с онзи начин на самоопределение на героя пред лицето на властта (в частност на институцията), за който съдим от административно-бюрократичната книжнина.

Административните писма в този разказ дават външен израз на личните чувства – г-н Дилец така и не успява да направи любовно обяснение на вдовицата Хеленка, но пише както в своите бележки, така и в жалбата срещу нея за огромното количество кокошки, които тя отглежда. Хеленка от своя страна не споменава нищо за емоционалното си отношение към него, но това не ѝ пречи да изпрати жалба срещу навика му да отглежда прасета в двора. В сферата на

личните преживявания (за тях съдим от откъсите от неговия бележник) Дилец е добър администратор:

[...] když ale nic nemá než tu šenkovnu a jedno dítě [...] a když si člověk bere vdovu, musí hledět do budoucnosti...je můj dům dosti velikÿ a kdo ví, co bych neučinil ještě až později [...] Chce mne přinutit tím holobrádkem [...] a když chce domácí pán, může vždycky [...][1] *(s. 57)*

[...] ама като няма нищо освен тая кръчма плюс едно дете [...] а пък човек, като се жени за вдовица, трябва да мисли какво го чака [...] къщата ми е доста голяма и кой знае дали един ден няма да я направя още по-голяма [...] Иска да ме притисне с онова голобрадото [...] един хазаин реши ли нещо, няма начин да не стане [...][2] *(XI. „Първа новела на един начеващ автор", с. 351)*

От особено значение за разбиране ролята на писмото е въпросът, какви са подбудите за неговото написване и изпращане, каква функция трябва да осъществи то. Очевидно бележките на Дилец имат твърде смесен характер и издават липсата на яснота в намеренията му – за първи път той споменава Хеленка по повод събирането на техните имоти и деца, а по-късно става ясно, че тя не му обръща никакво внимание. Забавна е ситуацията, в която той обвързва присъствието ѝ с това на така неприятните му кокошки:

Pak si volej pip pip puti puti, když půjdu přes dvůr, abys mne nemusila jako vidět a pozdravit a dobrýtro vykokta [...] (s. 57)

Да те видя после как ще викаш „пи-пи-пи, кът-кът-кът", като минавам през двора, все едно, че не ме забелязваш, та да не става нужда да ме поздравиш и едно „доброутро" да изкудкудякаш [...] (XI. „Първа новела...", с.352)

Трудно е да се отговори на въпроса, кое в поведението и отношението на хазаина произтича от неговите чувства – дали желанието да ѝ напакости, или намерението да прибави към своите притежания и още. В писмения изказ на О. Дилец се наблюдава постепенно избистряне на целта – от първоначалното смесване на емоции и мисли се ражда жалбата срещу жената, към която той проявява нескрит интерес.

За чувствата на Хеленка разбираме от собственото ѝ писмо до сестра ѝ. В него тя разказва за Йеник, който е дошъл при нея *„да се храни два месеца" („přes dva měsíce", s. 59)*, а също, че и с него са си дали дума, *„когато са му свършили парите" („když neměl peníze", s. 59)*. Разбираме, че е студент и печата във вестника стихотворение, посветено на нея. Става ясно и това, че

---

[1] Всички цитати на чешки език са от изданието **Neruda, Jan.** Malostranskй povidky. – Praha, Statnн pedagogickй nakladatelstvн, 1957.

[2] Всички цитати на български са от изданието **Неруда, Я.** Избрани творби / Прев.Ст. Бошнаков. – София, 1986.

са идвали на проверка и са търсили цели ята птици, че хазаинът ще побеснее (не става ясно от какво). Писмото на гостилничарката Хеленка не се отличава с изкусност, напротив, то издава простоватост, обикновеност, липса на образование. В същото време забързаният, непознаващ синтактични норми изказ свидетелства за неустоимата жизненост на своята авторка. Пред желанието ѝ да изрече всичко, което я вълнува, героинята създава странни, алогични отношения. Така съобщението, че са си дали дума с Йеник, има един смисъл прочетено дотук, друг в резултат на уточнението *„když neměl peníze" („като му се свършиха парите")* и още по-различен с направената от слоовохотливата жена добавка:

[...] to vnl jak to bývá u studentů, zvlášť u těch, co za něco stojí, on ale není darebákem a je už se studováním hotov a nechává Tebe a muže pozdravovat. (s. 59)

[...] нали ги знаеш студентите какви са, и най-вече ония, които представляват нещо, само че той не е нехранимайко и вече приключи следването си и ви изпраща много поздрави. (XI. „Първа новела..." с. 354)

Просторечието на вдовицата, представено в писмен вариант, ориентира не само към мисловно-емоционална стихийност, която трудно може да бъде удържана. То е знак за начина, по който се възприема и коментира случващото се в цялото му многообразие. Детайлите не са пропуснати, но е заличен специфичният им смисъл. Пишещата жена не може да разположи във времето онова, за което разказва. Направената в края бележка (*„Писах ти набързе", „ve spěchu", s. 60*) съдържа не само информация за допълнителните условия около написването, но и за особен поглед към света. В него причина и следствие често си сменят местата, а един *„перплезир"* може да доведе героинята до това *„да се пукне от смях" („že se s toho perplezíru až rozstůňu smíchy", s. 59)*. За другия си ухажор тя твърди, че и той я *„иска, само че е нескопосан, пък и повечко пари иска" („take by mne chtěl, ale je nešika a taky rád by hodně peněz", s. 59*). Към края на своето послание тя отново се връща към него, за да заяви:

Domácí pán bude mít vztek, ale ať má, proč je takový, já o něj nestojím. Taky už není zrovna boubelatý mládeneček. (s. 59)

Хазаинът ще побеснее, ама тъй му се пада, щом ги върши такива, две пари не давам за него. А и не е вече в първа младост. (XI. „Първа новела...", с. 354)

Тук е налице смесване на няколко различни причини – не става ясно дали Хеленка не държи на него заради поведението му, заради възрастта му или заради интереса му към нейните пари. Така във връзка с отношенията между

Хеленка и Дилец се разбира, че съществува някакъв интерес от негова страна, но той е обвързан с материалните възможности на гостилничарката, а от друга страна – възпрепятстван от близостта на вдовицата със студента Йеник.

Писмото на Ян Стршепеничко е частно, но е посветено на служебен проблем, произтичащ от трудността да се класифицира жалбата на г-н Дилец. От него личи огромното уважение и страхопочитание, с които се отнася към задълженията си, както и към по-високо стоящите от него. Неговото частно писмо е продиктувано от нуждата да реши служебен въпрос. Трудността да определим с точност характера на този текст произтича от това, че той има претенцията да е частен, но степента, в която е пропит с канцеларска лексика и жестовост, разколебава тази представа. То изобилства от обяснения, извинения и уточнения, които само още веднъж подчертават съществуващите йерархични взаимоотношения. Множеството клиширани изрази (*„приятелю и благодетелю мой", „příteli a příznivce můj"; „имахте добрината да ми обещаете", „slíbit jsta mně ráčil"; „моля да бъда извинен", „odpust'te ale"; „позволете ми да запозная Ваша милост", „račtež dovolit, abych Vašnost seznámil"* и т.н.) силно затрудняват разбирането на целта на това писмо. В него личният повод (молба за помощ) изпълнява „служебни" цели – в степента, в която пишещият представя своята безпомощност и обърквane пред възникналия проблем, в същата степен, но с обратен знак се създава представа за значението и мащабите на онези дела, с които се е заел. Подобна обратна пропорция е коментирана за първи път от Б. Успенски по повод челобитното писмо (Успенски 1992: с. 34). Умалявайки себе си, писарят въздига и величае системата, която обслужва. Не става ясно дали практикантът пише на конциписта, за да подчертае огромното си уважение, дали той е силно загрижен за класифицирането на документа сам по себе си, или защото това е задача, поставена му от господин секретаря, който иска да го изпита. „Загадъчният документ" крие всички тези възможности. В същото време в писмото са преразказани основните моменти от жалбата на О. Дилец. Ключово място в нея има съобщението, че тя, (Хеленка), *„отглеждала без нужда, за свое собствено удоволствие, голямо количество кокошки, петли за угояване и петли за разплод, като последните от горепосочените будели неприлично рано сутрин наемателите на упоменатата сграда", с. 352; „drží pro zbytečnou zábavu svou velké množství slepic, kapounů a kohoutů, kteřížto poslední nepoměrně časně zrána kokrhajice nájemníky zmíněného domu ze sna plaší", s. 58).* Към всичко известно до този момент от собствените записки на Дилец са прибавени удоволствието и разплодната функция, които прочетени през „кокошия" образ на Хеленка, придобиват нова плътност.

Хазаинът не говори на младата жена за своите чувства, той дори сам не ги признава освен с езика на притежанието и умножаването. Дава им своеобразен израз в административно ясно определен жанр, какъвто е жалбата. На това предизвикателство отговаря Хеленка, протестирайки срещу отглеждане-

то на малки прасенца в Прага, но и срещу Дилец, който ѝ разправял, че три моми можело да излязат от нея („*že by ze mne moh udělat tři kadety*", *s. 61)*.

Ако в писмата на Хеленка и Дилец до техните адресати се преплитат частният повод и административно-деловият изказ, техниката на смесване се оказва характерна и за писмото на студента до неговия приятел. В писмения текст на Ян Калхотка се наблюдава постепенно изоставяне на грижата за „*бъдещето на Чехия*" („*českou budoucnost*", *s. 62)*, за „*разораване на нивата наследствена*" („*pracovat na nbroda roli dědičné*", *s. 62)*. Патриотичната насоченост е заменена от дребни житейски несгоди, убедеността, че ще служи на родината, е изместена от твърдението, че е любимец на жените и му предстои „*да прави само любов*" („*myslnt, ře bych nemusil ani nic jinůho dělat, než milovat*", *s. 63)*, а останалото „*ще потръгне от само себе си*" („*ostatnн by z toho samo poљlo*", *s. 63)*. Неговата версия на случилото се заслужава особено внимание:

Neměl jsem v poslední době ani groše [...] a přece jsem žil jako baron, nebo spíš jako spokojenэ hospodskэ. Vnљ, mladб hospodskб [...] no žil jsem zkrátka velmi lacině, velmi.Ale nevede se mé krajance tuze dobře, její domáci si ji chtěl vzít, ona nechtěla proto, že měla ráda mne, tedˇ ji dal výpověďˇ a ona neví kudy kam [...] Mám srdce v těle, a poněvadž jsem si pomohl k trochu penězům, nechodím už k ni, abych nestal jejímu štěstí v cestě. (s. 63)

Напоследък бях останал без пукната пара [...] и въпреки това си живях като барон или по-скоро като охолен кръчмар. Нали се сещаш, млада кръчмарка [...] много евтино ми излезе, много. Само че не ѝ върви особено на землячката ми, хазаинът ѝ я искаше за жена, а тя не щеше, защото обичаше мен, сега той я гони от жилището [...] Нали съм добра душа, пък и намерих малко пари, престанах да ходя при нея, та да не ѝ объркам живота. (с. 358)

Тук в твърде синтезиран вид се съдържа основният план от отношенията на Дилец и Хеленка, както и позицията на Ян Калхотка (наричан от младата вдовица Йеник). Деловият изказ е иронично обвързан с трезвия поглед на човек с „патриотични" подбуди и „*възвишено призвание*" („*vznešenй povolбnн*", *s. 62)*. Разказът експериментира с един интересен подход – без да познава писмените им послания, писмото на Ян Калхотка се явява територия на тяхна среща. Неговият коментар намира допирните точки между двамата пишещи, примирява незначителните противоречия между тях, реално се опитва да ги събере:

Konečně bych nemohl tvrdit, že by se k tomu domácímu dobře nehodila, bude to slušný párek a vidím je už v mysli, jak budou v neděli svorně pojídat ledvinu se salбtem. (s. 63)

В края на краищата не бих казал, че не си подхождат много с хазаина,

свястна съпружеска двойка ще излезе от тях, представям си ги вече как ще хапват сговорно в неделя бъбречета със салата. (с. 358)

Преди да бъдат преодолени всички противоречия, в кореспонденцията се включват и едно служебно писмо (разпорежда се проверка във връзка с жалбата на Дилец), страница от протокол на сесия (става ясно какви са резултатите от проверката), частно писмо от бургмистъра, в което се дават насоки за премахването на съмнителните прасенца на Дилец, постановление на императорското наместничество (нарежда се усмъртяване на прасетата). Всеки един от тези документи представлява своеобразен отговор на поставен въпрос или молба. В този смисъл те подпомагат реализирането на диалога между отделната личност и институцията. Но целта на жалбоподателите не е чуването гласа на правораздаването, а придаването на значимост, уедряването на мащабите в техния спор. Гражданските им позиции загубват своя смисъл в условията на семейно-битовото помирение. Последният откъс от бележника на Дилец предлага нова гледна точка към Хеленка:

Helenka je dobrá hospodyně a dobrá kuchařka a tuze mne miluje, ani není tak zlá, jak jsem ji myslil, poslouchá mne na slovo a je skoro lepší než nebožka má první žena, dej jí pánbůh nebe, teď tomu už zcela věřím, že toho studentíka neměla ani dost málo ráda. (s. 64)

Хеленка е добра домакиня и добра готвачка и много ме обича, изобщо не е толкова лоша, за каквато я мислех и едва ли не е по-добра от първата ми жена, лека ѝ пръст, сега вече напълно ѝ вярвам, че онова студентче ни най-малко не го е обичала.. (с. 360)

Двете линии – на гражданския спор и на частните интереси, тук не са представени като конфронтиращи се. Значимостта на противопоставянето избледнява с намаляването на кървавиците, направени от прасенцата, със слагането на *„прекалено много мазнина в яденето" („má notně omastku v kuchyni", s. 65)*. Така последният фрагмент подпомага затихването и изличаването на служебно-административната линия в отношенията, с което сюжетът се изчерпва.

Служебните документи и писма са само отзвук в света на институцията на частните интереси на персонажите. Те онагледяват в сферата на държавната машина разрешаването на междуличностните отношения. В този смисъл те са породени, а по-късно погасени от решенията на частния живот, нямат самостойна роля, служат като механизъм за оглеждане в сферата на правните отношения на неразрешените конфликти. Това преплитане в плана на писмото на частното и официалното свидетелства за неясното им разграничение от страна на самите герои. Те прибягват до клишета и канцеларизми в интимните си отношения, а интимизират официалното общуване.

Протоколът от сесия, служебното писмо не са случайно привнесени в разказа. Те изграждат базисен модел за употреба на специфична лексика и терминология. Спрямо него се осъзнават като отклонение писменият изказ и поведението на отделните персонажи – О. Дилец, Хеленка, Ян Стршепеничко, Ян Калхотка, бургмистъра. Служебните текстове се отличават с яснота, точност, делови изказ, липса на излишни подробности, конкретно поставяне на въпроса, който разрешават. В техния контекст частно-служебният характер на посланията на другите герои придобива комичен оттенък. Нежеланието да се даде израз на личните състояния и намерения е отказ от институционализиране на вътрешния свят. Но оказва се, бюрократичният изказ отнема от значимостта на личността, неговата употреба деформира образа на човека.

Въвеждането на позиции на герои с различна социална принадлежност (гостилничарка, хазаин, студент, учител, писар, градски съветник) е средство за формиране на различни гледни точки към проблема за съотношението на частния живот и институцията. Константа в писмения им изказ е смесването, породено както от недиференциране на отделните области, така и от частичното осъзнаване на възможностите, предложени от различната лексика и стил, характерни за тях.

Сферата на писмения изказ не отразява, а свидетелства за реалните събития. Той реализира техниката на документиране, която не е в постпозиция спрямо случващото се, а е синхронна на случването, явявайки се самата тя събитие. Вместо Дилец да изрече своето любовно обяснение пред Хеленка, той му придава писмен вид в коментара за кокошките и прекомерния ѝ интерес към тях. Преди Хеленка да даде израз на своето благоразположение към Дилец, става факт написването на жалбата срещу неговите прасенца. Двамата документират в жанра на жалбата своите лични предпочитания и несъгласия. Преди да разберем, че двамата герои са заживели заедно, ние регистрираме това във финалните бележки на Дилец. От тях става ясно, че писмената култура на Хеленка му е повлияла силно – той се е предал на нейния мисловен модел и на обърканията ѝ синтаксис:

Bude-li pořád tak a ona bude, to je už vidět, nebude toho pykat, však uvidí, jak budu jejímu dítěti dobrým otcem a že jsem na ně nezapomněl, kdybych dnes zejtra umřel, z jara dám taky dům obílit a ze zahrady uděláme restauraci s mizikou, už teď jde živnost jinak, když má člověk holé ruce, nejde arcit' nic. (s. 65)

Ако е все такава, а то вече се видя, че така ще да е, няма да се кае, ще види тя, че ще бъда добър баща на детето ѝ, и днес утре да взема да умра, не съм забравил за него, напролет ще белосам къщата, а в градината ще направим ресторант с оркестър, тя работата още отсега потръгна, човек като е с голи ръце, нищо не му върви. (с. 360)

Тази идилична картина е маркирана още в подзаглавието (полуслужебна

идилия), където се съчетават иначе взаимно изключващи се сфери на човешкия живот. Хазаинът и гостилничарката постигат тяхното хармонизиране.

„Начеващ" ли е авторът на тази „идилия"? Маркери за неговото присъствие има в заглавието, в подредбата на отделните текстове, чието „неслучайно" събиране изгражда последователно предаден и завършен сюжет. Онзи, който „получава" и „класифицира" писмата, избира начин на разказване, който му осигурява максимална отстраненост. *Той* формата е заменена от *Аз* позицията на всеки един от пишещите. Така се запазва относителната индивидуалност на всеки от тях, подчертава се собственото им участие в разгръщането на сюжета, увеличава се динамиката. Всяко едно от писмата представлява както самостоятелен текст (понякога трудно разбираем сам по себе си), така и текст, който разгръща собствения си наративен потенциал във връзка с останалите. Именно в последователността на отделните писма, документи, бележки се разкриват свързващите ги отношения. Сюжетопораждащата им функция се реализира в резултат на един парадокс – само и единствено тяхната нереализираност като реални писма прави възможно участието им, прочитането им по този начин в разказа. Липсата на сюжетно маркиран герой, който да изпълнява ролята на получател или да реализира функция, която подпомага тяхното познаване, свежда до минимум обстоятелствата около тяхното получаване, четене, разбиране. Но в същото време точно тази липса настоява върху възприемането им като използващи епистоларната форма. Разказът изпълнява ролята на своеобразна пощенска кутия, която събира с помощта на неясни обстоятелства писма, разпратени до множество различни адресати. Така той се противопоставя на центробежната тенденция на разбягване, разнасяне, разпращане на различните послания. Именно неизпращането и неполучаването на тези писма реализира сюжетните им функции.

Въвеждането на читателя в тази формална кореспонденция засилва центростремителната линия, настоява върху тяхната литературност, повтаря и хипертрофира ситуацията на отваряне на чужди писма. Към такъв тип прочит в този случай подтиква самият автор, а не както обикновено – интересът на онзи, за когото те са предназначени. Всяко намерение за прочит на чужд текст против волята на неговия създател реализира процедура на превръщане на този тип читател в насилник. В частта „Ръкопис и мрачни облаци" („Една седмица в тихата къща", „Малострански разкази") са описани подробно обстоятелствата около намирането, разглеждането и тълкуването на бележките на практиканта. Имащи характер на текст за собствена употреба, те се приближават до недовършените, нахвърляни бележки по конкретен повод, чието предназначение е да фиксират конкретно събитие, да уловят мимолетното преживяване (на тях е отделена частта „VII. Из записките на един практикант"). Те са значими преди всичко за своя автор. В тях е определящо разграничението, което младият човек прави между себе си и околните (*аз* и *тези хора*). Той не може да приеме атмосферата на сервилност

и угодничество, които царят в службата. Здравата йерархична система, установените порядки в общуването ограничават неговата свобода. Тук също се наблюдава своеобразна зависимост между административно-деловите и конкретно-личностните отношения. В степента, в която се разграничава от служебните правила, прераснали в щампа върху останалите герои, той определя собственото си Аз. Младият практикант отвоюва посредством изложените писмени бележки правото си на собствена позиция. Така освен средство за постигане на индивидуално значим поглед, неговите бележки се оказват своеобразен дневник, регистриращ, удостоверяващ фазите от собственото му развитие (Лотман 1976).

Заслужават внимание обстоятелствата, съпътстващи намирането на ръкописа. Г-н Ебер носи намерените бележки с особено внимание (*„сложи свитъка така внимателно, сякаш се боеше да не го прекърши", „položil svitek opatrně [...], jako by se bál, aby se mu nepřelomil", s. 40)*, придава допълнителна тържественост на случващото се. Той не ги чете в службата, където има достатъчно влияние над подчинените си, а ги носи вкъщи, където уважението от страна на дъщеря му (*„Татенце, ама ти си се надул като гълъб, когато се натъпче с фий!", „Ale, tatínku, ty vypadbl jako holub, když se nažere vikve", s. 39)* и жена му (*„Да не са те изгонили от службата?", „Snad tě nevyhnali z úřadu?", s. 38)* е твърде съмнително. С донасянето на ръкописа чиновникът не снизява и не битовизира така значимото за него събитие. Напротив, той се опитва да подчини всички изплъзващи му се досега семейно-битови обстоятелства. Г-н Ебер се стреми да пренесе и наложи служебния си авторитет в друга обстановка, остава „висшестоящ" и сериозен, независимо от множеството разконцентриращи го чужди въпроси. Неговата монолитност обаче започва да се руши от само себе си:

[...] může se stát i nejhorší [...] buďte na všecko připravena [...] (s. 39)
[...] може и най-лошото да се случи [...] бъдете готова на всичко! (към майката на младежа – бел. моя – Т. М.)

Ženo, dej mně do pokoje lavor, čerstvou vodu k pití, nikoho mně tam nepouštěj. [...] ani k obědu mne nevolej, až přijdu sám. Sbohem matko! (s. 39)
Жено, донеси ми в стаята един леген и прясна вода за пиене, при мене никого недей да пускаш, [...] и за обед не ме викай, аз сам ще дойда. Сбогом, госпожа!

На молбите на г-жа Баворова за милост той отговаря с още по-голяма непреклонност:

Ne mohu a nesmím! Už je pozdě a všechno ztraceno! Povinnost je povinnost, spravedlnost musí být! (s. 39)

Не мога и не бива! Късно е вече и всичко е загубено! Дългът си е дълг, справедливост трябва да има! (с. 331)

Никъде преди това г-н Ебер не е представен толкова сериозен и значим, до този момент не става ясно умението му да взема решения. Служителят не само квалифицира прегрешението, той има възможност да заяви своите нравствени позиции, предчувства сериозно престъпление, чиито „следи" му предстои да издири в текста:

Když konečně vzal svitek do ruky, aby jej rozbalil, vytáhl obočí až na samý vrch čela a oko jeho sledovalo opatrně každý záhyb papíru. (s. 40)

Когато най-после взе в ръка свитъка, за да го разгърне, той вдигна вежди чак до върха на челото си и погледът му заследи внимателно всяка гънка върху хартията. (с. 331)

Г-н Ебер влиза в ролята на детектив, който посредством „парадигмата на уликите" изследва „знаковата повърхност на текста" (Вайнштейн 2004: с. 189). Но той не се интересува от достоверността на информацията, нито се вживява в ролята на онзи, когото обследва. Във всяка дума той вижда заплаха, подигравка и опасност за институцията. В тази си позиция той се стреми да удържи онова вертикално разслоение, от което се раждат собствената му сила и власт. Така бюрократичната лексика и поведение, щампата и клишето поставят своя знак върху семейно-битовото, като го подчиняват. Те навлизат в територията на частното съществуване, за да го форматират. Вътрешният свят на личността е превърнат насила във всеобщо достояние (бележките са взети от чекмедже, в чиято ключалка е оставен ключът), той е споделен и прочетен, овъншнен е по силата на някакво право и власт, които произтичат от издигната в култ административност. Реалността на обикновено протичащия живот е доминирана от бюрократичната механика, която се разраства до степен сама да създава събития, сама да е събитие.

Проблемът за авторството на определен текст като проблем за идентификацията на личността се разкрива в ситуациите около кражбата на писмо и създаването на анонимни писма. Самият Бавор взема, за да прочете писмата на починалата стара мома (в частта „II. Повечето от обитателите на къщата вече са будни"), като нарича тази частна кореспонденция *спомени отпреди няколко столетия*. В разказа повече не се споменава и коментира прочетеното от него, за тайната на преживяното от старата жена мълчат и героят, и повествованието.

С лекота д-р Лоукота си присвоява стихотворението на младия автор и в този акт е видимо незачитането на личността на другия, възприемането на творческия продукт като средство, което може да бъде използвано за различни цели. Тогава ситуацията, в която той се оказва принуден да постави под-

писа си под заявлението за женитба и да впише името на нежеланата от него г-ца Матилда („V. Или се млад жени, или се млад покалугери"), е естествен отговор на безразличието му към инстанцията на човешката личност. Последиците са в духа на собственото му отношение, а героинята, която го подтиква към това действие, е водена от сходни подбуди. Анонимните писма, с които Провазник („Разни хорица") преследва своите съседи, са свидетелство за обезличаването на техния създател. Тяхната близост до ролята и функциите на слуха разкриват властови механизми, които съперничат на ясно заявената позиция, на изреченото, написано и защитено с присъствието на своя автор слово.

Знак за писмовната култура на героите е и албумната поезия. Клишираното на лирично-изповедното начало, загубата на индивидуалност, липсата на творчески импулси обезсмислят любовното обяснение, превръщат го в обикновена случка от ежедневието, която не предизвиква въображението. Изличените от употреба стихчета служат едновременно за модел при оформяне на посвещението, но са и последен връх, до който би могла да достигне фантазията на пишещия. Те рамкират проявленията на героите в плана на интимните им преживявания, лишават ги от индивидуалност, унифицират сферата на тяхната уникалност. С тези свои функции албумът повтаря онзи тип отношение, който се забелязва от страна на бюрократичната машина към отделния човек. И в двата случая клишето като „готова, възпроизводима единица на езика" (Рождественски 1970: с. 213) присъства като норма, чиито здрави рамки изключват лична намеса, предотвратяват свободата в изказа и отношението. Интересът на отделните герои към него са белег за несамостоятелност, за липса на устойчивост и сигурност, които те черпят от установените схеми за изказ.

Библиография:

Вайнштейн 2004: Вайнштейн, О. Б. *Индивидуальный стил в романтической поэтике*. В: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., „Наследие". 1994.

Георгиев 1984: Георгиев, Н. *Negligentia epistolarum*. В: Сборник в чест на 80-годишнината на проф. Т. Боров. С., БАН. 1984. с.100-108

Дамянова 1995: Дамянова, Р. *Писмата в културата на Българското възраждане*. Шумен. 1995.

Женет 1998: Женет, Ж. *Фигуры*. т. I, II. М., изд. „Сабашников", 1998

Лотман 1970: Лотман, Ю. *Структура художественного текста*. М., 1970.

Неруда 1986: Неруда, Я. Избрани творби. С., Народна култура, 1986. прев.Ст.Бошнаков

Неруда 1957: Neruda, Jan. Malostranské povídky. Praha, Statní pedagogické nakladatelství, 1957

Рождественски 1970: Рождественский, Ю. В. *Что такое „теория клише"?* В: Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки. М., 1970

Рикьор 2000: Рикьор, П. *Время и рассказ*. Изд. Университетская книга. Москва – Санкт-Петербург. 2000

Успенски 1992: Успенски, Б. *Поетика на композицията*. т.1, С., 1992

Madjarova, Tania. Strategies of writing in Neruda's stories.

Neruda's short stories are not indifferent towards the genres coming from the sphere of private and administrative communication. Among them one would come across notes, decrees, fragments of correspondence, personal and secretarial letters. The epistolary person is not consistently homogeneous in his or her behaviour; s/he differentiates his / her attitude towards writing a letter and its functions as a social adaptor and the means of personal reaction.

ВРЕМЕ СРЕЩУ ПОВЕСТВОВАНИЕ В „БРАТЯ КАРАМАЗОВИ“

Клео Протохристова

Един от най-обърквашите и поради това твърде настойчиво изследвани проблеми, провокирани от романите на Достоевски, е тяхната темпорална организация. Широко споделено е мнението, че интерпретацията на повествователното време при него е своенравна и че отношението между настоящи и минали събития е в много случаи дезориентиращо; нещо повече, твърди се, че романите му демонстрират специфична „алергия по отношение на епическото време“ или „желанието да разрушат времето“.[1] Също така обичайно е наблюдението, че в романите му присъства последователно противопоставяне между вихъра на „трескавото“ време и идеалното безвремие на вечността. [2] Бахтин, от своя страна, настоява, че Достоевски представя света не в темпорален, а предимно в пространствен план, в перспективата на съсъществуването и симултанността. [3]

„Братя Карамазови“ е романът, който най-добре илюстрира своеобразията на повествователното време при Достоевски и тъкмо в това произведение знаците за време се представят в най-драстично несъответствие с наративната логика. Темпоралната организация на романа се квалифицира като съвместяваща конфликтното съсъществуване на различни и несъвместими темпорални модели.

Рамката, в която ще бъдат поместени настоящите разсъждения върху проблемите на времето в „Братя Карамазови“, естествено включва тази обща постановка. Съобразено е и разбирането, че за самия Достоевски времето представлява важен и особено остро осезаван проблем. Свидетелствата за това са многобройни, но с особена тежест се открояват записките от дневниците му, посветени на темата, и най-вече известното му сентенциозно артикулирано убеждение: „Времето на съществува. Времето е число; времето е отношението на битието към небитието“. [4]

Коментаторите на „Братя Карамазови“ последователно констатират, че

---

[1] **Като, Ж.** Пространство и время в романах Достоевского. // Фридлендер, Г.М. /Ред., Достоевский. Материалы и исследования. – Ленинград, 1978, № 3, с. 41–52.

[2] **Волошин, Г.** Пространство и время у Достоевского. // *Slavia*, 1933, № 13, с. 162–72.

[3] **Бахтин, М.** Проблеми на поетиката на Достоевски. – София, 1976, с. 39.

[4] **Достоевский, Ф. М.** Полное собрание сочинений в тридцати томах. – Ленинград, 1973, № 7, с. 161.

действието в романа се развива прекомерно бързо. Организирано около основната „катастрофа", повествованието обхваща два периода от по три дни, разделени с прекъсване от два месеца. [5] Силната концентрация във времето предпоставя постоянно нарастващото напрежение, което подтиква движението на разказа към развръзка, но същевременно романът изобилства на дълги, протяжни отклонения, задържания на действието, огромни умозрителни пасажи. Макар и своеобразни, посочените особености не са в изявен конфликт с нормите на романовото повествование.

По-внимателните наблюдения върху темпоралната организация на „Братя Карамазови" обаче установяват любопитни прояви на непоследователност и несъгласуваност. Още в Книга първа, където предисторията на основните герои на романа е представена в режима на детайлна темпорална прецизност, Алексей се оказва едновременно двадесет- и деветнадесетгодишен. Демонстрациите на педантичен отчет по отношение на времето, често конкретизиран до степен на неуместност, съседстват с лесно установими неточности, както и със случаи на озадачаваща приблизителност или неуточненост. Въпреки виртуозно изплетената мрежа от съгласуваности, например така и не става ясно откога датира близостта на Альоша с Lise, за която тя настоятелно говори при срещата им в манастира Книга втора, Четвърта глава (Маловерната дама).

В ред случаи означенията за време се оказват в напрежение спрямо повествователния ход и дори като че ли го саботират. Налага се и впечатлението за двусмислено представяне на момента на основното действие, за което се уточнява, че е с 13-годишна давност, но пък хроникьорският маниер на разказване, при който събитията се представят в най-точни детайли, [6] предполага непосредственото им проследяване от позиция на пряка синхронност.

Напрежението между конкретност и неустановеност във времевите параметри на повествованието подсказва възможност за съпоставка с дълго отлаганото уточнение на мястото, където се развиват основните събития от романа. По подразбиране известно, то бива премълчавано чак докъм средата на романа, когато бива назовавано като Скотопригоньевск – очевидно неслучаен топоним, който ни най-малко не добавя конкретност, но пък се съотнася с интензивната животинска образност в романа, както и с емблематичната реплика на Иван „Один гад съест другую гадину". [7] Тази символна употреба на основния топоним в романа хвърля обективираща светлина върху означенията на времето.

---

[5] В цитираното си по-горе изследване Волошин проследява представянето на времето в романа в най-големи детайли, използвайки също схеми и графики.

[6] Вж **Лихачов, Д. С.** Летописное время у Достоевского. // *Лихачов, Д. С.* Литература – реалность – литература. – Ленинград, 1981, с. 117–26.

[7] **Достоевский, Ф. М.** Братья Карамазовы : Т. 11, с. 166. Цитатите от романа са по изданието: **Достоевский, Ф. М.** Собрание социнений в двенадцати томах : Т. 11, 12. – Москва, 1982.

Представените дотук наблюдения водят до извода, че в романа съществува постоянно напрежение между повествование и темпорална организация. Настоящото изследване е опит да предложи едно по-универсално обяснение на очертания конфликт между време и повествование в „Братя Каярамазови", което да съгласува твърде разноречивите становища по отношение темпоралната организация на романа. Хипотезата, която ще бъде изпробвана, е че несъвместимостта на времеви модели, възприемани като неловкост в боравенето с повествователното време, е всъщност специфична проява на междутекстовост. Непоследователните знаци на времето съответстват на различни жанрови и наративни структури, към които романът последователно реферира.

Обстоятелството, че при писането на романите си Достоевски оползотворява различни жанрови форми, е добре известно и е посочвано от голям брой критици. [8] Случаят с „Братя Карамазови" обаче е по-специален, тъй като на практика това произведение никога не постига жанровата си идентичност.

Коментирайки хетерогенността на романите на Достоевски, Бахтин проявява склонност към свръхакцентиране на значението, която играе в нея менипеята. Съответно, той рационализира романовата хетерогенност в перспективата на историческата поетика и настоява, че налице е специфично възраждане на менипейния архетип и на карнавализацията. Бих се съгласила по-скоро с Майкъл Холквист, който твърди, че Достоевски въстава срещу традиционните форми и жанрове на литературата и пренася противоречията на живота в литературата. Съответно, във формално отношение романите му са своеобразно предизвикателство и насилие по отношение на традиционните форми, или по-точно, романите му едновременно и инкорпорират традиционните жанрове, и се отклоняват от тях. [9] Предположението, което тук ще бъде защитавано, е че писателят съзнателно изследва възможността за идеален, утопичен жанр, който би бил способен адекватно да изрази несъвършенството и вечната изменчивост на човешката природа. Ето защо той се оказва в непрестанно колебание по отношение на типа повествование, което би съответствало на собствените му цели. Използвайки различни жанрови форми, той въвежда и съответстващите им времеви модели в своите романи, като по този начин произвежда темпоралната несъгласуваност, която е предмет на настоящото изследване.

Жанровата хетерогенност на романите на Достоевски е била съотнасяна с интерпретацията на времето и по-рано от Майкъл Холквист, който установява, че в „Престъпление и наказание" представянето на криминалната история, която предполага развитие на серия от събития, които напредват в посоката на финалното разрешаване, е съпроводена от своето собствено формално отрицание, тъй като тя е в непрекъснато противоречие с притчата, жанр, който

---

[8] **Гроссман, Л. П.** (Л. П. Гроссман. Поэтика Достоевского. – Москва, 1925) и **Бахтин, М.** (Цит. съч.) трябва да бъдат отбелязани на първо място.

[9] Вж **Holquist, Michael**. Dostoevsky and the Novel. // *Princeton, N.J.*, 1977..

предпоставя атемпорално – или, както Холквист го определя, „вертикално" – отношение към събитията. Според него Разколников търси идентичност във времето (детективската история), която не може да открие, и съпротивлявайки се, накрая все пак приема идентичност „извън времето" в свободната от развитие версия на притчата. По този начин Холквист открива у Достоевски непрекъснато напрежение между това, което бихме нарекли хронологичен свят, и някаква извънвременна реалност, рационализирайки това напрежение като противоречие между светското и святото. Донякъде аналогично на избрания от Холквист подход, в своята интерпретация на „Братя Карамазови" Ветловская идентифицира два конкуриращи се наратива в романа – детективската история и житието.[10] Произведението обаче крие вътрешножанрови напрежения, чийто мащаб надхвърля простата противопоставеност на два несводими модела. „Братя Карамазови" е най-хетерогенният измежду романите на Достоевски, при това и с най-активно проявена интертекстуалност. Нина Перлина дори твърди, че цитатите, използвани от писателя, организират цялостната архитектоника на романа.[11] Едно по-настойчиво фокусиране върху хетерогенността на произведението ще помогне да се установи наличието на значително повече от двата жанрови компонента, идентифицирани от Ветловская и Холквист като ключови принципи, конструиращи повествованието в „Братя Карамазови". В последния си роман Достоевски не просто противопоставя различни формални модели, а създава творба, която експериментира със значителен брой жанрови форми и последователно ги изпробва.

Освен напрежението между детективската история и житието (или притчата), романът оползотворява и други идеологически схеми, жанрови модели и литературни традиции, с помощта на които се оформяреференциалната рамка за повествователното време в романа. Такива са биографичният и образователният роман, сантименталният роман, хрониките, догмите и мистицизма на православното християнство, а също различни литературни творби, както и широк кръг философски и научни постановки.

Жанровата неоднозначност на „Братя Карамазови" е заявена още в предисловието към романа, където Достоевски представя проекта си. Според този замисъл „истинският роман" е всъщност продължението на „Братя Карамазови", в което Альоша ще бъде главният герой. Същевременно авторът определя като „беда" обстоятелството, че „жизнеописанието у него е едно, а романите – два". [12]

На този етап се заявява родството на „Братя Карамазови" с образователния роман. Уговорките в предговора за това, как читателите може и да не

---

[10] **Ветловская, В.** Поэтика романа „Братья Карамазовы". – Ленинград, 1977.

[11] Вж **Perlina, Nina**. Variaties of Poetic Utterance: Quotation in 'The Brothers Karamazov'. – Lanham, Md., 1984.

[12] **Достоевский, Ф. М**. Братья Карамазовы . Т. 11, с. 7.

са уверени, че Алексей е забележителен човек, или пък че героят е „някак неопределена и неизяснена дейна личност", подчертаването на обстоятелството, че романът представя само момент от най-ранна младост на Альоша, са типологично присъщи на жанровата схема на билдунгсромана. Същевременно обаче самото назоваване на романа като „жизнеописание" носи двусмисленост, тъй като „животът и приключенията" не само се отнася към фундаменталната формула на модерния роман, но и намеква за жанра на житието.

Във втора глава, когато вече е представил Фьодор Павлович и Дмитрий Фьодорович, повествователят прави уговорката, че предмет на неговия първи, встъпителен роман ще бъде катастрофата в семейството на Карамазови. Изложението на тази катастрофа обаче според него е „по-точно, неговата (на романа) **външна** страна". Същевременно се уточнява, че „преди да се премине към този роман", трябва да разкаже още и за другите двама синове. В началните глави, посветени на отделните герои, Достоевски спазва принципите на биографичното представяне. Това определя демонстративната прецизност в темпоралните означения в цялата Първа книга. Повествованието в тази част на „Братя Карамазови" съобразява всевъзможни отчети на времева продължителност и съгласува прецизно различните отрязъци от времето един спрямо друг (например, осемте години брачен живот на Фьодор Павлович с втората му съпруга, обстоятелството, че Альоша е четиригодишен, когато майка му умира, появата на генералшата „точно три месеца" след смъртта ѝ и продължителността на нейната визита у Карамазови „около половин час"; Фьодор Павлович се завръща в града три години преди пристигането на Альоша, „не повече от някакви две седмици" са му необходими на да се превърже към сина си).

Това наблюдение влиза в противоречие с твърденията на Бахтин, че Достоевски не представя събития или отношения, интерпретирани в съответствие с историческото или биографичното време, и че единственият вид време, възможен в неговия фикционален свят, е „кризисното време", в което мигът се приравнява с години, десетилетия, даже и с „билион години", но без да ги отменя окончателно.[13] Между биографичните части и „кризисното време" се поражда смислопораждащо напрежение, което динамизира специфичното за романа търсене на идентичността във времето.

В хода на повествованието така разнопосочно заявените жанрови интенции биват допълнително усложнени. Подобен ефект произтича на първо място от двусмисления статус на фикционалния повествовател, който, както вече беше споменато, съчетава инстанцията на свидетелското хроникиране с ролята на мемоарист, възстановяващ паметта за събития, състояли се тринадесет години по-рано. Едната перспектива предпоставя повествователен маниер на

[13] **Бахтин, М.** Цит. съч., с. 193–194.

констативност и каузалност, основано на презумпцията за надеждната осведоменост на повествователя, докато втората имплицира идеята за частичност, фрагментарност и недостатъчност на наличната му информация. Така на императива на съгласуваното разказване бива противопоставена стихийността и информационната необезпеченост на хроникьорското проследяване на събитията.

„Братя Карамазови" провокира нагласата да бъде четен и като роман на натурализма. От една страна, подобни референции съдържа самото заглавие, което загатва за амбицията на романа да представи „биологическата и социалната история на едно семейство" подобно парадигмалния случай с „Ругон-Макарови" на Зола. От друга, една от основните съдържателни линии на произведението е свързана с анализа на „карамазовщината".[14] Моделът на позитивистичното представяне е въведен полемично, тъй като Достоевски последователно отхвърля модния за времето физиологизъм, както и теорията на средата, но макар и като неприемлива и отхвърлена алтернатива, натуралистичният сюжет присъства в тъканта на романа и въвежда в него присъщия си хронотоп – специфичната за натуралистичния роман темпорална фактура, която представя едно непрестанно и неумолимо ускоряващо се движение към неизбежната катастрофа.

В „Братя Карамазови" Достоевски оползотворява и темпоралните клишетата на сантименталния дискурс. Отношенията на Митя с Грушенка настойчиво се назовават с изведената като лайтмотив фраза „любила она его часочек". [15] Аналогични са формулните референции за време и в идеолекта на Катерина Ивановна. Особено отчетливо е придържането към сантименталното боравене с времето в последните книги на романа. Натрапчиво се повтарят характерните за него артикулации, акцентът в които е неизменно върху единия час, едната минутка, мигновението дори, като тези специфично акцентирани, свръхоценностени моменти са видени неизменно в перспективата на съотносимостта им с цял човешки живот или с целия свят („...только на эту ночь, на час, на мгновение!" [16] „Да не уже ли один час, одна минута ее любви не стоят всей остальной жизни..."; [17] „всю жизнь за один год отдам сейчас..." ; [18] „за минуту одну весь мир отдам" [19] .

В „Братя Карамазови" присъстват отчетливи референции и към фолклор-

---

[14] Върху централната роля, което играе в романа проблемът за „карамазовщината", фокусира вниманието си Кантор. Вж **Кантор, В.** Братья Карамазовы. – Москва, 1983, с. 64–92.

[15] **Достоевский, Ф. М.** Братья Карамазовы : Т. 11, с. 466.

[16] Цит. съч., с. 514.

[17] Цит. съч.

[18] Цит. съч., с. 519.

[19] Цит. съч., с. 516.

ната приказка,[20] което предпоставя въвеждането в романа на поредната темпорална матрица. Ако маркираното представяне на Альоша като **третия, най-малкия син**, би могло да изглежда неутрално по отношение времевата организация на романа, любопитната практика на околните да назовават Иван като „най-големия брат", въпреки акуратното, многократно посочване на възрастта на тримата, при това в съпоставка (28, 24, 20 години) [21], представлява натрапващо се хронологично несъответствие. Тази неточност, очевидно не случайна, защото се повтаря неколкократно, изразява всъщност символната позиция на Иван в конфигурацията на тримата братя. Пак в съответствие с логиката на приказничното време са изградени сцени като тази, в която Дмитрий изпраща Альоша при Катерина (III, 5) с настояването да бъде при нея „сегодня, хотя бы даже в полночь" [22], „завтра уже поздно, поздно..." [23] – жест, който, макар и непротиворечив спрямо логиката на прекомерната експанзивност на героя, откровено се съотнася с присъщия на приказното сюжетиране императив за изпреварване на полунощния час.

„Братя Карамазови" съдържа и мистериите на внезапното духовно просветление. В романа присъстват няколко епифанични епизода, представени в най-големи детайли: Кана галилейска (Книга седма, Четвърта глава), сънят на Дмитирй след разпита (Книга девета, Осма глава) и разговорът на Иван с дявола (Книга единайсета, Девета глава). [24] Въвеждането на тези сцени провокира появата на още една допълнителна темпорална перспектива. В специално акцентирана роля е ситуирано духовното преживяване на стареца Зосима, което преднамерено се разминава с читателската ориентация във времето и я дискредитира. Производният дистанциращ ефект обичайно бива интерпретиран като пореден опит на Достоевски да превърне романа си в своя авторска версия на житието, но в светлината на цялостната времева организация на „Братя Каярамазови" референцията към темпоралната аномалия на епифанията функционално не съвпада със съприсъствието на житийната жанрова структура.

Успоредявайки агиографичния повествователен модел на авантюрно-детективския разказ, при който събитията е необходимо да бъдат стриктно съгласувани във времето, романът активизира друга наративна перспектива, експлицитно безразлична към хронологията. Ако времето на житейските начинания се смята за всепроникващо, с неизменната насоченост на вектора,

---

[20] В. Ветловская коментира използването на наративни формули, характерни за вълшебната приказка, в изследването си върху поетиката на „Братя Карамазови". Цит. съч. с. 193–197.

[21] На този факт обръща внимание отново Ветловская. Цит. съч., с. 194–195.

[22] Достоевский, Ф. М. Братья Карамазовы : Т. 11, с. 144.

[23] Цит. съч., с. 142.

[24] Вж **Connolly, J.W.** 'Dostoevskij's Guide to Spiritual Epiphany in *The Brothers Karamazov*', *Studies in East European Thought* 59, 2007, p. 39–54; **Pomar, M. G.** 'Aleŀa Karamazov's epiphany: A reading of Cana of Galilee', Slavic and East European Journal 27 (Spring 1983): p. 47–56.

житийният разказ е нехаен по отношение на това, как събитията се съотнасят във времето, защото той провокира представата за вечността. Специфичната небрежност по отношение на времето е присъща на историята на Зосима, както и на представянето на събитията, отнасящи се до Альоша; темпоралните означения са грубо приблизителни или откровено неточни, което подсказва тяхната нерелевантност. Епифаничните епизоди, от друга страна, въвеждат перспективата на безвремие, изживявано като „спряно време". При Достоевски „спряното време" е своеобразно отрицание на „кризисното време", негова негативна алтернатива. Подобно на кризисното време, което изразява значенията на биографичното, и водещото в романа (и поради това обичайно възприемано като единствено) „трескаво" време се оказва в посочените случаи категорично отменено от "автентичното време" на прозрението за вечността.

Паралелно на ценностите на догматичната християнска етика [25] в „Братя Карамазови" са демонстрирани и алтернативни варианти на дидактика. В романа си Достоевски прави отпратки към широк спектър традиционни и съвременни идеи за човека и света от философията и науката. Такъв е проблемът за несъответствието между Евклидовото и не-Евклидовото възприемане на света. Критиката е установила наличието при Достоевски на модерни идеи за времето, родствени на теорията на относителността на Айнщайн. [26] В „Братя Карамазови" интуицията за относителност на темпоралните измерения се проявява чрез различията в отношението към времето на основните герои. Бащата използва при повод учтиви клишета, с които да заяви претенциите си за точност; Дмитрий е непрестанно ангажиран с отчитане и артикулиране на времевите сегменти, с помощта на които схваща живота си; Альоша е по-скоро безразличен към времето и когато му се наложи да се фокусира върху подробности от хронологията, той обичайно се ориентира по реакциите на останалите (в това отношение специфична ирония се проявява в обстоятелството, че точно на Альоша не му е позволено да продаде часовника си, докато Митя продава своя, който, на всичкото отгоре , е и развален).

Несъмнено най-дълбоко свързан с мистериите на времето е Иван – неговото съзнание за темпоралното измерение на човешкия живот е най-впечатляващо представено в главата „Братята се сприятеляват" от Книга пета "Pro and Contra". Не е особена изненада, че дяволът, който – симптоматично – не носи часовник, [27] е точно толкова заинтригуван от проблемите на времето, колкото и Иван. Триизмерното мислене на Иван поражда страдания, защото го лишава

---

[25] За влиянието на догмато-християнската етика върху творчеството на Достоевски Вж забележителното изследване на **Нейчев, Н.** Ф.М. Достоевски – Тайствената поетика. – Пловдив, 2001.

[26] Вж **Kuznetsov, B.** Einstein and Dostoevsky. – London: Hutchinson Educational, 1972.

[27] Вж **Knapp**, "The Fourth Dimension of the Non-Euclidean Mind; Time in *Brothers Karamazov* or Why Ivan Karamazov's Devil Does Non Carry a Watch, *Dostoevsky Studies*, 1987, 8, 105-120.

от възможност да се докосне до божествената хармония, която, както му говори интуицията, функционира в измерения, недостъпни от гледна точка на Евклидовото възприемане на света. Същата смислова перспектива разкрива близостта на идеите на Достоевски до тези на Сергей Булгаков, според когото покварата е демонстрация на деструктивните сили на темпоралността. Сцената с дявола показва началото на окончателното изпитание, на което Достоевски подлага собствените си идеи за времето.

Изброените дотук интертекстуални референции, както и ред други, които не бяха представени, функционират в „Братя Карамазови" в специфичен режим, за осмислянето на който може да допринесе прочитът, който Гари Сол Морсън прави на Достоевски през Бахтин. [28] Намирам подхода на Достоевски към жанровата идентичност на романа много близък до онази специфична концептуализация на времето в „Братя Карамазови" , която Морсън нарича – по аналогия с *foreshadowing* (предвиждане, предварително загатване) – с неологизма *sideshadowing*, [29] и която според него „служи до известна степен като средство против психологическия детерминизъм". [30] Собственото ми мнение е, че романът поддържа своята жанрова разколебаност в съответствие едновременно и с полифонията като основен метод за представяне съзнанието на героите, и със *sideshadowing* като времеви корелат на човешкото положение. Повествованието е постоянно открито за алтернативни жанрови модалности, при което актуалното и вероятното, или възможното са винаги едновременно осезаеми. Ето защо жанровата идентичност на „Братя Карамазови" може да бъде означена като „редува-

---

[28] **Morson, Garry Saul.** *Narrative and Freedom: the Shadows of Time,* Yale UP, New Haven, 1994

[29] In sideshadowing, two or more alternative presents, the actual and the possible, are made simultaneously visible. This is simultaneity not *in* time but *of* times: we do not see contradictory actualities, but one possibility that was actualized and, at he same moment, another that could have been but was not. In this way, time acquires a double and often many doubles. A haze of possibilities surrounds each actuality… To read *Brothers Karamazov* as a detective story or as a story about how the wrong man was tried for a crime would be entirely to misread it by eliminating its sideshadows. And that is true of this crime is true of crime in general, the novel suggests: moral thinking must attend not just to the linear sequence but also to the evolving concentration of wishes, desires, and probabilities. (В sideshadowing, два или повече алтернативни настоящи момента – актуалният и възможният, са едновременно видими. Това е симултанност не *във* времето, а *на* времената: ние не виждаме противоречини актуалности, а една ъвзможност, която е била актуализирана, и, в същото време, друга, която е било възможно да бъде актуализирана, но не е била. По този начин времето бива удвоено или често умножено. Лабиринт от възможности ограждат всяка една актуалност… Да се чете „Братя Карамазови" като детективски роман или като историята за това как невинен човек е бил осъден за някакво престъпление, би означавало да бъде прочетен напълно погрешно при елеменерани на всичките му „sideshadows". Това , което е вярно за това престъпление, е вярно за престъплението по принцип, предполага романът: моралният размисъл трябва да отчете не просто линейната последователност, но също и разгръщащата се концентрация на желания, копнежи и възможности). Цит. съч., с. 141.

[30] Цит. съч., 140.

щи се жанрови актуалности". Налице е съсъществуване на една модалност, която е била актуализирана, и в същото време, на много други, които биха могли да бъдат или вече са били актуализирани. Следователно, когато една жанрова актуалност бъде избрана, незабавно се поражда и нейна алтернатива, или – по-често – множество алтернативи, и това е механизмът, в съответствие с който се проявява съсъществуването на несъвместими темпорални модели.

Проблемът за повествователното време в „Братя Карамазови", в който се отразява в най-интензивна форма проблемът за времето в творчеството на Достоевски по-общо, може да бъде рационализиран допълнително с помощта на две взаимно допълващи се перспективи. Едната има по-общ литературноисторически характер, докато другата отчита писателските идиосинкразии на Достоевски.

В перспективата на литературноисторическото осмисляне характерната темпорална фактура в романите на Достоевски се представя в любопитна съредност спрямо аналогични особености в творчеството на автори като Толстой или Стендал. И за двамата са правени многобройни констатации, че маниерът им на боравене с времето е в конфликт с логиката на повествованието. [31] Нещо повече, наличието на пропадания в съгласуваността на времевите означения, което подрива претенциите на реалистичния роман за достоверност, се вижда в пряка връзка с формирането на повествователен маниер, чиито несъвършенства дават основания за квалифицирането му като лош стил.

Констатациите за лошия стил на Достоевски, както и за тези на Толстой или Стендал, са общо място както в съвременната им критика, така и в литературната история. Вече на основата на така очертаната картина може да се заяви, че проблемът за времето у Достоевски е в пряка връзка с проблема за „лошото писане" на група писатели – в някои случаи съвременници, в други – просто стадиално съответни. При разширяване на така очертаната перспектива към първоначално определения състав романисти, за които е присъщ

[31] Особено изразителни са забележките на. Набоков по отношение хронологическите несъвместимости в Анна Каренина, които той прави не само в известните си лекции по руска литература, но и във фикционалното пространство на романа си „Пнин". Вж Вл. Набоков. Лекции по русской литературе. Москва: Независимая газета, 1998, pp. 225, 270-9; 'I notice now that Lyov Nikolaich does not know on what day his novel starts: it seems to be Friday because that is the day the clockman comes to wind up the locks in the Oblonski house, but it is also Thursday as mentioned in the conversation at the skating rink between Lyovin and Kitty's mother.'; 'You will notice,' he said, 'that there is a significant difference between Lyovin's spiritual time and Vronski's physical one. In mid book, Lyovin and Kitty lag behind Vronski and Anna by a whole year. When, on a Sunday evening in May 1876, Anna throws herself under that freight train, she has existed more than four years since the beginning of the novel, but in the case of the Lyovins, during the same period, 1872 to 1876, hardly three years have elapsed. It is the best example of relativity in literature that is known to me.' www.scribd.com/doc/8304682/**Pnin**, pp. 45, 48.

лошият стил, могат да бъдат приобщени и автори като Балзак, Дикенс или Такъри.

Оказваме се лице в лице с литературноисторически парадокс, идентифициран и формулиран от Михаил Епщейн [32], че на определен етап от литературното развитие да бъдеш голям романист означава да бъдеш и слаб стилист. При това става дума за явление, проявено по много подобен начин в три национални литератури, които излъчват най-значителните постижения на европейския роман от деветнадесети век. Макар и с известно несъвпадение във времето, и във френската, и в английската, и в руската литература създателите на големия роман на социалния реализъм се оказват в конфликт с класическите норми на литературния език, които са основани на стройната и непротиворечива логика, съответна на единния и хармоничен естетически светоглед, роден и отгледан в аристократичните салони. И пак така по съвършено подобен начин, в границите на всяка от тези национални литератури се появяват като коректив творчески платформи, в които литературната норма, логическият изказ и точната дума присъстват като ултимативно предписание. Изразители на този стилов етос са съответното следващо поколение писатели като Гюстав Флобер във Франция, Томас Харди в Англия и Иван Тургенев в Русия.

Но да се върнем на първото изместване. Култивираният в предреволюционна Франция и приет като нормозадаващ безукорен литературен стил, изведен пряко от светския речеви етикет, е корелатив на свръхиндивидуалния, абстрактен и генерализиращ ракурс в говоренето за света, присъщ на салонно аристократичния поведенчески модус. Резултатът е монологизъм и интелектуализъм в представителната проза на времето, при които идеята е универсална и винаги равна на себе си [33]. Романите на Стендал и Балзак бележат прелома, отвъд който тези норми стават невалидни. Аналогичното парадигмално изместване в руската литература се осъществява в творчеството на Достоевски и Толстой. Подобно на процесите, характерни за френската литература от 30-те години на XIX век, при тях интелектуалният роман се оказва изместен от идеологическия, чието основно своеобразие е представянето на множество идеи в тяхното несъвпадение и сблъкновение – задача, осъществима в режима на романовата полифония. При Достоевски драмата на този прелом се проявява и в криза по отношение на формата, в непреодолими колебания при избора на вътрешножанрова формула, която да обезпечи адекватно представяне на сложните и противоречиви, несъвпадащи със себе си, идеи.

---

[32] **Эпштейн, М. Н.** Аналитизм и полифонизм во французской прозе (стили Стендаля и Балзака. // *Гей, Н. К.* Типология стилевого развития XIX века. – Москва, 1977, с. 230–266.

[33] Цит. съч., с. 248.

Специфичните характеристики на сюжета при Достоевски – прекъснатост, усложненост, накъсаност, както и системната поява на някакъв втори план на извършващото се, който не просто не съвпада с него, но и встъпва в позиция на равнопоставеност, са естествена почва за анахрониите, за несъответствията и излишествата в плана на темпоралните означения, както и трескавата неравномерност на перцептуалното време. Всичко това, което в съответствие с нормативите на класическата проза изглежда прекомерно, е съответно на съмнението, властващо в творческото съзнание на Достоевски. То поражда непрестанно подновяващите се колебания в избора на жанров и повествователен модел, който да изрази осъзнатата проблематичност на живота. В този смисъл стилистичните неравности у Достоевски могат да бъдат оприличени на онова, което Щайгер нарича проблемен стил. [34]

Напрежението между време и повествование в „Братя Карамазови" произтича едновременно както от обсесията на Достоевски от темпоралната положеност на човешкия живот, така и от амбицията му в този последен роман да рационализира окончателно човешкото положение в хронотопен аспект. Съпоставянето и противопоставянето на различни времеви модели разкрива на практика фундаментално аксиологично противоречие между интензивните емоционални и духовни усилия на автора да схване сложността на битието и творческата му капитулация пред неговата мистерия. Интертекстуално структурираната множествена темпоралност, характерна за „Братя Карамазови", представя специфичен светоглед, който се стреми да превъзмогне невъзможността за умопостигане на тривиалния живот. Парадоксално, този възглед съчетава несъвместими епистемологични нагласи – интелектуалната самоувереност, гледането „смътно, като през огледало", и ясното виждане на откровението, като по този начин дава оправдание на всяка отделна интелектуална или морална заблуда като необходим и ценен опит, проправящ пътя към иначе непостижимите абсолютно знание и съвършена хармония.

Protokhristova, Cleo, Time vs Narrative in "The Karamazov Brothers". Multiple temporality as intertextuality.

One of the most perplexing and most frequently researched issues with regard to the novels of Dostoevsky is their temporal organization. A widely shared opinion is that the treatment of narrative time in them is provocative and the relationship between present and past events is often baffling.In *The Brothers Karamazov* the

[34] **Steiger, E.** Grundbegriffe der Poetik. – Atlantis, Zurich, 1968, p. 160 f.

peculiarities of narrative time are most clearly observed and it is in this novel that the signs of temporality seem to be in acutest inconsistency with the logic of the narrative. The temporal structure in the novel is generally viewed as accommodating the conflicting coexistence of different and incompatible time patterns.

The paper presents the hypothesis that the awkwardness of narrative time in Dostoevsky's novel is actually a specific manifestation of intertextuality, which allows to be interpreted in relation to the polyphony (Bakhtin) or the "sideshadowing" (G. S. Morson) of Dostoevsky's work.

ДЖОУЗЕФ КОНРАД: ПИСАНЕТО КАТО РАЗГОВОР СЪС СЕНКИ. СЯНКА, ИМЕ И ПЛЪТ В „ЛИЧЕН ДНЕВНИК“

Маргрета Григорова

„Личен дневник“ (“A Personal Records”) и неговите роли

Полякът-класик на английската литература Джоузеф Конрад е считан за автор, който не обича литературните теоретизации. Както посочва Станислав Моджевски, той първо формира творбата и после извежда теорията[1]. Със сигурност Конрад е обявил множество важни истини за писателското си кредо, а в онова, което ни разказва за процеса си на писане, могат да бъдат открити интригуващи писателски тайни и „демиургични“ формули. Те бликат от автобиографичните му книги, от предговорите към творби и сборници, от известните му кореспонденции с критика и приятеля Гарнет, с писателите Голсуърди, Хенри Джеймс, Хърбърт Уелс, с полски роднини и приятели. Водят го потребността да поясни възгледите си за литературата и творчеството, да ги сподели или да даде отговор на критически оценки и провокации.

Така се случва и през 1912 г., когато Конрад издава автобиографичната си книга „Личен дневник“[2] (“A Personal Record”), предизвикан до голяма степен от оценката на известния лондонски критик Робърт Линд. В рецензия за „Daily News”, Линд определя Конрад като „писател без страна и език“ (“without either country or language.”). През същата година Конрад започва първоначалното серийно издаване на книгата под заглавието “Some Reminiscences” („Из спомените”) *в* „English Review” през 1908 г., след излизането на въпросната рецензия. Както отбелязват полските изследвачи на Конрадовото творчество Зджислав Найдер и Станислав Моджевски, думите на английския критик са били много болезнени за него – всички въпроси и оценки, свързани с произхода, преселението му и избора на език, предизвикват у него гняв и болка[3]. Затова се чувства импулсиран да даде отговор на най-често отправяните

---

[1] Вж **Modrzewski S.** Conrad a konwencje, Autorska świadomość systemów a warsztat literacki pisarza, Uniw. Gdański, Gdańsk 1992, s. 14.

[2] Под това заглавие са преведени фрагменти от книгата от Васил Антонов, публикувани в т. 5 на избраните „Съчинения в пет тома“. Вж **Конрад, Дж**. Писма и дневници : Т. 5. – Варна, 1986, с. 258-357. Полският превод на Анела Загурска от 1934 г. запазва първоначалното заглавие на книгата „Some Reminiscences” и е преведено като „Из спомените“ („Ze wspomnień”).

[3] Вж **Modrzewski S.** Цит. съч., с. 14-15; **Najder, Z.** Dla kogo pisał Conrad? // *Joseph Conrad* – Konrad Korzeniowski : Юбил. вестник, по случай 150-год. от рождението на писателя, 19 дек. 2007, s. 1; http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/es_conrad_dla_kogo_pisal_conrad_najder

към него въпроси и предизвикателства. Тази мотивация личи много ясно и в двата предговора – първият, направен за изданието от 1912 г., е наречен „Обикновен предговор" ("A familiar preface"), заглавие, преведено подходящо на полски от Анела Загурска[4] като „Предговор без церемонии" („Przedmowa bez ceremonii"). Освен него, Конрад пише и втори предговор за изданието от 1919 г., озаглавен само „От автора".

С тази книга Конрад легитимира важни страни на писателското си присъствие и изпълнява намеренията си:

- да напише своя небанална автобиография, съставена от неподредени хронологично спомени;
- да изрази личността си;
- да разкаже за полското си минало и за преселението си в Англия – за него страната на морето. В предишната си автобиографична изповед, с книгата „Огледалото на морето" ("The Mirror of the Sea", 1906) той е отдал вече почит на морето – „страшния създател" на своя характер;
- да поясни категоричния си избор на английския език като единствен, на който би могъл да пише произведенията си ;
- да разкаже пътуващата история на първия си роман „Лудостта на Алмейър" („Almayer's Folly", 1895), писан близо пет години по суша и море, обхващащ плаванията на три кораба, преживял три риска от унищожение. Ръкописът пътува по река Конго, съпровожда мълчаливо Конрад при едно от завръщанията му до родните места, до Кажимерувка, имението на неговия вуйчо-настойник в Украйна. Историята на пътуващия ръкопис показва, че „книги могат да се пишат на всевъзможни места" („The Personal Record", с.13);[5]
- Да разкаже „как се случва писането" и да разкрие тайни на писателската креация.

Настоящата статия е посветена на последната от задачите, които изпълнява многопластовата автобиографична книга. А именно – на една от творческите тайни на Конрад, които поясняват важни страни от писателската му демиургия. На Конрадовата визия на „сенките" и творческите съприкосновения с тях.

---

[4] Анела Загурска е основната му преводачка на полски език. Като удивително качество на нейните преводи писателката Мария Домбровска посочва ефекта на женската природа в превода на една толкова мъжка проза. Изумително е как една жена с такава изящна природа е успяла да улови и изрази толкова точно мъжеството на Конрадовата проза.

[5] „Books may be written in all sorts of places". Всички цитати са по електронното издание на проекта Гутенберг, **Conrad, J.** A Personal records, The Project Gutenberg, Ebook, Release Date: January 9, 2006 [EBook #687].

Срещите със сенките в „Личен дневник“

От това, което ни казва Джоузеф Конрад в „Личен дневник“, разбираме, че в самото начало на неговото писане застава явяването на образ от миналото, наречен най-често „сянка“ и молбата на сянката да получи плът. От „разговор със сянка“-прототипен образ и ярък спомен за действителен човек, тръгва „създаването“ на първия му герой Алмейър, на чиято сянка Конрад отдава специална почит и благодарност. Изповядва, че на нейното „посещение“ в стаята му дължи първата си писателска визия. Като разговор с тази сянка Конрад ситуира завръзката на своето писане. Сянката на Алмайер е първата сянка, която той облича в словесна плът. В „Из спомените“ Конрад разказва как става това и придава изключителна важност на образа-прототип на Алмейър като образ на зачатието, като начален импулс за сворто писане: „Ако не бях срещнал Алмейър, нямаше да публикувам нито ред“[6] (199) – заявява категорично той. Специално внимание ще отделим на тази първоначална креация в понататъшния ход на писане. Сянката на Алмейър е генерализирана, мисълта за него изпълва цялото време на писане на романа, автор и герой живеят заедно. „В течение на много години Алмейър и светът, в който се въртеше, преизпълваха въображението ми, без да нарушават, надявам се, уменията ми да се справям с реалностите на морския живот. Този човек заедно със своето обкръжение ме придружаваше непрестанно от момента, в който се върнах от Източните води (...)“[7] (20)

Освен срещата със сянката на Алмейър, в „Личен дневник“ е описана и въображаема среща с още една сянка, с малко по-друго предназначение – това е сянката на Флобер, един от известните му учители в писателското изкуство[8]. „Обичам да си представям как сянката на стария Флобер, който мислел себе си (наред с други неща) за потомък на викингите, кръжи с весел интерес над кораба „Адова“ с вместимост 2000 тона, прикован от безмилостната зима на кея

---

[6] „But if I had not got to know Almayer pretty well it is almost certain there would never have been a line of mine in print“.

[7] „For many years he and the world of his story had been the companions of my imagination without, I hope, impairing my ability to deal with the realities of sea life. I had had the man and his surroundings with me ever since my return from the eastern waters“.

[8] Анджей Буша ситуира Конрадовото творчество в средата на „европейската ос“, обтегната между Флобер и Достоевски. „Подобно на Женева и Санкт Петербург в „В очите на Запада“, Флобер и Достоевски представляват двата края на едно аксиологично и литературно пространство, между които Конрад изгражда своя свят.“ **Busza, A.** Conrad's European axis: between Flaubert and Dostoevski, Europa Conrada. // *Międzynarodowa* Konferencja Conradystyczna. – Kamień Śląski-Krakyw, 21-26 września, c. 22; Както обръща внимание Зджислав Найдер, Конрад пояснява, че Флобер е негов учител не с „Мадам Бовари“ (която е прочел след „Лудостта на Алмейър“), а с написаното преди този роман; твърди, че неговото следване на стилиста Флобер се отнася до определени сетивни впечатления и пресътворяване на конкретни предмети. Вж **Najder, Z.** Zycie Jysepha Conrada-Corzeniowskiego. – Warszawa. 1980, s. 234.

в Руан, на борда на този кораб започнах да пиша десетата глава на „Лудостта на Алмайер". Пак казвам, че сянката на Флобер ме погледна с интерес, но дали добродушният нормандски исполин с големи мустаци и гърмящ глас не беше последният от романтиците? Дали в своето неземно, аскетично посвещение на изкуството не беше нещо от рода на литератор-отшелник?"[9] (14). Учителят Флобер е представен като носител на номадско, викингско старинно начало и като „последния романтик", което отвежда и към Конрадовата идея за „последното", романтично време на платноходите, на което той е „последен" представител и за акта на творчеството като област на въображението (казус на романтизма). Сянката на Флобер се „рее във въздуха" над кораба, където Конрад пише споменатата десета глава.

Трети вид сенки, които Конрад призовава, са сенките на родителите му, сред които се мярка усмивката на неговата майка, усмивка, която е имала заради него. Тези сенки управляват Завръщането, принадлежат към свещеното детство и родовото време на паметта и произхода. Те са онези сенки, до които се докосва Одисей, минавайки през отвъдното по пътя към дома. За Конрад роден дом са спомените. Там живеят сенките. Най-голям е пиететът му към тях. Те се появяват в предговора към второто издание от 1919 г. Конрад пояснява защо ги е призовал и после ги изпраща към святото място на покоя им.

Както вече отбелязахме, „Личен дневник" се появява през 1912 г., шест години след „Огледалото на морето" – другата автобиографична повест, в която Конрад е излял своята любов и почит към морето. Между двете книги се обтяга идентичностната ос на една много ключова и програмна за творчеството му изповед. Конрад препраща към предишната си книга така: „В „Огледалото на морето" исках да изразя почитта си към морето, неговите кораби и хора, на които в голяма степен дължа благодарност за това, което съм. Оказването на почит към техните сенки ми изглеждаше възможно единствено по този начин." [10](6) Почитта към „сенките" на миналото е основен импулс, а „сянката" като слово-образ от Конрадовото писателско виждане за нещата от живота представлява ключова мисловна и демиургична метафора.

Ян Уот смята, че това отношение към паметта съдържа „нещо като пиетизъм към тези хора, когато вече ги няма" и че при Конрад наблюдаваме ритуалът на писането, свещенодействието: „никой писател не говори по такъв

---

[9] „I indulge in the pleasant fancy that the shade of old Flaubert – who imagined himself to be (among other things) a descendant of Vikings – might have hovered with amused interest over the docks of a 2,000-ton steamer called the Adowa (...)on board of which, gripped by the inclement winter alongside a quay in Rouen, the tenth chapter of "Almayer's Folly" was begun. With interest, I say, for was not the kind Norman giant with enormous mustaches and a thundering voice the last of the Romantics? Was he not, in his unworldly, almost ascetic, devotion to his art, a sort of literary, saint-like hermit?"

[10] „I wanted to pay my tribute to the sea, its ships and its men, to whom I remain indebted for so much which has gone to make me what I am. That seemed to me the only shape in which I could offer it to their shades."

начин за творческата си работа. Думите са близки до архаичното разбиране за изкуството като обредно обръщение към Боговете и племенните хероси. Религиозната почит доминира. В същото време има трагическа ирония и насмешливост“[11].

Какво са сенките, за която говори Конрад? Как да разбираме този словообраз, който явно заема важно място в начина му на мислене? Статутът на сянката е призрачен, тя има видимост, но няма телесност, тя принадлежи към „визуализираното невидимо“ – живее в ireални измерения, в световете на паметта и въображението. От припомнянето-„призоваване“, което е акт на „сегашното“, зависи да стане видима. Нейното сдобиване с плът, отелесяването ѝ, се извършва, когато сянката „оживее“ в съзнанието и се превърне в литературен образ. Неин първоначален дом е „безтелесното време“ на миналото. Припомнянето, ситуирано като „призоваване на сенки“ показва ритуалния творчески акт на паметта, която в съюз с въображението става демиург на въплъщаването на сенките. Самото припомняне протича като съюз на памет и въображение. Реализира се творческо докосване на миналото, пътуване „по следите на изгубеното време“ и извеждане от него образите на несъществуващи вече, но съществували някога хора и неща.

Писането за Конрад е в голяма степен припомняне, което намира своето продължение във въображението. Конрад обявява, че счита въображението за „най-висш творец на изкуството и живота... Вярното и пълно с въображение и отражение на действителни спомени може да служи достойно на този дух на пиетизъм към всички човешки дела, направляващи както замислите на писателя, така и въодушевлението на човека, гледащ към своето минало.“[12] (35-36)

За релациите между памет, припомняне и въображение, пише с херменевтична дълбочина Пол Рикьор в „Паметта, историята, забравата“. Той нарича припомнянето „своеобразно късо съединение между памет и въображение“, действащо по асоциативен принцип. „Така паметта, сведена до припомнянето, действа като въображението.“[13] На пасивната и активна, припомнена памет в древногръцката мисъл са съответствали понятията *mnemis* і *anamnesis* – пояснява Рикьор, свързани с отграничаването на това „какво“ и „как“ се явява в съзнанието[14]. Взети поотделно въображението и паметта имат различни ръководни цели и интенционалности, „едната, тази на въображението, е насочена към илюзорното, фикцията, нереалното,

---

[11] **Watt, J.** *Conrad w wieku dziewietnastym. – Gdańsk, 1984, s. 52.*

[12] „Only in men's imagination does every truth find an effective and undeniable existence. Imagination, not invention, is the supreme master of art as of life. An imaginative and exact rendering of authentic memories may serve worthily that spirit of piety toward all things human which sanctions the conceptions of a writer of tales, and the emotions of the man reviewing his own experience."

[13] **Рикьор, П.** Паметта, историята, забравата. – София, 2006, с. 17.

[14] Цит. съч., с. 15–16.

възможното, утопичното; другата – тази на паметта, е насочена към предходната реалност, като предходността съставлява същински времеви белег на „спомненото нещо", на „споменното" като такова"[15].

Към сферата на творческото въображение, взаимодействаща с паметта, насочва и креативната ситуация на разговора със сенките. „Творческият живот на писателя, трябва често да се подхранва от разговора със сенките" [16] (6) – пише Конрад в „The Personal Records" и в това изявление може да бъде разпознат елемент от неговия Одисеев сюжет, който трансформира акта на пътуване и странстване в акт на посвещение в писателската креация. Писането при Конрад възниква и протича като припомняне и литературно повторение на впечатления от миналото и преди всичко от неговите плавания. Одисеевото връщане към Итака минава през света на сенките, от които той получава указания. Това са сенки, които искат да говорят, на сенките се присъжда възможността да изричат пророчества, техните животи принадлежат към пространството на едновременно свършилото и недовършеното, те могат да виждат живота, намирайки се отвъд света. Конрад представя своето писане като изслушване, разбиране и въплъщаване на истории на сенки, идващи от миналото и паметта като от свое предбитие, при което те получават нещо като втори шанс, по-истински. Благодарение на писането-припомняне, паметта става живо време, време на възможностите, става възможна намесата в нея, тя оживява, миналото време не е мъртво, то иска свое продължение в книгите.

Срещата със сянката на Алмейър. Сянка, име и живот

Обзет от желание за свещена изповед, в „Елисейското прибежище на сенките"[17] Конрад се среща и разговаря с обезсмъртената от него сянка на Олмейър, известния прототип на Алмейър – за да поиска прошка за това, което е направил с нея. Заслужава си да чуем тази некратка изповед, защото тя казва много за начина, по който Конрад възприема креацията на своите герои, връзката между прототип и герой и ролята на името: „Истина е, че използвах твоето име за собствени цели. Но това е твърде малко престъпление. Но какво е името, о, сянко? (...) Ти се яви пред мен, лишен от всякакво уважение, гонен от човешкия присмех и презрителното бърборене на всички пътуващи

[15] Цит. съч. , с. 17.

[16] „One's literary life must turn frequently for sustenance to memories and seek discourse with the shades".

[17] „Разговорът със сенките на Елисейските полета", който срещаме в „Из споменитe" е и утвърден жанров топос за просвещенско-класицистичната литературна традиция – обикновено участниците в такъв диалог са известни, обезсмъртени от историята личности, които могат да произнесат важни присъди над миналото и настоящето. В полската литература този жанров модел е представен от: „*Rozmowy* zmarłych" на писателя-сатирик Игнаци Крашицки, творба, написана в сериозен тон, нетипичен за автора си, а също и от "Rozmowy Napoleona z Aleksandrem I na Polach Elizejskich", една от младежките творби на Зигмунт Крашински.

търговци от островите. Името ти беше оставено на милостта на ветровете, бих казал, носеше се голо по водите на екватора. Обгърнах те с кралския плащ на меридианите, опитах се да прелея в неговата пустош най-дълбоката си бащина болка – което ти не очакваше от мен – но помни, че целият този труд и всички тези усилия се стовариха върху мен. Споменът за теб ме преследваше в земния живот. Разбери, че това беше голямо нахалство. Ти винаги се оплакваше, че си изгубен за света, тогава запомни, че ако аз не бях повярвал в теб така силно, ако не бях ти позволил да навестяваш стаята ми на „Bessborough Gardens", щеше да бъдеш стократно забравен. Мислиш, че не съумях да погледна към теб с по-голяма безпристрастност и простота, че не забелязах изразителната чудатост, която, както твърдиш, придружаваше съдбата ти (...) повярвах в теб по единствения възможен за мен начин. Заслужаваше ли повече. Твърде е възможно. Но ти винаги търпеше поражения. Нищо никога не ти достигаше. Именно затова беше за мен така действителен, че потвърждаваше убедително тази възвишена теория..."[18] (100)

Конрад много често оставя действителните имена на своите прототипи или съвсем малко ги променя. В случая с Алмейър, прототипът носи името Чарлз Олмейър, както подава Уотт[19], или Карол Олмейър, по сведенията на Гордън[20]. Друг, всъщност по-известен и по-дискутиран герой от същия този първи роман, Том Линдгард, известен под прякора Раджа Лавт (име, което се носи със силен отзвук в моряшкия свят) всъщност се е казвал Уилям Линдгард. Този герой, „крал на моретата", присъства в общо три творби на Конрад, така наречената Линдгардова трилогия, към която спадат още „Дегенерат" ("An Outcast of the Islands,1896), 'Освобождение" ("The Rescue", 1919). Специално внимание на отношението към имената на персонажите и техните прототипи отделя и Джон Гордън, който смята, че на Конрад е било трудно да променя действителните имена на героите, които е „взел от живота.", защото не е можел

---

[18] „It is true, Almayer, that in the world below I have converted your name to my own uses. But that is a very small larceny. What's in a name, O Shade? (...)You came to me stripped of all prestige by men's queer smiles and the disrespectful chatter of every vagrant trader in the Islands. Your name was the common property of the winds; it, as it were, floated naked over the waters about the equator. I wrapped round its unhonoured form the royal mantle of the tropics, and have essayed to put into the hollow sound the very anguish of paternity–feats which you did not demand from me—but remember that all the toil and all the pain were mine. In your earthly life you haunted me, Almayer. Consider that this was taking a great liberty. Since you were always complaining of being lost to the world, you should remember that if I had not believed enough in your existence to let you haunt my rooms in Bessborough Gardens, you would have been much more lost. You affirm that had I been capable of looking at you with a more perfect detachment and a greater simplicity, I might have perceived better the inward marvellousness which, you insist, attended your career upon that tiny pin-point of light, hardly visible far, far below us, where both our graves lie. No doubt! But reflect, O complaining Shade! that this was not so much my fault as your crowning misfortune."

[19] **Watt J.** Conrad w wieku dziewietnastym, s. 47

[20] **Gordan, John Dozier**. Zrydła pierwszych powieści Conrada. // *Conrad Korzeniowski* / Opr. Z. Jabłkowska. –Warszawa, 1964, s. 315.

да си представи, че могат да се казват другояче. Това свое наблюдение Гордън подкрепя с писмо на Конрад, изпратено до братовчедка му Порадовска през 1894 г. От писмото се разбира, че когато някакъв човек му направи впечатление, невъзможно му е да си представи, че може да има друго име. Тази му „слабост" личи в ръкописите, примери, от които посочва Гордан. „Обикновено има трудности с даването на имена на образите, взети от живота, затова оставя техните собствени. (...) В „Сърцето на мрака", когато за първи път представя враждебния Курц, Конрад го нарича Клейн, а това име носи белгийският агент в Стенли Фолс. (...) В „Линията на сянката" ("The line of shadow") първият офицер на кораба, също „взет от живота", носи името Бърнс, но веднъж в ръкописа срещаме неговото действително име Борн"[21]. Друг, даден от Гордън пример, е Джеймс Джим Линдгард, известен прототип на едноименния герой от „Господарят Джим", с когото Конрад се е срещнал, докато работи на кораба „Vidarz". Срещата се осъществява в Бероу, а факт, разказан от капитан Крейг от същия кораб, е, че жителите на остров Патусан, където Джим е бил представител на фирмата Stein&Co, са го наричали „Господарят Джим". Джим пътува няколко пъти до Сингапур във времето, когато Конрад е първи офицер. „По този начин – пише Гордън – Конрад намира заглавие за своя роман, а малко агресивното поведение на главния герой, подчертано в ръкописа, е после смекчено при отпечатването."[22] Гордън обръща внимание и на това, че в случая с тази творба действа принципът на комплексност на изворите, който съчетава – „наблюдения, лични преживявания, изслушани истории, четива."[23] За прототипа на Лорд Джим (един от най-обговаряните) и за неговата символност пише и Пиотр Аугустиняк.[24] Доня Рита е името на прочутата героиня от „Златната стрела", име, съответстващо на прототипа, в който критиците дискутират образа на първата огнена любов за Конрад, евентуалната муза за самоубийството или дуела му, изиграла ролята на „femme Fatale". В „Негърът от екипажа на Нарцис" негърът-моряк се е казвал Бероу и самият Конрад през 1924 г. заявява, че му е сменил името на Уейт – име, което е принадлежало на друг моряк – от остров Барбадос. Ян Уот в своята монография „Конрад през XIX век"[25] също обръща голямо внимание на съотношението между героите, прототипите и техните имена и дава подробни данни за реалните личности, които стоят в дъното на изграждането на персонажите. Сведения за това черпи и от биографично-реконструиращите

---

[21] **Gordan, John Dozier**. Zrydła pierwszych powieści Conrada. // *Conrad Korzeniowski* / Opr. Z. Jabłkowska – Warszawa, 1964, s. 316.

[22] **Gordan, J.** Цит. съч., с. 318.

[23] **Gordan, J.** Цит. съч., с. 317.

[24] **Augustyniak ,P.** Jim akwizytor, Joseph Conrad – Konrad Korzeniowski Цит. по-горе юбил. вестник, s. 3–5.

[25] **Watt, J.** *Conrad w wieku dziewietnastym. – Gdańsk, 1984.*

книги на Джери Алън, Джордж Обри[26]. Специална глава „От спомена към фикцията" е отделена на прототипната споменна история, стояща в основата на „Негърът от екипажа на Нарцис" ("The Nigger of the "Narcissus").

Според Уотт, Конрад „използва автентични имена, но ги дава на измислени от него персонажи" и в това има „нещо като пиетизъм към тези хора, когато вече ги няма"[27]. За характера на това отношение към спомени и лица от миналото, говори и Гарнет, неговият критик и приятел: „Лоялността към спомените от миналото и към хората, с които е работил на морето и сушата, беше вродена черта на неговата природа"[28]. Уотт отбелязва, че Олмейър е бил жив, когато излиза романът и умира на остров Ява пет години по-късно, през 1900 г. Уотт посочва и факта, че някои връзки с реални личности се превръщат в източник на недоволни и скандални реакции от страна на хора, които познават прототипа и осъществяват буквална връзка между него и образа в творбата – реакция логична, която твърде често съпровожда възприемането на творби с ясен прототипен адрес. Въпреки решаващата важност на фикционалното довършване (Уот е прав за това, че по-силните елементи от образа са плод на фикцията) може да се каже, че персонажите са изцяло измислени по отношение на прототипа, напротив, много от реалните черти на прототипа са запазени и са станали източник на по-нататъшното развиване на образа.

В спомена за срещата си с него, той показва Алмайер като ехо на заобикалящите го моряшки разговори, чрез умишлена ретардация спрямо буквалното му появяване. Името му е „име-мълва", обикаля постоянно наоколо и привлича вниманието – две страници от „Личен дневник" са предназначени да покажат при какви случаи, на какви места някой говори за него – името му обхожда Сингапур, местността Пуло Лавт, остров Целебес, появява се и със сянка на насмешка в устата на капитан Крег, с когото Конрад пътува. Това вече много ясно отвежда към литературната фабулна и драматургична техника на забавеното появяване на героя, предшестван от репликите. Ефектът на деконструкцията е съюзен с този на дегероизацията – накрая на цялата поредица от споменавания, се разбира, че името е обект на присмех, че героят е неуспял, странен, неприспособим, намесва се донкихотовския мотив на несъвместяването на идеал и реалност. Вниманието на Конрад се засилва още повече при това обозначаване на „извънредния", правещия изключение от системата. Защо? Какво има в него? Едва осем години след срещата с реалния Олмейър, настъпва другата среща, тази, при която Конрад превръща

---

[26] Доста от данните на Уот се опират на изчерпателните монографии: **Alen, J.** Morskie lata Conrada, (przekł. M. B. Borowikowej). – 1971 ; **Aubry, Jean- G.** Joseph Conrad : Life and letters. – London ; Heinemann, 1927; **Bains, J.** Joseph Conrad : A crytycal Biography. – London ; Weidenfeld and Nicholson 1967.

[27] **Watt, J.** *Conrad w wieku dziewietnastym. – Gdańsk, 1984, s. 52.*

[28] **Garnetta, Wstęp** do listów Conrada, Joseph Conrad Korzeniowski / Opr. Z. Jabłkowska,. – Warszawa, 1964, s. 159.

някогашните впечатления от него в литературно послание. Тогава Прототипът „идва", за да навести. Изгрява споменна сцена, сякаш дошла от нищото. Защо се появява, какво иска да каже? Това е задачата на автора. Сянката говори нему, а той иска да каже това на другите. Този момент е именно „разговорът със сянката", която получава плът и бива изведена от небитието.

Сенките идват от нищото. Сянка, предбитие и плът

„Всяка минутка, прекарана далеч от листа хартия, ме измъчва. Не казвам „далеч от перото", защото пиша много малко; но вдъхновението ме спохожда като гледам листа. Тогава умът ми започва да витае, мислите ми бродят през огромни пространства, населени със сенки. Все още всичко е хаотично, но макар и бавно, виденията придобиват плът, блуждаещите сенки приемат конкретни очертания..."[29] – така представя Конрад в писмо до своята леля Маргьорит Порадовска предверието към творческата си вселена, където се тълпят сенки, търсещи своята плът, своето конкретно въплъщение. Белият лист е тяхното предбитие. Той е първичната празнота, от която тръгва да се рои светът на творбата. Сенките се стремят да получат „плът и кръв", тази метафора употребява Конрад и в писмо до Голсуърди[30].

„Сенките" на неговите герои са предбитийни техни състояния, стоят пред прага на литературната креация. Струпват се там и както разказва Конрад, домашната прислужница, поддържаща реда наоколо, не е и предполагала колко сенки на араби, малайци и мелези, посещават съзнанието му.

Самото начало на писането е представено като извеждане на творческия свят „ad nihilio" – Конрад твърди, че нямал никакво очакване, че ще почне да пише, шеговито определя писането си като плод на мързела си, на лентяйството и отпуснатостта, които го обземат тогава, когато не е в морето, описва мига като абсолютна застиналост и неподвижност на тялото, при която, обаче, мислите и мечтите могат да летят. Това е състояние, при което на базата на абсолютната неподвижност във всекидневната реалност, може да се осъществи абсолютната задвиженост на другата, невсекидневна реалност – творческата. Креативното състояние, при което има едно допълнително обстоятелство – четене на някой друг.

Музата на писането посещава Конрад през един следобед, когато чете политически роман на Антъни Тролъп, и когато с цялото си същество е потопен в ленивостта на моряка, намиращ се далеч от морето – пространството на „несвършващата работа и непрекъснати задължения" – формула, която той по-късно пренася върху творческия си труд, намирайки го за тежък и мъчителен.

---

[29] Вж **Конрад, Дж.** Писмо до Маргьорит Порадовска, Брюксел. 29 март или 5 април 1894 г. // *Конрад, Дж.* Писма и дневници : Т. 5 / Прев. В. Антонов ... , с. 359.

[30] Вж **Конрад, Дж.** Писмо до Джон Голсуърди от 11 окт. 1879, 29 март или 5 април 1894 г. // *Конрад Дж.* Писма и дневници : Т. 5 / Прев. В. Антонов ... , с. 360.

Но преди да се насочи към този труд, Конрад седи в стаята на безвремието и пълното отпускане и както споделя, случайно намира под ръката си едно перо, което даже е развалено, с раздвоен връх. Споделя, че писането го осенява напълно неочаквано, че е било внезапно, че не е имал специални намерения, че даже не е и сънувал, че ще пише. Обяснява тази неочакваност и с това, че е най-малко литературният от писателите. „В кариерата на най-малко литературния от писателите – в този смисъл, че литературните амбиции никога не са помитали въображението му, появяването на първата книга е събитие напълно неразбираемо. В моя случай не мога да посоча нито една сериозна мисловна или психологическа причина, която да може да бъде приета сериозно. Понеже най-големият от моите таланти е склонността към съвършено бездействие, не мога дори да твърдя, че скуката е благоразумният подтик да хвана перото."[31] (215) Подобно възникване на творбата от нищото откриваме и при „Ностромо", в чийто предговор Конрад разказва, че „възниква в ситуация на празнота", когато мисли, че няма за какво да се пише, след сборника „Тайфун". Определя я като най-грижливо обмисления си роман. Замисълът възниква въз основа на дочута по-рано история за беглец, който отнесъл със себе си съкровище от сребро по време на преврат от 1875-76, история, в която отново проблясва „нещо необикновено". Решаващо в прототипията е нещото, което изглежда белязващо, необикновено, то представлява искрата, която запалва нищото и извежда от него герои и събития.

Как става така, че Чарлз Олмеър се превръща в романовия Алмейър? Като решаващ миг, в който реалният Олмейър запалва творческата искра у Конрад, е показана припомнената сцена на личната среща с прототипа. Конрад я описва в „Из спомените" дълго, детайлно, внимателно. Срещат се на малкия мостик на една от реките на остров Борнео, където Конрад се прозява и го вижда да изплува в утринната мъгла точно „в средата на прозявката" – израз, който показва насмешливостта, с която се отнася към своя прототип. Сякаш слънчевата английска мъгла, на която се наслаждава Конрад в стаята си, неусетно се прелива в утринната борнеанска мъгла. Олмейър-Алмайер се появява насред мъглата и прозявката с шарени панталони, по пижама, излязъл е, за да очаква едно пони, което бива превозено на борда на кораба за него. Действителният Олмейър е търговец, отглежда на острова гъски, появява се на следващия ден, заобиколен от тях, една дарява за благодарност. Когато Конрад тъжно-шеговито препраща сянката на Алмейър на Елисейските полета, той я обгражда със снежнобялото гъше ято, напомня, че гъските са животни, обричани на Зевс. Забелязват се акцентите на една добродушна

[31] „In the career of the most unliterary of writers, in the sense that literary ambition had never entered the world of his imagination, the coming into existence of the first book is quite an inexplicable event. In my own case I cannot trace it back to any mental or psychological cause which one could point out and hold to. The greatest of my gifts being a consummate capacity for doing nothing, I cannot even point to boredom as a rational stimulus for taking up a pen..."

пародийна дегероизация. Неочаквано докараното по негова поръчка пони се отскубва и бяга – оттук вероятно идва и впечатлението за странните цели на персонажа, който той често губи, отдалечават се от него – както става и с понито. Съвсем негероично изглеждат и гъските. Олмейър е тъжен, недовършен човек, може би точно тази недовършеност, неосъщественост и негероичност го прави подобен на сянка, която търси своето пълноценно битие. Всички тези характеристики са свързани с идеята за анонимността на потъващите в забрава единични човешки съществувания, всяко от които е уникално и екзистенциално само по себе си. Героизмът в небанален и антибанален смисъл, героизмът на незабележимия герой, е идея за Конрад.

Както личи от изповедта, въплъщаването на „сянката"-прототип в герой означава „изпълване" на името с по-висше предназначение, даряване на нов, по-богат живот на човека, който го е носил. Така се извършва запомняне, довършване, спасяване от изгубеност за света. По този начин актът на паметта става творчески, демиургичен. Кои елементи са решаващи за него: впечатляващ детайл-акцент, лайтмотивна характеристика, особен момент, случка, ситуативност. Първостепенно важна е вътрешната тайна и недоизказаността на реалния човек, шепотът и полушепотът за него, странността му, отклоненията, извънредността, неправилността, нещата, чрез които той се отличава, създава изключение, отделя се от фона. Фонът и фигурата си обменят функции. Първичната незабелязаност се оказва предрешеност-скритост-анонимност за героя. Тази ситуираност вменява „тайната на героя", внушава я.

За Алмейър–Олмейър Конрад казва, че се е водил в своите постъпки от дълбоко скрити причини, неправдоподобни допускания и това е правело неговата логика неразбираема за благоразумните хора. Нестандартност, странност, ненормалност и нерационалност, определено това е излъчването, което Конрад е „уловил" в прототипа и то е станало водещо за неговия персонаж. Защото Алмейър от остров Борнео, с упорита мечтателност и болезнена настойчивост създава и отстоява свой свят, бленува мечтаното злато, оазисния си дом и свят, и щастливото завръщане в Европа – желания, които търпят крах в реалността. Като всеки островен герой, е обладан от своята изолираност, трансграничност и самота. Бягството на Нина (неговата дъщеря, също обгърната в мечта) с нейния любим, е поредното му „корабокрушение", обвързващо го по-силно с Острова. Стои между Изтока и Запада, извън континентите и цивилизациите, на кръстовището между тях, печален, но силен, именно заради силата на мечтата и тъжната вярност към нея.

В „Предговора без церемонии" към „Из спомените" Конрад обявява, че в неговия „тон" на словото няма да става дума за героични истини, а за прости, скромни човешки истини. В тази негова позиция откриваме пътя към неговите „негероични" герои, още Олмейър дава повод да се търси в него

„пример за антигерой“[32]. Този избор на прототип и герой е свързан според Гордън и с въздействието върху читателя, обикновения читател и цели да го накара да излезе от анонимността на живеенето си[33]. А това е вече казус от комуникативната теория на Конрад за изкуството, на която ще се спрем в понататъшния ход на нашите разсъждения.

Спектакълът на сенките

Една от важните идеи от творческата философия на Конрад, разкрита също в „Личен дневник“, може също да отведе към обяснение на мотива за сянката и нейното превръщане в герой в креативната памет-въображение на автора. Това е идеята за света като спектакъл, на която обръща голямо внимание и Бъртоуд[34] в своята интерпретация на „Из спомените“, отбелязвайки, че тази идея е изключително възлова, чрез нея могат да бъдат разбрани някои привидни парадокси на Конрадовото мислене, например тази, че „отричането на „етичния универсум“ в полза на „зрелищния универсум“ е повод за морално действие“[35]. Идеята за света-спектакъл (топосът *theatrum mundi*) е важен казус от неговите етически и естетически възгледи. Тя е и географска метафора на света, която Конрад е приел от картографската традиция – в съгласие с нея в есето си „За географията и някои откриватели“ (“Geography and Some Explorers“) той нарича географското пространство на земята „сцена“, на която се разиграват великите приключения на човешкото пространствено любопитство и на пътешествениците-откриватели.

Конрад спори с идеята на модерния нихилизъм, според която „цялата вселена се разтваря в нищото“ и казва, че тя пречи да се види каква е истинската задача на човека, който живее твърде кратко на тази земя, оплетен от противоречия. Според „моралиста“ и „скептика“ Конрад светът сам по себе си не притежава морална цел, а е само вселенски и човешки спектакъл, който съдържа „голяма тайна“ и възлага морална задача за човека. „Етичният възглед за света ни вкарва в множество жестоки и безмислени противоречия, където, бих казал, последните капки вяра, надежда, милосърдие и дори причините за тяхното съществуване, изглеждат готови безследно да загинат, затова започнах да се съмнявам, че целта на сътворения свят е морална. По-скоро съм склонен да мисля, че неговите цели са чисто зрелищни: спектакъл, сцена на ужаса, любовта, обожанието или омразата, ако щете; но именно от тази гледна точка – никога не е повод за отчаяние! Тези гледки – приятни или отблъскащи, са сами по себе си моралната цел. Останалото е наша

[32] **Watt ,J**. *Conrad w wieku dziewietnastym. – Gdańsk, 1984, s. 57.*

[33] **Gordan, J.** Цит.съч., *s.* 330–331.

[34] Вж **Berthoud, Jacques**. Joseph Conrad. The major phase. – Cambridge Uniersity Press, 1978.

[35] Вж **Berthoud, Jacques**. Joseph Conrad ... , *s.* 9.

работа – смехът, сълзите, милувките, негодуването, възвишения покой на закаленото сърце, внимателното любопитство на финия ум – това е наше дело! Неуморимата, безкористна бдителност към промените в живеещия свят, отразен в нашето самосъзнание, може би това е задачата, възложена ни на тази земя.“ [36] (218). Идеята за спектакъла може да ни върне към платоновия мит за пещерата, в която се разиграва извечният театър на сенките, а после да ни препрати и към мисълта на Жеромски, че за Конрад „морето е сцената, на която се мятат трагични, смешни или нещастни сенки на актьори.“[37]

Grigorova, Margreta. Joseph Conrad: writing as a conversation with shadows. Shadow, name and flesh in “Personal Records”.

The article studies one of the formulas of writers' creating in Joseph Conrad's works, situated as “impersonation of shadows”. At the center of attention sits the autobiographic book Personal Records, which tells the story of Conrad's first novel, “Almayer's Folly”, and there are also texts of letters and other works. Conrad tells about his attitude towards “the shadows”, about his real encounter with the prototype of the main character of his first novel, as well as his second encounter with him, which is carried out at the border of memory and imagination and leads to his transformation to a character. The article tries to clarify the statute of the “shadow-prototype”, as well as the main characteristics of the “character” category in Conrad's works.

[36] „The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity, and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at all. I would fondly believe that its object is purely spectacular: a spectacle for awe, love, adoration, or hate, if you like, but in this view–and in this view alone–never for despair! Those visions, delicious or poignant, are a moral end in themselves. The rest is our affair–the laughter, the tears, the tenderness, the indignation, the high tranquillity of a steeled heart, the detached curiosity of a subtle mind–that's our affair!”

[37] **Zeromski, S.** Joseph Conrad. // *Joseph Conrad Corzeniowski.* – Warszawa, 1964, s. 201.

МЕЖДУ КРИЗАТА НА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯТА И ХИПЕРТРОФИЯТА НА ПОСОЧВАНЕТО. ЩРИХИ ОТ ИСТОРИЯТА НА БРОИЛКАТА

Борис Минков

Обръщам се с този текст към професор Светлозар Игов не само във връзка с интереса му към криминалната литература. Този текст за броилката се опитва да мисли Игов като познавач на градското пространство с произвеждащата се в него литература (или по-точно литературност), но също и като място на ретранслиране на литературното, като поле на вторични фолклоризации на литература, като медийна среда на произвеждането на литературната история. Обръщам се към професор Игов и заради неговия пример в разказването и сюжетирането на историята. Историята се усвоява не чрез „обясняващо познание", а чрез преживяването ѝ; човек не „познава", а живее историята – когато това изречение излезе изпод перото на Светлозар Игов (Игов 2001: с. 22), то напуска своя характер на добре основана поанта и получава особена мощ, която научното дисциплиниране не може да побере и контролира. Затова в говоренето и писането на Игов животът и литературата си приличат по своето пълновластие, динамичност и неприкосновеност.

Изборът ми на тема за този сборник е продиктуван и от широкото, пластично, дори изостреното до парадоксалност разбиране на понятието „жанр", което ми се струва особено продуктивно за творчеството на професор Игов. Жанрът не е пазител на нормата и дори не е запазен знак на художествеността, той е ключ към възможности, които ни помагат да разбираме. Игов мисли жанра по този начин далеч преди идеята за реабилитирането на това понятие от страна на рецептивната естетика да достигне до България. Затова и случаите, които ще бъдат разгледани тук, не представляват свидетелства за „използване" на детския фолклорен жанр в литературата. Като езикови (а понякога и визуални) проявления броилките са убежища и комуникативни канали на хората, които ги създават, но и на тези, които ги ползват или живеят в средата им. Впрочем разполагането на произведението отвъд тясната му литературност или изобщо отвъд конкретната му художественост стои в основата на Иговия принос като компаративист.

Не на последно място пиша за броилката под впечатлението от клаустрофобичните стени на вътрешните софийски дворове – един от множеството литературни проблеми, които Игов е подарил на бъдещи изследователи не просто като подсказана идея, а като набелязана литературноисторическа червена нишка (сравни: Игов 2001: с. 342), като една от всички възможни български литературни истории.

Тук броилката ме интересува като съкратен сценариен запис на възможните отношения в една общност. Тя е машина за разпределяне (но и разбъркване) на социални роли и арбитражна инстанция. В качеството си на игра преди играта броилката работи като рамкова ситуация, като непрозрачен в своята инструктивност метатекст. В качеството си на такава игра, която се концентрира изключително в редуването на правила (например на стъпки и рими) и санкции, броилката налага такава произволност, която литературното дълго време е населвало с представата за съдбоносното. Защото става дума за произволност, в която има строг и в крайна сметка предвидим порядък: пръстът, който посочва, върху кого пада първата стъпка, носи скрита присъдата на завършека. Това е зареден механизъм на властовия произвол, но и механизъм на стихотворното очакване. Броилката е игра на приемане и изключване, на преминаване и пропадане. И това, което е може би най-важно: тази игра се налага в режим на една тотална наблюдаемост и в хода на едно неспирно провеждащото се тълкуване.

В своите жанрово-медиумни характеристики броилката пази своята етимологическа връзка с детското възприятие на света, без да ограничава въздействието си до него: тя управлява чрез посочване; стабилизира конвенциите на случайността и безпорядъка; разказва скокообразно; придава свръхголямо, почти мистично въздействие над възприемателя в очакването; заплита съставящия и възприемащия в неимоверно непосредствени отношения. Не на последно място значението и ролята на броилката се изразява в динамиката между описването и посочването.

Примерите, с които работя, очертават особена интензивност на присъствието на броилката в изкуството около 30-те години: интензивност не толкова с количественото съсредоточаване на проявленията, колкото с хипнотичността на своето въздействие, с усещането, че броилката се утвърждава като основен човешки рефлекс и модел на поведение, като опит за установяване на висш порядък в хаотичната и пренаситена с визуални и изобщо сетивни провокации социална среда.

Готфрид Бен. „Залата на раждащите жени“ (1912)

1. Медицинският шок и упойката на съседната рима

Стихотворението на Готфрид Бен „Залата на раждащите жени“ (Бен 1999) е особено подходяща отправна точка в говоренето за художественото присъствие на броилката в XX век, защото нейното налагане не е така забележимо, както е в примерите от 30-те и 40-те години. Доколкото изобщо присъства, очакването за броилката тук представлява твърде блед и привидно спокоен в хода на произведението фон. В същото време „подкожно“ инжектираната напевност на съседната рима прави така, че излизането на този фон на преден план във финала да не става със сътресение и особена изненада. Нещо повече:

едно обременено от позитивистични литературни истории око трудно може да заподозре, че едно експресионистично стихотворение от 1912 г. ще цитира (при това поантирано) всекидневни „детски" жанрове.

Ако изключим характерните за Бен медицински описания с шоков акцент върху инструменталното, това негово стихотворение не изглежда нито типично експресионистично, нито типично урбанистично. В „Залата" няма нито описание на града, нито разгърнати фигури на градското (ако не се брои мястото, където раждането не е единичен, а общностен, колективен акт), нито гигантически симултанни емблеми. Тук с телеграфична бързина началото помества „най-бедните жени на Берлин", както гласи първият стих – "Die drmsten Frauen von Berlin" (Бен 1999: с. 87), оставяйки възможността за това вторият стих да започне с тире: "– dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern" (тринадесет деца в стая и половина).

Оттук нататък обаче стихотворението изоставя и Берлин, и състоянието на бедността. То наблюдава пряко поведението на жените само във втората строфа, като при това в шест от всичко осемте стиха на строфата този фокус е през погледа и наставленията на лекаря (или по-вероятно на акушерката), а останалите два стиха вече преместват вниманието върху посинялото и малко нещо (es), което се появява промишлено намазано с урина и изпражнения ("SchlieЯlich kommt es: blдulich und klein./ Urin und Stuhlgang salben es ein" – 7-ми и 8-ми стих на втората строфа). Извън това строго „оперативно" медицинско поле в Залата... присъстват особено трайно два компонента: статистиката и посочването. От споменатия втори стих „– тринадесет деца в стая и половина" се преминава във фиктивен опит за налагане на сходен статистически стандарт и върху неизчислимото:

Es wird nirgends so viel geschrien.	[Никъде не е викано толкова много.
Es wird nirgends Schmerzen und Leid	Никъде на болките и мъките
so ganz und gar nicht wie hier beachtet,	не е отказван всеки отзвук,
weil hier eben immer was schreit.	защото тук винаги нещо реве.]

Тук неизчислимото идва да обясни деперсонализираното, като го зарежда с парадоксалността на и без това разхлабеното сцепление на връзката „защото". Връзки като тази показват разрастващите се претенции на симултанността не просто да обема всичко случващо се, но и да разполага „властово" с всяка възможна каузалност. Впрочем броилката, която в този момент на стихотворението все още не се разпознава като негов ключ (съседните рими започват от втората строфа), работи по твърде сходен начин: тя също в никакъв случай не снема каузалността на отброяването, а само разхлабва и в същото време динамизира неговите връзки в бъркотия, предизвикана от една неподготвена едновременност.

Веднага след разколебаването на връзката „защото" идва шоковата втора строфа с медицинския поглед, който веднага „професионално" отстранява

общата тоналност от маркираната неспециализирана човечност, видяна като „болки и мъки". Този „специализиран" поглед носи и друг тон. В този момент встъпва съседната рима, която тук може да се нарече в известен смисъл и каруцарска – както в плана на версификацията, така и в досега до всекидневната баналност:

Pressen Sie, Frau! Verstehen Sie, ja?	[Напъвайте, жено! Разбра ме, нали?
Sie sind nicht zum Vergnьgen da.	Тук да не сте на забава дошли.]

Третата строфа е разделена на две половини (по четири стиха). Ако съседните рими до този момент (във втората строфа) почти не се забелязваха заради смените на тоналността, заради морфо-синтактичните лабиринти от неопределеност и пасивност, заради несъвместимостта на гледните точки и шока, сега те се открояват, започват да доминират и неусетно водят стихотворението към финала на детската броилка:

Und stirbt es dereinst in Rьcheln und Qual,	[И ако сред мъки едничко умре
liegen zwьlf andere in diesem Saal	дванадесет други остават поне.]

Този финал звучи като напев на вещици и в същото време внася парадоксално спокойствие – това спокойствие обаче не е например в перспективата на черния хумор, а в хипнотичното римуване, с което аритметичната редица бива зададена. Тази упоителност идва и от изненадата, с която съседните рими изведнъж налагат да бъдат забелязани.

По такъв начин към проблемите за анонимността на индивида и неговото участие като равноправен на другите единствено в плана на статистиката, както и за заличаване на идентичността на раждането в условията на индустриалното/поточното произвеждане на деца, тук се прибавя и въпросът за мимикриите и хипнозите на ритъма – ритъм не само в смисъла на стиховата организация, но и като превключване между смислови цялости. Така характерното за поезията на Бен шоково въздействие се носи не от внедряването на санитарно-медицинския дискурс само по себе си, а от неочакваната повлеченост на този дискурс към броилката с магиката на нейната съседна рима, със задействането на съспенс-ефекта и с достигането до една нова (различна от първоначалната) отстраненост от болката, от виковете и смъртта. Залата на раждащите жени е място, на което се работи (два пъти във втората строфа се повтаря вариативно, че „не сте тук на почивка"). Родилната зала получава статута на централа, която обединява начални точки на човешкото съществуване. Това е специализирано място, което касае всеки човек. В строгия порядък на своята механика, който затваря всеки един (единичен) случай, родилната зала актуализира в своите комуникативни проекции човешкия край, мисли го с декотата на „излизане", „изгаряне" в детска броилка.

И още нещо, което в този исторически момент може да присъства само в реда на предчувствията. Макар и неоспорим в своята възрастова принадлежност жанр, в 1912 година броилката побира значенията на детското само „телесно", а не например като социална роля. Детето встъпва в света чрез броилката и с ритъма/римите на властовия порядък, който случайността налага. Оттук нататък (след като напусне Залата) то ще продължава да се мъчи на всяка цена да остане в „спасителната" комбинаторика на своята броилка. Така с броилката се носи и нова концепция на романтически оцветения разказ на оцеляването, който литературата на XIX век мултиплицира.

2. 30-те години. С правото на деиктическия жест

Времето от тридесетте години не случайно е основна територия, върху която се развива въздействието на интегрираната в художествено произведение броилка. Самата жестикулация на посочването налага в този момент експанзия в различни сфери на всекидневието: от новото значение, което придобиват визуализирането и „онагледяването" в науките, медиите и политиката през масовия интерес към криминалното разследване и физиогномическите четива до апелативните послания на рекламите, киното и пропагандата.

Ето един пример, който наистина елементаризира ситуацията с хипертрофията на посочването, но който в същото време дава представа за дълбокото проникване на тази новоосвободена жестикулация, водеща със себе не само езикови трансформации, но и смяна на акцентите и авторитетите. Филмът „Синият ангел" (1930), енциклопедийно известен чрез изображението на възседналата буре като сценичен реквизит Марлене Дитрих в ролята на кабаретната изпълнителка Лола Лола, в действителност говори за извършващите се от края на 20-те години метаморфози на показването. В този смисъл прословутите крака на Дитрих представляват не основен акцент, а разменна монета, лостове, комически преобръщащи началото и края. Гимназиалният учител Унрат, когото в началото виждаме като пълновластен господар тъкмо в показването на черната дъска, накрая се превръща в безволев експонат, върху чиято глава в поантата на един кабаретен номер (клоунада) се разбиват яйца, тоест накрая него го показват като обект, при това в една твърде унизителна в своята преобърната дидактичност перспектива.

Любопитно е да се наблюдава как като синтактичен израз на този разрастващ се с високи темпове стремеж към посочването се налага сложното съставно изречение с подчинено подложно. Макар да е на пръв поглед изречение като останалите типове, функционално сравнимо в своята синтактична роля спрямо други подчинителни видове, подчиненото подложно изречение носи със себе си една особена магика на маскираната субектност. В буфера на тази маска субектът в изречението се описва и коментира, премълчава се и се разбулва. Който вика, той е – звучи като заклинание, което с еднакъв успех (на магическото, какъв друг!) се използва възторжено както от децата, така и

от техните възпитатели. Подчинените подложни изречения често се насочват към показване и на самото показване – настройка, която особено добре отговаря на насоките в развитието на актуалния поетически език на 30-те години. В поезията на Ваймарската република лесно може да се наблюдава както повишеното относително присъствие на този тип изречения, така и акцентното им разполагане. Тук детерминираният поглед към литературната история би отчел, че съществуват „външни" причини за това доминиране на един синтактичен модел: във времето на 30-те се налага например вариететната култура, която в известен смисъл „поглъща" не една територия на временно съседство (най-типичен пример е киноизкуството, докато най-епически протичат тези поглъщания на територията на литературното).

Макар това да се отнася особено за Ваймарската република и механиката на скривания субект да е в непосредствена връзка с кризата на репрезентацията, идеята за диктата на „посочващите" подчинени подложни изречения и техния принос в каноничното подреждане на българската класика в определен времеви сегмент е примамлива и принципно проследима. Във всеки случай в Ботевия стих и неговото историческо битие от 30-те години виждаме как може да се издигне иначе потулващата се (в описването, в евфемизма дори) субектност по формулата *който..., той* и това действие по скриване – разкриване да омагьосва.

3. M (1931) на Фриц Ланг

Известен е историческият проблем с пренастройването на филмовия медиум във връзка с въвеждането на звука в киното. „Говоренето", носещо със себе си своя товар на всекидневния език и цивилизационните културни пластове, трябва да стъпи върху една вече устойчива иконография. То трябва да се опита да преведе (или уподоби) тази иконография, поемайки ролята на помощно средство. Това се случва в началото на 30-те години на XX век – времето, когато табелите (подобни на тези, които нямото кино монтира като пояснителни връзки между кадрите) заживяват самостоятелен живот, като изглежда се измъкват от инструменталната ниша, която по-рано им е била отредена. Поведението на прословутия Чаплинов персонаж например се управлява изцяло от визуалната жестикулация. Тъкмо чрез цитиране на визуалното жестикулиране той е вкаран и във филма на Рутман Берлин. Симфонията на големия град – произведение, което само чрез монтажа на образи създава внушение за разнородните звуци на града (в това число и чрез струпването на всевъзможни табели).

„Говорящият филм е също ням", поставя в курсив Теодор Адорно, „Неговите фигури не са говорещи хора, а говорещи образи, които се отличават с всички знаци на образното, с фотографската двуизмерност, с недостига на дълбинно измерение. При тях думите идват по някакъв начин от безтелесната уста и би трябвало да обезпокоят всеки непредубеден. [...] Тази техническа

отделеност на образ и дума се засилва от един основополагащ момент. Всяка реч във филма е нещо недействително (Адорно, Айслер 1976: с. 75-76).

Тук се случва нещо особено интересно в „проговарянето" на филмите на създателя на Метрополис Фриц Ланг: неговият първи филм от епохата на звуковото кино – M (1931) , може да се разглежда като студия по въпроса за горното противоречие. Този филм започва с детски глас, отсечено декламиращ броилка:

Warte, warte nur ein Weilchen,	Чакай, чакай ти за миг,
bald kommt der schwarze Mann zu dir,	ще дойде Черния при теб [със вик],
mit dem kleinen Hackebeilchen,	и под малките тесли
macht er Schabefleisch aus dir.	кайма ще станеш точно ти.

За около десет секунди екранът остава тъмен, озвучен (във втората част на тези десет секунди) от броилката. В следващия момент – на стиха "bald kommt" – идва първият кадър, заснет в перспектива отгоре. Той представя седем, разположени в кръг, деца, внимателно наблюдаващи стоящото в средата на кръга момиченце, което отброява отчетливо осемсричковите стихове на броилката и посочва последователно в посока на часовниковата стрелка всяко едно от децата. Когато на последната сричка на четвъртия стих („ти" – "dir") момичето завършва броилката с думите „Ти си вън" ("Du bist raus"), посоченото дете напуска кръга, присъединявайки се към вече „изгорелите", а гласът на броилката продължава отначало същите със стихове. Малко след средата на втория цикъл на отброяване камерата бавно се приплъзва най-напред настрани, а след това нагоре, като това движение дава представа за големия вътрешен двор, в който играят децата. От гледна точка на разказваната история основанието на този ход на камерата е търсенето на простиращата на един от горните етажи изнервена майка, която с раздразнение забранява на децата да пеят „проклетата песен".

Както е в повечето подобни броилки, и тази преоблича конкретни детайли от съвременната популярна култура и разпознаваемата действителност. От една страна, тя е създадена по актуален фрагмент от оперетната песен на Валтер Коло („За секунда ти поспри, /щастието скоро и при теб ще долети"), а от друга страна, в нейната сюжетна травестия е въвлечен серийният детеубиец от Хановер Фриц Харман, осъден на смърт през 1925 г. – друг актуален елемент от местните новини и фолклоризации. Съчетанието между шлагера за крилете на щастието и потресаващите криминални случаи с разчленени трупове и напълно изплъзващи се мотиви на убийствата е колкото драстично в своята крайност, толкова и стереотипно за жанровата природа на детските песни. Съседните, скандиращи се рими приютяват трайно табуирани образи, ситуации или просто приети като неприлични думи. Магиката на числата, която в много случаи изглежда привидно най-благоприличната част от бро-

илката, носи освен акумулираното очакване, съспенса, така и свидетелството, „документалността". Числото остава „сигурният" елемент в броилката, независимо от степента на неговата доказуемост. „In Hannover an der Leine,/ Rote Reihe Nummer acht" – така декламира адреса на убиеца един от фолклорните варианти на същата броилка, независимо от фактологическата подробност, че последното жилище на убиеца в Хановер е на адрес Роте Райе номер две. Не само защото „acht" (осем) е чудесна рима на „umgebracht" (убил), но и защото кръстосванията, които броилката предприема, предпочитат редуването на „вярно" и „сбъркано".

Често тези стихове изглеждат създадени точно и единствено за това да дразнят останалите (вероятно възрастните), а не за целите на вътрешното преброяване сред децата. В езиково-перформативните жестикулации на броилката може да се види дори протоядрото на анархическото (Фрайтаг 2008). Във връзка с това може да се разглежда развитието на дразнението от началната реплика на майката за „проклетата песен" до неочаквания и дидактично засилен финал, че родителите са тези, които са отговорни за децата си.

Оттук нататък във филма започват целево да навлизат различни всекидневни шумове: стъпките по дървената стълба, усиленото триене на прането по приставката на легена, ударите на домашния стенен часовник, насложени върху звуците на автомобилните клаксони пред едно училище, тупкането на детска топка. По своята монотонност и по ритъма на взаимната си сменяемост те напомнят на броилката от началото. Сякаш отскоците на топката и „сричките" на нейното съприкосновение със земята отвеждат едно иначе съвсем друго момиченце до колоната за плакати, а не Елзи, чиято изнервена майка се ядосва на детската песен в началото. Там, точно върху съобщението за обявеното възнаграждение от 10 000 марки за човека, който посочи убиеца на деца, се прожектира силуетът на престъпника. Ситуацията се повтаря, а агентите в тази ситуация (на първо място убиецът) сякаш изпитват удоволствие тъкмо от повтарянето. Това е инфантилното удоволствие от повтарянето, с което филмът започна и то, изглежда, е общо за престъпника и жертвата. Сянката на убиеца, която пада върху плаката, апелиращ към неговото посочване, е запомнящ се и христоматиен образ, до който обаче Фриц Ланг достига по „звукова" верига. Тази верига управлява свои собствени каузалности и внушения. Звуковите повторения и лайтмотиви оглеждат визуалните, разпознават ги и се движат по следите им.

Перспективата на заснемане отгоре, от която тръгва броилката в началото на филма, може да се мисли и като поле, в което се решава възможността за справянето с хаоса (Краймайер 1999: с. 60). Ако началото внушава, че тази йерархически надмогваща перспектива принадлежи на престъпността заради умението ѝ да се разтваря до пълна анонимност, да надниква и разполага и в затвореното частно пространство, постепенно кадрирането отгоре се налага като приоритет на силите на реда (при това паралелно на полицията и на прес-

тълпния свят, чийто гилдийни интереси са нарушени от развилата се истерия покрай случая със серийния убиец на деца). Силата на убиеца е в играта между извеждането от анонимност (с писането на писма до полицията, в които съобщава какво предстои да извърши) и потъването в нея. Непрозрачността в произвола се преобръща в прозрачността на новата архитектура от времето на Новата предметност. Създава се усещането за предварителната разчертаност на градското пространство, в рамките на което само се сменят изпълнителите на ролите: скрити и откриващи се, преследвани и преследващи, посочвани и посочващи.

С перспективата на снимане отгоре се откриват голяма част от ключовите ситуации във филма. Наред със значенията на опозицията между ред и безпорядък, подобен подстъп за навлизане в ситуациите актуализира хипертрофията на деиктическия жест. Подобно на особения случай на броилката, който предполага един ритуален консенсус между посочващи и посочвани, всеки обитател на градското пространство възприема като своя естествена привилегия възможността да посочва, а като пряк резултат на това и да разследва, да предприема съдебен процес, да линчува. След като на връщане от училище момиче пита възрастен господин колко е часът, а той прибавя към любезния си отговор само актуалното предупреждение, че „Сега трябва бързо да се прибираш вкъщи", очевидно невинният човек става веднага обект на прицела на минувачите, които „разпознават" в него убиеца (или – подобно на децата – разпознават повторението на ситуацията и реагират на него). Погледнати от височинната перспектива, от която беше заснета броилката в началото, струпалите се хора напомнят кръга от деца. С две същностни разлики: първо, ритуалният кръг при протичането на броилката не може да променя разстоянието на своите точки до центъра, докато при опита за саморазправа с човека, отговорил колко е часът, „взривяването" на кръга е неизменна част от посочването; второ, диаметрално противоположна е посоката на посочването (от центъра към периферията на кръга и обратно, от периферията към центъра на кръга).

Във връзка с общите нагласи към посочването произтича и цялостното отношение/представяне на разследването, тръгващо от социалните „низини" (периферията). В това, че „един град търси един убиец" с мобилизиране на всичките си структури и потенциал, като с разрастването на акцията започва да го търси и напълно професионално, няма много оптимизъм. Доброволното и някак саморазбиращо се участие на населението в полицейски, съдопроизводствени и други подобни предприятия, е черта на културната ситуация от 30-те години. В „Опера за три гроша" на Брехт може да се види сходна акция при съответното усилване на притчовата дидактика. Когато гражданите преследват като детективите и полицаите и съдят като съдиите, в този процес се налага концепцията за доминиращата театралност, за единствено възможното ролево участие на индивида в действителността. Това е крах за системата на

представянето, блокиране на механизмите, по които действа представителното. В цялостната ситуация на този процес не е случайно, че Кракауер вижда във филмите на Ваймарската република ясната симптоматика на Хитлеровото господство (Кракауер 1991).

Приблизително по същото време (1931) бива филмиран изключително успешният роман на Ерих Кестнер „Емил и детективите" (1929), който представя твърде сходна ситуация на преследване, подсилена от разликата във физическите пропорции. Ято деца вървят буквално по петите на престъпника (крадец на сто и двадесетте марки на Емил), като при това те не предприемат кой знае какви действия, защото силата и авторитетът не са на тяхна страна. Най-напред на тяхна страна е само и единствено телесното струпване, то обаче решава и всичко останало (а дали не решава и въпроса с виновността на престъпника?). Днес подобно нещо би могло да се нарече и мобинг – чисто телесно упражняване или демонстриране на сила на даден колектив спрямо единицата.

Подобно на Кестнер и за разлика от Кракауер, филмът на Фриц Ланг по никакъв начин не си поставя оценъчни задачи. Вместо това той излага действието на механизмите на преследването и търси техния израз, тяхната археология в тъканта на образите – визуални и звукови, а оттам и в следите от профила на човешката индивидуалност.

И така, в зависимост от разгръщането на разследването, в „М" се наслагват две карти на града, две фигуративни системи за топографско описване, не на последно място и две концепции за посочването. Това, което се случва, е резултат от налагането на двете (частни) представи за града като място на общо обитаване. Техният паралелен и неуговорен синхрон рисува един портрет, разликите се разгръщат при неговото оповестяване. През 30-те години криминалното дирене вече се е утвърдило трайно като наука и тук може да се види как натоварените с упражняването на тази наука се наслаждават на триумфа на абстрактното: чрез графологичните експертизи, психоанализата, функционалната патология и много други помощни и съседни области. Територии на познанието, явяващи се образцови примери за псевдонауки като френологията, и напълно приложими в практиката криминални инструменти като отпечатъците на пръстите се примесват в „М" с произвола и замаха на броилката. В същото време не трябва да се забравя, че апелът на индивидуално преживяното страдание разполага с напълно различен образ на злото, като в това число спада и съпреживяването на зрителя, за когото подробното излагане на методологията на абстрактното криминално разследване играе роля главно в посока отвличане на вниманието.

За сметка на това разследването, започнало „отдолу", също така без да споделя онзи образ на злото, който се набелязва от апелите към страдание, работи с тактилно посочване. След като най-напред разпознаването на убиеца е станало благодарение на натрапчив звуков образ – убиецът свири с уста мотив

от сюитата „Пер Гинт" на Едуард Григ, той бива предаден по веригата за понататъшно следене чрез хитроумна техника на отпечатващо докосване, която дефинира стилово хората, живеещи в полу-легалност. Получил информацията за този зловещ, но и изобличителен звуков тик на свиркането от слепия продавач на балони, човекът от следващия пост напластява с тебешир върху дланта си буквата М и, разигравайки ролята на грубо блъснат от обекта на преследване, стоварва ръката със знака М върху плещите му. В решението на този възлов момент става ясно какъв ред и какво очакване задава посочването от броилката в началото.

4. „Десет малки негърчета" (1939) – модерен пандан на Декамероновото общество

В съвременния (урбанизиран) свят всеки индивид винаги е принципно наблюдаем. В резултат на тази наблюдаемост у всеки присъства трайно погледът на другия. Нещо повече, въз основа на този поглед на другия цялостното поведение на всеки индивид подлежи на оценка, сравнение, изобщо на тълкуване. В крайна сметка във всяка авторефлексивност има следа от чуждите (виртуални или реално протичащи) тълкувания.

Десет малки негърчета на Агата Кристи е едновременно сред най-популярните и най-изобретателните криминални романи, като голяма заслуга за това има рамката на броилката. Кристи използва детско стихотворение от XIX век, чиято всяка двустишна строфа завършва с премахването (или по-точно отпадането) на едно от десет негърчета. Наистина в това упражнение за обратно броене от десет до нула римите на броилката най-често отреждат смърт (като посечено с брадва, размазано от мечка или удавено). Съществуват обаче и двусмислени „присъди" (особено финалната разколебаност между омъжи се и обеси се). Както вече стана дума, фолклорната броилка е не на последно място и територия на недоразумения и на нарочни погрешни разбирания. Над всичко надмогва внушението за произвол, което бива преведено от един жанр (собственият фолклорен жанр на броилката, в който произволът изглежда саморазбиращ се, неподлежащ на коментар) в друг (на криминалния жанр, който проблематизира разбирането, открива множество паралелно протичащи коментари). Някаква анонимна и дяволски умела в своята комбинативна сила ръка изпълнява последователно присъдите според строфите на броилката, чийто текст виси в стаята на всеки един от гостите. След всяко убийство от трапезарията изчезва по една фигурка на десетте негърчета.

Така броилката се оформя в този роман като предварително известното и непроменливо условие на криминалното разследване, което протича паралелно в перспективата на прочита и в обществото на десетимата, намиращи се на Негърския остров. Около паралелните разследвания кръжат още множеството противоречиви журналистически информации за острова, както и слухове,

предположения. В епилога към тях се прибавят и стъпките от разследването на Скотлънд Ярд. Провалянето на всяко разследване води до триумфа на извършителя в собствената му концепция за „коригиращо" правосъдие. Пенсионираният съдия Лоурънс Уоргрейв е замислил да възстанови съдебната справедливост спрямо хора, избегнали смъртната присъда поради недостатъчни доказателства за тяхната виновност. Впрочем заслужава да се отбележи, че деянията, в които е обвинен всеки един от гостите на загадъчния остров от записан на грамофонна плоча глас, са от онази категория на невиновно извършените престъпления, която ще стане литературно актуална след Втората световна война и в непосредствена връзка с преосмислянето на нейния исторически и културен опит. Особено подходяща в структурно отношение спрямо тази ситуация се оказва жанровата матрица на новелата.

И така, броилката диктува определени условия на игра, с които всеки трябва да се съобразява както в индивидуалното си разследване, така и в калкулирането на действията си (за да се запази по възможност жив). В същото време обаче тя е и основа на общия разговор – на опознаване и подозиране, на флирт и противоборства; броилката провокира също заговарянето на „гласа на съвестта" – същностен фонов концепт за хода на романа. „Кой би могъл да узнае" (Кристи 1967: с. 80-81) гласи в повечето случаи въпросът, който отключва самооценките на персонажите. Покрай другите постижения в романа си, Агата Кристи очертава и доколко наличието или отсъствието на „глас на съвестта" е въпрос на индивидуална инсценировка, на поета от индивида роля, чиито параметри сам той щрихира и подлага на обсъждане от останалите.

Съществена роля за уплътняване на романовата структура около скелета на броилката имат нулевите (като степен на информативност) разговори, чийто обичаен сбор е неслучайно трапезарията – мястото, където е подреден театърът на порцелановите фигурки, където са прочетени обвиненията и където се отчита (с напускане на фигурките от сцената) изпълнението на присъдите. Тези разговори започват обаче още при първата среща на гостите на острова – в момента, в който те трябва да се подредят по някакъв начин (произволно какъв), за да се качат на чакащите ги таксита (Кристи 1967: с. 22-23). Това е ситуация, добре позната на съвременния човек – от групирането на гостите по маси на частни празненства до създаването на далеч по-отговорни „съседства" в разквартируването на участници в научни форуми. Само че автоматизираните разговори, ролевото инсцениране и изобщо богатата стилизация на телесното поведение идват не от обичайността на ситуацията, а от рефлекса на едно двупосочно маскиране: маскиране в индиферентност и (жестово) излизане от индиферентност към това, което се нарича светско поведение. В тази насока е любопитен профилът на налаганите по-късно алтернативни разговори, необходими в момента непосредствено след като невидимата ръка е отброила вече първите си жертви: една доста точна макросхема на нови-

нарска емисия – от актуалните събития по света през разказите за героични подвизи на спортното поле, до последното появяване на чудовището в Лох Нес (Кристи 1967: с. 69).

Тъкмо от такива, привидно съвсем плитки откъм избистряне на взаимоотношения или откъм детективски нишки, разговори тръгват напрежението, все по-интензивното взаимно наблюдение, а в последна сметка и психологическото портретиране. По такъв начин образите на фигурите/фигурките са оформени не чрез характеристика, а чрез представянето на „игрови" рефлекси в „действителна" ситуация. Като при това в плана на съдържанието игровите рефлекси означават същевременно и реални инстинкти за самосъхранение, а действителната ситуация, от своя страна, е очевидно напълно режисирана, като с постепенното развиване на механизма на броилката става все повече не-действителна.

Предизвестените убийства в „Десет малки негърчета" са не верига от случаи, а експеримент – това е първото нещо, което жертвите разбират. В това осъзнаване е заложен страхът, то отключва активността на „негърчетата", то е и наказанието за тях, което анонимната сила на изпълнението е отредила. Към „експерименталния" характер на извършващото се е насочено и специално подготвеното интериорно осветяване. Изобилната електрическа светлина навсякъде в къщата, предоставена на жертвите, не оставя скрити кътчета, лишава интериора от естествените му нагъвания и скривалища, които биха могли да помогнат за изтриването на следите (Кристи 1967: с. 58). Утопичната „еднаква" навсякъде светлина е траен фигуративен вариант на точно толкова утопичната справедливост. Наред с това обаче свръх-осветяването има и друга функция: то носи и поддържа усещането за постоянна наблюдаемост. Влизайки в криминалната задача, скриването от подозренията на останалите може да става вече само с думи.

Неочаквано за едно криминално произведение, което при това разчита разгръщането на своята история с математическа отмереност, „Десет малки негърчета" е роман за човешкия потенциал да се живее в обкръжението на останалите. Оттук идва и значението на фигурата на острова, към която повествованието се връща нееднократно. Фигурата на острова се произвежда в напрежението между загубената връзка със света и обстоятелството, че сам по себе си той представлява един свят, тоест значенията на острова се разгръщат между съзнанията за непълноценност и самодостатъчност. Тук обаче, във връзка с вътрешно-жанровите стратегии на броилката и доминирането на жестовете на наблюдаване и посочване, по-съществена е динамиката между загубата на погледа, идващ от другия, и неговото пресъздаване във възможно най-минималната социална конфигурация, в последна сметка във всеки индивид. На самия съдия Уоргрейв – авторът, замислил и изпълнил цялостната инсценировка, му се струва, че е пристигнал на някое друго място (Кристи 1967: с. 33). С хода на разгръщане на повествованието започва да доминира усещането за острова

като нещо, разположено отвъд всичко останало: добрал се веднъж до острова, човек вече е „пристигнал [...] до края на всичко" (Кристи 1967: с. 63).

Всеки на острова има свой набор от представи за останалите, постепенно изгражда и свой план, който се променя според развитието на ситуацията и според промените в тълкуването на броилката. Задачата се усложнява (а с нея нараства интерпретативният потенциал на броилката), когато започват да се отчитат възможностите за изиграване на „фалшив" ход. Мисълта на десетимата (или деветимата, без съдия Уоргрейв), че сред тях има „фалшиво негърче" (Кристи 1967: с. 103) може да се мисли като проблем и във фолклорната практика на жанра. В романа на Агата Кристи обаче, към търсенето на този „непозволен" ход, който освен път към успеха на „фалшивото негърче", би открил и пролука за анализ на останалите, са свързани множество странични стратегии: от интегрирането в разговори на печатните медии, внасящи на острова световния делник на епохата, до моделирането на собствените стратегии за водене на „разследващ" разговор.

5. България! България! Една ироничѐска съ̀временна броилка

Броилката е по принцип ирелевантна спрямо иронията – във фолклорното детско възприятие тя е нещо напълно сериозно, а в авторското съзнание вниманието около броилката означава работа по нейното изкусно заплитане (както е при Агата Кристи, а в друг смисъл и при Готфрид Бен). В последните десетилетия обаче сме свидетели на един принципно различен интерес към фолклора – не като орнамент, стилизация или повествователен подход, а като многоединство на гласовете, като пачуърк, който – за разлика от актуалния през 30-те години колаж – се отказва от стъписването, от проблематизирането на шевовете между използваните елементи. В тази перспектива, въпросите за принадлежността на това многогласие към един постмодерн или пък за унаследяването на формите при това постмодерно, не изглеждат с особена значимост. По същия начин е без значение дали ще преценим, дали днешните ножици са твърде остри или твърде тъпи, след като те все едно не произвеждат (същите) метонимии. Иначе със своя вроден още от фолклорното си развитие усет към произвола, с игровата си подложка, както и с радостта от „късите съединения" на всекидневните езикови деконструкции, броилката вероятно би могла да се мисли естествено и като един от пра-топосите на постмодерното.

В концептуалната обработка на стихосбирката „Черешата на един народ" (Господинов 1996) стихотворението „България! България!" присъства най-напред с експлицитното си жанрово назоваване: броилка (с. 13). Паралелното присъствие на заглавие и жанрово уточнение не просто търси снизяване на говоренето за България в националната поетическа традиция, но и въвежда по-пряка, макар и механична връзка: Възторжените викове или скандирания „България! България!" са броилка. Изборът на заглавие обаче е умишлено на-

правен извън ритъма на стихотворението. Когато броилката започне да мери още в първите два стиха, тогава въпросът за това какво е „България! България!“ следва да се върне. При условие, обаче че възприемателят е в състояние да концентрира вниманието си обратно в посока към заглавието. Да, както ще научим едва от „епилога“ на стихотворението (също като жанровото уточнение в началото, поставен в скоби и курсивиран), „България! България!“ не е броилка, а избор, тя в същото време е и избраното: „така, преди да се родят/ душите си избират родина“.

Как обаче избират душите? Имат ли те представа за избираното? Знаят ли, че изборът в броилката е обикновено предпоставен? И как тогава стои при душите въпросът с фалшивите негърчета, с дебненето и блъфирането? Или пък – напълно вероятно – душите са напълно ирелевантни към тези въпроси, ирелевантни и към самия избор. Нахвърлят ли тогава тези души (или агентите, ангажирани с тяхното отброяване) един нов концепт за случайност? Концепт, в който от значение е не мястото, на което ще попаднеш (или на което си), а вихърът, в който си избирал родина. Затова и когато настоява с почти детско упорство на 1968 г., в която един негов „аз“ е останал завинаги, Георги Господинов посочва като своя родина отново този вихър, страната на транзиторното, на бутафорните пътувания до места симулакри, на спрялото времепространство на детското хаотично посочване.

Във фоновото познание на това стихотворение трябва да се отбележи основата на конкретно използваната броилка: тя е част от „игра на държави“. Към този фон на детинското посочване на „държавите“ принадлежи например и едно друго пробягване по географската карта и по клишетата от новините и учебниците по география. По пътя за Париж Радичковият Гоца Герасков „инспектира“ набързо германци и австрийци, прокарва и един принципно възможен коридор до Америка: там, където хората се стрелят (Радичков 1979). Господинов качва влаковата композиция на Гоца Герасков към Париж на друго превозно средство или по-точно на друг медиум: броилката. Влакът, както е известно, кадрира, насича пейзажа чрез рамката на прозореца, като в същото време свързва единствено в ускорението отделните насечени парчета. Видяхме, че броилката също кадрира и съшива смели синкопи, осъществява благозвучия по съседство, метонимични еуфони: тя прави това чрез жеста на едно периодично посочване, който със своето фокусиране затваря една по правило фабрикувана (версификаторска) или „излагаща“ описателна цялост.

Летящият пръст в детската броилка (по същия начин като неведомия пръст, сновящ между световете на идентичностите) произвежда, подобно на влака, ускорение. В картината, произведена в това ускорение, кърваво-телесните алюзии на световна анатомична разпокъсаност и накърненост (“европа еднокраката“; „плешката на африка“; „пясът скандинавия“) са не толкова проекции на детските тематични обсебености и представи (въпреки че жанровата подложка предполага и тях), нито пък фигуративни екскурси за образа на

другия (въпреки че не се изключва и тази проблематика). В много по-голяма степен телесното „разфасоване" в броилката на Господинов може да се мисли като манифестиране на възможностите на езика да решава, при това да решава радикално, разчиствайки си както сметките, както с митове и дидактики от различен произход, така и с така наречените „действителности".

Библиография:

Адорно А. 1976 Adorno, Th.; Eisler, H.: Gesammelte Schriften, Bd. 15: Komposition für den Film. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976.

Бен 1999 Benn, G. Saal der kreißenden Frauen, In: Großstadtlyrik. Hrsg. von Waltraud Wende. – Stuttgart: Reclam, 1999, s. 87.

Бенямин 1982 Benjamin, W., Gesammelte Schriften : Bd. V, Hrsg. v. Rolf Tiedemann. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

Господинов 1996 Господинов, Г. България! България! : Броилка. // *Господинов, Г.* Черешата на един народ. – София, 1996, с. 13–14.

Игов 2001 Игов, С. История на българската литература. – София, 2001.

Краймайер 1999 Kreimeier, K. Strukturen im Chaos. Wie Fritz Lang Ordnung un den Dschungel bringt. // *Dschungel* Großstadt. Kino und Modernisierung. Hrsg. von Irmbert Schenk. – Marburg: Schüren, 1999, s. 57–66.

Кракауер 1991 Кракауер, З. От Калигари към Хитлер / Състав. В. Игнатовски; Прев. от англ. и нем. Г. Фъркова, А. Донев. – София, 1991.

Кристи 1967 Кристи, А. Десет малки негърчета / Прев. Н. Милев. – София, 1967.

Радичков 1979 Радичков, Й. Париж има почивен ден. // *Радичков, Й.* Избрани произведения : Т. 1. – София, 1979, с. 71–75.

Фрайтаг 2009 Freitag, T. Fällt ein Negerlein vom Dach herab. Das ganze Elend im Kinderlied. – Cottbus: Regia, 2009.

Minkov, Boris. The counting-out verse. Touches to a conceptual history.

The counting-out game is a shortened expression of the feasible relationships in a community. In its own performance as genre and medium keep the counting-out verse a dynamic connection at the childhood's perception. The meaning and the role of this genre is finding expression in the balance between description and pointing. The paper observes the hand gesture in the era of Weimar Republic and its conceptual history (Begriffsgeschichte) in 20. century. The examine cases are interpreted in the context of the 30s: for instance the film by Fritz Lang "M" (1931) or the detective fiction novel by Agatha Christie „And Then There Were None" (1939). Gottfried Benn's poem "Saal der kreiЯenden Frauen" (1912) and a contemporary poem by Georgi Gospodinov from the 90s are examples for describe of the genre's historical development.

РУСКАТА ОКУПАЦИЯ (1878-1879) И БЪЛГАРСКАТА ИДЕНТИЧНОСТ: НАЦИОНАЛНИ И ЛОКАЛНИ ПОЛИТИКИ

Десислава Лилова

Какво става във въображението на население, чиито земи внезапно се превръщат в театър на бойни действия между чужди армии, след това са окупирани от победителя, в последствие са разделени между четири различни държави и една автономна област, като някои от тези „нови родини" току-що са се появили на географската карта? Целта на настоящето изследване е да потърси отговор на този въпрос, като анализира начина, по който се променя териториална идентичност на българите по време на руско-турската война и последвалата руска окупация (1877–1879).

Политическите събития от този период могат да бъдат представени в следното резюме. През април 1877 руския император Александър II в съюз с Румъния и Сърбия обявява война на Османската империя. През юни неговата армия преминава Дунава, а през декември сръбската войска се включва в офанзивата срещу османците. След серия от успешни сражения руската армия достига до Одрин. Прелиминарният мирен договор е сключен в Сан Стефано на 3 март 1878 и предвижда образуването на голяма българска държава от Дунав до Бяло море. Тези решения са ревизирани от Берлинския конгрес. Според неговия заключителен документ, подписан от Великите сили на 13 юли същата година, територията на българското княжество се ограничава между Дунав и Стара планина, а в земите между Стара Планина и Родопите се създава автономна област под името Източна Румелия. Румъния получава северна Добруджа, Сърбия придобива Нишки и Пиротски санджак, а останалите части от т. нар. Сан Стефанска България остават в границите на Османската империя. Освен това Русия се задължава да се изтегли от окупираните територии до юли 1879.

По същество тези събития са част от мащабна схема за преразпределение на геополитическите сфери на влияние. Населението на оспорваните територии няма контрол върху този процес и затова гледната му точка му по правило не е отразена в историческия разказ. В действителност тя заслужава много повече внимание, тъй като съдържа алтернативна информация за начина, по който се образуват модерните нации и техните държави. Комбинацията от война, окупация и предстояща смяна на държавната принадлежност е екстремна и мобилизира максимално чувството за идентичност във всичките му варианти – социални, етнически, родови, локални и национални. Но всяка форма на

колективна принадлежност предполага различна логика за рационализиране на бруталните промени. Струва си да се запитаме коя от тях е изтласкана в приоритетна позиция от политическия трус. Какви мотиви доминират в реакциите на хората спрямо необичайното стечение на обстоятелства? С какви отговори на въпроса „кои сме ние" българите влизат в историята на своята нова държава?

Надежден индикатор в това отношение са текстовете, които са произведени през 1877-1879 и дават облик на публичната сфера в този период. Това са най-вече статии в периодичния печат, както и политически документи – мемоари, петиции и колективни писма. [1] Ако се съди по ключовите теми в този корпус, три координатни оси на идентичността са най-силно дестабилизирани от взривеното статукво на балканския свят. Това са представата за родина, опозицията „чуждо – свое" и отношението „локално – национално". Ще се опитам да представя логиките, механизмите и динамиката, които определят развитието на всяка от тези дилеми.

Територия и нация: имената на родината

Сблъсъкът на алтернативни визии за преразпределението на балканските земи е несъмнено най-мощният катализатор на идеологическо напрежение. Познатата карта на полуострова се прекроява в реално време и местното население се озовава в ролята на очевидец на този процес. Още от избухването на войната геополитическите проекти на Великите сили и борбата за надмощие между тях се следят с пределна концентрация и емоционалния ангажимент на хора, които наблюдават раждането на собствената им държава. Активността на териториалното въображение е трескава, но вместо да доведе до бързо нормативизиране на представата за национална родина, тя предизвиква криза на идентичността.

Най-ясният симптом за това развитие е динамиката, с която се променя името на родината. Неговите трансформации минават през няколко последователни етапа. В довоенния период думата „отечество" се среща в съчетание с няколко различни имена, като всяка комбинация има специфичен произход и контекст на употреба. Например в учебниците по география родината се визира като територия, споделена от разнородни етнически и религиозни групи. Тази представа добива изключителна популярност и не случайно периодичният печат лансира цяла серия от имена за нейното обозначаване: Балканский полуостров, Старопланинский полуостров, Европейска Турция и Восток. В учебниците по история обаче родината се мисли през призмата на среднове-

[1] В настоящата статия са обобщени наблюденията върху следните 12 вестници и списания, посочени по азбучен ред: *Българин, Витоша, Дунавска зора, Марица, Народний глас, Остен, Секидневний новинар, Славянин, Славянско братство, Стара планина, Сутрина, Целокупна България.*

ковната държава. Под влияние на историята литературата също нормативизира израза „нашето отечество България". Но в политически контекст авторите последователно избягват да наричат родината „България". Причината е, че според картографската норма на XIX век под това име се разбират единствено земите между Дунав и Стара Планина, а според политическия елит на младата нация населените с българи земи обхващат значително по-широки територии. Ожесточеният дебат с гърците за границите на самостоятелната българска църква изисква предвидливост при предявяване на териториални претенции и педантична дисциплина при употребата на топоними. Поради това в печата думата „отечество" най-често се асоциира със сакралната триада „България, Тракия и Македония".

Още в самото начало на войната тази сложна система е опростена радикално. От всички имена остава само едно и това е България. Вестниците цитират многократно официалната декларация на руския цар Александър II, в която се заявява, че войната ще се води „за освобождението на България".[2] Никой не се съмнява, че руският цар има предвид всички населени с българи земи и поради това имената на Тракия и Македония стават излишни, а проектът за споделената родина на Балканския полуостров бива свален от политическия дневен ред и много бързо потъва в забрава.

Ситуацията се усложнява прогресивно след Сан Стефанския мирен договор, който предизвиква остра съпротива в чуждестранния печат и съответно българските вестници са принудени да влизат в непрекъснати дебати по териториалните му клаузи. Но все пак до средата на лятото на 1878 България безусловно запазва нормативния си статут като наименование на всички населени с българи земи. Проблемът е, че след Берлинския конгрес употребата на това име без допълнителни пояснения става практически невъзможна.

Причините са няколко. Преди всичко периодичният печат категорично отказва да признае легитимността на името „Източна Румелия". Не само във вестниците, но и в официалните петиции на населението то се поставя в кавички, придружава се с определението „тъй наречената" и се заменя с „Южна България" или по-рядко – с „Тракия" или „Отвъд-Балканска България". Характерен пример за стратегическия залог на тези езикови игри са заглавията на официалните писма между представители на българския политически елит и Европейската комисия, натоварена с държавното устройство на Източна Румелия. Кореспонденцията започва през октомври 1878 с мемоар, от който става ясно, че комисията може да се занимава с Източна Румелия, но населението на въпросната територия всъщност живее в Южна България: „Мемоар, отправен до Европейската коммиссия за устройството на Източна Румелия от населението на Южна България". Няколко седмици по-късно дипломатите на Великите сили изпращат отговор, но не до „населението на Южна България",

[2] Вж Анонимен автор 1877b, 1877h, 1877i, 1877j.

а до 12 поименно изредени мъже, представени като говорители на „няколко хиляди жители на Източна Румелия“: „Отговор на Европейската Комисия на петицията, представена от Г.Г. Й. Груев, Т. Кесяков, И. Е. Гешов, Д-р Стоилов, Д. Папазов, Д. Наумов, М. Савов, М. Попов, Г. Иванов, К. Великов, Д.р Г. Миркович, К. Павлов, от името на няколко хиляди българи, жители на Източна Румелия“. Следва реплика от българска страна, в която Източна Румелия е отстранена и демонстративно заменена с Южна България: „Реплика изпратена до Европейската комисия от депутатите на Южна България“[3].

Вторият въпрос, който възниква, е как да се обозначи територията между Дунав и Стара Планина. Според Берлинския договор това е България. Според българския печат това е само част от България. Как точно се нарича тази част, е въпрос без ясен отговор. Във вестниците циркулират най-различни варианти – „Северна България“, „географическа България“, „отсамна България“, „свободна България“, „Дунавска България“, „Княжество България“. За да се постигне равнопоставеност и симетрия между всички части на родината, и Македония започва да се нарича „Западна България“. При това положение обаче, когато се визира цялата територия, населена с българи, също се налага да се правят пояснения – примерно „разделена България“, „съединена България“, „целокупна България“ или „майка България“.

Трябва да се отбележи, че декретите на временното руско управление, публикувани в българските вестници, са единственият политически дискурс, който възпроизвежда коректно териториалните деноминации на Берлинския договор. Техният контраст с топонимичния хаос, който цари в периодичния печат, е отчетлив и не дава основание да се твърди, че Русия директно дирижира дебата върху дефинициите на България. Решаващите фактори в това отношение са по-скоро дългият срок и особено широките териториални измерения на окупацията. Временното руско управление се осъществява едновременно на север и на юг от Стара планина и неговият обхват оказва непосредствено влияние върху конструирането на българската териториална идентичност. Чувството за принадлежност към една родина е споделено в рамките на цялата зона, която е подложена на едни и същи интензивни трансформации. Нейните граници са очертани само върху картата, създадена в Берлин: докато на място, под властта на руската администрация, разделението на региона практически не се усеща.

Лавината от имена продължава да нараства до самия край на руската окупация. Първите признаци за стабилизиране на името „България“ със значението, придадено му от Берлинския конгрес, се забелязват едва през втората половина на 1879. По това време княз Александър Батенберг вече подписва заповеди и международни договори като владетел на България. Освен това институциите в Княжеството започват да функционират и необходимостта да

[3] Вж Анонимен автор 1878е, 1878о, 1878р.

се коментират новите данъци, кадастри и закони налага стандартизиране на държавното име в печата. Само по себе си обаче това не означава, че кризата в българската териториална идентичност е преодоляна. Тъкмо напротив, конституционното закрепване на името „България" към територията между Дунав и Стара Планина провокира остра нужда от друго име на родината, което да визира всички населени с българи земи. До края на руската окупация този проблем остава без решение, но през следващите десетилетия за тази цел е възродена и кодифицирана сакралната триада „Мизия, Тракия и Македония".

Както се вижда, в новия вариант на триадата България е заменена с Мизия, за да се избегнат усложнения. Но иначе и двете версии не съдържат ясни индикации къде минават границите на визираните територии. Обективна яснота по този въпрос няма как да се постигне, тъй като след края на античността Мизия, Тракия и Македония губят статута си на административни единици. В действителност имената им остават в употреба единствено благодарение на европейската картография, която не познава добре Балканите и затова използва историческа топонимия. Показателно е, че шестте български карти, издадени преди 1878, прокарват границите между трите области по шест различни начина.[4] Ситуацията не се променя съществено и след пряката намеса на европейската дипломация в картографията на Балканския полуостров. Разминаването между картите, начертани в Сан Стефано и Берлин, е брутално и в очите на българите на практика легитимира липсата на еднозначен отговор къде са границите на техните „етнически земи".

Руската окупация: формиране на култа към братята-освободители

Присъствието на окупационни войски и руска администрация е вторият фактор, който разтърсва из основи статуквото на света, в който българите са свикнали да живеят. Стратегиите за управление на териториите, които руската армия планира да завземе, са разработени още преди преминаването на османската граница. За тази цел през ноември 1876 към генералния щаб на руската армия е създадена Канцелария за гражданско управление на освободените зад Дунава земи под ръководството на княз Владимир Черкаски. След неговата смърт (03.III.1878) канцеларията е трансформирана в Съвет на императорския комисар начело с княз Александър Дондуков-Корсаков. Съветът се състои от 7 отдела: вътрешен, военен, съдебен, финансов, дипломатически, образователен, пощи и пътни комуникации. Това са основните направления, в които се разгръща дейността на руската администрация. Нейната цел е да подготви институционалната система на държавата, която предстои да се образува в окупираните територии. Старите османски административни единици са преобразувани в губернии, чието преустройство включва създаването на

[4] За формирането на българската териториална идентичност през Възраждането Вж Лилова 2010.

нови съдилища, полицейски управления, данъчни власти, пощенски клонове, училища и библиотеки. В края на март 1878, т.е. непосредствено след Сан Стефанския мирен договор, се полагат основите на българската армия с въвеждане на задължителна военна повинност за мъжете между 20 и 30-годишна възраст. До края на 1878 са въоръжени и обучени 30 000 души. През юли същата година в София е открита военна академия, в която постъпва първият випуск от 100 бъдещи офицери. След като Берлинският конгрес съкращава срока на руската окупация от 2 години на 9 месеца, княз Дондуков-Корсаков превръща подготовката на конституция на българското княжество в основен приоритет на своята администрация. Изработеният конституционен проект е приет на 16 април 1879 от Учредителното народно събрание, свикано в Търново. Три месеца по-късно властта е окончателно предадена на княз Александър Батенберг, който се възкачва на българския престол[5].

Тези събития са многократно анализирани в специализираната литература, но задачата на това изследване не е да влиза в дебат за тяхната оценка, а да реконструира гледната точка на българското население към тях. В това отношение периодичният печат изобилства със свидетелства. Действията на руската администрация се следят със същия детайлен и пристрастен интерес, с който преди това се документира ходът на войната. Всички укази, подписани от княз Дондуков-Корсаков, се публикуват в пълен текст на първа страница и което е по-симптоматично – всички коментари към тях са позитивни. Малкото негативни сигнали по тази тема, които достигат до българската читателска аудитория, се дължат или на кореспондентите на руски вестници, или на западния печат.

Особено показателен е случаят с известния руски адвокат и публицист Евгений Утин, който прекарва няколко месеца по българските земи като военен кореспондент на *Вестник Европы*. Като либерал и привърженик на идеалите на френската република, Утин се отнася критично към царското правителство и пише серия от разобличителни материали за политиката на руските власти в окупираните територии. Така например в една от статиите си той споделя, че е останал смаян от благосъстоянието на българите. Смята, че то е плод на реформите на Митхад паша, благодарение на които в материално отношение българите в Турция живеят по-добре отколкото техните освободители в Русия. Нещо повече, Утин сравнява руската администрация в окупираните територии на Балканите и в Полша, за да стигне до извода, че и в двата случая камшикът играе първостепенна роля като инструмент на властта. За доказателство той цитира един представител на руското управление, който му се похвалил, че всеки ден удрял по 200 камшика, защото „българите освен от бой от друго не разбират". Нелицеприятните дописки на руския либерал

[5] Анализ на политическите, социални и икономически аспекти на временното руско управление Вж у Тодоров 1958, Генов 1978, Методиев 1987, Аврамов 2007: с. 490–492.

стават достояние на българската публика благодарение на вестник *Българин*, който ги преразказва и ги обявява за злонамерена лъжа. Известният русофил Пандели Кисимов квалифицира Евгений Утин като „вътрешен неприятел" на славянското дело, който цели да докаже, че „руссите са сичко друго, а не освободители на България, а българите са за сичко друго достойни, само за свобода и политически живот – не[6]."

Не е случайно, че подобни критики на руското управление, макар и решително оспорени в редакционен коментар, се срещат извънредно рядко. Привилегированият статут на Русия в българското въображение има дълга традиция, която ескалира през 1877–1879 и се развива в безпрекословно доверие, любов и признателност към „големия славянски брат". Да се докаже българската принадлежност към славянското семейство е приоритетен проект на националния елит, в който се инвестира огромна енергия още от първата ръкописна история на Паисий Хилендарски (1763). Неколкократните войни между Русия и Османската империя в края на XVIII и първата половина на XIX век са друг фактор, благодарение на който патриархалният образ на руския „дядо Иван" се популяризира дори сред неграмотното население. Сраженията, които се разиграват пред очите на местното население през 1877–1878, задълбочават този процес. Хилядите руски войници, които загиват в тях, не са абстрактна статистика за съвременниците и това придава нова, по-силна емоционалност на традиционните български симпатии към Русия.

И все пак би било преувеличение да се твърди, че култът към Русия е спонтанен резултат от тези чувства. Решаващ принос за неговото утвърждаване имат преди всичко политическата воля и институционалната система на новата българска държава. През следващите години в публичното пространство на нацията влиза внушителна поредица от символни практики, които нормативизират образа на „братята-освободители" – празници, имена на улици, паметници, църкви, стихотворения и песни, изучавани в училищата. Периодичният печат е първата институция, която насочва идеологическия си потенциал в тази насока и благодарение на това е отличен източник на информация за началото на процеса. По време на окупацията вестниците са свръхчувствителни към всякакви форми на „неправилно" отношение към руснаците – особено от страна на местното население. В това отношение заслужава да се отбележи, че най-остро недоволство будят случаи, в които българите разпознават своите освободители не като братя, а като чужденци.

Обикновено сигналите за такива „инциденти" се получават по линия на руските кореспонденти, за които поведението на местното население не винаги е разбираемо. Особено впечатление им прави, че руските войски навсякъде са посрещани с цветя и радостни сълзи, но иначе хората предпочитат да стоят настрана от войната. Събирането на помощи за бежанци върви мудно, няма

[6] Утин 1879; Кисимов 1878а.

инициативност, няма наплив от желаещи да участват в сраженията. За пример е посочено село Горна Липница, в което няколко младежи се записали за доброволци, но родните им незабавно се явили в щаба и подали протест, че насила взимат децата им за войници[7].

Втората особеност в поведението на българското население, която шокира руските журналисти, е неговата прагматична меркантилност. Във всеки град войниците стават жертви на пладнешки грабеж заради произволните валутни курсове. Само Ловеч ги изненадал приятно, тъй като местната община въвела в тяхна чест официален курс от 33 копейки за 1 франк[8]. Пловдивската чаршия обаче разочаровала руската войска. Тук цените били неприлично високи, а българските търговци не правели отстъпки и се оказали също толкова безмилостни в пазарната си политика колкото колегите им гърци, арменци и евреи[9].

За повечето руски кореспонденти остава непонятно защо местното население организира празненства за победата, но се дистанцира от военните действия и трупа капитал от своите освободители. От своя страна българските журналисти намират това поведение за срамно и остро критикуват сънародниците си. Общото между двете групи наблюдатели е, че разглеждат отношенията между руснаци и българи като среща на братски нации и очакват подобаващо поведение от участниците в нея. Впоследствие литературният и исторически канон нормативизират тази гледна точка, но още през 1877-1879 периодичният печат започва да санкционира всички алтернативни версии за войната и последвалата окупация. На идеологически контрол са подложени сведенията за отношенията на руския имперски деспотизъм с българското население; на местния пазар с хиляди нови чуждестранни клиенти; на селяните с войската, която не е част от малкия им родов свят. За разлика от култа към Русия, на тези контакти не предстои да бъдат записани в учебниците по история. Те са третирани като „аномалии" още докато се случват и не случайно в колективната памет не остава следа от тях.

Сръбската окупация: прагматика и идеология на избора на идентичност

Сърбия и Русия са съюзници във войната срещу Турция, но като окупационни власти провеждат коренно различни политики. Целта на Русия е да създаде българска държава в контролираните от нея земи, докато Сърбия има претенции към териториите, заети от нейни войски. Най-общо казано, това са части от Османската империя, които се намират непосредствено до източната граница на сръбското княжество – от Кула на север през Пирот, Ниш и Враня

[7] Анонимен автор 1877d.

[8] Анонимен автор 1877a.

[9] Анонимен автор 1879b.

до Трън и Брезник на юг. В контекста на глобалното прекрояване на картата на Балканите преразпределението на тази териториална ивица изглежда второстепенен проблем. В локален контекст обаче процесът се оказва мощен катализатор на избора между българска и сръбска идентичност и това на свой ред изправя идеолозите на нацията пред серия от трудни дилеми.

На първо място ожесточеният териториален спор поставя под въпрос цялостната визия за войната като резултат от братската жертвоготовност на славянските народи в името на българското освобождение. Политиката на сръбските окупационни власти не се вписва в тази идеологическа конструкция и поради това българските вестници откровено се затрудняват да я рационализират. Основната причина е, че адекватната реакция изисква ревизия на образа на сърбите като братя, а този етнически стереотип се отличава с дълга история и изключителна устойчивост.

Белград е традиционен притегателен център за българската интелигенция. Това е град, в който излизат от печат стотици български книги, десетки български младежи учат, две легии от български доброволци получават военна подготовка, създават се коалиции от български и сръбски политици с проекти за преобразуване на Европейска Турция във федерация на балканските славяни.[10] Езиковата, религиозна и териториална близост, общата история в епохата под османска власт, както и активните контакти на националните елити стабилизират образа на сърбите като братя и го превръщат в част от отговора на въпроса „кои сме ние". Окупационната политика на Белград разколебава валидността на този отговор, тъй като разкрива липсата на солидарен интерес между българи и сърби. Резултатът е криза на идентичността, за чието преодоляване няма готова стратегия. Поради тази причина дори в най-острите си реакции българските вестници продължават да третират сърбите като „едноплеменни и едноверни братя", а не като чужденци. Най-емоционален израз на тази позиция дава списанието на Рашко Блъсков, което носи симптоматичното заглавие *Славянско братство*:

„Това са нашите братя и доброжелатели, които не могат да са исхвалят, че проливале кръвта си за **освобождението на славянете у Балканския Полуостров** [...] Да са не обърне най-подир и нашето братство като оногова, когото питале: Кой ти извади окото? – Брат ми, отговорил той. – Затова е толкос дълбоко изводено."[11]

Идеологическата криза, предизвикана от политиката на сръбските окупационни власти, не засяга само координатната система на идентичността, формирана през образа на Другия. Тя поставя на изпитание ефективността на класическия принцип, по който българите аргументират териториалните

[10] За българо-сръбските контакти през XIX век виж по-подробно Бойчева 1981, Конев 1974, Леков 1999. За по-късната тенденция към замяна на етническите стереотипи с търсене на обща балканска идентичност в сръбската и българската литератури Вж Игов 2008.

[11] Анонимен автор 1878s.

си претенции. Националната стратегия в това отношение е изработена покрай борбата за самостоятелна църква, която сблъсква интересите на българи и гърци. Това обяснява мощната и последователна атака срещу историческата география като доказателство за териториални права. Очевидно е, че на този терен българите нямат шанс срещу гръцките си конкуренти и поради това твърдо се придържат към тезата, че земята принадлежи на този народ, който живее на нея тук и сега. Като релевантен критерий за етническа идентичност се изтъква единствено говоримият език.

В териториалния спор със сърбите обаче простата рационалност на българската стратегия не дава очаквания резултат, тъй като Белград се позовава не само на историческите си права, но и на етническия характер на местното население. Българската преса реагира с изпитаните аргументи, че историята няма значение, а населението говори български език.[12] Според сръбската пропаганда обаче общите лингвистични белези между български и сръбски са прекалено много и не позволяват да се определи категорично какъв език говорят местните хора. Твърди се, че за тази цел трябва да се вземат под внимание критерии като носии, фолклорни обичаи, музикални инструменти, песенен репертоар, предания и легенди. Това е съвършено непозната територия за българската интелигенция, която до този момент е хвърлила всичките си усилия да брои говорещите български език, без да се калкулират нито диалектите, нито вида на дрехите, песните или танците. Има основание да се твърди, че трудният дебат със сърбите през 1878 дава отражение върху последвалата еволюция на българските териториални аргументи. Развитието на етнографията се превръща в държавен приоритет, с течение на времето табуто върху историческата география се вдига и не е чудно, че в Балканските войни нацията вече черпи вдъхновение от лозунга „България на три морета", защото такава е била държавата на цар Симеон преди десет века.

И все пак най-важната причина, поради която традиционната териториална стратегия на българите се оказва неефективна в този дебат, е друга. Това са писмата на редица селища в спорните територии, които изразяват желание да бъдат присъединени към Сърбия.[13] До този момент плебисцитът е форма за териториално самоопределение, в която идеолозите на българската нация имат пълно доверие, тъй като непосредствено преди войната именно той дава възможност на Екзархията да присъедини три епархии в Тракия и Македония. Не случайно първоначалната идея, лансирана в печата през февруари 1878, е да се състави руско-сръбско-българска комисия, която да проведе анкета за

[12] Анонимен автор 1878c, 1878d, 1878h, 1878r, 1878s, 1878t, Кисимов 1878a.

[13] Петиции за присъединяване към Сърбия отправя населението на Пирот, Трън, Враня и десетки села от Трънско, Брезнишко и Софийско. Документални сведения по този проблем виж у Војводић, Живојиновић, Митровић, Самарџић, ред. 1978: с. 189–191, 207–211, 260–265, 335–337, 345–347.

етническата принадлежност на местното население[14]. След появата на петициите обаче тази инициатива е изоставена и вместо нея се издига тезата, че в окупираните територии сърбите провеждат политика на етническа асимилация.

Всички вестници от този период публикуват писма, изпратени до редакциите от жители на същите селища, които са изявили желание да бъдат присъединени съм Сърбия. В тях се твърди, че повечето молби за сръбско поданство са изтръгнати с насилие или заплахи. Широка популярност добиват разказите за бруталните действия на окупационните власти в Пирот и изгонването на българския епископ от града. Според други версии мотивите зад петициите са чисто прагматични. Местните селяни масово декларирали сръбска идентичност заради обещанията на окупационните власти, че ще им искат по-ниски данъци и ще ги освободят от военна служба. Като причина за реакциите на населението се изтъква и чувството за държавна закрила, внушавано от самото присъствие на сръбски войски. Според публикуваните писма селяните се страхували, че турците ще се върнат, а бъдещото българско княжество не разполага с войска, която да ги защити[15].

Както петициите до сръбския крал Милан, така и писмата до българските вестници са провокирани от териториалния спор и са част от идеологическата битка. Но в резултат от тяхната поява във фокуса на публичната сфера влиза прагматичният избор на национална принадлежност. Той е легитимиран като алтернативна логика на идентичността, която конкурира детерминизма на маркери като език, религия и обичаи. Според българските вестници развитието на такава ситуация е аномалия, предизвикана от извънредни обстоятелства. В действителност, взаимодействието на различни логики на идентичността е по-скоро норма, отколкото случайност в процеса на формиране на нации. Мащабният политически трус от войната и последвалата окупация не поражда тази конкуренция. Той само я интензифицира и прави резултатите ѝ видими.

Малките родини: локални политики на идентичността

Динамиката на локалните форми за колективна мобилизация е сред най-важните резултати от събитията през 1877-1879. През XIX век по принцип няма практика за прокарване на граници съобразно с желанията на села и градове, а и петициите до Великите сили обикновено се изпращат от името на нации. Това са неписани, но фундаментални правила, които масово се пренебрегват след края на руско-турската война. Десетки селища намират за уместно да изразят официално мнението си за Берлинския договор, а някои от тях пледират за индивидуално преместване в друга държава.

В това отношение петициите до сръбския княз Милан не са изключение.

[14] Анонимен автор 1878к.

[15] Анонимен автор 1878і, 1878п, 1879с, Павлов 1878.

По същия начин и жителите на Горна Джумая в Македония молят Великите сили да ги прехвърлят в Софийския санджак, защото досега са били част от него и представляват естествената му граница. Писмото им е коментирано негативно в пловдивския вестник *Марица*, тъй като защитавало егоистични интереси и не се интересувало от съдбата на останалите българи в Македония.[16] Няколко седмици по-късно обаче подобна петиция е отправена и от жителите на Копривщица, Панагюрище и Клисура[17]. Те твърдят, че трудовият им пазар е пряко свързан със София, сезонната миграция е висока и новата граница неизбежно ще ги разори. На тази база е отправена молба трите селища да бъдат прехвърлени от Източна Румелия в Княжество България. Копривщица, Панагюрище и Клисура са центрове на Априлското въстание през 1876 и няма как да бъдат обвинени в липса на патриотизъм. Но в случая тяхното писмо откровено защитава икономически, а не идеологически интереси. Очевидно е също, че то поставя локалния интерес пред солидарността със сънародниците в Източна Румелия.

Няма защо да подценяваме тези индикации за начина, по който се формира чувството за териториална принадлежност на местното население. То безспорно е мобилизирано от войната и последвалата окупация. Но оттук не следва непременно, че тази идентичност копира канона на националните идеолози. В повечето случаи тя представлява комбинация от локални и надлокални интереси, чийто баланс зависи от множество фактори.

Друг характерен пример в това отношение са различните значения на границата по билото на Стара Планина в национален и локален контекст. В печатната публичност планината се проектира като гръбначен стълб на родното пространство, поради което трансформацията ѝ в гранична бразда се преживява травматично. Особено радикална съпротива предизвиква решението на Берлинския конгрес за разполагане на турски гарнизони „в сърцето на нашето отечество“[18]. От своя страна, местното население също разглежда границата като проблем, само че той има значително по-прагматични измерения. Разнася се слух, че браздата ще бъде прокарана през частни имоти и ще ги раздели на две. Техните собственици съответно панически започват да ги разпродават, тъй като не знаят дали ще си запазят правата над частта, която ще се озове в чужбина. Според софийския вестник *Витоша* подобно поведение е равнозначно на национално предателство:

„Ний не виждами какви мъчнотии можат да срещнат едните и другите при обработването на полетата си – самоуверено заявява вестникът пред

[16] Анонимен автор 1878g. Коментарът на редакцията е в бележка под линия към самата петиция: „Жителите на Джумая не са особено благородни, като жертват по този начин нашите братя от Македония. Те говорят само от свое собствено име“ [Прев. от фр. ез. Д. Л.].

[17] Анонимен автор 1878m.

[18] Анонимен автор 1878l. Вж също Анонимен автор 1878a, 1878b, 1878f, Кисимов 1878b.

своята аудитория. – Ако едната от двете страни беше турска, тогава страхът би бил понятен; но, слава Богу, не само че и едните, и другите сми християне, но още сми и Българе. Тази граница за Европа и за нашите неприятели може да я има, но за нас Българете тя не требва да съществува“[19].

Още същата седмица обаче столичните интелектуалци получават суров урок по идентичност от старопланинските селяни. Оказва се, че за местното население – а не само „за Европа и българските неприятели“ – границата е реална и крие икономически потенциал. Причината е във възможността за експроприиране на имотите, чиито собственици са останали от другата страна на браздата. По сведенията на очевидци разграбването на гори, овощни градини и бостани се извършвало веднага и без излишна суматоха пред смаяния поглед на международната комисия, която трасира границата. „Като че имотът на хора, които не са от нашето село, е имот захвърлен на пътят и турен на расположение на първий грабител, който ся яви! – потресен коментира в. *Витоша* и безпомощно добавя: „Всякой може да си въобрази доколко такива зверства са грозни, особенно когато са те извършвани над свои собственни братя, над свои единородци.“[20].

Приоритетът на локалната идентичност над чувството за солидарен интерес с въобразената общност на нацията се проявява може би най-ясно в отношението към бежанците. Проблемът възниква през лятото на 1877, когато армията на Сюлейман паша опожарява редица селища на юг от Стара Планина и хиляди българи търсят спасение на север във вече окупираните от Русия територии. Драматичните събития предизвикват взрив от публикации, в които Тракия се описва като „нещастна“ и „опустошена“, но „любима“, „райска“ и „свята“ земя – „ядката и сърцето на нашето отечество“[21]. Същевременно обаче авторите са принудени да констатират, че голяма част от българите възприемат бежанците не като деца на общата родина-майка, а като чужди хора– неканени гости в малкия свят на техните села и градове. [22] Отхвърлени от сънародниците си като просяци, чергари и крадци, тракийските бежанци гравитират в орбитата на другата мащабна социална общност без корени в локалната култура, а именно руската войска. На практика те се препитават, като носят вода на войниците, поят конете им, перат дрехите им и проституират, като в замяна получават „по някоя и друга копейка“ или „една престилка сухари“.

Пряк свидетел на тези отношения е Тотю Стефанов, опълченец в легендарната дружина, която отбранява Шипченския проход. Неговата статия е изпратена до вестник *Българин* от самия връх на 10 септември 1877, т. е. по вре-

[19] Анонимен автор 1879d.

[20] Анонимен автор 1879a.

[21] Анонимен автор 1877c, 1877e, 1878)j, Кочаров 1878.

[22] Анонимен автор 1877f, 1877g, Стефанов 1877.

ме на сраженията, които до голяма степен решават хода на войната[23]. Както е добре известно, пет години по-късно битката е възпята от Иван Вазов в едно класическо стихотворение, което оттогава до днес се изучава от всяко българско дете. Тотю Стефанов обаче все още не знае, че е герой в събитие, на което предстои да се сакрализира. Проблемът, който го вълнува, е друг, а именно бедственото положение на тракийските бежанци. Това обяснява защо само мимоходом съобщава, че заедно с другарите си „варди Шипченския проход" и всеки ден „неприятелят закусва от 60 до 140 гранати". И след това директно преминава към натуралистичния си разказ за гладни и вшлясали хора, които се греят на лагерния огън на руската войска, защото населението на Габрово не само не ги пуска да влизат в града, но им забранява да секат дърва за огрев от местната гора. Прозата на тези кадри от отбраната на Шипка изобщо не попада в епическата визия на Иван Вазов. Поради това и в националното въображение на „българските Термопили" няма тракийски бежанци, а вместо малки локални родини има една единствена майка България, която е вперила поглед в битката на върха.

Макар да са изтрити от колективната памет, тези малки и големи сюжети са реална част от формирането на българската идентичност. Те са важни, защото съдържат убедителни свидетелства, че откриването на нацията и родината е социален процес, а не генетична памет. То е знание, което се конструира трудно, усвоява се бавно и подлежи на промени. В това отношение годината на руската окупация е особено симптоматична. В известен смисъл тя представлява открит урок по история и география, изнесен с прякото участие на хиляди главни и второстепенни персонажи. Такива уроци се провеждат рядко и затова, струва ми се, заслужават да бъдат научени добре.

Библиография:[24]

Аврамов 2007 Аврамов, Р. Комуналният капитализъм. – София, 2007.

Анонимен автор 1877a Валутни измами в окупираните територии // *Българин*, I, № 11, 12 ноем. 1877.

Анонимен автор 1877b Възвание към българите. // *Славянско братство*, I, № 1, с. 6–7.

Анонимен автор 1877c Европа не види ли? // *Българин*, I, №. 4, 19 окт. 1877.

Анонимен автор 1877d Нежеланието на българите да стават войници. // *Българин*, I, № 5, 22 окт. 1877

[23] Стефанов 1877. Биографични сведения за Тотю Стефанов Вж Михов 1959: с. 612–618, Христов 1999: с. 261.

[24] С малки изключения цитираните текстове са публикувани в периодичния печат като анонимни статии. Заглавията, поставени в квадратни скоби, означават, че в оригиналното издание статията е без заглавие.

Анонимен автор 1877e Нещастията в Тракия. // *Българин*, I, № 9, 5 ноем. 1877; № 11, 12 ноем. 1877.

Анонимен автор 1877f Писмо до уредника на списание „Славянско братство". // *Славянско братство*, I, № 1, с. 12–14.

Анонимен автор 1877g [Писмо от Свищов]. // *Българин*, I, № 10, 9 ноем. 1877.

Анонимен автор 1877h Прогласявание на войната. // *Стара планина*, I, № 65, 21 май 1877.

Анонимен автор 1877i Прокламация към българите на русския цар и господар Александра II. // *Стара планина*, I, № 78, 21 юни 1877.

Анонимен автор 1877j Прокламацията на царът. // *Сутрина*, I, № 18, 27 юни 1877.

Анонимен автор 1878a [Българите няма да снабдяват с продоволствие турския граничен гарнизон]. // *Марица*, I, № 8, 22 авг. 1878.

Анонимен автор 1878b За решенията на Берлинския конгрес. // *Българин*, I, № 64, 17 юни 1878.

Анонимен автор 1878c За Сърбите в България. // *Марица*, I, № 13, 13 окт. 1878; № 26, 24 окт. 1878.

Анонимен автор 1878d Какво говорят Сърбите за нас. // *Марица*, I, № 19, 29 септ. 1878; № 20, 3 окт. 1878.

Анонимен автор 1878e Мемоар, отправен до Европейската коммиссия за устройството на Източна Румелия от населението на Южна България. // *Марица*, I, № 24, 17 окт. 1878.

Анонимен автор 1878f Мемоар, отправен на Представителите на великите Сили в Цариград от Български народ. // *Марица*, I, № 23, 13 окт. 1878.

Анонимен автор 1878g Pétition adressée aux représentants des grandes puissances à Constantinople par les habitants du district de Djoumaïa. // *Марица*, I, № 25, 20 окт. 1878.

Анонимен автор 1878h [Писмо от Пирот]. // *Българин*, I, № 28, 18 ян. 1878.

Анонимен автор 1878i [Писмо от София]. // *Българин*, I, № 44, 18 март 1878.

Анонимен автор 1878j [Плачевното състояние на Тракия]. // *Българин*, I, № 74, 23 юли 1878.

Анонимен автор 1878k [Предложение за руско-сръбско-българска териториална комисия]. // *Българин*, I, № 38, 25 февр. 1878.

Анонимен автор 1878l [Протест срещу разполагането на турски гарнизон на старопланинската граница]. // *Марица*, I, № 2, 1 авг. 1878.

Анонимен автор 1878m Прошение, предадено на Европейската Коммисия от една депутация от населението на Копривщица, Панагюрище, Клисура и околните в Средна гора села. // *Марица*, I, № 26, 24 окт. 1878.

Анонимен автор 1878n Разни новини. // *Марица*, I, № 7, 18 авг. 1878.

Анонимен автор 1878o Réplique remise à la Commission Européenne par les délégués de la Bulgarie méridionale // *Марица*, I, № 36, 28 ноем. 1878.

Анонимен автор 1878p Réponse de la Commission Européenne à la pétition présentée par M. M. J. Groueff, Th. Kessiacoff, J. E. Guechoff, Dr. Stoïloff, D. Papazoff, D. Naoumoff, M. Savoff, M. Popoff, G. Ivanoff, C. Velicoff, Dr. G. Mircovitch, C. Pavloff, au nom de plusieurs milliers de Bulgares habitants de la Roumélie Orientale. // *Марица*, I, № 32, 14 ноем. 1878.

Анонимен автор 1878r [Руският печат за сръбските териториални претенции]. // *Българин*, I, № 32, 1 февр. 1878.

Анонимен автор 1878s Сръбското братство. // *Славянско братство*, I, № 5 (притурка), с. 1–8.

Анонимен автор 1878t Що е това Стара Сърбия? // *Българин*, I, № 34, 8 февр. 1878.

Анонимен автор 1879a Жажда за грабеж // *Витоша*, I, № 9, 27 юни 1879.

Анонимен автор 1879b [Спекулативни цени в окупираните територии]. // *Марица*, II, № 51, 23 ян. 1879.

Анонимен автор 1879c [Сръбската пропаганда в Трънско и Брезнишко]. // *Витоша*, I, № 5, 13 юни 1879.

Анонимен автор 1879d Старопланинските граници. // *Витоша*, I, № 8, 23 юни 1879.

Бойчева 1981: Бойчева, В. Български младежи в учебните заведения на сръбското княжество. // *Проблеми* на българското Възраждане / Под ред. К. Шарова [и др.]. – София, 1981, с. 295–336.

Др. ред.: Р. Радкова, З. Маркова, А. Димитров.

Војводић, Живојиновић, Митровић, Самарџић, ред. 1978 Србија 1878: Докум. / Под ред. М. Војводић [и др.].– Београд1978.

Др. ред.: Др. Живојиновић, А. Митровић, Р. Самарџић.

Генов 1978 Генов, Ц. Освободителната война 1877–1878. – София, 1978.

Игов 2008 Игов, Св. „Обратните“ ходове на Иво Андрич. // *ЛитерНет*, № 6 (103), 27. VI. 2008 <http://liternet.bg/publish/sigov/obratnite.htm>

Кисимов 1878a Кисимов, П. Вътрешните наши неприятели. // *Българин*, I, № 46, 5. апр. 1878; № 47, 8 апр. 1878.

Кисимов 1878b Кисимов, П. По работата на конгреса в Берлин. // *Българин*, I, № 64, 17 юни 1878.

Конев 1974 Конев, И. Литературни взаимоотношения и литературен процес. – София, 1974.

Кочаров 1878 Кочаров, А. Две думи към български народ. // *Българин*, 1, № 75, 27 юли 1878; № 76, 30 юли 1878.

Леков 1999 Леков, Д. Български възрожденски литературни и културни средища в чужбина. – София, 1999.

Лилова 2010 Лилова, Д. Родината и нейните имена: българската терито-

риална идентичност в епохата под османска власт. // *Политическа* митология и история / Под ред. Д. Колева, К. Грозев. – София, 2010, с. 80–92.

Методиев, ред. 1987 Българските държавни институции 1879–1986 / Под ред. В. Методиев. – София, 1987.

Михов, ред. 1959 Българското опълчение : Докум. : Т. 2 / Под ред. М. Михов. – София, 1959.

Павлов 1878 Павлов, С. Един поглед на питанието за сръбско българските предели. // *Българин*, I, № 57, 24 май 1878.

Стефанов 1877 Стефанов, Т. Дописка на „Българин". // *Българин*, I, № 6, 26 окт. 1877.

Тодоров 1958 Тодоров, Г. Временното руско управление в България 1877–1879. – София, 1958.

Утин 1879 Утин, Е. Письма из Болгарии в 1877 г. – Санкт Петербург, 1879.

Христов, ред. 1999 Българското опълчение 1877–1878 / Под ред. И. Христов. – Ст. Загора, 1999.

Lilova, Desislava.The Russian Occupation and the Bulgarian Identity (1877-1879): National and Local Politics

The text examines the dynamic social and cultural changes resulting from the Russian-Turkish war and the following Russian occupation (1877-1879). The process is observed through the prism of political documents and press articles published in that period. The objective is to study the impact of war, foreign occupation and redrawing the Balkan map on the local population. The main task is to find an answer to the question of what happens in the imagination of the Bulgarians while their future state was being established in real time and before their eyes in the form of several alternative projects. The research is focused on the intensification of both local and national sense of territorial belonging and respectively the clash between different ideas of homeland.

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

НЕОФИТ БОЗВЕЛИ И ПЪРВИТЕ ПРЕВОДИ НА ДОСИТЕЙ ОБРАДОВИЧ У НАС

Иван Радев

Така поставен, въпросът от 1912 г., когато проф. Боян Пенев публикува студията си „Доситей Обрадович у нас", та до днес, продължава да има един и същ отговор. И той ни отпраща към възрожденка от Разград и нейната книга „Две приказки. За славните жени и за Аза человекомразеца", издадена в Белград през 1853 г. В наше време и специалист като проф. Дочо Леков публикува статия с показателното заглавие „Станка Николица Спасо-Еленина – първата преводачка на Доситей Обрадович в България"/Вж Д. Леков, Българска възрожденска литература, 1988, т. 1, с. 114 и сл./. Проф. Илия Конев, коментирайки популярността на сръбския класик у нас през Възраждането, очевидно нежелаейки да се „забърка" в спора Станка Николица – Елена Мутева, отбелязва само в „списъка" името на първата и ни насочва към „обявените" или останали в ръкопис след 1846 г. негови текстове/ Вж Българо-сръбски литературни взаимо-отношения през XIX век. София, 1964, с. 54–56/. Прибързана, неточна е и изходната позиция, от която Ил. Конев тръгва: „В плана на предлагания труд не се предвижда да бъдат разглеждани специално ония моменти от книжовното дело на Неофит Бозвели, които разкриват влиянието на сръбската и гръцката литература при създаването на „Мати Болгария", защото всичко важно е вече установено в добре аргументираната студия на Иван Шишманов „Неофит Бозвели. Изворите на „Мати Болгария"/цит. съч., с. 15/. Просто се игнорира фактът, че навремето Шишманов е разполагал с ограничен кръг от ръкописи на възрожденеца, че десетилетия по-късно неговото наследство вече не се изчерпва с прословутия диалог „Мати Болгария"...

За проявен интерес от страна на Бозвели към съчиненията на Обрадович очакванията ни са да заговори още в студията си Пенев, Б. Доситей Обрадович у нас. // *Сп. на БАН*, 1912, № 3/. Но самата, предварително формулирана позиция на заслужилия литературен историк ни подготвя за извода, че той ще се размине с възможността да засегне и реши проблема: „Може да се каже, че влиянието на Обрадович върху нашата литература е повече косвено, отколкото пряко"/Вж Пенев, Б. Студии, статии, есета : Сборник / Подб. и ред. Ив. Радев. – София, 1985, с. 509/. И наистина при него изобщо не се споменава името на Бозвели сред възрожденците ни, запознати с творчеството на сръбския класик, превеждали го, изпитали неговото въздействие и пр. Като държим сметка за малкото на брой известни тогава прояви от книжовното наследство

на архим. Неофит, които не съдържат категоричните индикации в тази насока, това е лесно обяснимо.

Всъщност специалистите, които заговарят за връзката „Доситей – Неофит" са проф. М. Арнаудов у нас и проф. Жорже Игнятович в сръбската литература. Първият се произнася по въпроса още в изданието от 1930 г., но то звучи общо и неконкретизирано, без аргументи, предлагани от самото творчество на двамата. Името на Обрадович се среща в текста му неколкократно, без очакваното успоредяване с факти от дейността на Бозвели, докато в съдържанието най-неочаквано е обособен текст с надслова „Рационализъм и национализъм. Д. Обрадович и Н. Рилски"/с. 258–260/. По-късно, вече изречено, Арнаудов буквално го преповтаря в двутомника си от 1971 година.

Освен позоваванията по редица други поводи, проф. Ж. Игнятович публикува специална и доста пространна студия с надслов „Неофит Хилендарски и Србија"/Вж Balcanica, 1972, № 4, с. 239 и сл. /. В нея се изясняват редица моменти от престоя на българина в Крагуевац и Белград, от трудностите, които възникват около отпечатването на шесттомника „Славяно-болгарско детоводство" и др. Делото и примерът на Обрадович се привличат, напомня се неговата позиция към ролята на калугерското съсловие. Но за картината, която разкрива школовката на Бозвели сред творчеството на Доситей, за насочеността и резултата от преводаческите му усилия над предлаганото от книгите „Живот и приключения..." и „Съвети здраваго разума", изобщо не става дума и в изследването на проф. Игнятович.

От дотук привлечените специалисти така и не се осъзнава, че не толкова Софроний Врачански в началото на XIX в., не с малко случайните си преводачески жестове възрожденци от 50-70-те години са тези участници в развоя на българската литература, които документират пълноценна приемственост с делото на Доситей Обрадович. Тази роля изпълнява не друг, а архим. Неофит Петров Котленец и то още през 30-40-те години. Ще се убедим в това, ако загърбим инерцията и успоредим онези текстове на двамата, които заговарят с езика на задълбоченото общуване. Безспорен факт е, че именно Бозвели своевременно се снабдява с четирите тома събрани съчинения на Обрадович и цени изключително много изданието, щом въпреки превратностите, то го съпътства от средата на 30-те години до края на живота му. Именно чрез него усвоява голяма част от просвещенските идеи, които лично отстоява, заема се да превежда редица части от първите два тома и т.н.

Страници от ръкописното наследство на архим. Неофит Хилендарски-Бозвели наистина ни задължават категорично да ревизираме трайно установилото се традиционно схващане и да свържем отговора на въпроса за връзката „Неофит-Доситей" именно с неговите усилия на преводач. Наред с по-ранната във времето готовност той да се обърне към творчеството на Обрадович, не по-малко показателни са още два отдавна оповестени аргумента, които заслужават нашето внимание и придават категоричност на изводите. Тях

не ги откриваме нито като обект от страна на изследвачите да бъде уплътнена връзката Доситей-Софроний, нито в опита да бъдат изяснени предпоставките, довели до единичния превод Станка Николица Спасо-Еленина.

Първият е свързан с безспорно установения факт, че архим. Неофит Бозвели има съзнание за величината на Обрдович като книжовник и затова си набавя четиритомник със съчиненията му. Вероятно това е станало при продължителния му престой в Сърбия през 1834–1835 г., но сам изрично свидетелства, че изданието е у него и по време на второто му заточение в Света гора, т.е. до неговата смърт. В собственоръчен „списък" на книгите и ръкописите си през 1845 г. е отбелязал: „4 тома Доситееви сръбски"/Вж НА БАН, ф. 144, а. е. 1029/. Това ще рече, че не е нужно да гадаем какво той познава и какво е прочел от текстовете на Обрадович, по какви пътища те са стигнали до него и пр. Достатъчно е да имаме предвид библиографираното съдържание на тези четири тома със събраните съчинения на класика на сръбската литература. А изданието, осъществено през 1833–1834 г. от Гл. Возарович, включва всичко съществено на писателя: том 1. „Живот и приключения...", т. 2. „Совети здраваго разума", том 3. Етика или философия морална...", т. 4. „Езопове и прочих разних баснотворцев...басне".

Вторият аргумент от по-общ характер е, че преките следи за активното общуване на Бозвели със съчиненията на Обрадович ни ги предлага не единичен акт или застъпени общи сходни виждания, а текстовите доказателства са разположени в доста широка територия при разнообразие на конкретизиращите ги форми. В този смисъл категоризирането на Бозвели като „преводач" на Доситеевото творчество не е най-сполучливата, защото тя нито изчерпва предлагания широк спектър от ефекти и последици на общуването, нито отчита реинтерпретацията, префункционализирането и надграждането на идеи и внушения, които осигуряват спрямо изходния чужд текст нов облик на собственото му изложение.

Показателно е и друго за случаите, на които ще се спра – че, решавайки да се изяви като преводач на популярния сръбски книжовник, Бозвели се насочва, ще видим това, не към кратките му нравоучителни текстове, а към едни от възловите: „Живот и приключения Димитрия Обрадовича" и „Совети здраваго разума". Без да сме сигурни, имаме основания да предположим, макар да липсва датировка, че заниманията с привлеклите го творби съвпадат по време с преориентацията на заточеника-писател към документалната проза, а на моралиста – към по-обхватни и задълбочени обобщения.

От Бозвелиевите преводи на Доситеевото творчество тук ще ни занимава само ръкописа, носещ надслова „Предисловие". За него преценката на проф. М. Арнаудов, който само го споменава, е пределно лаконична и ненасочваща:

„Тук може да бъде причислено и дългото „Предисловие" към един неизвестен труд, което е датувано 16 януарий 1846, Хилендар, и

носи накрай бележката: „В скорбех и печалей списан от архим. Неофита Петрова Котлянца, и иногда Хилендарца“/Вж Арнаудов, М. Неофит Хилендарски Боозвели, 1930, с. 48; същото – в двутомника му от 1971, т. 1, с. 69/.

Истината е, че въпросният ръкопис не е с дата 16 януари, а е от 16 юни 1846 г. И най-важното и показателното за него е, че е превод на Доситеевото „Предисловие“ към „Живот и приключения…“. Засега няма откъде да разберем мотивите, довели Бозвели до намерението да се възползва от този привлякъл го и допаднал му текст. Предположенията могат да бъдет поне три. Първото – че е било в целите му да преведе автобиографичната повест „Живот и приключения Димитрия Обрадовича“…“; другото – че е имал намерение да улесни себе си в начинание от същото естество; третото – че е част от замисъла му да подготви подборка преводи от целокупното Доситеево литературно наследство.

Ръкописът „Предисловие“ днес е част от „сбирка екзарх Стефан“ и се съхрнява в ЦИАИ – София / Вж Инвентарна книга, № 10646/. Текстът е сравнително чист, стои самостоятелно, липсва оригинална номерация на страниците, единични са случаите, при които преводачът е зачерквал отделни думи, неразчетените от мен тук са заместени от многоточия. Предлагам пълното му съдържание:

„ПРЕДИСЛОВИЕ

Сладко нещо е и полно беззлобни забави и утешения да си спомянува някой преминалите времена от самаго незабивато детинства и веселия младости до мужескаго возраста и зрелия старости. Проливам сладкосердечни сълзи на припознанството и благодарността, всякогож кад размишлявам великата милост на небеснаго Промисла, в колко неволи ми е помогнал, от колких бедствований и напастей избавил! И колкожди от моите неразсудни тщетни и пагубни совети и намерения завърнал! И на добрий край довел!

Дружеска и приятелска любов е сладко нещо! Сладко име! Сладко спомянуване! Чини ми ся да би била райска сладост, колика е на моето сердце утеха и радост, когато спомянем на моите любезни приятели искренносердечната любов и благодейни доброствувания. Моите исти слабости и погрешки, за които ся стидим и от които и до днес не съм ся избавил, ползува мя като ги спомянем, спомагат ми да ся изправим, коликото е возможно, ниско и смирено за себе си да мислим, да терпя и да сносям други мени подобослаби человеци.

Известно, че на младото време на всякого ври кръвта и мислите му непрестанно летят, не ни допуща доста постоянства, да ся сами сос себе си забавляме, и от себе си далеко да не отхождаме. И златия совет ПОЗНАЙ СЕБЕ СИ весма късно ся приема.

Около 36 возраста моего години ми е дошло на ум, че поль животът ми почти преминува и к вечеру ся склонил. Сега познавам, че человек у младости не ся обзира ни почто на своите недостатки и несовершенства, жали само и

говори, къде щастие да ся били нашите стари и умни, и паметни! У тридесят години возраста почне да ся сумнява, да не е нито сам доста умен и паметен бил. Около четиридесят години, не двои вече, види, че е бил най непаметен, но намерва и ся надее, че ще ся исправи, докат дойде и старост. Что щеме и сега? Ничто, на пут! Едно ни остава да желаеме, сиреч, барем нашите деца и унуци по-умни и по-памятни дано бидат.

Благодарение Всевишняму, моята кров почна да ся уталожва и умирява, не мя лъже вече сос суетните надежди, нито мя чини да зидя по воздуха градове и мостове, оставя ми мое златное време, което ми остава в моята власт и мя предава самому меня, починам мало по мало да отдишам, избавляющея от младости, като от многоволнуемаго и свирепаго моря, да се върна към себе си и да дойда в себе си, и да размислим откъде съм на тоя свят дошъл, что съм в него учинил и къде мислим да отидем. Туй ми е сега най-милото упражнение и най-драгото намерение: или от премъдри человеци разговори да слишам, или премудро написани книги да читам, или уединен в някое място ходим, за то мислим и воздихающ в себе си питам откъде съм на тоя свят дошъл? Что съм в него чинил, и къде ща из него да отида?

Туй прочее размишляющ, дойде ми на памет благоразумната Платонова златая реч: „Не сме токмо едни сами за себе си на светът произведени, но также за отечеството, за родителите, за приятелите и за другите человеци, и чтото се ражда на землята, ражда ся за человеческото употребление". В туй сме должни да последоваме на природата и да ся стараем за общата полза сос взаимното одолжение, правя благодеяния на человеците, и приемая сами от них – и да связваме сме должни то сос труд, то сос свой достаток между человеците общество.

За то би рад да не съм совсем на светът неполезен бил; рад би что годъ подир мене си да оставя, за да би ся ползовал нещичко и моят болгарский народ, ако и не количото желая, барем количото можа да ся явя благодарен.

За то сме должни в настоящее да благодариме преблагому небесному промислу, что ся находим под управлението на праведнейшаго, премудраго милостивейшаго владетеля, който сос ничто не диха, освен сос любов и с отческа милост к поданните си. Нищо не желае, нити ище, освен обще благополучие народа своего. Под сянката на крилата му цветя, учение, правда и обща любов триумфира/алайствува/ и победную песен пое; разум, словесност и мудрост царствуват. Никой ся не бои, че някой ще му возбрани според верата и закона си свободно да не служи, никому училищата не са затворени. Зраци Просвещения, ума и разума, на всички наши народи изобилно и богато ся изливат.

Защо прочее да не познаваме небесната милост и толико благодеяние? Зачто да не почнеме разумно и свободно, като словесни человеци да мислиме и да правиме? До кога щат нашите единородци в старата си простота и в мрачното незнаенство да лежат и на полезните си рыжущи/?/ да ся противят? До кога от покривала притворности ухищрения да ся убиват, умайват и измамват

– не разсуждающи кому, кога, колико, за какво чест, милост да чинят? Мрачное невежество! Но слава Богу, май начнаха да си не останават вече таковии много…

Должни сме прочее от всея душа и всего сердца да благодариме Всевишняму и всеблагому светоподателю, който свише по своей благости, благодатне возсия от която пред височайшаго негова престола слава предстоящия премудрости зарад просвещающая всех разумния очи, която в настоящее блесна и по всичка наша милодрага изпаднала Болгария и разумно попрегледаха любезний ни рода нашего любороднаго ся поосвободиха от глубчайшаго убаятелнаго сна невежества и начнаха по някъде си общи да правят за просвещение на чадата си училища, които из них повкусивши учения сладости, усердно като пчели полетяха по странни места и державства в училищата да събират и да пренасят в премилото си отечество мед учения и сладост просвещения!

От покривала притворности ухищрени, от кваса садукео-фарисейскаго и от суеверия способнаго и всесовершеннаго освобождения и избавления… они прочее щат научат чрез математиката сос измерение, сравнение, уподобление, соразмерностю; соотношение едното к другите равно логически, уработающи умът правилний, точний. Щат да научат, да мислят по человечески, показующи что е истина и что мечта, дору и в отдалените и от обикновените умове сокритите предмети. А чрез физиката, обимающа всю природу на нашите чувства потвержденную, подкрепляемая сос математику и логику, щат да виждат, слишат, опипват всички вещества, сущи, каквито са си. То възносящи ся к превыспренности/?/ на несметните звезди, то проницающи в мрачния бездни, изторгающи често неизповедими тайнства естества, доказующия безконечную мудрост Создателя и сос них приближающия к небу человека чрез неговото тенко понятие. Ето как се возвишава умът на смертнаго! И за то священное и святовное нравоучение спешит да вознесе и сердцето столко же високо, както и умът, в което му историята сос велики примери спомоществува.

Да ….язаваме/?/ Бога сос всичките чувства в неговите всички направи, да умееме да го обожаваме и своите должности к началнику кровному, к подчиненому и въобще к ближнему, да умееме да ся повинуеме, да умееме да повеляваме, да умееме добродетелно да живееме. Туй е толико необходимо, както и да дихаме. А според това не е ли нужно да биде правосудну, ако и не би поставлен судия? Кой може да скаже, че не е он судия, по крайней мере барем на себе? Зачтото человек, предразбирая какво и да е, должен е всякогаж сам себе си да суди, за да би познал дали люби он честност, делото му согласно ли е с божиите закони, государства и естества. И тако, заради това не е ли нужно знаяние, което нам преподает под имя юрисподенция? А ако ли еще нямамо монаршая власт, вручает весы правды, когато от единия страни ся лият горестни сълзи от невинно притеснените, а от другия – наглий порок сос дерзновенната рука возвися гордое чело подавляет слабостта. Колико лесно:

да умее сос единний наклон на тия весы, поднявъ невинност, да ѝ утеши плачът и да срути гладното високомерие.

Всички тия знания и различния отрасли, от них произходящия сме должни да наполняме душу, която би била без това пуста. Но что же в туй? Колико да би человек бил просвещъ, он не может да биде полезен, ако ли от своето просвещение, от своите мисли, не може да съобщава и другите. Приличен е на изстинал в крайморие фенер. И тако, за да би человек освещал сос своите знания другите, надлежит, за да би ся неговото Просвещение изливало могло чрез зари славы. Зато е потребно знание язикот, а най-вече совершенное знание природнаго. Зачтото всякий ся ражда за ползи на своето отечество.

А что значит совершенное знание язика? Да умее не само чисто, ясно да изражава мислите си, но еще приятно, убедително и сос торгающий образ. И туй то е то, което мы называваме Красноречие – за което да говоря нине, било би излишно. Аз съм щял само да покажа, какво вы то сами да чувствовате изволити, какво всички тува помянутия и от них произходящия знания толико тясно …

… Просвещение обязан да има благородния чувствания, него повече к небеси, нежели к земли приближающая. То кой може да изрече мнение мудраго, да се старае да бъде всякогаж полезен обществу и правлению?

Никой из вас, мислим, любезни мои, не ще дерзне и не ще пожелае от това да се отрече, да не би унизил самаго себе, показавъ наклонност да унизит человечеството с висоти неговаго существа и да сравни онуй сос животните, които наполняват всичкото време на своего живота сос старание за удоволствието на своите си прихотеи.

И тако, ако ли человек има Бога, който го е одарил сос толико способности, отечество, което го одолжава и чрез права гражданина, и предлагающее нему почести, то всичко време на негова живот вече не е негово време. Оно принадлежи государю и отечеству, което е всичко едно. Зачтото государ е отец на народа, грижущий ся за неговото благоденствие, держащий бразди мудраго правления, представлява свещенное лице отечества.

Съображая тия святия обезателства, да поразсмотрим сега что значи в тая смисъл да употребляваме своето време сос ползата. Но за да би изследовали туй по-обстоятелне, да начнем от начала рождения человека, прехода ничтожните младенчески години, които са достойни за почтения и внимания според една токмо надежда, какво туй, какво туй слово и почти нищо от прочиите направи не отличающиеся создание, не ще биде вечно младенец, а по време ще стане на чреду истинних человеков. Да приступим право к возрасту, когато се разверзва понятието, когато наченва душата да изхожда из земните узи, обиколени сос нужди, тогаз человек чувствува необходимост да биде нуждний ето время тому се начинява.

Не заборавяйте, милодраги ми читатели, что аз оставляя тех, които по образ са токмо человеци. Говоря за тях, които правят чест на туй име.

И тако, чувствуя необходимост да е нужен, человек чувствует необходимост да биде ко всему способним сос каковий образ да достигне до тогова божественний сонм наук и художества, соединените сос неразривний союз, являват ся на неговите погледи. Безсмертний свят от них блистающий, показва на новата юношеска душа то, что он, и то, что он може да биде, когато неговият разум ся озари от нихното сияние.

Трябва прочее, трябва да любим онуй, което ни направя по-совершенни. Тая истина е в самих нас впечатлена. Ето всичко доказивае неопровержимо здравий разсудок, самолюбие наше, все влечет нас, за да бидем по-добри. А как словесните науки ни

правят по-совершенни – кой може в туй да се усъмни? Они обогатяват разума, они умегчават нравите, они разпространяват на всю внешности человека вид честности и вежливости, и прочия.

Тако, милодраги ми читатели! Чрез тая просветителная наука, сос едната слава ся направили всички велики во всичките родове человеци. Сос нея са составляли тия юнаци, тия народни победители и защитники своего отечества; тия законодатели, философи, превозходни списатели, тия благотворители и просветители человеческаго рода, сос които другочная Греция, другочний Рим и другия новейшии народи ни приводят в удивление и восхищение! Словом, чрез нея са произишли всички искусни благопотребци художества и ся просветили и просвещават европейците, и живеят человечески благополучно, мирно и спокойно, в искренной любви.

Воистину, всякий знае какво пут учения е тягостен, какво светлий храм на науките е на височината, на която е пътеката и дирята крута, наполнена сос трьни. Но по пътечното совершение, колико е лесно, колико отрадно да види себе си там, гдето славата пред очите на отечества изчисляя времето на юношите, показва нихните всички часове, наполненния с прилежание трудовете и говори: „Ето изкуснии и добродетелнии твои просветители. Ето нелицемерни председатели на твоите граждани; хранители на твоите закони, достойни за ония бремена, които возлагая на них, ти им правиш чест. Они за това употребляли своето време ради просвещение себе, за да би били на тебе полезни. Они своето време наполняли сос цветове, и щат да го наполнят сос плодове. Оти ги в пазвите ти введох, да им свидетелстваш всичките нихни крачки, всичките нихни часове. За да би них увенчала по достойнство с моите венци".

Ето глас славы! Вы го без сомнения внемлите во внутренности на вашите сърца. Укреплявате го сос всички сили. Тая единая страст е достойна на мудраго сердца. Аз зная мнозина не могущии да ся удостоят с нейната благост, противно нея возглашали и я притворяли да покажат к ней презрение. Но несравнено по-леко за нея лошаво да говорят, нежели умеят на нея да заслужат.

Незнающи право да разсудят разликата – ученаго от неученаго, живаго от умрялаго, светлината от тъмата и прочая. Но е известно, какво никогаж непоч-

то грозний не обича в огледало да се оглежда. Прилеп и нощний вран нощем в марчивата фарчат, обаче светлината я блесне, марчевината ся пръска…

… от безсмертна смертен из рая вонка, от просвещенна помрачен и советию услеплен в поте лица своего да ся яде хлябът, и от зависти, брат братя си да убие. Умноживший ся на земли, умножиха безчисленни злини и наведоха праведний гняв божий верху всичката земля потопът. И после, от Невродовото високомерное мечтателно умство и насилство стана внезапното смущение, слияние язиков и разсеяние по лица вся земли. И оставиша Бога творца и создателя своего и возродиша изтукани/идоли/ и си ги обоготвориха кланяющем ся, пожроха/?/ им синовете и дъщерите си. Мрачное незнаенство! Докъде докарва человеците…

Непостижимая божественная преблагая премудрост и всемогущество, всички коликото сотвори, сотвори ги весма добри! И человеку по справедливости своея остави му самовластието като на умна и разумна твар. А человек от незнаенства, не знающи кой, кога и как погрешава – а кой ли може ся похвали, да е без слабости и погрешки; като мы не можеме ни един ден в мир, покой и любов един с другаго да живееме не презирающи, не терпящи и не прощающи един на другаго погрешките. Обаче ако бо всякий от своя страна ся старал да си познае недостатките и да ся изправлява, то би весма по-малко погрешавали, и следователно весма би мирен и весел дружеский ни живот бил…

За то молим, нека ми ся не приеми за оправдание народа, чина и лица осуждението на злите обичаи и употребления. Аз нямам намерение никого да осуждавам, но в кратце да предложа по возможности с простотата си в ползу любороднаго си читателя, че ако някой при себе си таковое нечто познае, да ся изправи. Мен е жално, че человеците, които не мислят, не судят и не постъпват, следующи по правилу здраваго разума, себе си кварят и развалят. О, колико би от Божия страна на землята могли человеците да бидат благополучни, като не би сами на своето злополучие били причината, мислещи и незвущи на криво и опако!...

Человек бива ли своеволно и доброволно нещастлив? Никак. Явно е прочее, че из незнаенство и неразумия произходи повече нашето злополучие. Губим ся в мрачното незнаенство, а нам ся чини, че сме сред просветителното знаяне. Кой смее да ни рече, че не сме? Готови сме абие на отмъщение. Всякий ся има за учен и благоразумен, другиго осуждава и го има за изгублен, а себе си совсем не познава. Известно е, че който не знае право да разсуждава, он не умее нито своите си работи както прилича да устроява, нито никаква полза на себе, отечеству и ближняму си да докара.

За то другочните любородци две неща предпочитали за основание всея премудрости – знаянето Себе и Бога. Тоя начин е преизрядний всякому, който си тражи благополучието, самий най-нужний и Священную Писанию согласний. Следствено, които тия две знания разделяет, едно без другото ищя да

придобие, или който ся не старае за них, той сос безумната марчева е погребен и самий великий незнайца е. По-долен е он и от скота. Знающаго своего господина и никогаж истинното благопоручие не нахожда – и он ся губи от времето, и времято от него, което лети, отхожда, на което и да ся мол, назаде ся не връща и не дохожда.

Тем же убо, всякий е должен да си употреблява времето в ползу, то всякий за това говори и ся старае, но всякий оное различно разбира. Туй мнителное разноообразие ми ся вижда повече да произхожда от това, какво человеците, навикнувши да обръщат всичките ползи, единствено разпределяват времето според собствените вкусове и угоди. Сколкото пристрастия и слабостей, та толико образи употребляват времято в ползата си, то е, да си насищат своите желания, понякогаж сос пусти детински забави/зачтото всякий возраст може да си има куклите/, понякогаж сос вреда на здравето и честта своея, а понякогаж и с вреда на другите.

Не помишлявайте, милодраги ми читатели, какво бих имал аз намерение да изчисля на человеческаго рода златните разкоши и празднолюбия, които ни водят к погибели и к безсловесию, и ни человеци направят едним заслужающии священное имя человека. Аз изобразил би пред вас някогаж достойное за смеха, някогаж достойное за слези употребление нашего времени. Аз не ща да ви смутя невинните души сос вид безобразия от таковых весма мрачни картини, сос които, покривая нихните прелести, облащават най-често врожденните во всичките сердца страсти. Тия крила, возвишающия на человеците, ако ли разсудокът сос них пред светилника добродетели управляет и так же них низвергающия, ако ли они царствуют над разсудока.

Да отдалечим от нашите мисли картината от пороци и да направим чест тех отмених, тех возвишених души, които, приучващи себе от младенчества, си нахожат угодите в обществените угоди и направивши сос прилежанието си славу, почитатели время за това скъпо, за да би били полезни. Ето, ми ся вижда мнение на мудрите за временното в ползу употребление.

И в самата работа, ако человек е от Всевишния с толики дарби одаренний, толико от всите нам изведнъж направи качеством отменний/?/, аз разумявам сос разумна душа отличенний сос …./?/ да восприеме височайше всичко свое живеяне сос человеци, на които свойствата, нравите и лошавините не познаваме.

И воистину, из това се ражда завист, ненавист, злоба, вражда, умраза, несогласие и рвение. И най-после бива мерзост и запустение. Понеже не познаваме как трябва ни сами себе си, ни другите. Да познайме себе, да познаеме человеците, нихните нрави, нихните най-потаенни склонения и сердечния пристрастия, из които произникват и произходят нихните намерения, движения и дела, в туй ся трудили най-великии человеци. И до днес в туй ся упражняват велики философи, старающи ся чрез изкуства да изнахождат средства, за да би могли человеците да познаят как трябва един с другиго животът си да

припроваждат и да ся обхождат. За да не са един другиму тяготни, досадни и вредителни, но как да можат друг другому да угодят. Тихо, мирно и любезно помежду си да живеят, и дните на живота си колико е возможно да облекчават, и в сладости спокойно да преминуват.

Обаче чтото надлежит к познанию себе, правда, да ето весма мучно нещо. Зачтото, коликото е невежеството, толико е повече самолюбието, което ни затваря очите и не ни дава да си гледаме полезните, но само високомерните си мечтателни, а что не е нам угодно и драго, да го хвърляме зад рамо и да го скриваме добре. Благоразумна реч! Учение – свет, а неучение – тъма. Че кой ли може в мрачевата да разпознае бялото от черното, и равното от стръмното? Известно прочее, какво злодейците, че в мрачевата си изполняват пристрастните охоти, а благодетелните си вършат в светлината общеполезните работи. О! Свише богодарованная просветителная наука! Небесний дар! Чрез която ся просвещават умните ни очи и виждат полезните, и подканяме ся да работиме, докад имаме в нас си сетний свет.

Всеблагий Бог создал человека по образу и по подобие своему и му вдухнал словесну душу, живу и безсмертну, влял му ум, разум и памят и над них совест, чрез които да умее да разумява, да памяти и разсуждающ, да разпознава и отделява злото от доброто, кривото от правото и проч. А най-вече творца и создателя си и священните си к нему, к родителите, к отечеството, к правлению и ближните си должности да изполнява. Но человек в чести сий приложи ся скотом несмисленним и зверем свирепим и уподобил ся им. Ето ти человеческото високомерное мечтателство что чини!

За то имам намерение вкратце различни случаи, които ми ся случиха от детинства и досега написани да оставя. Надея ся, описующи различни народни и человечески обичаи сос които съм живял, че ща нещичко поползува моите читатели. Добрите обичаи, похваляюще и всякому ще да препровруча, а злите, укоряюще в умраза да докарам.

Всякий знае, какво отгледването на младостта е най-трудно и най-полезно нечто человеку на света. Какво от него зависи всичката наша добрина и злина, следователно и всичко благополучие, коликото телесное, толико и душевное, за което родителите трябва най-вече да ся стараят, за да дадат добро отгледване на чадата си – да ги не разгалват, да ги не кварят, от зли обичаи от малки еще да ги отбиват. Нихните млади тела во здаровие да содержават, зачтото на здравата младост е основана здравата старост. Нихното младо сердце к человеколюбию и к добронравию мало-помало да приклоняват нихний ум и разум, като начнат да мислят и да разсуждават, да просвещават, от суеверия да ги пазят. А най-вече нихното младо сердце любовию, правди, истини, сос почтенното мислене и мудрование, като сос сладко матернее мляко да напояват, за да бидат по время добронравни и почтенни человеци, на родителите си покорни и послушливи, на человеците, сос които живеят – мили и драги, на отечеството си и на сами себе – полезни и благопотребни.

По возможности, вкратце ще прилагам при всяку обстоятелну нравоучителна незнаменованния и полезни к управлению жития совети и наставления к моите милодрагии болгарскаго ни народа доброжелателни любородци. А чтото ща и за себе си да говоря, не ся сумнявам, че не щат мя повярва, зачтото ще имам премного причини самаго себе да осъждавам и укорявам, а не весма мало да хваля. И щем да ся чувам от всякаго пристрастия и лицемерия и особено от самолюбия. Правду и истину ще да имам пред очите си.

Известно, какво наука и запознаване с человеци да не са мали неща и най-потребни человеку на света. В тия работи може да ся рече, както и за отхранването, то е, какво в них зависи всичко наше благополучие в цялото течение живота нашего. Сос кое человек най-вече живее, и сос кое има най-вече работа тува, на землята, освен сос подобните на себе человеци? А как щеме един с другиго да пребиваеме, ако един другиго не непознаеме? Лесно е да живееме сос един народ, на когото язикът не знаеме/но и то не е малка мука/ освен да препроводиме помежду си сопряженни, что не трябва заедно да изхвърляме/?/, да не направиме другиите тщетни. Всички они, подкрепляюще друг друга, спомагат да созидят, да украсят, да возвишат душата. Всички они са предшественици на мудрости и добродетели, и весма много блистателни, за да би насипвали отворенное юношеское сердце, който ще да биде человек. И за да би наполняли неговото златое время, когато е он должен да приуготовя себе си да биде полезний на той степени, к която го судбата избрала.

Вий прочее, милодрагии ми, които в тувашний източник благостей, в тая подпорка на отечеството напоении с отхранването и ученията, отсега източвайте и приливайте в ползу общества вашите дарования. Вий сте должни да чувствувате безкрайное счастие на верховния власти, за да би на нея били достойни поданни. Вий сте должни да щете верно и да ищите да обърните на себе царский взор, озаряющий сос слава оногова, който е заслужил на неговото внимание. И за то вий щете да бидите, любезни мои, да умеете да употреблявате вашето время согласно сос мнението на мудраго. И здравствуйте.

Во Хилендар монастирь 1846-го, юния 16-го.

В скорби и печали списано от архим. Неофита Петрова Котлянца… и иногда Хилендарца".

Това е съхраненият в архива на архим. Неофит ръкописен текст, който, може би малко прибързано и без допълнителни уговорки, вече категоризирах еднозначно и ангажиращо като „превод". Така си усложних задачата при завършващите бележки, без да считам, че ще се стигне до отказ от така характеризирания ръкопис и ревизиране на представата за него. Че съм постъпил, както би постъпил всеки, в ролята на красноречив аргумент се оказват не отделни съвпадащи фрази, а още цялата първа страница на добре познатото „Предисловие" към класическата творба „Живот и приключения…" на Доситей Обрадович. Възпроизвеждам я по солидното издание „Доситей Обра-

дович. Дела"/Загреб, 1932, с. 11 и сл./, включено в библиотечната поредица „Класици югословенски":

„ПРЕДИСЛОВИЕ

Слатка йе ствар и пуна безболне забаве и утешения споминяти се своих прошастих времена от самога незлобливога детеньства и веселе младости до мужеског возраста и зреле старости! Проливайу очи мойе слаткосредечне сузе припознанства и благодарности, кад год размишляьвам велику милост небесног промисла. У коликим невольяч ми йе помогла, от коликих бедствования и напастей избавила и колико крат мое совиете и намарения, коя би ми за мое неразумие и неразсудие штетна и пагубна била, на добро обратила, и, како чадолюбива мати за руку водечи, к добром концу довела!

Любов друштва и приятелства – слатка ствар, слатко име, слатко споминяьне. Чини ми се да сладост райска доволна би ми била, такова и толика лудучи, колика йе моему срцу утеха и радост, катгод поминем срдечну любов и приятелство мои любезника и любезница, благодетеля и благодетельница. Мое исте слабости и погрешке премда и се стидим и от кой ни до данас нисам де избавио, ползуйу ме кад и поминьем, помажауичи ми да се исправлям колико йе могуче, да ниско и смирено о себи мислим, и да друге мени подобослабе люде трпим и сносим.

Време младости, у ком крв наша ври и мисли непрестанно лете, не допушта нам доста постойанства да се сами са соом забавлямо, и да од себе далеко не одлазимо. Златни совиет „Познай себе" врло се касно прима. Тридесет и осъм мойи прошасти година напоминью ме да йе подне мойега живота преминуло, и да се к вечеру приближавам. Сад познайем да чловек у младости не обзируючи се ни мало на свое недостатке и несовершенства, жели само и говори: камо среча да су наши стари паметний били! У тридесет година возраста починье сумньяти да нийе ни сам доста паметан био. Око четирдесет година не двойи више: види да нийе най-паметний био, обаче намерава и нада се да че се исправити, док и старост доче. Што чемо сад? Ништа, на пут, на пут! Йедно нам остайе желити, сиреч, да наша деца и унуши больи и памятний будут..."/цит. изд., с. 11–12/.

И т. н...

Бих могъл да продължа с редица от следващите пасажи на оригиналното изложение на Обрадович, където съпоставките са в полза на коректността на преводача. Но още от втората страница започват да се вклиняват и фрагменти, които липсват в изходния текст и безспорно трябва да приемем, че принадлежат на Бозвели. Не бива да ни изненадват и последователно прилаганите подмени на етнонима „сръбски народ" с „български народ", изпускането на ония късове със споменаваните сръбски градове и села, в

които съдбата е отпращала Обрадович, но са без място в биографията на преводача Бозвели.

Става така, че някак незабелязано за читателя изложението в ръкописа на Бозвели започва да се отдалечава от оригинала на Обрадович – разместват се заети фрагменти с авторски разсъждения, не намират мястото си цели страници от него, за да може преводачът по-ударно и сбито да постигне целта си. Създава се впечатлението, че в случая той не държи да се представи като преводач на виден представител на една съседна литература, а преследва други, свои творчески цели. Не е случаен пропуск, че никъде в ръкописа си не споменава името на Доситей Обрадович и така оставя у нас като читатели категоричното убеждение, че използваното съчинение е именно негово.

Radev, Ivan. Bozveli and the first translations of D. Obradovich in Bulgaria.

The article sheds light on newly discovered materials. It proves that N. Bozveli is the first translator of D. Obradovich in Bulgaria.

ПИСАТЕЛЯТ КАТО ЧИТАТЕЛ И ПРЕВОДАЧ: АСЕН ХРИСТОФОРОВ

Николай Аретов

Асен Христофоров (1910–1970) е значителен писател, с необикновена съдба, последователно загърбван от литературната критика. Той завършва първо Робърт колеж в Цариград (1931), след това London's School of Economics през 1934 г., връща се в България и се отдава на академична кариера, съвсем млад става професор по икономика. По това време дебютира в литературата със „Скици из Лондон" (1945), автобиографична книга, която може да бъде определена и като пътепис, и която се радва на забележителен успех. Няколко години по-късно Христофоров е уволнен, а след това и разследван за шпионаж, и изпратен в Белене. До края на живота си няма възможност да се върне към академичните си занимания, но в средата на 50-те години започва да публикува преводи, литературни творби със силен автобиографичен елемент, краеведски изследвания и др. Голяма част от времето си прекарва в Говедарци, селото присъства в много от текстовете му, било с реалното си име, било с по-старото Мацакурци.

В известен смисъл Христофоров е писател по неволя. Неговите основни амбиции дълго време са в сферата на науката; литературата идва на второ място, като своеобразно допълнение към академичните му занимания с икономика. Професионален писател Христофоров става след уволнението от Университета, и то не веднага. Тук също не е посрещнат с отворени обятия, но навлизането в литературата все пак се оказва възможно.

Осмислянето на литературното творчество на Христофоров би трябвало да се осъществи в контекста на няколко по-общи въпроса, които могат да бъдат формулирани по различни начини. Например съотношението и взаимоотношенията между факт и фикция, между реални хора и събития и представянето им в текстове, от една страна, и допълненото от автора, от друга. Отношението на автора към това, за което пише, и особено несъгласията към социалното и политическото статукво, както и начина за изразяване на това несъгласие. Връзки между отделните произведения на автора, т.нар. „автотекстуалност" (Р. Коларов), която е особено интересна при този писател. Отношението на произведенията към текстове от други български писатели и чужди автори. Чрез всички тях може да се достигне до обобщаващия въпрос за мястото на Христофоров в развитието на българската литература; то също може да се потърси по различни начини, от публицистичното обобщение до поставянето му в конкретен литературен контекст, при което да се установи

къде и до каква степен Христофоров предлага нещо ново, отхвърля нещо старо, следва някаква традиция, поставя начало на нова и т. н.

Тези проблеми, а вероятно и други, които могат да се извлекат от творчеството на Христофоров, могат не само да бъдат формулирани, но и да бъдат подредени, ще рече и йерархизирани, по различни начини. Има логика да се тръгне от биографичните факти и да се потърсят в текстовете политическите несъгласия на писателя. Има логика очевидният проблем за мястото на фактичното във фикционалните произведения да бъде изведено на преден план и т. н. Цялостното осмисляне на Христофоровото творчество е задача, към която, надявам се, ще имам възможност да се насоча в бъдеще. Тук ще се опитам да разгледам един по-частен проблем, който несъмнено е част от по-общия, и ще се насоча към читателските предпочитания на младия Христофоров по време на неговите години на учение в Цариград и Лондон, документирани в писмата му, към преводите му и критическите му изказвания, видени преди всичко като основа за осмислянето на собственото му литературно творчество.

Читателски пристрастия

Писмата на Ас. Христофоров от Робърт колеж, а след това и от Лондон представляват невероятно богат източник на сведения за неговите читателски интереси. В много от тях, особено от Цариград, се споменават прочетени и купени книги, гледани театрални постановки, опери (а и концерти), както и някои филми. Независимо от това, че по време на следването те като че ли преминават на по-заден план, а Христофоров се изказва снизходително за тези си увлечения, литературата (и театъра) остава във фокуса не неговия интерес.

Няколко неща се открояват още при първия поглед. Въпреки че постъпва в англоезично учебно заведение, погледът на Христофоров за дълго е насочен на първо място към френската литература. Причината да пише за френски автори и творби на семейството си е свързана вероятно и с факта, че майка му и брат му четат френски, а не английски. Майката знае поне още немски, но немската литература практически отсъства от писмата на Асен; „бате Гаврил“[1] знае английски, но в по-малкото писма до него рядко става дума за литература. Но това е само част от обяснението, а фактът е, че в Робърт колеж Христофоров изучава и чете френска литература почти винаги на френски, в отделни случаи на английски.

През последната година има свидетелства и за интереса му към руската

[1] Гаврил Христофоров, кръстник на Асен, а може би и втори съпруг на майка му. Отношенията на Асен към „бате Гаврил“, както той го нарича в писмата, са близки, но не синовни – Гаврил наистина е възприеман по-скоро като по-голям брат, отколкото като родител.

класика – Достоевски („Бедни хора" – „Наистина чудесна работа"[2], възкликва Асен), Тургенев, Пушкин, Лермонтов. Не е ясно на какъв език Христофоров е чел руските писатели в Цариград; немскоезичните автори едва ли е чел в оригинал, т.к. един път подхвърля: „Взимахме уроци, но те не „чинят пари", ако не се говори в къщи на немски."[3]

Втората лесно забележима особеност е в това, че, особено в началото, Асен напълно обяснимо следва препоръките на своите учители и споменава предимно включените в учебната програма канонични писатели, някои автори на юношески романи, както и отделни съвременни романисти. Всички имена изписва на техния език. Първото споменаване е от 1926 г. и става дума за няколко книги на Марк Твен. Скоро след това се зареждат баронеса Orczy[4], Уолтър Скот (романа „Пиратът", 1922), Франсис Крауфорд[5], Рафаело Сабатини, Мари Корели[6], Лудвиг Халеви[7]. Изреждането тук и надолу следва хронологията на споменаването на авторите.

Сред каноничните автори, споменати от Христофоров в писмата от Цариград, са Дикенс, Мопасан, малко странно – пиеси на Б. Шоу[8], А. Доде, Балзак[9], Шатобриан, А. Франс, Флобер, Рабле, Корней, Молиер Расин, Лафонтен, Монтен, Лабрюйер, Декарт, Е. Ростан („Сирано льо Бержерак").[10] Тук трябва да се направи и една уговорка – в част от писмата Асен пише на брат си какви книги е купил (а в някои случаи и дал да се подвържат) за общата им библиотека, което е нещо малко по-различно от читателските му пристрастия.

След години един съученик от Робърт колеж си спомня: „Предпочита-

---

[2] Писмо до брат му Веселин от 9 март 1930. – ЦДА, ф. 782к.

[3] Писмо до майка му от 18 януари 1926 г. – ЦДА, ф. 782к.

[4] Baroness Emmuska Orczy е авторка на популярни приключенски романи и пиеси, един от които е споменатия в писмото *The Scarlet Pimpernel* (Червеното огнивче). Сюжетът се развива по времето на терора след Френската революция, героят е сравняван със Зоро.

[5] Francis Marion Crawford (1854 –1909) американски писател, станал известен с романите си с италиански сюжети. Христофоров споменава неговия роман „В кралският дворец" (*In the Palace of the King*, 1900).

[6] Marie Corelli (1855 – 1924) популярна английска романистка. Споменаването и е придружено с не съвсем точното сравнение с друга „американска" писателка – Christie, от която Корели била по-известна. Може би става дума за Агата Кристи (1890–1976), която обаче също е англичанка.

[7] Ludovic Halévy (1834 – 1908) е популярен френски писател, най-известният му роман е нравоучителният *L'Abbé Constantin* (1882), тази книга Асен изпраща на брат си.

[8] При следващо споменаване на Б. Шоу Асен споделя, че пиесата The Doctor's Dilema не му е харесала.

[9] Балзак е един от често споменаваните автори, а годишникът на Робърт колеж от 1934 г. посочва неговото име като прякор на Христофоров. При първото споменаване става дума за Le Lys dans la vallée, Eugénie Grandet, La Cousine Bette.

[10] Някои от френските класици са споменати при изреждането на книгите, които Асен е купил. Сред тях е и история на френската литература от Émile Faguet.

ше [пред математиката] да чете в оригинал Волтер, Анатол Франс, Балзак."[11] След изминалите десетилетия може и да се усъмним в точността на споменатите автори, но не може да не се забележи, че всички те са французи. Много по-късно един непубликуван приживе разказ на Христофоров – „Г-н Кандид от Говедарци" – свидетелства за това, че българският автор се чувства близък с великия скептик от Ферне.[12]

Постепенно Шекспир заема ключово място в литературните пристрастия на Асен, за него той подготвя „теза" през 1930 г. По същото време, а може би и във връзка с „тезата", Асен пише на брат си:

[...] постоянно чета Shakespeare, *Richard III* е ужасна работа. Такъв тип рядко се среща в литературата. Борис Годунов, от Пушкин, не е даже злодей пред Richard III.

След завръщането си в България Христофоров на два пъти пише за Шекспир, втория път – цикъл от четири статии в списание „Театър"[13]. Според съученика и приятеля Светлозар Паланков Христофоров е бил огорчен, че не му е било възложено да изнесе доклад на тържеството в Народния театър по случай 400 години от рождението на великия драматург.[14] Св. Паланков си спомня още, че дипломната работа на Христофоров, оценена много високо, е била върху Джон Милтън, за нея той подготвил и „аматьорски" превод на части от „Изгубеният рай".

Друго съчинение на свободна тема, което Христофоров пише в Цариград през 1927 г., се нарича „St. Peter's Day in the Village" или „Петровден на село", както го превежда за майка си. В него разказвал за първото си ходене до Чаушево – тема, която присъства и в последната му книга „Откровения" (1970). Съчинението било отличено, но поради заекването, Асен не го чел пред всички.

По повод поетическите увлечения на по-малкия брат Веско в писмата става дума за Алфред дьо Вини, Алфред дьо Мюсе и Шарл Бодлер, които Асен явно познава добре, цитира в оригинал, а и купува за общата библиотека.

Младият Христофоров проявява интерес към съвременната литература, но достига до нея малко по-късно и я чете (или поне така може да се заключи от писмата му) през призмата на канона. Става дума за Грация Деледа и Пол Бурже, като в първия случай интересът като че ли е предизвикан от Нобеловата награда, която италианската писателка получава през 1926 г. По това време

---

[11] Вж **Млекарова-Бонева, Соня.** Дипломна работа. Научен ръководител Ив. Сарандев. – ЦДА, ф. 782к.

[12] **Христофоров, А.** Г-н Кандид от Говедарци. // *Лит. форум*, № 63, 6 септ. 1990.

[13] **Христофоров, А.** Театри за Шекспир в Лондон. // лист *Шекспир*, 1946, бр. ед.; Сонетите на Шекспир. // *Цит. съч.*; Уилям Шекспир. (1564–1616). // *Театър*, 1964, № 1–4.

[14] Вж **Млекарова-Бонева, С.** Дипломна работа. – ЦДА, ф. 782 к.

споменава, че чете и Фроментен.[15] Вероятно най-интересно е мнението му за Синклер Луис:

Прочетох една книга от Sinclair Lewis, американец, за когото се говори, че ще вземе Нобеловата премия. [...] „Elmer Gantry" [„Елмър Гантри"] – говори за американските пастори – протестанти, за американците въобще, много саркастично. Пише на диалект, никак не е художествено, но пък това е защото пише за американците, за които само най-прозаично и вулгарно трябва да се пише.[16]

Сред модерните автори в писмата на Христофоров се открива името на Кнут Хамсун. По повод на споделеното през 1932 г. от брат му, че е харесал „Ницше" от Цвайг (двама автори, които Асен явно познава, поне единия), поголемият му препоръчва Бодлер, за да се „уравновеси" влиянието на Ницше... Въпреки че съзнава, че и двамата не са много sains[17], той му обещава да му прати Бодлеровите Poèmes en prose" и „Paradis artificiels".

В Цариград, а и след това, Христофоров следи и българската литература, която очевидно познава по-добре. Тук предпочитанията са по-различни, но като че ли също малко неочаквани. Каноничните автори също са често споменавани, за някои от тях той пише и ученически съчинения, с които се гордее, на този фон изпъква двукратното споменаване на Николай Райнов, който е препоръчван като образец за добър съвременен стил, а също и в част от изреждането „Яворов, Милев, Райнов". Изненадата не е от оценката, не е дори от осведомеността на Асен, който по това време все пак е още юноша, а от всъщност доста различните стилистични регистри, използвани от Н. Райнов и, по-късно, от А. Христофоров. В Лондон пък, когато през 1931 г. трябва да напише есе за поет сънародник по избор, той пише за Яворов.

Христофоров споделя, че чете „Първи бразди" от Добри Немиров и смята да прочете „Братя". Пак на брат си казва, че е дал да му подвържат с кожа Дебелянов и „Птици в нощта" на Лилиев, идилиите на П. Ю. Тодоров, антологията на К. Христов, „Романтични песни" и „Освободеният човек" на Т. Траянов. Освен това поръчал общ за двамата братя екс либрис с надпис Fratres Chistophori, Fiat lux [Братя Христофорови. Да бъде светлина].

Отделен и много интересен проблем е отношението на Христофоров към Вазов. То може да се потърси в различни изказвания, пръснати из литературните му произведения.[18]

---

[15] Eugène-Samuel-Auguste Fromentin (1820–1876) е френски художник, станал известен с автобиографичния си роман Dominique (1862), посветен на романтичната му любов с по-възрастна омъжена жена, която умира от рак.

[16] Писмо до брат му от 11 ноември 1930. – ЦДА, ф. 782к.

[17] Думата трудно се разчита, но смисъла е ясен. Христофоров използва или френското sain (здрав, здравомислещ), или saint (светец).

[18] Вж **Аретов, Н.** Един задочен спор за „Великата рилска пустиня". // Академично четене в чест на чл.-кор. проф. Милена Цанева, НБКМ, 24 юни 2010.

Любопитни са и представленията, които учениците организират в Робърт колеж. Те не са свързани с изучавани канонични автори, а с по-популярни съвременни творби. През 1927 г. колежаните поставят „Котката и канарчето", Асен не споменава автора, но това е американският драматург Джон Уилард (1885 – 1842), а пиесата е съвсем нова, от 1922 г. През 1928 г. техният клас се насочва към „Капитан Епълджак", също творба на съвременен автор – англичанинът Уолтър Хакет (1876 – 1944), станал популярен благодарение на филмовите адаптации на неговите пиеси. Асен участва в постановката, но тъй като заеква, него го избрали „да направи сцената – сценарио".[19] През 1930 г. учениците поставят друга популярна съвременна британска пиеса: „Дадохме едно представление „Зелената Богиня", което струваше около 110 турски лири от нашите джобове, а ние сме само 20 души в класа. Търпи бабо за хубост!"[20] Авторът е шотландският критик и преводач на Ибсен Уилям Арчър (1856 – 1924). Участието на Асен в постановката, макар и неясно, е несъмнено.

Когато може, Асен посещава театрални постановки в Цариград. От писмата му разбираме, че е гледал „Дамата с камелиите" (вероятно пиесата на Ал. Дюма син). Много повече възможности за посещение на театрални и оперни постановки Христофоров има по време на следването си в Лондон – „Укротяване на опърничавата" на Шекспир, „Буржоата благородник" на Молиер (гостуваща френска трупа), а и при посещенията в Париж – „Валкюра" на Вагнер.

Заслужават внимание и споменаванията на някои филми, за които Асен пише до семейството си от Цариград. Силно впечатление му направила мелодрамата Quand la chair succombe[21] с Емил Янингс. Всички в салона плакали. И той барабар...[22] От Лондон реакцията му към друг образец на жанра, този път с участието на Грета Гарбо, е по-различна: „Втръсна ни от припадъците ѝ."[23]

Коментарът на младежките, още повече – ученическите литературни предпочитания на един бъдещ писател трябва да бъде много внимателен, а не по логиката „преди това, следователно поради това". Всеки човек, особено пък в по-ранна възраст, има своите увлечения, а и неизбежно се развива. Това важи в пълна сила и за Христофоров. Единственото категорично заключение, което може да се направи от изложените сведения, е че той несъмнено се интересува от литература и чете много, при това поне на три езика (български, френски, английски). Кое от прочетеното, как и доколко е повлияло на неговото творчество и по какъв начин е станало това, е въпрос на внимателен анализ.

---

[19] Писмо до брат му от 9 декември 1928. – ЦДА, ф. 782к.

[20] Писмо до брат му от 14 април 1930. – ЦДА, ф. 782к.

[21] „Пътят на всяка плът", оригиналното заглавие на този американски филм е *The Way of All Flesh* (1927).

[22] Писмо до брат му от 29 октомври 28. – ЦДА, ф. 782к.

[23] Писмо до майка му от 26 януари 1932. – ЦДА, ф. 782к.

За тези, които познават по-късните му преводачески и авторски изяви, прави впечатление отсъствието на ключови фигури, с които, основателно или не, днес свързваме Христофоров – английските автори от епохата на Просвещението (Филдинг) големите сатирици от XIX в. (Текери) и по-ново време (Дж. Джером), големите фигури на модернизма (Джойс), високите образци на приключенски жанр (Дж. Лондон), трудният за етикетиране Хемингуей. Отсъства и Зола, към когото една от книгите на Христофоров („Ангария") има специално отношение; аналогичен е случаят и с Т. Карлайл. Явно до тях Христофоров достига по-късно. Сред живите автори малко странно стои възторгът на Христофоров в последната година в Робърт колеж от поета лауреат Джон Мейсфилд (1878 – 1967).

От друга страна, несъгласията или поне стъписването пред непривичния (според образователните стандарти) начин на писане, какъвто е случаят със С. Луис, могат по-късно да еволюират в съзнанието, че може да се изгради собствен „нехудожествен" стил, който да има своите основания.

Преводи

В средата на 50-те години започват да излизат преводите на Ас. Христофоров, които заслужават специално внимание. Той превежда както от, така и на английски и доста бързо си извоюва име не само на съвестен професионалист, но и на познавач на англоезичните литератури. Освен като преводач, Христофоров се изявява и като редактор, а и като критик на преводната литература. Лесно е да се направи изводът, че преводите са били начин да си изкарва хляба и сигурно е било така. Едва ли може да има съмнение, че преводите на учебници за езикова гимназия, както и речи на Г. Димитров, В. Коларов и В. Червенков, са правени преди всичко по материални подбуди. Същевременно и в тази област Христофоров успява да се насочи към текстове, които наистина не отговарят на университетската му специалност, но се свързват с интереса му към историята и етнографията[24], който впрочем се очертава по-ясно точно по това време, той не се забелязва в писмата, а и в „Скици из Лондон" и другите му публикации от 40-те години.

Отделен случай са преводите, които Христофоров прави от български на английски. Те трудно могат да бъдат установени, известен е преводът, който той прави заедно с А. Д. Ризов на „Танго" на Г. Караславов, публикуван от издателство „Народна култура" през 1954 г. – вероятно първата му подписана публикация след излизането от лагера. От едно писмо до него се разбира, че

[24] Вж **The Rila Monastery**: history, architecture, frescoes, wood-carvings / Hristo Hristov ; Georgi Stojkov ; Krâstju Mijatev. (Ed. by Teodor Goranov. Transl. by B. Athanassov and A. Gospodinov. Ed. of the Engl. version: A. G. Christophorov). Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Urbanism and Architecture, Sofia. – Sofia : Bulgarian Academy of Sciences, 1959. – 318 s. : Ill. ; 4.

по-късно, заедно с майка си работи върху превод на Д. Талев, но сведенията са оскъдни и неясни.[25]

Въпреки че, особено в началото, едва ли е имал голяма свобода да избира, той успява първи да запознае българската публика с няколко класици на английската литература като Хенри Фийлдинг[26] и Джеймс Джойс, да преведе ключови творби на познати значими автори (Емили Бронте[27]) и някои от класиците на високата популярна литература – Джером К. Джером[28], Джек Лондон[29], които са му близки по един особен начин.

За връзките между творчеството на Христофоров и преводите му ще стане дума по-долу, важно е тук да се забележи, че Христофоров въвежда в българската култура един и до днес не толкова популярен у нас английски класик от първа величина като Фийлдинг, който му е близък най-малкото по ироничния дух на повествованията му. Вероятно закономерно, на български е преведен не първо шедьовърът „Том Джоунс“[30], а един от по-кратките романи – „Приключенията на Джоузеф Андрюз и на неговия приятел господин Абрахам Адамз“.

Х. Фийлдинг едва ли е автор, на когото преводачът може да разчита на постоянен доход от преиздания. По-различен е случаят с други значими писатели, към които Христофоров се насочва – Ем. Бронте, Дж. К. Джером, Дж. Лондон. Техните произведения, преведени от Христофоров, се радват на няколко издания. Сред популярните през 60-те години книги е и съставеният от Христофоров сборник „Седем разказа за седемте океана“ (Варна, Г. Бакалов, 1966, 2 изд. 1980), който включва произведения от седем автори, като пет от тях са преведени от Христофоров (Франк Стоктън, Уилям Скорзби, Стийвън Крейн, Е. А. По и Дж. Конрад), а другите – от Тодор Вълчев (Дж. Лондон) и

---

[25] Вж писмо от Тодор Стойчев (Пловдив, 20. 01. 1964) – НЛМ, №а 2924/88. В писмото съвсем лаконично е казано: „Майка ти ми каза, че превеждате солидарно „Железният светилник“, каза ми, че ти си коректор. Предполагам да си редактор. Дано бъде сполучлив преводът, че от това ще зависи как ще я приемат.“ Липсват всякакви сведения за език, на който е превода, дали и къде е осъществено изданието и пр.

[26] Вж **Фийлдинг, Х.** Приключенията на Джоузеф Андрюз и на неговия приятел господин Абрахам Адамз / Прев. А. Христофоров. – София, 1956. Наред с другото, това несъмнено е първият превод след 1944 на романист от английското просвещение, а и първото издание от този период извън „Робинзон Крузо“ и, с известни уговорки – на „Гъливер“.

[27] **Бронте, Е.** Брулени хълмове. – София, 1957. След това преводът е многократно преиздаван.

[28] **Джером, Д. К.** Трима души в една лодка без да става дума за кучето. – Варна, 1964. Също многократно преиздаван.

[29] **Лондон, Д.** Белият зъб. – София, 1956. Вж и **Лондон, Д.** Избрани произведения : В 10 т. ; Т. 1. – София, 1961.

[30] Десетилетия по-късно романът е преведен на български и публикуван в два тома. Вж **Филдинг, Х.** Том Джоунс / Прев. Д. Стефанов ; Предг. Т. Стойчева. – София, 1989. – (Библ. Световна класика, 1–2).

Невена Розева (Х. Мелвил), като при Мелвил съставителят е използвал глава от публикувания превод на „Моби Дик".

Христофоров е редактор и на „Старецът и морето"[31], като не случайно споменава това, когато пише различни служебни документи за себе си. Връзката му с Хемингуей и особено с творбата, дала заглавието си на този сборник, е много особена и заслужава отделно разглеждане.

Специално внимание заслужава преводът на Джойс. Докато работи върху него, името на класика на модерната литература е добре познато в България, споменава се по един или друг повод, повече или по-малко компетентно, но малцина са го чели. Христофоров е първият му български преводач. Закономерно и тук той се насочва не към най-представителната творба – романът „Одисей" – а към разказите от сборника „Дъблинчани", които подготвят шедьовъра, а и по-лесно биха били издадени на български. Не ми е известно дали преводът е бил възложен на Христофоров, струва ми се, че по-скоро инициативата е била негова. Очевидно се е надявал да го види отпечатан, но не доживява до този момент. В едни възложени му от издателството „Бележки върху разделите за английска, френска и американска литература в проектоплана на изд. „Народна култура" за 1969-1970", Христофоров подхвърля:

Защо да не влезе Джеймс Джойс поне с неговите безобидни „Разкази"?[32]

За превода се е знаело в литературните среди и той е поискан от новото по това време списание „Съвременник", където е отпечатан през 1973 г. и предизвиква интереса на литераторите, въпреки че сериозни отзиви не се появяват.[33] Съдбата на този текст е непривична. Един от ключовите разкази – „Мъртвите" – след това е включен в антология.[34] По-късно преводът е преиздаден, придружен с малко странна бележка на новия преводач Николай Б. Попов:

Настоящият том включва и превода на „Дъблинчани", извършен от нашия писател Асен Христофоров, приживе частично отпечатан в първата годишнина на сп. „Съвременник" и основно преработен за сегашното издание.[35]

„Дъблинчани" представлява почти половината от книгата, така че изразът „включва и" засилва общото впечатление за снизходително отношение към

---

[31] Вж **Хемингуей, Ъ.** Старецът и морето / Ред. А. Христофоров ; Прев. Т. Атанасова, Б. Атанасов. – София, 1958.– (Библиотека Книги за всички). (2. изд. –1964).

[32] Бележките са от 10 май 1968, Вж ЦДА, ф. 782 к.

[33] **Джойс, Д.** Дъблинчани // *Съвременник*, 1973, № 3, с. 374–442.

[34] Английски и американски разказвачи. – София, 1976, с. 284–329.

[35] Вж **Джойс, Д.** Дъблинчани. Портрет на художника като млад. – София, 1981, с. 20.

„нашия писател" (а не преводач), липсват пояснения за разликата между предишната частична публикация и откъде са взети непубликуваните части от превода на Христофоров, както и какво в случая значи „основно преработен". В личен разговор Н. Б. Попов и редакторът на тома Спас Николов са ми казвали, че промените са значителни, но не са влизали в подробности.

По-късно, в интервю за в. „Култура" Иглика Василева, преводачката на „Одисей", вижда стореното от Христофоров в по-друга светлина:

Когато решавах дали да приема превода на „Одисей", надделя фактът, че вече имахме два действително прекрасни превода на Джеймс Джойс. Просто продължих по техния път. Работата на Николай Б. Попов – и като редактор на „Дъблинчани", и като преводач на „Портрет на художника като млад" – е много дълбока, направо блестяща. Знам, че и Спас Николов се е намесвал в редактирането на „Дъблинчани", спомням си собствения му „джойсовски" език... Имах на каква сигурна основа да стъпя. Всъщност Джойс се появява на български хронологически: отделни разкази от „Дъблинчани" на Христофоров през 1973, както и целият сборник заедно с романа „Портрет на художника като млад" на Николай Б. Попов през 1981. И сега „Одисей". Остава само „Бдение над Финеган"...

Пак ще подчертая, за времето си с „Дъблинчани" Асен Христофоров е направил истински подвиг, особено при липсата на речници и справочници.[36]

Христофоров превежда блестящо, въпреки че работата му не се радва на кой знае какво публично признание от съвременниците.[37] По това време преводът не е особено престижно занимание, особено в сравнение с писането на текстове, претендиращи да бъдат литература, така че липсата на оценка е по-скоро правило, отколкото изключение. През 70-те и особено през 80-те години отношението към преводаческото изкуство се променя, но покойният вече Христофоров като че ли остава недооценен и като преводач.[38]

* * *

Литературната ерудиция на Христофоров се разкрива и в няколкото предговора и в инцидентните му кратки статии по повод юбилеи на големи автори,

---

[36] Цит. по: Одисей: българският 16 юни 1904. Разговор с преводачката Иглика Василева – http://www.online.bg/kultura/my_html/2325/odisei.htm.

[37] Хр. Марков цитира недокументирани суперлативи на Марко Минков и Стефан Савов за преводача Христофоров. – http://toross.blog.bg/politika/2008/12/22/asen-hristoforov-edin-velik-plovdivchanin.268752

[38] Струва ми се, че авторите на ценния като цяло том **Преводна** рецепция на европейска литература в България : Т. 1. Английска литература / Състав. А. Шурбанов и В. Трендафилов. – София, 2000) също не са особено щедри в оценките си за Христофоров.

преди всичко английски (Текери[39], Шекспир[40]). От тези текстове, както и от преводите му, могат да се извадят отделни оценки и тези, зад които може да се потърсят представите на Христофоров за литературата.

Малко парадоксално, въпреки трайния интерес на Христофоров към Шекспир, трудно могат да се забележат някакви връзки с творчеството на великия драматург. Явно по време на престоя си в Англия Христофоров е възприел някои „иконоборчески" идеи в представянето на Шекспир и държи да ги съобщи на българските читатели:

Един най-обикновен човек, по-скоро въздържан, отколкото експанзивен, нито въздържател, нито гуляйджия, безразличен като съпруг, доста нехаен като баща, привързан към потомство и родители само доколкото е нужно за еснафското благополучие на рода. Той пише за пари, без поглед в бъдещето, и престава да твори, щом става собственик на най-голямата къща в родния си град. Заветната му мечта е да получи, макар и чрез измама, благороднически герб![41]

Всъщност тези иконоборчески идеи не са чужди на Христофоров при представянето на Мацакурци, а и въобще на българската действителност в много от неговите творби.

В предговора към „Трима души в една лодка", датиран „Говедарци, октомври 1963 г." Христофоров извежда на преден план ироничното отношение към пуританите (което не е чуждо и на Шекспир) и защитава този „опак писател" от обвинения, изречени или въобразени (една всъщност позната стратегия):

За пуританите в литературата (пък и в живота) смехът на Джером е глупав, а неговия стил – невъзможен [...] ала и кривата пунктуация, и необичайните прилагателни, и странно подредените наречия хващат окото на читателя и то леко примигва от удоволствие, съзряло хумора в тях. И Джером е доволен, защото тъкмо такава е била и целта му. Но той не забравя и пуританите. На всеки две-три глави ще отдели и за тях по една-две страници, написани изискано, с почти съвършено изящество, колкото да им покаже на какво е

---

[39] **Христофоров, А.** Уилям Текери. // *Лит. фронт*, № 10; 1963, Вж и **Текери, У. М.** [Послеслов]. // *Текери, У. М.* Панаир на суетата : Роман без герой / Прев. Н. Доспевска. – София, 1969, с. 851–864.

[40] **Христофоров, А.** От Стратфорд до Лондон. // *Театър*, 1964, № 1–4. Вж и по-ранните му публикации: Христофоров, А. Театри за Шекспир в Лондон. – лист *Шекспир*, 1946, бр. ед., с. 3; Христофоров, А. Сонетите на Шекспир. // Цит. съч., с. 12.

[41] **Христофоров, А.** Уилям Шекспир. (1564–1616). I. От Стратфорд до Лондон. // *Театър*, 1964, № 1.

способен. Това са най-често речни пейзажи, нарисувани с акварелна лекота. Те са истински поеми в проза![42]

Определението „опак писател" укрепва предположението, че в някаква степен Христофоров се идентифицира с Джером и оправдавайки го, отвръща на (евентуални) критики срещу себе си. В „Мацакурци" повествователят на няколко пъти се определя като „опак човек". Не знам доколко днешният читател е толкова екзалтиран от акварелните речни пейзажи на английския писател, но Христофоров несъмнено има желание да въведе подобни „поеми в проза", само че планински, в своите повествования. Струва ми се, че и при него реалният читателски интерес е стимулиран от не толкова изящните иронични моменти в повествованието. Така или иначе, но забелязаното у Джером редуване на два типа повествователни езици несъмнено е приложено и у Христофоров.

Заедно с Джером Джером и Уилям Текери несъмнено е автор, до който Христофоров се чувства близък, и това е почти експлицитно заявено в послеслова към „Панаир на суетата". Сред големите писатели, с които Христофоров се чувства близък, несъмнено се нареждат и някои от забележителните майстори от епохата на Просвещението, които той познава добре, както си спомня и Свинтила. В този контекст не може да се пропусне преводът на „Приключенията на Джоузеф Андрюз" от Х. Фийлдинг – един непознат на българския читател по това време английски класик, чийто следващ превод на български – най-важният му роман „Том Джоунс" – ще се появи десетилетия по-късно. Може да се предположи, че инициативата е дошла от Христофоров, който явно е ценял иронията на Фийлдинг.

Явления, близки до „нехудожественото" писане на С. Луис може да открият не само като елемент от повествованието на Дж. Джером, но и в маниера на писане на Фийлдинг, Текери, а и на Джойс. По-различен вероятно е случаят с Ем. Бронте, но и тя едва ли е идеалният пример за „художествено" писане (в използвания в случая смисъл); друг е въпросът, че в „Иманяри" има опит да се навлезе в душевния живот на жената, като връзката с Ем. Бронте, разбира се, е доста условна. Към това може да се прибави, че повечето от тези автори (да не пропуснем и Волтер) са майстори на иронията, а и, заедно с Хемингуей, са настроени ако не подривно, то поне скептично към някакво съвременно им социално и/или литературно статукво.

---

[42] **Христофоров, А.** Няколко дума за автора от преводача. // *Джером, Д. К.* Трима души в една лодка (без да става дума за кучето) / 3. изд. – Варна, 1980, с. 7.

Aretov, Nikolay. The writer as a reader and interpreter: The case of Asen Christophorov

Asen Christophorov (1910-1970) was a significant writer of extraordinary destiny. After graduating from Robert College (Istanbul) in 1931 and London's School of Economics in 1934 he came back to Bulgaria and became professor in economics. His debut in literature was the autobiographical book *Sketches from London* (1945) which has enjoyed remarkable success. Several years later Christophorov was fired from the University, and then investigated for espionage and sent to the labour camp in Belene. By the end of his life he was forbidden to return to his academic pursuits, but in the mid 50's began to publish translations, literary works with a strong autobiographical element, books on local history and more.This paper deals with two seemingly more specific problem – the reader's preferences of young Christophorov during his years of learning in Istanbul and London, documented in his private letters, and also his translations and critical remarks on foreign literature, all of them seen primarily as a basis for understanding his own creative work in the sphere of fiction.

STARE MITY „DAJĄ DO MYŚLENIA"...

Barbara Tomalak

Książka *Anna In w grobowcach świata* autorstwa Olgi Tokarczuk powstała w ramach serii MITY, ogólnoświatowego przedsięwzięcia, mającego być, jak głosi napis na obwolucie „odwołaniem się do uniwersalnych opowieści, które odzwierciedlają i kształtują nasze życie – ujawniają pragnienia, lęki, tęsknoty, uzmysławiają sens człowieczeństwa"[1]. Autorka bierze na warsztat prastary sumeryjski mit o zejściu bogini Inanny do podziemnego królestwa zmarłych i, nie całkiem ściśle, nazywa go „pramitem, z którego wypączkowały potem wszystkie młodsze mity o zstąpieniu do świata zmarłych"[206]. Próba obrachowania się ze śmiercią jest w ludzkiej kulturze tematem uniwersalnym. Według niektórych badaczy, na przykład Ernsta Cassirera, filozofa kultury,

> Uczucie niezniszczalnej jedności życia jest tak silne i niezachwiane, że przeczy i rzuca wyzwanie śmierci. Umysł pierwotny nie uważa nigdy śmierci za zjawisko naturalne, posłuszne prawom ogólnym. Śmierć nie jest nigdy czymś nieuchronnym, jest wynikiem okoliczności. [...] Śmierć nie istniała zawsze; pojawiła się na skutek jakiegoś szczególnego wydarzenia, upadku człowieka lub jakiejś katastrofy. [...] W pewnym sensie całą myśl mityczną można zinterpretować jako stałe i uparte negowanie zjawiska śmierci. Mocą przeświadczenia o nieprzerwanej jedności i ciągłości życia myśl mityczna musiała to zjawisko usunąć. Religia pierwotna jest może najsilniejszą afirmacją życia, jaką spotykamy w kulturze[2].

W mitologiach różnych narodów śmierć staje się niefortunnym wyborem człowieka, nie umiejącego właściwie ocenić boskich darów, czasem z powodu swojej głupoty, czasem za sprawą popełnionego błędu. Dość często, szczególnie w Afryce, winien jest zwierzęcy pośrednik, przekazujący ludziom wiedzę o wiecznym życiu, posłaniec boga – stworzyciela. Posłańcem bywa pies, owca, zając a nawet kameleon i jaszczurka. Ci ostatni zostali wysłani (przez zuluskiego boga piorunów Unkulunkulu), on – z zapowiedzią wiecznego życia, ona – z zapowiedzią śmierci. Kameleon się nie spieszył, jaszczurka go wyprzedziła i ludzie przyjęli jej przesłanie[3]. Inaczej wygląda sprawa z posępną hieną – ona celowo dążyła do sprowadzenia śmierci na świat, aby móc żywić się trupami. Czasami, i taka wersja pojawia się w *Księdze Rodzaju*, przyczyną śmierci, której dotąd w świecie nie było, jest jakiś

---

[1] **Tokarczuk, O.** *Anna In w grobowcach świata*, Kraków 2006. Wszystkie cytaty z tego wydania zaznaczone będą w tekście podaniem numeru strony.

[2] **Cassirer, E.** *Esej o człowieku*, Warszawa 1971, s. 178-179.

[3] **Cotterell, A.** *Słownik mitów świata*, Łódź 1993, s. 373.

ludzki występek. Kara w postaci śmierci zostaje wymierzona za przestępstwa, które przynależą do syndromu kozła ofiarnego i zapewne nie jest to przypadek. Najczęściej chodzi o złamanie ustanowionego przez Stwórcę prawa, rytualną nieczystość, seksualne wynaturzenie, na przykład gwałt lub kazirodztwo czy też zbrodnię, która inicjuje dalsze zabijanie, jak opowiada o tym mit z zachodniej Australii: „Gdy księżycowy mężczyzna Kulu [...] usiłował zgwałcić pierwsze kobiety, mężczyźni-jaszczurki [Wati-kutjara, totemiczni przodkowie, B.T.] uderzyli go magicznym bumerangiem, zadając mu ranę. Kulu zmarł wkrótce potem w ciemnym dole z wodą. W ten sposób po raz pierwszy pojawiła się śmierć"[4].

A zatem śmierć jest jedynie „wypadkiem", którego można uniknąć, nieszczęściem, które przy pewnej dozie ostrożności i sprytu daje się zażegnać, wynikiem czarów, rzucanych przez wroga, na które można odpowiedzieć innymi czarami. Śmierć nie ma klauzuli absolutnej obligatoryjności!

W euroazjatyckim kręgu kulturowym przeważa jednak przekonanie, że śmiertelność jest niezbywalną cechą wszystkiego, co żyje. Zdarza się zatem, że bogowie, stwarzając ludzkość, od razu określają jej śmiertelny status, tak właśnie wygląda kwestia śmierci w mitologii sumeryjskiej. Olga Tokarczuk pisze o tym tak:

> Z ołówkiem w ręku wyrysował schemat [Enki, sumeryjski bóg wody, ale także bóg mądrości, twórca ładu i porządku we wszechświecie, stworzyciel (razem z „Czcigodną Panią" Ninhursag, Ziemią, Matką bogów) człowieka, B.T.] – kto kogo zaatakuje, zabije, pożre, wyprze, wytrzebi; piękny hierarchiczny porządek. [...] – zaprojektował pasożyty i bakterie, niechże ten porządek sięga w głąb, niechże pożeranie toczy się wszędzie. A wszystko, żeby żadne istnienie nie trwało zbyt długo. Kto żyje odpowiednio długo, w końcu zacznie orientować się w tym planie, zacznie w końcu coś podejrzewać, a może nawet podniesie rwetes. Taki podejrzany porządek nie może trwać wiecznie [79].
>
> Jeden zjada drugiego, w ten sposób nie grozi światu tłok [58].

Mamy tutaj odzwierciedlenie światopoglądu ludzi sprzed sześciu tysięcy lat, wykład najbardziej ponurej religii, która tak właśnie przedstawiała los człowieka – miał służyć bogom, a gdy jego siły się wyczerpią, musiał umrzeć. Podobnie ta kwestia zostaje rozstrzygnięta w późniejszym, babilońskim poemacie *Enuma Elisz*, spisanym w oparciu o jakiś bliżej nieokreślony pierwowzór w XII wieku p.n.e. i będącym najważniejszym tekstem teologicznym Międzyrzecza. I wreszcie podobna motywacja w powołaniu do istnienia kogoś zdolnego do służby i okazywania czci należnej Bogu, a także identyczny akt kreacji – ulepienie ludzkiego ciała z gliny i sumeryjskie „utwierdzenie na nim wizerunku bogów" widoczne są w *Genesis*: „[...] i człowieka nie było, który by sprawował ziemię [...] utworzył tedy Pan Bóg człowieka z mułu ziemie i natchnął w oblicze jego dech żywota, i zstał się

[4] Tamże, s. 423.

człowiek w duszę żywiącą"[5]. W ogóle zaświaty sprzed kilku tysięcy lat, miejsce pobytu zmarłych, sumeryjskie Kur, starotestamentowy Szeol i grecki Hades są do siebie podobne: ciemność, glina i pył, snujące się bez celu cienie zmarłych, ich bezsensowna, beznadziejna wegetacja. Nie ma stamtąd powrotu, co po wielekroć jest potwierdzane. Sięgnijmy raz jeszcze do *Starego Testamentu*:

> [...] jednakie jest dokończenie człowieka i bydląt, i równy stan obojga. Jako umiera człowiek, tak i one umierają, i jednako tchną wszystkie, i nie ma człowiek nic więcej nad bydlę: wszystko podległo marności i wszystko idzie na jedno miejsce. Z ziemie są uczynione i w ziemie się jednako obracają.

I w innym miejscu:

> Nie masz żadnego, który by zawsze żył i który by o tym nadzieję miał[6].

Należy rozdzielić tutaj dwa istotne problemy, do których próbuje się odnieść Olga Tokarczuk. Pierwszy z nich to reinterpretacja prastarej tradycji religijnej basenu Morza Śródziemnego, dokonana poprzez uwierzytelnienie starych mitów ujęciem ich archaicznej treści w formule Darwinowskiej ewolucji:

> Wszyscy rywalizują ze wszystkimi, to dobra motywacja do doskonalenia się. Wygrywają tylko lepsi, szybsi i bardziej bystrzy, lepiej przystosowani [...] W ten sposób nie trzeba ciągle ingerować [...], system doskonali się sam, przeżyją najsilniejsi, najlepiej przystosowani, ci będą mieli szansę replikować się, aż nie powiemy stop [58].

Bezwzględność życia, opartego na wzajemnym pożeraniu się istot żywych, i jednoczesna nieuchronność śmierci, gdy sukcesem jest jedynie – ale tylko z perspektywy gatunku, nie jednostki, o czym dobitnie mówi Eklezjastes – przetrwanie w puli genowej, wymaga od człowieka wyjątkowych kwalifikacji moralnych. To trudny heroizm mędrców (w tym i Eklezjastesa), polegający na poszukiwaniu sensu życia we własnym człowieczeństwie. Ale Olga Tokarczuk zrazu nie rozwija tego wątku, poprzestając na wzięciu ewolucyjnej formuły niejako w cudzysłów: „[...] będą mieli szansę replikować się, aż nie powiemy stop". Wspominałam wcześniej o dość oczywistych i obszernie już opisanych związkach *Starego Testamentu* z wcześniejszą od niego religią sumeryjską. Starotestamentowy Jahwe jest eksperymentatorem: nieustająco testuje swoje dzieło i nawet gotów jest je zniszczyć, stwierdziwszy, że nie spełnia jego oczekiwań. Warto przy tym przypomnieć, że sumeryjski mit o potopie, starszy od biblijnego o mniej więcej 2,5 tysiąca lat (i ewidentnie odnoszący się do wyludniającego Międzyrzecze kataklizmu), również

[5] *Biblia* w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599r., transkrypcja typu „B" i wstępy ks. J. Frankowski, Genesis.

[6] Tamże, *Eklezjastes*.

opisuje jedynego sprawiedliwego, ulubieńca boga Enki, władcę Szurupak – Ziusudrę, który, ostrzeżony przez boga i na jego polecenie, buduje wielką łódź:

Załadowałem cały dobytek, cały plon swego życia,
Umieściłem na statku rodzinę i krewniaków,
Kazałem wsiadać zwierzętom, bydłu z pastwisk i rzemieślnikom.
[.....]
A gdy zaświtał siódmy dzień, zamilkły huragany.
Potop, co srożył się niby armia wojowników, zelżał,
Morze uśmierzyło się, ucichły złe wiatry, potop stanął u kresu.
Spojrzałem na morze i widzę że jest spokojne
I że cała ludzkość utonęła w błocie.
[.....]
A góra Nasir uchwyciła arkę i nie dała jej odpłynąć...
Skoro nastał siódmy dzień,
Zwolniłem gołębia, puściłem go w świat,
[.....][7]

Wspomnienie o Ziusudrze, akadyjskim Utnapisztimie (pod tym imieniem występuje w *Eposie o Gilgameszu*) jest istotne z innego jeszcze powodu: Gilgamesz i jego poszukiwanie nieśmiertelności ściśle wiążą się z tematem, który podjęła w swej książce Olga Tokarczuk. Gilgamesz, władca miasta Uruk, którego bóstwem opiekuńczym była Inanna, występuje w niektórych zapisanych mitach razem z boginią, zresztą relacje między nimi są przedstawione nie zawsze jako przyjacielskie. Jest Gilgamesz postacią najprawdopodobniej historyczną, żył mniej więcej 2700 lat p.n.e. Odnaleziony babiloński *Epos o Gilgameszu*, pochodzący z początku drugiego tysiąclecia i liczący 12 pieśni po 300 wierszy każda, opowiada przedziwną historię o herosie, półczłowieku a półbogu, który nie mógł pogodzić się ze swoim ludzkim, śmiertelnym losem i po śmierci przyjaciela Enkidu postanawia uzyskać od bogów nieśmiertelność:

Jakże mogę milczeć? Jak zachować spokój?
Mój druh, któregom kochał, obrócił się w proch!
Czy ja też, jak on, mam polec,
Nie powstać już nigdy, na zawsze?[8]

Gilgamesz chce odszukać Utnapisztima, ocalałego z potopu za sprawą bogów, którzy następnie obdarzyli go nieśmiertelnością i od niego dowiedzieć się, na czym polega tajemnica wiecznego życia. Wyrusza więc w drogę do odległego miejsca, gdzie żyją starzec wraz z żoną, a jego podróż ma wszelkie cechy rytów inicjacyjnych typu heroicznego. Nie kończy się jednak wtajemniczeniem: Utnapisztim opowiada mu o potopie i o łasce bogów, która była czymś jednorazowym i nigdy

[7] Podaję za: Z. Kosidowski, *Gdy słońce było bogiem*, Warszawa 1962, s. 61-62.

[8] Podaję za: M. Bielicki, *Zapomniany świat Sumerów*, Warszawa 1973, s. 275.

więcej dla nikogo już się nie powtórzy. Żałując zrozpaczonego bohatera, na prośbę wzruszonej staruszki (i ten ludzki, uczuciowy aspekt całej historii będzie dla nas ważny), wskazuje mu sposób zdobycia rośliny dającej wieczną młodość. Jednakże Gilgamesz, wracając z cudownym zielem do swoich rodaków w Uruk, pozwala je, kąpiąc się w źródle, ukraść wężowi. Wąż zrzuca skórę, a Gilgamesz, zrozumiawszy swoją bezsilność, pogodzony z losem, wraca do domu[9].

Tokarczuk pomija ten wątek opisujący próbę pokonania śmierci, ale umieszcza Gilgamesza, byłego kochanka Anny In, w swojej powieści, nazywając go po prostu „bohaterem". Nina Szubur, przyjaciółka i służebna zarazem, szukając ratunku dla bogini, która nie powróciła w umówionym terminie z krainy zmarłych, zwraca się również do „bohatera "i z przerażeniem stwierdza, że on, podległy ludzkiemu losowi, którego tak bardzo pragnął uniknąć (był wszak w połowie bogiem), jest schorowanym, stojącym nad grobem starcem:

> Kiedyś podnosił siekierę, która ważyła pół tony. Kiedyś, gdy umarł jego kochany przyjaciel, wytoczył ojcom proces o bezzasadność śmierci, o absurdalne prawo. Ale przegrał w pierwszej instancji. Waham się więc, czy mówić mu o Annie In. Czy nie lepiej wycofać się stąd, dać mu święty spokój [65].

Wróćmy do problematyki, poruszanej przez Olgę Tokarczuk. Celem, w który godzi autorka, nie jest, wbrew pozorom, okrucieństwo śródziemnomorskich religii z ich degradacją człowieka, bożego sługi, czy, jak w przypadku Hioba, obiektu boskich eksperymentów. Nie chodzi także, jak mogłoby się wydawać, o dyskredytację teorii ewolucji, bezwzględnej wobec jednostki i jej niezgody na przemijanie. Tokarczuk atakuje ideę inteligentnego projektu:

> O tak, trzeba przyznać, że miał wyobraźnię. To on wymyślił sprytny porządek – zawór bezpieczeństwa – wszystkie istoty będą się wzajemnie likwidować, w ten sposób światu nigdy nie będzie groził tłok. Z ołówkiem w ręku wyrysował schemat [...] piękny, hierarchiczny porządek. Można go podziwiać do dziś, niezwykle inteligentne, logistyczne dzieło [78-79].

Bóg jawi się tutaj nie jako niepohamowany w gniewie, zazdrosny o swoją chwałę Ojciec wybranego narodu, i nawet nie jako Bóg Kabały, samotny w swej nierozpoznawalnej wielkości, potrzebujący człowieka, aby wraz z nim dźwigał odpowiedzialność za Wszechświat. Nie jest Kreatorem z *Genesis* ani Wielkim Architektem, Artystą, wielbionym w średniowiecznych katedrach. Jest po prostu Księgowym. Zarówno on sam, jak dwaj pozostali „ojcowie", Enlil, bóg powietrza i Nanna, bóg księżyca, pokazani zostali jako istoty odrażające. Niebo, w którym urzędują, wygląda jak wielkie biuro. Błaganie ich o ratunek dla Inanny to zbędny trud:

---

[9] *Gilgamesz. Epos starożytnego Dwurzecza*, przeł. i wstęp R. Stiller, Bibliotheca Mundi, Warszawa 1980.

Ojcowie siedzą przy swoich biurkach. Jedno oddalone jest od drugiego o kilka godzin drogi, tak wielka jest ich firma. Najbliżej jest ten, który dowodzi jednym z ważniejszych działów – Encyklopedycznym Nadzorem Konfiguracji Intelektualnych. Czekam na audiencję. Sekretarka, już na pół automat, jej młode ciało przyrosło do krzesła, patrzy na mnie z miłym uśmiechem, nie mrugając oczami. Gdy wreszcie zostaję wezwana, widzę go na fotelu – [...] Widzę, że jest stary i zgrzybiały, tak, w istocie, podobny do grzyba. Jego miękkie ciało przerasta sprzęty. [...] – Każda żywa istota musi umrzeć, mówi prawo. [...] Umrzeć, moja droga, znaczy ulec powszechnemu prawu rozpadu, wrócić do składników pierwszych [49-50].

Stoję przed biurkiem drugiego ojca, młodszego [...] – Twoja córka potrzebuje pomocy. [...] – Czy zostawiła skan? – pyta troskliwie ojciec. [...] Jego wielkie laboratorium nazywa się Ekwiwalent [...] Wymyślił je, kiedy ludzie zaczęli się buntować. Uśmierzył tym rewolucje. Teraz każdy za życia może się zeskanować i zapisać na dysku, trwa to cztery sekundy. Potem Ekwiwalent wgrywa go do raju. [...] Nie udaje mi się ukryć litościwego uśmiechu. To stetryczały palant [53-55].

Trzeci ojciec zaciąga się dymem, aż wychodzi mu uszami, łzawią jego zmęczone, krótkowidzące oczy. Czy jest głuchy, czy ślepy, że nie odpowiada przez tak długi czas, zajęty swoimi myślami. Już jego sekretarki starły z niego kurz – to codzienna toaleta; już wymieniły baterie w liczydłach, już się kończą drukować nowe rubryki, zaraz dostarczą je na stół. [...] –Proszę cię, ja, Nina Szuber, ja żadna i nieważna, nie pozwól, by twoja córka umarła, nie odbieraj jej nam, znajdź łaskawy paragraf w swoich księgach i wyciągnij Annę In z więzienia grobowców. [...] – Jakimże byłbym księgowym, gdybym sam zmieniał zasady naliczania w trakcie liczenia? [...] Nie mogę jej stawiać ponad prawem. Nie ma jej już w moich rubrykach [...] Tej nocy, jak widzę, została wykreślona, a jej numer identyfikacyjny anulowano [56-59].

Myliłby się ktoś, kto podejrzewałby Olgę Tokarczuk o wprowadzenie do literatury polskiej Boga – księgowego. Wcześniej przyszło to do głowy Mickiewiczowi w *Dziadach*:

Jeśli w milijon ludzi krzyczących «ratunku!»
Nie patrzysz jak w zawiłe równanie rachunku; –
Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną
I nie jest tylko Twoją omyłką liczebną...
[.....]
Milczysz! – [.....][10]

„Chociaż ty bądź ludzki" – mówi Ninszubur do Enkiego – Księgowego. Straszne słowa, które człowiek kieruje do boga! I Tokarczuk, idąc śladami Mickiewicza,

[10] **Mickiewicz, A.** *Dzieła poetyckie. Utwory dramatyczne*, t. III, Warszawa 1982, *Dziady* cz. III, *Improwizacja*.

a może po prostu w imię tego postulatu „bycia ludzkim", robi to, na co Mickiewicz się nie odważył – zmusza Projektanta do odstąpienia od planu. W książce odbywa się to w dwojaki sposób, po dwakroć zawieszone zostaje nieubłagane prawo zabraniające powrotu z krainy śmierci. Anna In, opuszcza „grobowce świata". Dzieje się tak na skutek interwencji jej matki Ninmy, która grozi bogom, że powstrzyma wszelki ruch w świecie: „Że ustaną pory roku, i słońce zatrzyma się w pół drogi [...] wszystko zamrze" [108]. Więc Księgowy wymyśla sposób ożywienia martwego ciała. Inanna wraca do życia, a potem opuszcza krainę zmarłych, „ojcowie" witają ją i urządzają ucztę na jej cześć. Jej przybycie jest sensacją:

> Więc można tam wejść i wyjść. Myśleliśmy, że to niemożliwe, że prawa raz ustalone nie mogą być już nigdy zmienione, że nikt się nie odważy...
>
> – Co za niedopatrzenie... – wyrywa się najmłodszemu.
>
> –...Że wszelkie granice dawno temu ustalone obowiązują raz na zawsze. Dzień i noc, wysokie i niskie, białe i czarne, życie i śmierć, lewe i prawe. Że ten zerojedynkowy kod będzie działał na zawsze. [...]
>
> – Trzeba teraz będzie zmienić parametry świata, obliczyć nowe równania czasu, nie funkcja liniowa, lecz okrąg, a może elipsa...W każdym razie trzeba nam jutro siadać do pracy [180-181].

Słowa, które zapowiadają powtórne przeliczenie parametrów śmierci, nie są, wbrew pozorom, fantazją. Fizycy zastanawiający się nad pojęciem kwantowej nieśmiertelności gotowi są przyjąć pogląd, że życie według jednej z najnowszych (i bardzo kontrowersyjnej) teorii multiwszechświata[11] definiowane jest matematycznie, ludzka wiedza nie ma ograniczeń i rozpowszechnia się we wszystkich wszechświatach równoległych, a sam człowiek (jako mikrokosmos, co postulowali już starożytni), jest czymś w rodzaju komputera kwantowego, przy czym wiedza ma szanse istnieć wiecznie, bo obliczenia mogą trwać w nieskończoność. Oxfordzki profesor David Deutsch, jeden z twórców teorii komputerów kwantowych, twierdzi, że nie jesteśmy zdeterminowani prawami fizyki klasycznej:

> Myśląc tworzymy coś z niczego! Choć prawa fizyki pozostają suwerenem, pryska deterministyczny koszmar.

I w innym miejscu:

> Ponieważ wiemy, że obliczenia mają charakter uniwersalny, niezależny od komputera, na którym są prowadzone, istoty ludzkie można, niezmienione, przenieść na inny hardware, na inną platformę sprzętową. Tak więc jeśli okaże się, że obliczenia mogą trwać wiecznie, to i ludzie, prawdopodobnie nasi potomkowie, mogą osiągnąć nieśmiertelność[12].

---

[11] Zob. **Deutsch, D.** *Struktura rzeczywistości*, przeł. J. Kowalski-Glikman, Warszawa 2006;

[12] **Deutsch, D.** *Ogród rozgałęziających się wszechświatów*, rozmowa z K. Jarochowskim [w:] *Czego szuka nauka?*, „Niezbędnik Inteligenta. Polityka", 6/210. Cytaty pochodzą z artykułu.

Raz otwarta brama zaświatów uchyla się ponownie przed Ogrodnikiem, małżonkiem Anny In: „Jaka piękna to para – ona i Ogrodnik. Gdy suną głównym chodnikiem miasta, chciałoby się przed nimi uklęknąć" [42]. Ale to właśnie jego wskazuje bogini na swojego zastępcę w krainie zmarłych, jego zabierają wysłane przez Ereszkigal, panią zmarłych i siostrę Inanny, demony, które mają dopilnować wymiany, a jeśli nie doszłaby ona do skutku, sprowadzić Inannę z powrotem do podziemia. Ogrodnik powraca jednak do świata żywych, do Miasta, w wyniku negocjacji prowadzonych między Ereszkigal – landlady, „Panią Druga Strona", jak ją nazywa w swojej książce, ustami odźwiernego Netiego, autorka, a Anną In – Inanną, małżonką, i Anną Geszti – Gesztianną, siostrą Ogrodnika. To ofiara siostry, jej miłość i poświęcenie wyprowadzają Ogrodnika na świat: siostra godzi się przez część roku zastąpić go w królestwie Ereszkigal.

> Pójdę za niego, będę drugą zmianą, tą nocną, w fabrykach grobowców; będziemy się mijać w przejściu bez słowa, bo mówić tam nie wolno. [...] Mamy po połowie życia, zróbmy więc z niego najlepszy użytek. Dlatego ja pójdę. Tam i z powrotem, na dół i w górę. [...] Ona pierwsza pokazała drogę [Inanna, B.T.], wielką ciężką bramę zamieniła w drzwi obrotowe, w takie, co to ustępują ledwie pchnięte palcem. Pół roku w ciemnościach, w grobie wśród zmarłych. Będę ich pytać o sny, o czym śnią, wiedząc, że umarli. [...] Zejdę tam i wszystkiego się dowiem. Przeprowadzę badania, wykreślę tabele. Cóż to znaczy umrzeć – zrobię wywiady [175-177].

Tak więc to drugie wyjście, powrót do życia Ogrodnika, jest umotywowane miłością i zdolnością do ofiary, czymś, co najbardziej ludzkie. Tym razem wyzwolenie nie przychodzi z zewnątrz. To śmierć, raz już pokonana, sama godzi się na ustępstwa. Inanna mówi do Gesztianny: „– Wielka jest twoja miłość do niego. Większa niż moja" [173].

Istotne jest to, że w obu przypadkach złamany zostaje kod śmierci w „inteligentnym projekcie". Wyeksponowana jest również, w pełni świadomie zresztą, przez autorkę, rola, jaką odgrywa ludzka nieobliczalność. Kilkakrotnie chaos zostaje w książce przywołany jako przejaw buntu wobec nieubłaganego prawa, ale też jako sposób unicestwienia tego prawa. Powrót do chaosu to możliwość dokonania korekty w planie. Albo ułożenie planu na nowo. To furtka w przeznaczeniu.

> Tam, gdzie ona przystanie [Anna In, B.T.], na dłużej osiądzie, tam, gdzie się rozgości, wszystko ulegnie zaraz rozmazaniu, lekka mgła opadnie na oczy, między dniem a nocą porobią się dziury, drobne przejścia. Na granice ruszą przemytnicy, znaki przy drogach utracą znaczenie, lewe będzie prawe a przód tyłem [66]. Dobrze jest skorzystać z zamieszania; tam gdzie jest chaos, wiele się może zdarzyć, tego nauczyła mnie Anna In [64].

To ugodzenie w wizerunek boga Księgowego. Wcale nie takie oczywiste, z perspektywy człowieka religijnego patrząc:

> – Och, Aslanie! – szepnęła Zuzanna do jego ucha. – Czy nie możemy... to znaczy, czy ty nie możesz... możesz, prawda? Możesz coś zrobić z tymi Wielkimi Czarami? Czy nie ma nic takiego, co by można przeciw nim zrobić?
>
> – Zrobić coś przeciw czarom Władcy? – zapytał Aslan i odwrócił się do niej z dziwnym, jakby nieco groźnym wyrazem twarzy. I nikt już nie wspominał nic więcej na ten temat[13].

I w innym miejscu:

> – Tak było – rzekł Aslan. – Czy myślisz, że mógłbym nie być posłuszny swoim własnym prawom?[14].

A jednak teoria multiwszechświata też pozwala na korektę „planu"! Organizmy obdarzone umysłami mogą wpływać na jego istnienie, bo „[...] istoty ludzkie noszą w sobie całą złożoność fizycznego stworzenia. Nie dotyczy to żadnych innych obiektów we Wszechświecie. Całe jego bogactwo i subtelność generowane przez prawa przyrody są ucieleśniane przez ludzi"[15].

Widzimy też, że mit, do którego odwołuje się Olga Tokarczuk, sięga głęboko w kulturową przeszłość i że w tej odległej perspektywie śmierć nie stanowi ostatecznego kresu. Być może nigdy nie stanowiła, gdyż sama w sobie jest warunkiem życia, a religia a potem nauka jakoś próbowały się z tym faktem obrachować. Tokarczuk sięga po konteksty uniwersalne. Kluczową rolę odgrywają jednak nie te wątki, które są najbardziej znane, ale ich przeplot.

Status Ogrodnika jest w książce szczególnie ciekawy, nie wydaje się on być bogiem, w takim sensie, w jakim Inanna jest boginią. A jednak jest to prastare bóstwo agrarne, a mianowicie sprawujący opiekę nad wodami ożywiającymi roślinność Damu, którego kult sięga trzeciego tysiąclecia p.n.e. a z czasem zostaje połączony z kultem boga-pasterza Dumuzi. Damu, jak każde bóstwo związane z wegetacją roślinną, okresowo umiera. Znany jest lament matki Damu, szukającej go na pustyni:

> Ten lament jest nad wielką rzeką – może nie dać życia swoim wodom,
> Ten lament jest nad polem – może nie dać życia ziarnom jęczmienia,
> [.....]
> Ten lament jest lamentem nad sadami – [.....]
> Ten lament jest lamentem nad ogrodami – [.....][16]

---

[13] **Lewis, C.S.** *Opowieści z Narni. Lew, Czarownica i stara szafa*, Warszawa 1991, s.118.

[14] Tamże, s. 459.

[15] **Deutsch, D.** *Ogród...*, dz. cyt.

[16] **Bielicki, M.** *Zapomniany świat Sumerów*, dz. cyt., s. 189.

Do rozpaczającej matki dołącza siostra Damu i to ona odnajduje go w krainie śmierci, a potem towarzyszy mu, dopóki oboje nie uzyskają zgody na powrót do świata żywych:

> Kto jest twoją siostrą? – Jam twoją siostrą.
> Kto jest twoją matką? – Jam twoją matką.
> Dzień, który zaświta dla ciebie, zaświta i dla mnie,
> Dzień, który ty ujrzysz – ujrzę i ja[17].

Olga Tokarczuk przywraca Dumuziemu, pasterzowi, status bóstwa wegetacji roślinnej – w ten sposób Inanna, niebiańska bogini, bierze udział w hieros gamos, boskich zaślubinach, podstawowym obrzędzie w trzecim tysiącleciu p.n.e. w sumeryjskiej liturgii, a idea powrotu do życia umierającego co roku roślinnego boga staje się fundamentem dla zerojedynkowego kodu, w którym Wszechświat, będący w istocie gigantycznym kwantowym komputerem, sam się zapisuje w każdej cząstce elementarnej, wobec czego wiedza staje się niezniszczalna i tak samo dzieje się z ludzką świadomością. Warto tutaj przytoczyć słowa Claude'a Lwi-Straussa:

> U nas wiedza pozytywna przewyższa w takim stopniu moc wyobraźni, że jako niezdolna do ogarnięcia świata, którego istnienie jej się odsłania, jedyną szansę ma w zwróceniu się w stronę mitu. Innymi słowy, pomiędzy uczonym, który poprzez rachunek dociera do niewyobrażalnej rzeczywistości, a ogółem ludności pragnącej uchwycić coś z tej rzeczywistości, której matematyczna oczywistość zaprzecza wszelkim danym bezpośredniego poznania, myślenie mityczne na powrót staje się pośrednikiem, jedynym dla fizyków sposobem porozumiewania się z niefizykami[18].

Tak więc współczesna wiedza o wszechświecie, niewyrażalna z powodu swej abstrakcyjności i języka matematycznych wzorów, którym przemawia, przywróciła na nowo aktualność myślenia w kategoriach mitu. W ten sposób przywrócony zostaje utracony od dawna paradygmat animistyczny. Paradoksalnie, powrót animizmu wymusiła współczesna nauka: teoria względności Einsteina, geometria Riemanna, mechanika kwantowa Bohra i jego następców i oponentów, w tym i Deutscha, teoria superstrun, logika wielowartościowa. W psychiatrii badane są interesujące doświadczenia transpersonalne w stanach zmienionej świadomości, pozwalające na przekroczenie granic ego, czasu i przestrzeni, na ekspansję świadomości, która umożliwia identyfikowanie się z organiczną i nieorganiczną materią –ogarnięcie świadomością struktury komórki i atomu, procesów, które w nich zachodzą, a w końcu, w niektórych przypadkach, doznanie jedności przeciwieństw

[17] Tamże, s. 190. Jest to fragment obrzędowych modlitw z Ur i Uruk, według badaczy bardzo archaicznych.

[18] **Lèvi-Strauss, C.** *Opowieść o rysiu*, Łódź 1994, s.7.

(Jungowska *coincidentia oppositorum)*, pozwalające na postrzeganie Ziemi jako Gai, żywej istoty, ewoluującej w Kosmosie. Jest to:

> [...] wyjście poza ścisłe rozróżnienia między materią, energią i świadomością [...] Świat oddzielnych osobników i przedmiotów zastępuje nierozróżnialna pula wzorów energetycznych albo świadomość, w której każdy typ i poziom granic jest zmienny i dowolny. Ci, którzy dotychczas za fundament istnienia uważali materię, a umysł spostrzegali jako jej pochodną, mogą najpierw odkryć, że świadomość stanowi niezależną zasadę w myśl dualizmu psychofizycznego, a ostatecznie przyjąć ją jako jedyną rzeczywistość. W najbardziej uniwersalnych i totalnych stanach umysłu przezwyciężona zostaje dychotomia między istnieniem a nieistnieniem – forma staje się równoważna z pustką oraz zamienna z nią[19].

Olga Tokarczuk motywuje naukową weryfikację „inteligentnego planu", odwołując się do czegoś w rodzaju powyżej przedstawionego „wyjścia poza ścisłe rozróżnienia między materią, energią a świadomością". Padają wielkie słowa Anny In: „Scalę na nowo świat, otworzę grobowce" [107]. Dodatkowy efekt uzyskuje autorka odwołując się do kodu *science-fiction*. Jej miasto, gigantyczny ziggurat wyobraża *axis mundi*, gdyż jego fundamenty tworzą podziemne państwo zmarłych, powyżej znajduje się siedziba całej ludzkości, a na samej górze zamieszkują bogowie, ale jest jednocześnie wizją przyszłości w jakiejś nowej erze, po bliżej nieokreślonym kataklizmie – jest to miejsce, gdzie technika przekroczyła barierę żywego organizmu i maszyna zrasta się w całość z ciałem ludzkim. Dotąd wszystko się zgadza: sztuczna inteligencja to nieśmiertelność przyszłości. Na tle kodu naukowego sytuuje się kod religijny kultów agrarnych, wyjątkowo w książce wyeksponowany.

Inanna, najważniejsze kobiece bóstwo Mezopotamii, (która jako Isztar przetrwała upadek podbitego przez semickie plemiona Akadów Sumeru, a jej liczne odpowiedniki w kulturze śródziemnomorskiej to syryjska Astarte, biblijna Asztoret, fenicka Kybele, egipska Izyda, grecka Afrodyta), której syryjskie imię znaczy prawdopodobnie „Pani Nieba", rzeczywiście jest w jakimś stopniu, jako córka Księżyca i siostra Słońca, sama będąc utożsamiana z planetą Wenus, bóstwem granicznym. Wiadomo, że czczono ją również jako boginę miłości i wojny, ale według religioznawców analizujących sumeryjskie teksty i symbolikę znaków towarzyszących jej wizerunkom, w swej najstarszej postaci, w czwartym tysiącleciu p.n.e., była opiekunką płodów rolnych, przechowywanych w spichlerzu – świątyni miasta Uruk. Tak więc uosabiała ona również, co jest właściwe dla Wielkiej Matki, płodność rodzącej ziemi, odradzanie się przyrody i obfite plony. Synkretyzm tej postaci, przedstawianej z orężem, wspartej na lwie, nagiej

[19] **Grof, S.** *Poza mózg. Narodziny, śmierć i transcendencja w psychoterapii*, Kraków 1999, s.91; zob. też na temat Grofa [w:] **Wierciński, A.** *Magia i religia, szkice z antropologii religii*, Kraków 1994; **Szyjewski, A.** *Etnologia religii*, Kraków 2001.

i uskrzydlonej, wskazuje, że uosabiała różne aspekty Wielkiej Neolitycznej Bogini. Przemiana zachodząca w ramach tak zwanej rewolucji neolitycznej (12 – 8 tysięcy lat p.n.e) spowodowana była przejściem ze zbieraczo-łowieckiego trybu życia hord paleolitycznych na gospodarkę rolniczo-hodowlaną, budowanie osad, a potem miast. Nad południowym Eufratem, około 3,5 tysiąca lat p.n.e. powstają zalążki pierwszej cywilizacji, hieratyczne państwa – miasta, Eridu, a potem Uruk, Kisz i Ur. Neolit to okres powstawania obrzędów związanych z kultem płodności Ziemi jako rodzącej matki. Płodność Ziemi kojarzono z płodnością kobiecą. Prawzorem Wielkiej Matki Ziemi są żeńskie bóstwa opiekunki zwierząt, odpowiadające za obfitość i płodność zwierzyny łownej. Ale z tą przemianą połączona jest, jak twierdzą niektórzy badacze, utrata przez boginię jej kosmicznego charakteru małżonki Nieba na rzecz wyeksponowania jej chtoniczności. Powrót do ziemi to powrót do łona matki, do macicy, to zapowiedź ponownych narodzin. Jak pisze o tym Mircea Eliade, Gea przeobraża się w Demeter[20]. Matka Ziemia staje się boginią ziarna- dwoistą Demeter – Kore. Olga Tokarczuk nawiązuje do greckiego mitu, przedstawiając Inannę w relacji z drugim, uosabiającym ziemię i płodność matczynym bóstwem – Ninmą, sumeryjską matką bogów i stworzycielką człowieka, Ninhursag.

I tutaj pora zająć się drugim problemem, do którego odnosi się w swojej książce Olga Tokarczuk. Wcześniej rozważaliśmy prowokująco przedstawioną kwestię nieśmiertelności – wszak sam mit o Inannie opowiada historię bogini, która w dość niejasnych (według mitu) okolicznościach zstąpiła do Kur, królestwa zmarłych, gdzie władała jej siostra, potworna Ereszkigal. Mit mówi o śmierci zuchwałej ziemskiej piękności – jej zwłoki zawisły na palu, z wyroku zawistnej Ereszkigal. Innana przewidziała nieszczęście i nakazała swemu doradcy Ninszuburowi (Tokarczuk zmienia mu płeć), aby, jeśli nie wróci z podziemia, szukał pomocy u bogów. Ci kolejno odmawiają, dopiero dobry Enki podejmuje próbę ratunku:

> ...Co się stało z Inanną?! Jestem zaniepokojony.
> Co się stało z królową wszystkich krajów?! Jestem zaniepokojony[21].

Enki wysyła do królestwa zmarłych dwie stworzone przez siebie istoty, ani żywe, ani martwe. Ereszkigal, która leży chora, pozwala im wejść, a one ożywiają Inannę, ale to nie wystarczy, żeby mogła odejść, musi wyznaczyć kogoś, kto ją w świecie zmarłych zastąpi. Inanna, wraz z zastępem pilnujących jej demonów z Kur, wędruje po Międzyrzeczu, wzbudzając popłoch wśród bogów. Jedynie jej mąż, Dumuzi, pasterz, swym nonszalanckim zachowaniem prowokuje boginię i to właśnie jego oddaje ona demonom. Dumuzi próbuje uciec, ukrywa go siostra Gesztianna, którą demony chwytają i torturują, aby zdradziła miejsce, gdzie się ukrył. Na próżno wierna siostra milczy, demony odnajdują Dumuziego i wraz z nim wracają do

[20] **Eliade, M.** *Traktat o historii religii*, Warszawa 2000, s. 265.

[21] **Bielicki, M.** dz. cyt. s. 255.

podziemia. Inne wersje mitu mówią o ofierze siostry, która dobrowolnie zstępuje do Kur, umożliwiając Dumuziemu powrót do życia.

Widzimy, że reinterpretując mit Olga Tokarczuk nieznacznie zmodyfikowała jego treść. Ale najistotniejsza wydaje się problematyka otwarcia bramy między zaświatami, owo „scalę na nowo świat". Tokarczuk, celowo lub mimowolnie, daje do myślenia...

Zarówno nieśmiertelność w kultach agrarnych, nieśmiertelność ziarna kiełkującego z ziemi, przywołana w książce przez wielorakie nawiązania do misteriów eleuzyńskich (koszyk Ninmy i rytualny koszyk Demeter, największa tajemnica misterium, dotąd nie wyjaśniona, w książce niemy argument zmuszający Księgowego do ustępstw) i do mitu dwóch bogiń greckich, ale także nawiązanie do powszechnie występującego mitu „wyłonienia", do ludzi nowej ery, którzy wzrastają w świetle księżyca na grządkach Ninmy, jak i nieśmiertelność skanowanej świadomości, oderwanej od jednostkowego istnienia, nie mogą satysfakcjonować człowieka, który wciąż jeszcze nie nawykł myśleć w kategoriach gatunku i nieodmiennie przemijanie budzi jego przerażenie oraz bunt. Czytając o kwantowej nieśmiertelności i nie umiejąc jej sobie wyobrazić - w dodatku brakuje nam przecież pewności, czy nadal będziemy wtedy ludźmi - musimy sobie uzmysłowić absurdalność istnienia bez ciała, owo „skanowanie do raju" i musimy pomyśleć, że zasadniczo nieoczywistość takiej nieśmiertelności, obiecywanej w różnych systemach religijnych poprzez obietnicę nieśmiertelnej duszy i jej bytowania w zaświatach jawi się szczególnie dramatycznie w zderzeniu kodu naukowego i kodu religijnego.

Tokarczuk pokazuje nam bohaterkę zbuntowaną, destrukcyjną, nieobliczalną, szaloną. To szaleństwo i nieprzewidywalność jest ucieczką od prawa, o którym wiemy, że nie można go podważyć. I wtedy zjawia się ktoś taki jak Anna In, kto tego nie wie albo wiedzieć nie chce. I zmienia prawo, a wszechświat nagina się do jego woli. Jest jeszcze jedna siła, która stanowić może o zmianie prawa: ludzkie uczucie, przyjaźń, miłość, lojalność. Ale także gniew. Wielki gniew Demeter i Ninmy, którego ulękną się bogowie. I, paradoksalnie, to właśnie jest dowód naszego pokrewieństwa z bogami. Bogowie są ludzcy w takim stopniu, w jakim ludzie są boscy. A więc rzeczywiście słowa „Uczyńmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze" stanowią fundament religijnego modelu świata.

Jest jednak drugi problem, kontekst, interpretacja, za pomocą której można próbować badać, jak Olga Tokarczuk przedstawia mit jako uniwersalną formę świadomości.

Prototypem wędrówki Anny In w zaświaty jest lot szamański. I to właśnie jest ten początek mitu o zstąpieniu do świata zmarłych. To zejście do królestwa Ereszkigal jawi się wtedy nie jako nieobliczalny poryw serca, odpowiadającego na jakieś nieme wezwanie z zaświatów. To misja herosa kulturowego. Zejście bogini do świata zmarłych ma charakter rytu inicjacyjnego, świadczy o tym jego wielostopniowość – przechodzenie kolejno przez siedem bram, połączone z kenozą: w każdej bramie bogini musi zostawić jakąś część swego stroju i atrybutów swej

ziemskiej potęgi. To ogołocenie, „rozdziewanie się" ma również charakter symboliczny: do łona Matki Ziemi, tu ujętej w aspekcie nie tej, która daje życie, ale tej, która je pożera, wracamy nadzy, tak, jak z niego wyszliśmy. Kenoza to także oczyszczenie, uwolnienie się od wszelkiego ziemskiego balastu. Ciekawie pisze o tym Jung, który doświadczył podobnego stanu w śmierci klinicznej:

> Kiedy stąpałem po schodach wiodących do wykutego w skale wejścia, doznałem osobliwego uczucia: wszystko to, co było dotąd, teraz zaczęło się ode mnie oddalać. Wszystko, w co wierzyłem, czego pragnąłem lub o czym myślałem, cała ułuda życia ziemskiego opuszczała mnie czy też była mi wydzierana – w procesie bolesnym do ostatnich granic. Coś jednak pozostało, bo zdawało mi się, że jest przy mnie wszystko to, co przeżyłem i uczyniłem [...] było przy mnie i ja tym byłem [...] ulepiony byłem z historii mego życia i miałem niezbitą pewność, że to naprawdę Ja jestem. [...] Przeżycie to wyzwoliło we mnie poczucie skrajnego ubóstwa, ale i wielkiego zadowolenia. Oto nie było już nic, czego bym pożądał lub pragnął. [...] Zrazu dominowało poczucie unicestwienia – obrabowania czy ogołocenia; potem i to zniknęło[22].

Inicjacyjna śmierć jest kluczowym doświadczeniem szamańskiego transu. Jest też sięgnięciem po najwyższą mądrość, jakkolwiek Andrzej Wierciński, wybitny polski antropolog religii, twierdzi, że: „chociaż wędrowanie przez Świat Podziemny ma podstawowe znaczenie, ponieważ stanowi główną fazę inicjacji, to jednak najwyższą mądrość uzyskuje się w niebiosach"[23]. Tak zresztą się dzieje w przypadku Anny In – to w siedzibie „Ojców", od Enkiego – Księgowego otrzymuje prawa „me", bliżej w mitologii sumeryjskiej niewyjaśnioną wykładnię wszelkiej wiedzy, prawa i moralności. „Me", które zresztą Enki, po namyśle, na szczęście bez skutku usiłuje Inannie odebrać, to nagroda za pokonanie śmierci: „- Dzielna dziewczyna, dobra dziewczyna [...] Więc można tam wejść i wyjść. [...] - Udało ci się to, co niemożliwe" [180-181]. A jednak inicjacyjna podróż nie jest udana – gdyby nie pomoc z zewnątrz, Inanna nie opuściłaby świata zmarłych. Ciekawostka: szamańskiego charakteru tego doświadczenia dowodzi strój bohaterki, szamańska, charakterystyczna „rogata" czapka, przystrojenie ciała amuletami, tatuaż, ozdoby zoomorficzne (dobronie).

I jeszcze jeden trop interpretacyjny. W rzeczywistości autorka, dokonując transformacji i reinterpretacji mitu spisanego około dwa tysiące lat p.n.e., a starszego zapewne o kolejne dwa tysiące lat, kładzie nacisk na coś innego, niż stare kulty agrarne neolitu, czy, wcześniejszy jeszcze, bo potwierdzony już w górnym paleolicie, szamanizm. Ona eksponuje soteriologiczną rolę matczynego bóstwa w dziejach świata, wykorzystując postać Wielkiej Bogini w gwałtownej, choć niewidocznej na powierzchni tekstu polemice z patriarchalnymi monoteizmami basenu

---

[22] **Jung, C.G.** *Wspomnienia, sny, myśli*, Warszawa 1993, s. 342-343.

[23] **Wierciński, A.** *Magia i religia, szkice z antropologii religii*, Kraków 1994, s. 143.

Morza Śródziemnego – w szczególności z chrześcijaństwem: „Jeśli wyjdzie stamtąd żywa, bez względu na cenę, będzie to znaczyło, że wygrała, że złamała srogie prawo ojców. Poszła drogą ludzi, stała się jak oni, przetarła im drogę" [107]. W takim kontekście Anna In pełni rolę zstępującego do Otchłani Chrystusa.

Томалак, Барбара. Старите митове будят размисъл.

Книгата на Олга Токарчук *Анна Ин в гробниците на света* (публикувана в серията *Митове* – международен издателски проект, имащ за цел да възобнови традиционни наративи, важни за културното съзнание на човешката цивилизация) реинтерпретира шумерски мит отпреди четири хиляди години. Той представя историята на богинята Инана, нейното слизане в подземното царство и завръщането в света на живите. „Значи там може да се влезе и да се излезе. (...) .Успя да направиш невъзможното". *Анна Ин* (анаграма на Инана) възстановява религиозния модел на света, чийто неразделен и общ за всички религии аспект е невъзможността на човека да се помири със смъртта като обезсмисляща човешкото съществуване. В романа бунтът срещу смъртта намира израз в отхвърлянето както на научните (еволюцията) и религиозните, макар и осъвременени основания („интелигентен проект") за съществуването ѝ, така и на интелектуалните концепции за безсмъртието („копие на рая"), които са осмени. Царството на мъртвите е осмислено в конвенциите на шумерските и по-късните староеврейски и старогръцки представи за отвъдното: на умрелите е отредено да вегетират сред тъмнина, гнилоч и скука. В действията на героинята Анна Ин оживяват разгърнати културни контексти, които обвързват начинанията ѝ с култовете към боговете на растителната вегетация (конкретно с Великата богиня майка на Средиземноморието, произхождаща от неолита) и с още по-ранната традиция на шаманския транс (засвидетелствана през Горния палеолит), позволяващ слизането в отвъдния свят. В несъгласието си за подялба на света на Град и на Гробници героинята на Токарчук стига до основите на религиозното съзнание: символното мислене и антропоморфизацията на сакралното. Особено същностно се оказва експонирането на сотирологичната роля на майчинското божество в развитието на света. Свидетелство за тази роля е подетата от авторката полемика с мощните патрирхални монотеизми на Средиземноморието, към които отвежда теологията на слизането на Иисус в преизподнята: „тръгна по пътя на хората, стана като тях..."

WOKÓŁ PROBLEMATYKI PRZEMILCZENIA W RELACJACH Z INNYM.

Grażyna Szwat-Gyłybowa

Przemilczenie należy do tego typu pojęć, bez których trudno się obyć w refleksji nad kulturą[1]. Mieniąc się wielością form i znaczeń stanowi swoistą postać mowy, która w sposób szczególny przyciąga uwagę reprezentantów wszelkiego rodzaju hermeneutyki podejrzeń. Nie bez racji w tym co ukryte, przemilczane doszukują się oni źródła wiedzy na temat istoty rzeczywistych relacji z Innym oraz na temat jednostkowych i zbiorowych problemów ze „zranioną tożsamością"[2].

Przemilczenie jest zjawiskiem o janusowym obliczu i nie zawsze daje się sprowadzić do mechanizmu psychologicznego, uwarunkowanego przez indywidualne lub zbiorowe doświadczenie wyparcia treści kłopotliwych dla podmiotu. Jak wiadomo, w przestrzeni społecznej kojarzy się ono także ze strategiami udawania i mimikry, teatralizacją zachowań w życiu codziennym, z tą odrobiną hipokryzji, bez której społeczeństwo nie mogłoby istnieć, a która współgeneruje zjawiska tak od siebie odległe jak kulturalna gra pozorów (która w najlepszym razie ma na celu nieranienie odbiorcy)[3] i manipulacja (której celem jest podporządkowanie sobie odbiorcy)[4]. Przemilczenie okazać się może zatem strategicznie ważnym elementem dyskursu władzy, a wtedy bywa narzędziem kłamstwa profesjonalnego (np. ze strony dyplomatów, szpiegów, polityków, dziennikarzy), szczególnie dotkliwego w przypadku zdrady etosu zawodowego przez uczonych oraz reprezentantów zawodów kojarzonych z powołaniem [5].

Jednocześnie: „By (...) wiedzieć, czego właśnie ktoś nie powiedział i wyciągać stąd określone wnioski, należy tę wypowiedź znać (...) i wiedzieć, co ten ktoś wie (...) Zjawisko to dobrze zna prasoznawstwo, wywiad, historycy, sądownictwo.

---

[1] Z takiej intuicji badawczej wyrósł pomysł dwu interdyscyplinarnych konferencji naukowych poświęconych semantyce milczenia, które odbyły się z inicjatywy profesor Kwiryny Handke w Instytucie Slawistyki PAN w 1998 i w 2001 roku. Zebrane w tomach pokonferencyjnych rozprawy dają bardzo bogaty obraz milczenia w różnych przestrzeniach kultury.

[2] Zob. **Goffman, E.** *Piętno. Rozważania o zranionej tożsamości*, tłum. A. Dzierżyńska i J. Tokarska-Bakir, Gdańsk 2005.

[3] Zob. Klasyczna już rozprawa na ten temat E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, Warszawa 2000.

[4] **Chudy, W.** *Kłamstwo jako metoda. Esej o społeczeństwie i kłamstwie – 2*, Warszawa 2007, ss. 23, 24-25.

[5] **Chudy, W.** *Społeczeństwo zakłamane. Esej o społeczeństwie i kłamstwie – 1*, Warszawa 2007, s. 361.

Bazuje ono na różnicy między informacją podawaną (i dozowaną) przez określonego jej dysponenta a informacją na ten sam temat posiadaną przez odbiorcę, badacza (uzyskiwaną z innych wiarygodnych, tzw. „dobrze poinformowanych" i „niezależnych" źródeł)"[6]. Wśród tego typu przemilczeń we współczesnym, globalizującym się świecie Zygmunt Bauman umieszcza problem ludzi wykluczonych, skazanych na egzystencję-wegetację w przestrzeni niczyjej, którą symbolizują nieumieszczane na żadnej mapie świata wielotysięczne miasta – niegdysiejsze obozy dla uchodźców[7]. Ich los ulega w ten sposób unieważnieniu.

Na antypodach tego zjawiska plasuje się inna – obwarowana sankcjami – forma przemilczeń, która została wypracowana na gruncie amerykańskiego liberalizmu. Chodzi o tzw. poprawność polityczną, która w sensie genetycznym wyrasta z tradycji reform społecznych epoki oświecenia i ma na celu stopniowe odejście – w drodze przekształcenia nawyków językowych ludzi – od nierówności w traktowaniu określonych grup rasowych, etnicznych i społecznych. Ta ambiwalentnie oceniana dziś przez badaczy forma walki z deprecjonującymi innych przesądami społecznymi i stereotypami językowymi w ocenie Andrzeja Szahaja stanowi „drugie oblicze multikulturalizmu, który nakazuje doceniać wartość różniących się od siebie kultur (...). Jest ona jednak znakiem także czegoś, co budzi ważne zaniepokojenie wielu badaczy tych zjawisk w Stanach Zjednoczonych. Idzie o deficyt wzajemnego zaufania i poczucia solidarności w społeczeństwie amerykańskim, o zanik przekonania, że wiąże je jakaś głębsza więź o charakterze pozapolitycznym, a w konsekwencji tego o rozprzestrzenianie się podejścia, które nakazuje patrzeć na nie jako na zbiór luźno powiązanych ze sobą i przynajmniej potencjalnie skonfliktowanych elementów składowych, trzymających się wzajem w szachu przepisów prawa" [8]. Niedopowiedzenie / przemilczenie stanowi wtedy destrukcyjną pożywkę dla wyobraźni. Warto bowiem pamiętać o tym, iż w sytuacji wielowiekowej zażyłości kulturowej [9] na obszarze multietnicznym czy wielowyznaniowym treści skrywane przed innymi i tak podlegają deszyfracji; ujawniają się przez samą strukturę przemilczeń i powodują, iż wzajemne resentymenty, nie mogąc znaleźć ujścia, ulegać mogą wzmocnieniu. Nie oznacza to jednak, że uwolniona od ograniczeń „mowa nienawistna" miałaby zdolność oczyszczania relacji z wrogich emocji. Przeciwnie, wiemy, że je potęguje [10]. Zaś żywioł społecznej agresji ze szczególną siłą zagraża w warunkach wielokulturowości, gdyż w pobliżu zawsze znaleźć można kogoś predestynowanego (ze względu na swą względną obcość) do roli kozła ofiarnego.

---

[6] **Faryno, J.** *Skąd wiesz kiedy milczę?* (w:) *Semantyka milczenia*, pod red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 35-36.

[7] Zob. **Bauman, Z.** *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004.

[8] **Szahaj, A.** *E pluribus unum? Dylematy wielokulturowości i politycznej poprawności*, Kraków 2004, s. 170-171.

[9] Terminem tym posługuję się w znaczeniu, jakie nadał mu M. Herzfeld, zob. tegoż, *Zażyłość kulturowa. Poetyka społeczna w państwie narodowym*, tłum. M. Buchowski, Kraków 2007, s. 62-83.

[10] Zob. A. Szahaj, *E pluribus unum?* ..., s. 164-165.

Na początku lat dziewięćdziesiątych pod redakcją Marka Czyżewskiego, Kingi Dunin i Andrzeja Piotrowskiego ukazał się tom studiów *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne.* Autorzy wprowadzili wówczas do języka naukowego w Polsce anglosaski termin *sepologia*[11], służący określeniu dziedziny badań nad ważnością tego, co społecznie ignorowane oraz nad praktykami unieważniania (a więc i przemilczania) spraw własnych i cudzych. Badacze skupili swą refleksję nad trzema wymiarami unieważniania, odnoszącymi się do relacji ja – świat, my – oni, tekst – nietekst. Wyróżnili przy tym dwie podstawowe odmiany praktyk *sepizacyjnych* – SEP milczący oraz SEP wyartykułowany. Zatrzymajmy się przy tym pierwszym.

W artykule *Cudze problemy czyli wstęp do sepologii* autorzy zinterpretowali SEP milczący jako praktykę ukrytą, manifestującą się w dyskursie przez „zaniechanie", nieobecność gestu, znaku, wypowiedzi[12]. Wyodrębnili oni cztery podstawowe typy uwarunkowań dla przemilczeń: brak kompetencji (kategorii opisowych, które umożliwiłyby poznawcze wyodrębnienie danego zjawiska), zacieranie się pamięci (w efekcie wyparcia, stłumienia traumy, autoedukacji bądź też uległości wobec indoktrynacji), uznawanie faktu za oczywisty, lęk o siebie lub przeciwnie – bagatelizowania własnych problemów. Autorzy zauważyli również, że: „Nieobecność gestu, znaku lub wypowiedzi w dyskursie może być także związana z okolicznościami interakcyjnymi. Za tego rodzaju unieważnieniem stoi wprawdzie zdolność do odpowiedniej kategoryzacji i odpowiedniego sformułowania, lecz ów potencjał nie zostaje uruchomiony – już to z powodów akcjologiczno-normatywnych (sfery tabu, osłona fizycznego lub społecznego stygmatu drugiej osoby, nakazy taktu, ochrona „twarzy" Innego), już to strategicznych (gdy przemilczenie, milczące unieważnienie wynika z rachunku zysków i strat z tytułu ruchów w interakcyjnej grze)"[13]. Psychologicznymi regulatorami praktyk sepizacyjnych pozostają zatem strach, wstyd i wina, ale także ich przeciwieństwa odwaga, duma i niewinność.

Etyczny stygmat przemilczenia może być więc różnoraki, nie zmienia to jednak faktu, iż pozostaje ono kategorią aksjologicznie nieneutralną; jest bowiem (nie)świadomym swoich skutków aktem intencjonalnym, który polega na – uwarunkowanym przez kontekst – uchyleniu się od komunikacji werbalnej. Niezależnie od finalnego wymiaru etycznego działanie to jest ukierunkowane na manipulowanie odbiorcą przekazu, co nabiera szczególnych znamion, gdy jest nim reprezentant obcej grupy, której kredytu zaufania udziela się tylko warunkowo.

Problematyka relacji swój-obcy doczekała się ogromnej literatury przedmiotu. Badania antropologiczne ujawniają niezwykłą trwałość w przestrzeni mentalnej

---

[11] Neologizm, utworzony od słów „Somebody Else Problem". Zob. *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu społecznego w Polsce*, red. M.Czyżewski, K. Dunin i A. Piotrowski, Warszawa 1991, s. 7.

[12] **Czyżewski, M. Dunin K. i Piotrowski, A.** *Cudze problemy czyli wstęp do sepologii*, (w:) op. cit., s. 11.

[13] op. cit., s. 13.

ludzi archaicznej postawy wobec obcych, którą Zbigniew Benedyktowicz porównuje do uczucia numinotycznego, o jakim pisze Rudolf Otto przedstawiając je jako *tremendum et fascinosum*, przemieszanie „przerażającej zgrozy z najwyższą świętością"[14]. Echa dawnego przeżycia numinotycznego odnajdujemy dziś w utrwalonych w tekstach kultury symbolach oraz „w pochodnym wobec nich stereotypie etnicznym, w rozmaitego typu ksenofaniach, tworzących sferę rzeczywistości symbolicznej człowieka"[15]. Relikty dawnych wzorów mentalnych – oderwane od źródła sacrum – nadal mogą więc służyć przebranym w racjonalne szaty rozmaitym demonizacjom, angelizacjom, bestiaryzacjom obcych. W relacjach międzykulturowych podyktowane potrzebą chwili lub długofalową polityką przemilczenia tuszować mogą potęgę wciąż tych aktywujących emocje uprzedzeń, a ich mapa ilustruje wtedy złożoną sieć uników i kompromisów, do których jest zdolna (lub nie) zbiorowość zatroskana o swoje przetrwanie.

W modelowy sposób tę skłonność człowieka ujmuje mit upadku, zapisany w Księdze Rodzaju. U biblijnych pierwszych ludzi wraz z naruszeniem Boskiego zakazu spożywania owocu z Drzewa Poznania dobra i zła pojawia się intelekt, umiejętność rozróżniania między prawdą a fałszem, lęk przed ujawnieniem nowej osobowości a wraz z nim … potrzeba kamuflażu, ukrycia się za osłoną natury (liście, drzewa) i kultury (słowa):

> A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nadzy; spletli więc gałązki figowe[16] i zrobili sobie przepaski. Gdy zaś mężczyzna i jego żona usłyszeli kroki Pana Boga przechadzającego się po ogrodzie w porze powiewu wiatru, skryli się wśród drzew ogrodu (Ks. Rdz. 3, 7-8).

Reakcja Adama, odpowiadającego na wołanie Pana, jest zaskakująca. Nie mówi po prostu „tu jestem". Dokonuje natomiast próby interpretacji własnego zachowania, przez co nieświadomie ujawnia wydarzenie, o którym milczy:

> Usłyszałem Twój głos w ogrodzie i przestraszyłem się, bo jestem nagi, i ukryłem się (Ks. Rdz. 3, 10)

Dalszy ciąg rozmowy prarodziców z Bogiem to uruchamiające strategię przemilczeń próby samousprawiedliwienia, umniejszenia wagi własnego występku przez wskazania bardziej winnych: niewiasty, węża... Podobną drogą idzie pierwszy bratobójca – Kain, który na pytanie Boga o jego brata Abla odpowiada wymijająco i z niemałą dozą cynizmu: „Nie wiem. Czyż jestem stróżem brata mego?" (Ks. Rdz. 4, 9)

---

[14] **Otto, R.** *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa 1999, s. 13-53.

[15] **Benedyktowicz, Z.** *Portrety "obcego". O stereotypu do symbolu*, Kraków 2000, s. 177.

[16] W polskim przekładzie Księgi Bereszit „zszyli liście figowe", zob. *Tora Pardes Lauder. Księga Pierwsza. Bereszit*, tłum. rabin Sacha Pecaric i Ewa Gordon, Kraków 2001, s. 24.

Zastanawiające, że w biblijnej opowieści ludzkim strategiom przemilczeń, niejawności, skrytości Bóg przeciwstawia widzialny stygmat zbrodni a zarazem nietykalności. Naznaczył nim Kaina – założyciela i budowniczego miasta Henoch, będącego symbolem pierwszej biblijnej cywilizacji, opartej na prawie odstąpienia od zemsty ...[17]

Biblia przemilczenia zatem ujawnia; zarówno te, które wynikają z pewnej dozy szacunku czy litości dla partnera dialogu, jak i te, które stanowią reperkusję naruszenia norm etycznych. Podobnie rzecz się ma z innymi tekstami kultury, choć nie zawsze ich celem jest ekspiacja. Jak zauważa Jerzy Faryno: „Jeśli chodzi o literaturę i sztukę, to ich przekazy, nie mając statusu wypowiedzenia, w ogóle nie *milczą* ani nic *nie przemilczają*, ale tez nic *nie mówią* w niemetaforycznym znaczeniu słowa i aktu *mówić*. Mówienie i milczenie/przemilczanie stanowi tu jedynie materiał, który na poziomie dyskursywnym (fabularnym) pełni funkcję sugestywnej retoryki, wciągania odbiorcy w świat i system dzieła, a na poziomie czysto artystycznym służy do budowania znaczeń wtórnych i ich systematyzowania w ogólniejszy obraz (koncepcję) świata. Przy tym dla rozumienia zjawisk *milczenia/przemilczania* w tym przypadku bardzo ważna jest strategia zauważalnego *milczenia/przemilczania*: przekaz literacki (ale i filmowy lub sceniczny) nawet najmniej ambitny jest nie tylko zainteresowany tym, by coś przemilczanego zostało zauważone przez odbiorcę, ale też i tym, co mianowicie (jaka treść, jakie słowo, jaki przedmiot) zostało tu przemilczane, i prędzej czy później (stosując odpowiednie inne strategie) sam to coś przemilczanego ujawnia. Za Lotmanem zjawisko to literaturoznawstwo nazywa *znaczącą nieobecnością*. I właśnie mechanizm znaczącej nieobecności tkwi u podstaw znaczącego (prze)*milczenia*"[18].

To bardzo istotne ostrzeżenie, przypominające o podstawowej różnicy między funkcją i statusem ontologicznym przemilczenia w przestrzeni rzeczywistych interakcji między społecznościami, a przemilczeniami ujawnianymi / sugerowanymi / kreowanymi przez wtórne systemy modelujące, będące artystycznymi obrazami świata. Problematyka przemilczenia jako formy dialogu z obcym jawi się w tekście kultury jako wstępnie zinterpretowana, podporządkowana intencji twórcy, władnego ustanowić własną wersję pola interkulturowego, które czyni obiektem uwagi i warunkiem wstępnym mowy lub milczenia. Jak wiadomo, dodatkowy „szum informacyjny" wprowadzać mogą mody literackie i artystyczne, zdolne uczynić z tego, o czym się mówi lub co przemilcza zbanalizowaną konwencję. A wtedy traktowanie (podległych zmieniającym się koniunkturom) tekstów jako źródła antropologicznej wiedzy o człowieku „przemilczającym" musi iść w parze z równoczesną dekonstrukcją kategorii estetycznych i światopoglądowych, które te teksty organizują.

---

[17] **Bolewski, J.** *Mit i prawda kultury. Z inspiracji René Girarda*, Warszawa 2007, s. 122.

[18] J. Faryno, *Skąd wiesz...*, s. 36.

Wydaje się, że szczególnego rodzaju światło na ten problem mogą rzucić trudne skądinąd do skonfrontowania rozprawy tak różnych badaczy jak René Girard i Julia Kristeva, którzy w poszukiwaniu (psychologicznej a zarazem nierelatywnej!) prawdy o człowieku (także „przemilczającym") włączają do swych dzieł głębokie analizy mitów i arcydzieł literatury pięknej. Wychodząc z całkowicie odmiennych pozycji badawczych, zdają się ujawniać podobne nastawienie intelektualne, które można określić jako zainteresowanie tym, co pierwotne/pierwsze w człowieku i stworzonej przezeń kulturze, a co człowiek na różne sposoby ukrywa. U Girarda wieloletnie studia antropologiczne zaowocowały rozbudowaną koncepcją początków kultury, które wiąże on ze zjawiskiem zorientowanej zawsze na Innego rywalizacji mimetycznej. Według badacza indywidualne, choć stopniowo ogarniające coraz większą liczbę jednostek *pożądanie / pragnienie mimetyczne* prowadzi do tak silnego kryzysu społecznego, że ostatecznie napięcie musi znaleźć rozładowanie w zbiorowym mordzie, dokonanym na przypadkowej ofierze (najczęściej obcym lub osobie obłożonej jakimś stygmatem), poddanej następnie przez ludzką hordę sakralizacji[19]. Powstające w ten sposób fałszywe sacrum przez jakiś czas zachowuje moc scalania grupy, ustanawiania porządku aż do nadejścia kolejnego kryzysu. Kristeva z kolei, posługując się dość eklektycznymi narzędziami badawczymi, z wyraźną przewagą psychoanalizy Lacana, w rozprawie *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* za taką siłę kulturotwórczą (a jednocześnie wspólnotową tajemnicę, na której wznosi się miłość własna i miłość bliźniego) uznaje wstręt: „(...) to, co wstrętne i wstręt chronią mnie przed upadkiem. Są zaczątkami mojej kultury"[20]. I dalej: „Oznacza to, że są byty, które nie zasadzają się na *pragnieniu*, skoro pragnienie zawsze wywodzi się z przedmiotów. Owe byty opierają się na *wyłączeniu /exclusion/*"[21].

W rozumieniu Kristevej człowiek, co prawda, kształtuje siebie drogą naśladowania innego, lecz ów mimetyzm jest wtórny. Pierwotny jest wstręt, który badaczka definiuje jako swego rodzaju kryzys narcystyczny, „który wraz ze swoją prawdą przynosi wizję tego, co wstrętne. *Zbyt wielka surowość Innego*, pomieszana z Jednym i Prawem. *Słabość Innego*, która uwydatnia się w upadku przedmiotów pragnienia. (...) Wstręt to zmartwychwstanie, które przechodzi przez śmierć („ja") (...) Wstręt oscyluje zatem między *upadkiem wszelkiego sensu* i całej ludzkości, (...) *a ekstazą* „ja", która straciwszy Innego i przedmioty, w ściśle określonej chwili samobójstwa osiąga szczyt harmonii z ziemią obiecaną"[22]. Dwie wizje człowieczeństwa w jego relacji do Innego (jakkolwiek go rozumiemy), opisane za pomocą kategorii, która pozwalają uporządkować świat wedle dychotomicznego wzoru:

[19] Zob. m.in. R. Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. M. Goszczyńska, Łódź 1987; tegoż, *Początki kultury*, tłum. M. Romanek, Kraków 2006.

[20] **Kristeva, J.** *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 8. Jako pierwsza pisała o tym już w latach sześćdziesiątych Mary Douglas w głośnej, niedawno wydanej także po polsku rozprawie *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007.

[21] Op.cit., s. 12.

[22] Op.cit., s. 20-22.

kryzys mimetyczny / kryzys narcystyczny. Ich efektem prymarnym jest odpowiednio – zbrodnia / samobójstwo, zaś sekundarnym – sakralizacja ofiary / sakralizacja obrzydliwości. Pierwszy mechanizm napędzany jest ludzką pożądliwością, drugi uczuciem wstrętu i pragnieniem wykluczenia. Oba, jako pierwotne, archaiczne i gwałtowne budzą grozę, przez co pozostają przedmiotem uwagi literatury i sztuki, gdzie przypada im centralne miejsce w systemach modelujących. Z tego zaś wynika ich nadmierna, być może, ranga. Zwraca na to uwagę Julia Kristeva: „Literatura to najwyższy kod naszych czasów, naszych najintymniejszych i najpoważniejszych apokalips. Stąd jej nocna władza: „wielki mrok" (Aniela z Filogno). (...) Dlatego też stanowi zamiennik sacrum. (...) Zajmując jego miejsce, a więc zagarniając sakralną potęgę obrzydzenia, literatura być może nie jest najwyższym oporem, lecz odsłonięciem wstrętu"[23]. Odsłonięciem, nierzadko perwersyjną kontemplacją, lecz nie oczyszczeniem[24].

René Girard i Julia Kristeva znajdują pod uładzoną powierzchnią ludzkiej cywilizacji sferę mroku, która okazuje się jednocześnie miejscem spotkania z Innym oraz miejscem przechowywania najgłębszych Tajemnic. To niezwykle ponura wizja narodzin człowieczeństwa, ludzkiej samoświadomości i wysublimowanych form ucieczki przed grozą pierwotnych doświadczeń, gdzie Obcemu zawsze przypada rola konstytutywna dla naszej tożsamości tak jednostkowej jak zbiorowej. Z rolą tą zawsze wiąże się jednak dla niego ryzyko nie tylko odmowy uznania, ale także faktycznego lub symbolicznego unicestwienia. Zdaniem Bernharda Waldenfelsa: „Najbardziej unicestwiająca krytyka innego, jaką da się pomyśleć, polega na przemilczeniu, które jako przemilczenie czegoś jest zawsze wymowne. Moc i przemoc przemilczenia, które niczym cień towarzyszą mocy i przemocy mowy, oddziałują na progu dyskursu, a nie wewnątrz dyskursów, w których szanse mówienia są już w sposób mniej czy bardziej symetryczny rozłożone. Ktoś lub coś nie dochodzi do głosu, gdyż przepada w rastrach dyskursu (...)"[25]. Z myślą tą w niepokojący sposób koresponduje koncepcja Pierre'a Bourdieu – opartej na dystynkcjach przemocy symbolicznej. W ujęciu francuskiego neomarksisty preferencje estetyczne elit, wynikające z ich szlachectwa kulturowego i stanowiące o nieuniknionej różnicy, utwierdzają się w sposób doskonale negatywny, stanowiąc swego rodzaju uzurpatorskie źródło stanowienia porządku symbolicznego. „(...) smak stanowi przede wszystkim *niesmak*, owoc wstrętu bądź organicznej nietolerancji („to mnie przyprawia o mdłości") wobec innych gustów, gustów innych. O gustach i kolorach się nie dyskutuje [a więc się je p r z e m i l c z a – wtrącenie GSG]: nie dlatego, że każ-

[23] Op.cit., s. 194.

[24] Nieufność wobec dominujących w kulturze Zachodu tendencji wyraża wybitny amerykański socjolog kultury Philip Rieff, który w rozprawie *My Life Among the Deathworks. Illustrations of the Aesthethics of Authority* (2006) dokonuje wnikliwej analizy światowych arcydzieł, dowodząc ich destrukcyjnej potęgi, ukrytej za pozorami humanizmu.

[25] **Waldenfels, B.** *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, tłum. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 128.

dy ma swój gust, ale dlatego, że każdy gust uważa, iż jest ufundowany w naturze – jest habitusem; w efekcie odrzuca inne jako skandal wynaturzenia. Nietolerancja estetyczna wywiera straszliwą przemoc"[26].

W tym kontekście mapa preferowanych na gruncie danej kultury przemilczeń może odwzorowywać mapę rzeczywiście praktykowanych wartości. Dokonane przez Girarda i Kristevą rekonstrukcje korzeni ludzkiej kultury i trwałych mechanizmów nią rządzących, mimo aspiracji autorów nie mówią jednak wszystkiego o ukrytych początkach kultury i stojącej za nią władzy. A tym samym nie mówią wszystkiego o naszym rzeczywistym stosunku do Innego, który – wbrew modnej dziś nowomowie – coraz rzadziej staje się naszym realnym partnerem dialogu, a „raczej przypomina anonimowy tłum na jednym z wielkich lotnisk, tłum pędzących w pośpiechu, wzajemnie obojętnych i nieznających się ludzi"[27]. Każdy spośród nich, uwikłany w uwarunkowane kulturowo preferencje estetyczne, mimetyczną rywalizację i kryzysy narcystyczne, mimo wszystko zachowuje zdolność do prawdziwego spotkania (jak by chciał Lévinas) z Twarzą Innego.

Шват – Гълъбова, Гражина. Няколко бележки върху понятието „укриване".

Текстът излага размисли върху понятието „укриване" (скриване) и неговото място в междукултурните отношения както в социалната сфера (драматизацията на ежедневния живот, професионалната лъжа, стратегиите в дискурса на властта, политическата точност), така и в текстовете на културата и метатекстовете, в които проблемът за укриването е с различен онтологически статус. Етичната стигма на укриването може да бъде разнообразна, но тя винаги остава не-неутрална аксиологическа категория. Според автора, рядко съпоставящи се дисертации, писани от така различни изследователи като Рене Жирар, Юлия Кръстева и Пиер Бурдо хвърлят нова светлина върху темата. Посредством анализа на литературни шедьоври, както и на архаични митове, посредством прилагането на различни методи те реконструират корените на човешката култура, разкривайки нейните скрити/укрити начала: отределени от негативното отношение към един непознат – подражателното съперничество (Жирар), отвращението (Кръстева), различието (Бурдо).

[26] **Bourdieau, P.** *Dystynkcje. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005, s. 74-75.

[27] **Kapuściński, R.** *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 61.

РАЖДАНЕТО НА ОПЕРАТА

Дияна Николова

Историята на музикалните жанрове след Средновековието и на музикалната естетика през Ренесанса и до втората половина на XVIII век е свързана с неизменното голямо влияние на античността. В известен смисъл тази история, както и възникването на операта (наречена първоначално favola in musica, dramma per musica) повтарят историята на поява и развитие на ренесансовата живопис и скулптура, на архитектурата и теоретичните трактати, които предхождат и/или съпътстват тези изкуства. И за ренесансовата музикална култура може да се твърди, че се ражда в следствие на „връщането към античността", като плод на новото разбиране за човека и като следствие от „раждането" на индивидуализма.

Операта възниква в самия край на XVI век[1] в културните центрове Флоренция, Неапол, Милано, Венеция – първите ренесансови градове с първите ренесансови хуманистични общности в тях, както и с първите големи школи в живописта, създаващи „стил ренесанс"[2]. Операта се ражда около век и половина след появата на ренесансовия художествен стил в живописта и скулптурата и към два века след първите образци на ренесансовата лирика и проза. Налице е едно специфично „изоставане", забавяне в областта на музикалната култура спрямо литературата, живописта, скулптурата и архитектурата от епохата на Ренесанса. Този на пръв поглед интересен парадокс има своята скрита логика, която ще се опитаме да обясним, като потърсим отговор и на въпроса, на какво може да се дължи това „забавяне", защо словесният и изобразителният език в ренесансовото изкуство изпреварват музикалния. Парадоксалното в това „изоставане" произлиза преди всичко от факта, че богатата музикална традиция в средновековна Европа е тясно свързана с Църквата, докато прогонената за векове от храма скулптура и ренесансовата живопис някак „бързо" (и без наличието на много готови изразни модели) намират новото си художествено решение и изобразителен език.

Споровете около природата на църковното изображение започват още в VI век. И ако Рим приема живописта, макар и компромисно (тя е като комиксов разказ за неграмотните миряни, въведени в храма[3]), то Византия през VIII

---

[1] Първите образци на оперния жанр са „Дафне" на Пери (1594, поставена 1597 г. във Флоренция); „Дафне" (1600) и „Евридика" (1600) на Пери и Качини, както и едноактната опера на Качини „Евридика" (1602).

[2] Приблизително към 1460 г. в италианската живопис се установява и господства вече този стил, наречен *klassischer Idealstil*, както констатира и Е. Панофски. Това е времето, когато не само известните теми са преосмислени „в античен стил" (all'antica), но и забравени, маргинализирани теми и сюжети също са интерпретирани по нов начин (de novo).

[3] **Гомбрих, Е.** Изкуството и неговата история. – София, 1992. очертава една важна опо-

век отхвърля окончателно скулптурата от храма; забранена е и религиозната живопис до IX век, когато на творбата започва да се гледа като на изкуство, изразяващо тайнството на свръхсетивния свят. Живописният канон се оформя около идеята стилът да предава „движенията на душата". Светската живопис се появява отново през XI век – като изобразителен разказ за героични исторически дела, т.е. като своеобразен „героичен епос"[4]. През XII век с появата на готическия стил, скулптурата отново се завръща в храма. Тя, както и живописта, до XII век всъщност няма изработен художествен език, на който да „говори" за отсамното. Онова, което се изобразява, е свръхестествено. Едва в началото на XIII век стиловата динамика (срещата на готиката с византийския стил) и новият интерес към античността, към античния пластически канон, водят до революционни промени – и формални, и съдържателни. През XIV век италианската живопис и скулптура вече са далече от наследената и много устойчива (консервативна) традиция в изобразителните изкуства. Това става „бързо" и в същото време като плод на деликатна, плавна трансформация *вътре* в каноните на самата християнска изобразителна традиция и при съдържателното обновяване на наследените жанрове и сюжети.

На музиката не ѝ се налага да бъде така внимателна, нито да се бори да влезе в храма. Нейното място е било там и не е било оспорвано в нито един момент от развитието на средновековната култура. Но въпреки това, или именно поради това, ренесансовата музика и теориите за нея се появяват едва през XVI век. Ето как протичат тези процеси.

1. Хуманистичните общности и ренесансовата музика

Флоренция е като своеобразна втора Атина за развитието на изкуствата и философията на Европа през XV–XVI век. От този град тръгват почти всички тенденции, „осветили" културния пейзаж на Западна Европа, които традиционно наричаме ренесансови, новаторски. И историята на музиката от този период не прави изключение от общото правило. Новите музикални идеи и операта като нов сценично-музикален жанр се раждат именно във Флоренция. Това е градът на фамилия Медичи. Още през XV век Козимо Медичи става меценат на изкуствата. Именно той учредява *Платоновата Академия*, на която е отредено да изиграе съдбовна роля в развитието (и наложените посоки на това развитие) на секуларизираната градска култура в първите големи европейски градове[5]. Библиотеката на Козимо е най-голямата в Европа по онова

зиция по отношение на смяната на религиозните топоси на античността и на християнска Европа така: след V век миряните влизат *вътре* в храма, те вече не са *отвън*, *пред него*, както е в античността. С това са свързани и редица важни теоретични спорове за природата и характера на визуалния образ, както и радикалната архитектурна промяна в храма.

[4] Това е и времето на поява и разцвет на народно-героичния епос в литературата на Франция, Германия и Испания.

[5] Козимо Медичи покровителства най-добрите художници на века като фра Анжелико, Филипино Липи, Паоло Учело, скулпторите Гиберти и Донателo; архитектите Брунелески и Микелоцо.

време; в Академията Марсилио Фичино изучава, превежда и тълкува Платон. При Лоренцо Медичи Флоренция става не само най-могъщият град държава, но и *интелектуална и артистична столица на Европа*. Първите девет години от управлението на Лоренцо Медичи са апогей на културата във всички изкуства[6]. В града се устройват пищни празници, музикални и поетически представления; живописта, скулптурата и спортът се радват на онази популярност, която са имали в античността по времето на Перикъл. Великолепието на Ренесанса – това е весел, празничен маскарад, преобличане в дрехите на приказното минало. Затова изследователите на италианската ренесансова култура единодушно твърдят, че Флоренция по времето на Лоренцо Медичи е най-светлото артистично копие на класическа Елада, възсъздадена такава, каквато хуманистите от XV–XVI век са си я представяли (в умозрителния проект на неоплатониците).

Хьойзинха анализира ренесансовата култура от гледна точка на *играта*[7] и стига до важни заключения, които са особено очевидни за град като Флоренция и за начина, по който после тази „културна игра" очарова Европа, става мода, генерира интересната история на Ренесанса във Франция, Англия, Испания, дори в Германия (в творчеството на Дюрер, на Х. Шюц в музиката и операта). Именно *един аристократичен елит от хуманисти превръща живеенето в игра – игра на съвършенство* (културата като изящество, направеност, елитарност), *игра на античност* (една напълно сериозна игра, лишена от фриволност), *духовна игра* (духовната ситуация и умонастроенията, наречени „хуманизъм"). Макар небивалият разцвет на изкуствата да замира след смъртта на Лоренцо Великолепни и творците да се пренасочват към съседни градове държави, именно във Флоренция през XVI век, в дома на граф Джовани Барди се ражда една важна артистична общност. Така реформирането на музиката, появата на новите музикални жанрове е отново резултат от важен културен феномен на ренесансовата култура – **елитарният кръг** от хуманисти. Процесът е сходен с това, което се случва в литературата и живописта през Ранния и Високия италиански ренесанс – с артистичните общности и академиите във Флоренция, после в Неапол, Милано, Венеция и Рим. **Хуманистичната общност** и **Академията** като форми на елитарно културно обединение възникват по подражание на Ликейона и Академията в Елада. Те се появяват във всички големи градове на Италия, а по тяхно подобие през XVI–XVII век и във Франция („Плеяда"), Англия („Ареопаг") и Испания[8].

---

[6] По времето на Лоренцо Великолепни във Флоренция живеят и творят всички гении на италианския Ренесанс (без Тинторето) – от Ботичели, Верокио, Гирландайо и Перуджино до още младите тогава фра Бартоломео, Микеланджело, Джорджоне, Тициан, Андреа дел Сарто и Рафаело. В града творят Фичино, Пико дела Мирандола, А. Полициано, Леонардо да Винчи.

[7] **Хьойзинха, Й**. Homo ludens. – София, 2000.

[8] В Испания такова средище се създава в двора на крал Филип IV в Мадрид, където работи най-големият виртуоз в испанската живопис Диего Веласкес. Подобна е и Академията за изящни изкуства в Севиля. Там, където условията на развитие са по-специфични и различни от тези в Италия, Франция или Англия, кръжокът е представен чрез друга подобна форма – **ателието** на голям майстор. Така става в Антверпен с ателието на Рубенс, създало нова школа в

Към 20 години след създаването на флорентинската Camerata[9], събрала творци от различни области, всички, запленени от образа на античността, ще се появят и *първите опери*: „Дафне" и „Евридика" на Пери и Качини по текстове на поета Отавио Ринучини. Влиянието на Флорентинската Академия е неоспоримо за понататъшното развитие на ренесансовото изкуство – с неоплатоничните идеи, възникнали с Фичино и Манети, които събират в една артистична общност хуманисти (поети, философи, музиканти, певци, художници). Общата програма на това общество е свързана с *връщане към античността* – възраждане на античните принципи в музиката, на старогръцката трагедия като изкуство, обединяващо слово и музика в органично и естествено единство[10]. Проектът за връщане, за ново съживяване на античността, е многопосочен. За хуманистите митологията, античните образи и сюжети са като своеобразна шахматна игра. Такава е и декоративната фантазия в архитектурата. Това е игра с класическите мотиви и сюжети – игра на цитиране и преосмисляне, игра за посветени. Дори и в много по-специфичната протестантска културна среда на Германия ренесансовото изкуство ще се разбира като сложна иронична игра с античността[11]. Двете големи игрови системи на представяне на света през XIV–XVII век са пасторалът и рицарството. Значимите романи на Ренесанса са свързани предимно с *рицарските* сюжети (Рабле, Ариосто, Боярдо, Тасо, Сервантес) и с *пасторала* (Бокачо, Санадзаро, Монтемайор, А. Перес, Ф. Сидни, Т. Лодж, Тасо, Сервантес, Лопе де Вега). Същото важи и за лириката.

живописта. Домът на Рубенс е построен като италианска ренесансова вила-дворец. И това не е случайна модна идея. През 1600 г. Рубенс посещава Венеция, Флоренция, Генуа, Рим. През 1602 г. е на служба при херцог Гонзага в Мантуа, където копира и изучава античните и ренесансовите майстори. След това посещава Испания и се запознава с испанската ренесансова школа. Когато се връща в Нидерландия, Рубенс вече е „ренесансовият генератор" на фламандската живопис. Античната митология е основният източник и вдъхновител на творчеството му, както и на стотината художници, работещи в ателието му.

[9] Това общество е сформирано около 1573 г. в дома на граф Джовани Барди, а после продължава съществуването си при мецената Якопо Кореи. За музиката новите търсения по това време са в посока към опита да се възроди античният театър (с хор, музика и декори). Това е идеята за *нов синтез на поетическо слово и музика*. В Camerata Fiorentina участват певци и композитори като Пери и Качини, теоретикът и композиторът Винченцо Галилей, поетът О. Ринучини, филологът елинист Джироламо Меи и други специалисти и любители на изкуствата. За атмосферата на това елитарно творческо общество разказва Качини в увода към сборника си от вокални произведения „Новата музика", 1602. (Вж текста на **Качини**. // *Музыкальная* эстетика западной Европы XVII–XVIII веков. – Москва, 1977, с. 70.)

[10] Понеже флорентинската Камерата има за идеал античната музика и трагедията, а елинската музика е *монодия* – то и музиката в Ренесанса е предимно за солисти. Първите оперни вокални партии напомняли речитатив, следващ и подчертаващ смисъла на поетическото слово. Акомпаниментът бил семпъл и далече от полифонията. С Монтеверди, Пърсел и Рамо в операта възникват самостоятелните вокални номера – *арии* и *ариозо*.

[11] Пример за това е ранният офорт на Дюрер „Смъртта на Орфей" (1494) – една от малкото му творби с антични сюжети, пародираща италианската неоплатонична култура и сюжетите ѝ в живописта. Друг аналогичен пример откриваме при Лукас Кранах Старши, съвременник на Дюрер и автор на първата гола немска Венера („Венера и Амур", 1509) – творба, съчетала протестантската строгост с изискан маниер на рисуване и красота, с антична ерудиция и маниеристично изпълнение.

Ренесансовата опера се ражда на свой ред отново от пасторала, от пасторално-митологичната драма. Нейният генезис е в артистичните общности и академиите от XVI век, а понататъшната ѝ история е свързана със салоните – новият художествен, артистичен, елитарен топос на културата в Европа през XVII и XVIII век[12]. *И новият тип сценично пространство на ренесансовия театър* ще се роди именно в Италия през XV–XVI век – във Флоренция, Ферара, Рим.

2. Трактатите

Появата на операта и на другите нови ренесансови музикални жанрове, както и при останалите художествени области от XIV–XVI век, се предхожда от теоретични трактати[13]. Сред тях са текстовете на Джозефо Царлино[14] и Винченцо Галилей („Диалог за старинната и съвременната музика", 1581).

---

[12] Аристократичните Салони и Академиите от XVII век (времето на барока и класицизма) и на XVIII век (предимно в изкуството на рококо) са свързани отново с идеята за *играта, удоволствието*. Но превесът вече е на занимателното, хедонистичното начало; на фриволното, формалното изящество. Преобладават артистичните салони и академични общности – напр. Болонската Академия на Карачи; поетическата Академия в Рим от 1674 г.; новата Академия „Аркадия" в Рим от 1690 г.

[13] Сред първите важни трактати за музиката, свързани с възникването и развитието на ренесансовата музикална естетика, следва да отбележим „Musica practica" (1482) на Ramos de Pareja; трактатите на италианския теоретик и композитор Franchino Gaffurio (*Gafori*). Той е музикант и писател, познаващ античната музикална теоретична мисъл. Създава ок. 15 трактата за музиката в периода до 1522 г., сред които „Practica musice" и „Theorica musicae". Важна роля в теорията за ладовете и относно възгледите за новата ренесансова музика има и швейцарският учен хуманист, музикален теоретик и педагог Глареан. Той преподава в университетите в Базел, Париж и Фрайбург, автор е на „Въведение в музиката" (1516) и „Додекахорд" (1539, изд. 1547). В началото на XVI век и Pietro Aaron създава авторитетен трактат – „Toscanello della musica" (1523). Той работи във Флоренция и Венеция, а трактатът му се радва на няколко преиздания. Е. Ботригари пише трактат под формата на диалог – „Il desiderio overo de concetti di varii strumenti musicali" (1594). В Болоня след 1578 г. той се занимава с музика и математика и превежда антични музикални трактати. Lodovico Zacconi издава във Венеция трактата „Prattica di Musica" (1592). Козимо Бартоли пише „Академични разсъждения" (1567). Той е флорентински хуманист, писател, математик и дипломат, приятел на Вазари. Трактатът му е под формата на диалог между трима събеседници и представя актуални възгледи за съвременната музика – за музикалното изпълнение и за инструменталистите. Главно внимание се отделя на *личността на твореца*. Франсиско де Салинас, професор в университета в Саламанка, създава „Седем книги за музиката" (1577), където дава сведения за испанската народна музика и за античната музикална система. Трактатът му е много авторитетен през XVII–XVIII век в Европа. В него Салинас пише, че древните делят музиката на *световна, човешка* и *инструментална* и говори за нови три рода музика: 1. основана на чувството (най-вече звуци от природата като птичите песни и шума на водата), 2. основана на разума (възприемана чрез разума – „музиката на сферите", която има числови израз), 3. музика, основана едновременно на чувство и разум (създавана от човешкия глас и инструментите). Салинас се отказва от традиционното деление: теоретическа система от знания / музика, създавана за наслада. Той защитава идеята, че музиката предполага хармония между чувственото и рационалното начало. Вж **Шестаков, В. П.** *Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения.* // *Музыкальная* эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – Москва, 1966.

[14] Zarlino „Istituzioni harmoniche" (1558, 1562); „Demonstrazioni harmoniche" (1571).

както и на Джироламо Меи („Разсъждения за античната и новата музика", 1602) и др. През 1602 година и един от „бащите на операта" – Качини, публикува „Новата музика" – сборник с вокални произведения и теоретичен предговор. По това време вече се е родило ново изкуство – с първите опери на Пери и Качини.

Процесите на развитие в музиката са симптоматични за общите развойни тенденции в ренесансовата култура. Първо се създават *трактати за поезията*. Това става още през XIII, XIV и XV век[15]. Следва период (XV–XVI век), в който интензивно се пишат *трактати за пропорцията и хармонията*, за *перспективата*. Те реформират старите представи за математиката, за „свободните изкуства" и отношението на живописта, скулптурата и архитектурата към изкуствата. От около 1440 година насетне излизат трактатите на Л. Вала и Манети, на Брунелески[16], на Пиеро дела Франческа, Пачиоли, Алберти[17], Леонардо да Винчи. През XVI век се появяват и първите авторитетни ренесансови музикални трактати. Царлино и В. Галилей говорят за „нов стил" в музиката (stile nuovo) по аналогичен начин като dolce stil novo в естетическите програми на поетите от Проторенесанса (Кавалканти, Гуиницели, Данте). Така и ренесансовата музика, както поезията и живописта преди това, се ражда като осъзнато противостоене на средновековната музикална традиция, като *„нов стил"*, *ново говорене за нов тип човек* – с нова биография (vita nuova), със свой индивидуален и интензивен вътрешен свят, за който трябва да се създаде и нова музикална форма. Царлино е сред първите ренесансови музиканти, които говорят за чувствената страна на музиката, за емоциите, които тя пресъздава. Според него музиката събужда и усмирява страсти – „възбужда духа, управлява страстите, укротява яростта". Той всъщност възражда античната идея за музиката, за нейната природа и предназначение. Това са предимно възгледите на питагореeца Дидим, както и Платоновата концепция за ролята на музиката[18]. Царлино говори за музиканта като за homo universalis, за важната роля на композитора, както и за необходимостта от *сливане* на те-

---

[15] Тази тенденция е проследима от Брунето Латини и Данте през първите големи хуманисти, създаващи програма за възкресяване на античността като Петрарка и несетне до „Разсъждения в проза за народния език" (1525) на П. Бембо, „Защита и прослава на френския език" (1549) на Ж. дю Беле, „Защита на поезията" (1580–1582) на Ф. Сидни и др.

[16] Брунелески е в началото на този голям мисловен и научен прелом – още в началото на XV век той демонстрира новия принцип на изображение, прилагайки в две малки картини принципите на ренесансовата перспектива. Вж **Николова, Д.** Интериорът и перспективата в изкуството на Ренесанса (отношението интериор/пейзаж в ренесансовото изкуство). // *Интериорът* във фолклора, литературата, изкуството/културата. – Шумен, 2007, с. 217–228.

[17] Пиеро дела Франческа – „За живописната перспектива" (ок. 1482); Лука Пачиоли – „De Divina Proportione" (1497, публ. 1509 във Венеция, илюстриран от Леонардо да Винчи); Л. Б. Алберти – „Трактат за живописта" (1436), „Десет книги за архитектурата" (1449–1452).

[18] Царлино е горещ почитател на античната музикална теория. Той съчетава традиционната концепция за въздействието на музиката с ренесансовите идеи за афекта и страстите. Царлино дава и естетическа обосновка на мажорния и минорния лад като два основни емоционални полюса на музикалната хармония (мажорното тризвучие като радостно и ведро; минорното тризвучие като печално и меланхолическо).

ория и практика. До късната античност и в Средните векове се простира тази особена тенденция, набелязваща се още в класическия елински период с *отделянето на теоретика от музиканта практик* – да се гледа негативно на музикалната практика и на експериментите на творците изпълнители. И при Марк Фабий Квинтилиан през I век, и при гръцкия граматик и теоретик на музиката от края на античната епоха Аристид Квинтилиан („За музиката"), се отделят двете области: теоретичното, умозрително разглеждане на музиката като изкуство *и* музикална практика, т. нар. Musica speculativa / Musica practica. Тази традиция е запазена насетне за дълги векове в Европа[19].

Винченцо Галилей, баща на Галилео Галилей и ученик на Царлино, пише трактата „Диалог за старинната и съвременната музика" (1581). Той е известен певец и лютнист, хуманист, познавач на Аристотел, Платон, Аристоксен, Плутарх, добър литератор – една от многостранно развитите личности на века. В. Галилей пише *оперни монолози* – предвестници на оперната ария. В трактата си той донякъде води и спор със своя учител, но общата им естетическа програма е сходна. Текстът му се позовава на антични автори и на старогръцкото разбиране за синтеза между музика и поезия. Галилей счита, че *античната музика въплъщава „мъдрата простота на естественото пеене*". Това е почти същата формулировка за природата на изкуството на Елада, която после ще видим у Винкелман. И Галилей като другите хуманисти противопоставя Средновековието (наречено от него „*варварски времена на полифонията*") на културата на Ренесанса – връщане към античното благородство и идеали. Възражда и Платоновата теория за облагородяващия характер на музиката (ролята ѝ за възпитанието на душата). Галилей нарича Средните векове време на „*тежка летаргия и невежество*", когато „*музиката е в царството на мрака*"[20]. И за Царлино средновековната (предимно органова) музика, както и принципът на полифонията са вече неприемлива традиция, която трябва да се обнови. Той оприличава гласовете в хоровата музика на около 50 крепостни селяни, теглещи огромен каменен стълб в различни посоки. Галилей също атакува полифонията с аргумента, че това води до „затъмнение на смисъла" на музикалния текст. И двамата теоретици виждат като алтернатива на средновековната полифонична музикална традиция създаването на нова музика – *хомофонична*, с акцент върху монолога, соловата ария, с разширяване на словесния текст вътре в музикалния. Завършекът на тази трансформация в идеите за ренесансовата музика ще бъде трактатът на бароковия теоретик Кастильони от края на XVI в. През 1695 година се появява и „Historia musica" на композитора Джовани Андреа Бонтемпи – първи труд по история на музиката, написан на италиански език.

---

[19] В университетите до XVI–XVII век музиката по традиция е мислена и се изучава като Musica speculativa и Musica practica. В Оксфорд и Кеймбридж чак от края на XV век започват да се издават научни степени по музика. Примери за това са Джон Бул и лютнистът композитор Джон Доуланд.

[20] И тук ренесансовата метафорика е традиционна, следва създадената още от първите хуманисти идея за ново раждане от света на мрака, възкресяване на античната „светлина".

3. Ренесансовата перспектива, архитектурата и операта

Бурният разцвет на италианската живопис и архитектура от XV–XVI век е тясно свързан с развитието на ренесансовия театър и на операта. *Перспективното изображение* създава цялостно илюзорно пространство, оформено по законите на математиката и оптиката, символизиращо хармонията в света, хармонията между елементите в цялото. В художествения разказ се използват принципите на античната архитектура. Ражда се едно *идеално архитектурно пространство*, създадено през XV век, редом с *идеалния пейзаж*, който налага живописта отново през XV век, не без силното влияние на елинистичната литература (на жанра идилия) и римските буколики. Това на свой ред е и „наследството" на живописта от италианската ренесансова буколическа литература, чийто първи апогей е през втората половина на XIV в. Ренесансовият пейзаж се появява още през XIV век и в лириката, и в живописта на Италия. До XVI век той ще е универсален природо-космически фон за портрета, за жанровата и религиозната живопис, както и за пасторалния роман. Така *топосът Аркадия* се превръща в *културен ландшафт* през XIV век и от него ще се роди *идиличният пейзаж* – „условен идеален пейзаж", който ще присъства устойчиво в лириката от Треченто насетне и на стотици живописни платна от XV до XVIII век. Перспективата, отначало служеща на художниците за реалистично изобразяване на човека-в-света, постепенно придобива огромно философско съдържание. Творбата намира начин да впише целия универсум и да разсъждава за него, за отношението микрокосмос/макрокосмос. От магическа кутия, поместваща вътре човека, перспективната кутия вече вмества в себе си редом с човека и безграничния „фон" – природата. Тя се оказва важен философски елемент на посланието не само в поезията и живописта, но и в практиката на театралните и оперните представления.

Придворните празненства, шествия и театрализирани батални сцени в периода XIV–XVI век най-често са сред природата, *на открито*, в съпровод на музика и танци. Тази театрална традиция се обновява и запазва и през XVII век. Родената в края на XVI век в Италия опера е елитарно представление и то избира друг тип пространство – камерното, аристократично *затворено пространство* (зала). Авторите на първите опери създават два типа представления – традиционни театрални спектакли и нови оперни представления (favola in musica, dramma per musica). Възникналият именно във Флоренция *stile rappresentativo* води както до разцвета на жанра dramma per musica, така и на балета и придворните празненства в дворците на големите аристократични фамилии[21]. Тези представления са еднотипни, с общи структурни закономерности: започват с музикална част (апология на монарха, мецената, домакина на тържеството), централната им част е театрално действие, изпълнено от професионални певци и танцьори, а финалът е групов танц[22]. В зависимост

[21] През 1611 г. в двора на Медичите е поставен балетът „La mascherata di ninfe di Senna".

[22] Повечето представления са в стила на театрално-алегоричния балет – придворни ба-

от мястото и предназначението на спектакъла варира и жанровата му окраска: едни от тях са под открито небе, в парковете и градините на аристократите, други – на сцената на придворните театри. И в двата случая пищността и красотата на представлението и неговият развлекателен характер доминират над жанровата специфика на творбата.

Новият тип сценично пространство на ренесансовия театър се ражда именно в Италия през XVI век. Флоренция става водещата школа за развитието на ренесансовата драматургия и раждането на нов тип сценично представление. С флорентинската Camerata се създава музикалната драма, операта. Другият театрален център от 70-те и 80-те години на XV век е Ферара – „театрална столица" за античните представления на ренесансовите хуманисти[23]. В града процъфтява пасторалната драма – с дейността на Полициано, чийто пасторал „Сказание за Орфей" (1471) е първата пасторална пиеса, поставена на италианска сцена. Ще го последват до края на века много поети и драматурзи като Кореджо („Кефал", 1487), Таконе („Даная", 1496). *Така през XVI век на италианските и европейските аристократични сцени ще се наложи модата на античните митологични и пасторални пиеси.* Успехът на „Аминта" на Тасо е с огромен културен резонанс в цяла Европа. Той оказва влияние и за развитието на пасторала в английската литература и театър[24]. През XVI век се ражда и **пасторалната опера** – с *музикалните пасторали* „Dafne" и „Euridice" на Пери и Качини. През 1607 година е поставена и *първата пасторалната опера* – „Орфей" на Монтеверди („favola in musica"), последвана и от му пасторалния балет „Тирсис и Хлоя"[25] – с танцувални сцени, арии, речитативи и полифонични мелодии за пет гласа. Този вокален стил – *recitar cantando*, използван от Монтеверди, се налага с „Евридика", в постановката на която той вероятно взема участие редом с Пери. Това е време на повсеместен разцвет на пасторала и в литературата.

Първите ренесансови представления в Италия са на импровизирани сцени, в дворци и извънградски вили на монарси и на големи аристократични фамилии. Художниците от XV век често имат ангажимента да устройват пищ-

---

летни интермедии, включващи и хор. Композиторите от флорентинската Камерата участват при създаването на тези сценични представления, обединяващи театър, танц, музика и пеене. Постепенно в танцовите представления се обособили вокални части, изпълнявани в речитатив от корифеите на хора или от балетмайстори, облечени с костюми и маски. Музиката към танцовата част на спектакъла представлявала ренесансови инструментални пиеси, характерни за репертоара за лютня от XV–XVI в. Музиката се деляла на *вокална* (солова и хорова) и *инструментално-танцувална*.

[23] Напр. през 1502 г. за брака на Лукреция Борджия с Алфонсо I д'Есте са поставени пет комедии за пет дни – пищни театрални представления с над 100 актьори, танцьори и музиканти.

[24] През 1581 г. пасторалът на Тасо е публикуван във Венеция, през 1584 г. – в Париж, през 1591 г. – в Англия. Влиянието му се открива у Ф. Сидни, Спенсър и Шекспир, при Флетчър, Даниел, Б. Джонсън през XVI–XVII в.

[25] „Tirsi e Clori" (1615–1616). По същия сюжет и Хендел създава балет-кантата за трима певци и трима танцьори „Clori, Tirsi e Fileno" (1707).

ните спектакли, да се занимават с декорите и костюмите[26]. Рафаело създава и *първата театрална завеса* (за постановка на комедия от Ариосто през 1519 г.).

Сценичното пространство през XVI век става подобно на ренесансовата картина. То има три плана, изградени по правилата на линейната перспектива; сложни и богати декори. Сцената представя домове, градове с улици и сгради, храмове и статуи, арки и колонади. Все по-живописно пиесите възсъздават митологичния свят с богове, спускащи се от небето; човешкия свят сред красиви пасторални поляни; на сцената се представят екзотични танци, сценичен бой, пантомима. Още през 60-те години на XVI век във Флоренция се появяват *първите подвижни театрални декори*. Италианските театрални архитекти създават много сценични ефекти и започват да прилагат *сценично осветление*. Това е заслуга на творци като Буонталенти[27] и Сабатини[28]. Немският архитект и инженер Йозеф фон Фуртенбах също живее и учи дълги години в Италия, откъдето пренася новите ренесансови сценични практики в Германия. Той строи и първия немски театър (1641–1651,) в гр. Улм с модерно сценично оборудване и декори[29]. За оформянето на сценичната кутия италианските ренесансови архитекти следват трактата на Витрувий. Така са планирани и построени *първите театри в Италия*[30].

Teatro Novissimo (1641) във Венеция е построен специално *за операта*. Той е дело на Торели, който изработва система от сценични съоръжения за

---

[26] Това прави Леонардо да Винчи в двора на Л. Моро в Милано. В Мантуа Мантеня рисува декорите за комедия на Плавт (1501); през 1513 г. Кастильоне рижисира спектакъл, в който художник на декорите е учителят и приятелят на Рафаело – Тимотео Вити (художник, поет и музикант).

[27] B. Buontalenti – декоратор, художник, архитект и костюмограф, работещ за фамилия Медичи. В Уфици той строи дворцовата сцена, на която през 1585–1586 г. се устройват големи празненства.

[28] Архитектът Н. Сабатини пише „Ръководство за сценично устройство" (1637), в което говори за използването на сценично осветление, на подвижни декори, сценични машини и ефекти.

[29] В теоретичното съчинение „Mannhaffte Kunstspiegel" (1663), посветено на театралната архитектура, Фуртенбах описва устройството на сцената, всички сценични техники за оформяне на театралните представления в италианския придворен театър от XVI–XVII в. (подвижни декори, перспективни завеси, осветление). Стремежът му е да усъвършенства театралната илюзия. Затова заменя неподвижните декори, създадени през XVI век в Италия, със система от триъгълни призми (декорите се сменят бързо при завъртане на призмите). Фуртенбах създава и нов тип сценично осветление, заден план на сцената, обособява място за музикантите (т. нар. „кошара"). С това се дава тласък на новите сценични техники, които театърът и операта ще използват през XVII–XVIII в.

[30] Това са театрите във Ферара (1528–1531); във Виченца (1539) – театърът на Себастиано Серлио, предназначен за аристократични придворни постановки; театрите в Рим (1545), Мантуа (1549), Болоня (1550), Сиена (1561) и Венеция (1565); театър „Олимпико" във Виченца (1580–1584), дело на Паладио; „Teatro All'antica" (1588–1590) на В. Скамоци; театърът на фамилия Фарнезе в Парма (1618–1619), създаден от Дж. Б. Алеоти. Ученикът на Алеоти – Джакомо Торели, наричан „магьосник на сцената", създава театър „Фортуна" (1662–1677).

лесна смяна на декорите по време на спектакъла и много сценични ефекти. В този театър поставя свои опери прославеният венециански композитор Фр. Кавали, чиито декори прави отново Торели. Експериментите на Торели постигат и нова динамика на действието[31] с възможност за редуване на отворено/затворено сценично пространство, наблюдавано *по принципите на линейната перспектива* – от една главна зрителна точка[32]. Всичко това придава нов визуален характер на операта и на балетния и театралния спектакъл. Архитектите на театрални зали следват логиката, оповестена и в ренесансовите трактати по живопис – за „*изглед от прозореца*". Те проектират театралната сграда по законите на хармонията, съобразявайки гледната точка на зрителя със сцената, която играе ролята на картина, наблюдавана от публиката. В Италия първите професионални театрални сгради вече са амфитеатрални, с голяма сцена, разделена на две зони. Архитектът С. Серлио създава този нов тип сцена – от две части, където на проскения (ок. 2,5 м.) играят актьорите, а на останалата част от сценичната площадка са разположени декорите. Най-често декорът представя „идеален град" с една главна и две по-малки улици. И при Серлио, и в театър Олимпико на Паладио и Скамоци декорите се смаляват в дълбочина (спрямо зрителя и гледната му точка). В дъното на сцената те са около един метър високи, което не позволява на изпълнителите да играят извън авансцената. Актьорите, вместени в условното пространство на този *идеален топос*, не могат да се движат спокойно сред декорите и поради друга, не само техническа причина: човешката фигура не трябва да нарушава сценичната илюзия, правилата на перспективата – нейното място е в първия план от художествения разказ на тази „жива картина". Декорите са перспективни изображения, създаващи илюзията за реално пространство около човека; те са картина, в която е поместен ренесансовият герой. Тази картина е рамкирана – от театралната рампа и кулисите. Серлио съобразява декорите и с жанровата специфика на ренесансовите представления и създава *три типа универсални декори* – за трагедии (с дворци, храмове и арки), за комедии (с градски тип пейзаж, площад и улици) и за пасторали (с гора, поляни, дървета, ручеи и селски къщурки).

Заедно с професионалните театри през XVI век се създават и първите професионални трупи в Италия. С това се слага край на практиката интелектуалци, полупрофесионалисти и занаятчии да поставят спектакли. И както в театъра, така и в операта и балета изпълнителят дълго време ще господства на сцената над автора[33].

---

[31] Торели разширява възможностите на сцената: прави я по-дълбока, налага принципите на линейната перспектива и така затвореното пространство на сценичната кутия се отваря в дълбочина. И във вертикал сцената става „необозримо" голяма – с използването на сценични машини небесата, от които се спускат божества и нимфи, стават част от сценичния хронотоп.

[32] Създава се сценичната кутия – условно пространство, което предполага фронтално наблюдаване на спектакъла, от една фиксирана гледна точка. Съобразяването на сценичната „картина" с правилата на перспективата е свързано и с декорите, и с пространството, на което се играе.

[33] Това се отнася както за актьорите в пасторала, комедията и трагедията, за изпълните-

4. Раждането на операта[34]

Като следствие от всички тези идеи и нововъведения през 1594 година ще се създаде и първообразът на европейската опера – „Дафне", жанрово определена като favola in musica. Започнала като музикални интермедии, „протооперата" ще продължи развитието си с митологичния пасторал „Евридика" (1600)[35]. Тя е сценично оформена от Б. Буоналенти, който (заедно с А. Карачи) създава и декорите към музикалните интермедии във Флоренция след 1589 г. „Евридика" се сочи от повечето музикални историци и теоретици за „същинско" раждане на операта. В Италия този нов жанр, наречен първоначално dramma per musica, се възприема като *stile nuovo*. Новият стил е монодия със съпровод[36]. В музикалните творби по онова време повече се цени *поезията*, затова е очевидно, че поетическото слово доминира и в първите ренесансови опери – в тях музиката следва словото, образността му и ритъма, лирическата стихия и приказната условна атмосфера.

Драматизмът, набрал сили в литературата и живописта през Високия ренесанс, разцветът на изкуствата, устойчивият интерес към античността, ренесансовата естетика и най-вече развитието на ренесансовия театър водят до появата на операта и до специфичната естетическа среда, която я създава, както и до избора на сюжети, тип герои и на своеобразна атмосфера за развитие на действието. Италианската музикална традиция и пасторалната литература в Италия, станала основа на много от оперните либрета, ще са влиятелни и основополагащи за развитието на операта в Европа и през следващите векове. Няколко примера в тази посока. Силните традиции на пасторала в музиката може да открием и в творчеството на Й. С. Бах. Сред най-интересните в това отношение творби са светските му кантати, обозначавани в духа на традицията като dramma per musica – „Състезанието на Феб с Пан"[37] (1731), „Сел-

---

лите в новия жанр от XVI век – commedia dell'arte, така и за танцьорите в балета, за певците и инструменталистите в операта (пример за което са ария da capo и каденцата в ранната опера и ренесансовата и бароковата музика). Чак от XVIII век насетне авторът ще „доминира" над изпълнителя, импровизациите на музиканти, певци и актьори ще се фиксират от него (напр. каденцата от края на XVIII век вече е дело на композитора, а не на изпълнителя).

[34] Историческите факти и някои теоретични наблюдения в тази част са задължени на Ливанова (**Ливанова, Т.** История западноевропейской музыки до 1789 года. – *Москва, 1983.)*; на изследванията на Ал. Майкапар и Вяч. Шевченко и на консултации с проф. Албена Димова.

[35] Либретото е на Ринучини (по „Сказание за Орфей" на Полициано). „Евридика" е поставена за сватбата на Хенри IV и Мария Медичи през 1600 г. Самият Пери изпълнява главната роля, а много от другите роли са поверени на членове на обкръжението на Качини, вкл. на дъщеря му Франческа. Тази опера съдържа един от първите примери за речитатив. Вж и бел. 1.

[36] Това е открито противостоене на средновековната традиция – на хоровата полифония, господстващ стил и за XVI век. *Монодията* (вокална монодия с инструментален съпровод) е съзнателно търсеният обратен полюс на доминиращата вокална *полифония*.

[37] „Състезанието на Феб с Пан" е по Овидий („Мет."), либретото е на Пикандер – либретист на много от лайпцигските кантати на Бах. Творбата е своеобразен музикален агон на композитора с негови съвременници и онагледява две различни музикални начала (контрастно изведени в ариите на Феб и на Пан), в този смисъл тя е програмна в естетическо отношение кантата. Бах въвежда арията на Пан и в „Селска кантата" (вече с нов поетически текст). Сходни

ска кантата" (1742). И в Испания музиката постепенно придобива нов статут, отвоюва мястото си редом до драматическото и поетическо слово. Големите композитори на сарсуела през първата половина на XVIII век поставят имената си на партитурите пред имената на драматурзите (С. Дурон, А. Литерес)[38]. През XVIII век е повсеместно влиянието на италианската музика и опера и жанрът сарсуела е изтласкан от opera seria, която в качеството си на всепризнат тип дворцов спектакъл завладява сцените на Европа, а италианските кастрати са знаменитости навсякъде из европейските сцени.

- **Античните сюжети и операта**

Литературна основа за операта става пасторалната драма. Традициите в това отношение са заложени през XV–XVI век с бурния разцвет на пасторала в литературата, живописта, а след това и в театъра[39]. След първите музикални пасторали „Дафне" и „Евридика" се появява операта „Орфей" (1607) на Монтеверди, последвана от „Ариадна" (1608), „Андромеда" (1620), „Похитената Прозерпина" (1630), „Адонис" (1639), „Сватбата на Еней и Лавиния" (1641). Оперите на Монтеверди са по *митологични сюжети – сюжети, заимствани от античната литература* (Омир, Овидий, Вергилий). Тази традиция ще продължи до края на XVIII век в цяла Европа.

Високочестотни в операта, както в литературата и живописта от този период, ще бъдат сюжетите за Венера и Адонис, Нарцис и Ехо, Херакъл, Пирам и Тисба, Ацис и Галатея и др. За Ацис (Акид), нереидата Галатея и циклопа Полифем първооснова стават разказът на Овидий и идилията на Теокрит[40]. В операта сюжетът е застъпен в представителни творби като „Ацис" (1686) на Люли, „Ацис и Галатея" (1710) на Литерес, „Ацис, Галатея и Полифем" (1718) на Хендел, „Ацис и Галатея" (1762) на Хайдн; оперите с едно и също заглавие – „Галатея" – на Орланди и Витори. Сюжетът е любим и на ренесансовата и бароковата литература преди това, а през XVIII–XIX век ще е популярен предимно в операта, балета и живописта.

С италианската опера „Дафне" е свързано и раждането на немската опера. Поетът и автор на пасторали М. Опиц превежда митологичния пасторал на Ринучини, който става *първата немска опера, поставена на сцена* (Дрезден, 1627), по музика на композитора Х. Шюц. Пак там следващите години се поставят редица митологични балети в духа на италианската традиция, сред които „Орфей и Евридика" (1638) и „Парис и Елена" на Шюц. През 1662 година е представена и италианската опера-балет „Парис" на Бонтемпи, както и твор-

---

с арията на Феб са и много арии в други творби на Бах (както инструментални, така и в духовната музика, която създава).

[38] Дурон налага и наименованието „сценична опера". По-младият му съвременник Литерес назовава творбите си „хармонична опера в италиански стил". В сарсуелата „Ацис и Галатея" ариите вече са оперно развити, виртуозни, изразителни и изящни.

[39] Вж **Николова, Дияна**. Топосът Аркадия в ренесансовата култура. // *По следоу* учителю. Юбилеен сборник в чест на доц. д-р Пенъо Пенев. – Пловдив, 2006, с. 277–291.

[40] Ovid., Met. XIII, 750–897; Theocr. XI.

бата му „Аполон и Дафне“[41] (по либретото на „Дафне“ на Шюц от 1627 г.). До края на XVII век е доминиращо влиянието на италианската музикална и оперна традиция в Германия. През 80-те години на века се поставят и френските опери на Люли, въвеждащи „френския вкус“ на немска сцена, както и интереса към пасторала. С възникването на оперния театър в Хамбург през 1678 година започва същинското развитие на немската оперна школа. Когато в края на века активно проникват антични митологични сюжети, театърът временно е затворен. Новият етап в развитието му, свързан с активното усвояване на ренесансовата традиция, е дело на творците Телеман, Кайзер. Операта „Орфей“ (1726) на Телеман представлява една много свободна и оригинална интерпретация на мита за Орфей, характерна преди това за италианските и френските оперни либрета на тази тема[42].

А) Орфей в операта

С мита за Орфей се обвързва реформата в музиката и буквално, и символично. *Буквално*, защото първите европейски опери са по мита за Орфей и Евридика – „Евридика“ на Пери и Качини; „Орфей“ на Монтеверди, а след това и „Орфей“ на Телеман, „Орфей и Евридика“ (1762) на Глук. *Символично*, защото генезисът на ренесансовата опера е свързан с реабилитация на музиката и изкуството на музиканта, подирена и чрез митическия образ на Орфей. Този процес като цяло е характерен и за живописта и скулптурата, свързан е с новото самочувствие на твореца, с индивидуализма като обща тенденция в културата на Ренесанса. Апелес, Фидий, Праксител стават символи на живописното и ваятелското изкуство, доведено до пределно съвършенство. С Омир и големите поети до Вергилий се свързва „божественото техне“ на поезията. И операта се ражда под знака на свой митически образ – божествения певец Орфей – и чрез този образ, шестващ по сцените на всички европейски оперни театри, демонстрира и новото, нараснало самочувствие на музиканта и композитора.

Друга любопитна тенденция също е твърде важна за развитието на оперния театър през XVII–XVIII век. Интересът е насочен предимно към антични *пасторални сюжети, които предполагат* ***щастлив финал*** (въпреки митическите любовни истории с трагичен край, заети като първооснова). Това е следствие както от следването на „канона“ на любовно-авантюрния античен роман и на буколиката (използвани в либретата), така и от съобразяването с галантно-аристократичния вкус на аудиторията[43]. Въпреки програмните де-

[41] Италианският композитор Дж. Андреа Бонтемпи работи с Шюц в Дрезден след 1650 г., където поставя оперите „Парис“ (1662, опера с балет и комическо интермецо), „Аполон и Дафне“ (1671).

[42] Царица Оразия е влюбена в Орфей и в ревността си убива Евридика, но отново е отхвърлена от Орфей (след като той се завръща от царството на сенките). Тя призовава вакханките да разкъсат легендарния певец, но след смъртта си Орфей тържествува – събира се отново с Евридика и така любовта побеждава смъртта.

[43] Във Франция операта се ражда с „Пасторал“ и „Помона“ на Р. Камбер (опери-балети) и с „Празненството на Амур и Вакх“ на Люли (1672). В Испания сюжетите от „Метаморфози“ на Овидий дават литературната основа на сарсуелата.

кларации в трактатите на флорентинците, с които се възражда театърът от античен тип (както и другите ренесансови сценични жанрове), не се налагат сюжетите на старогръцката трагедия и специфичното антично разбиране за трагичното. Пример за това е първият оперен поет Ринучини, който създава текстовете си далече от смисъла и сюжетната линия на античните трагедии, напълно в духа на *пасторалната ренесансова драма*. Такава е творбата му „Евридика" (по „Сказание за Орфей" на Полициано). Формата е заимствана от старогръцката трагедия – има пролог и три части, хор и корифей, героически фигури, поставени в драматични ситуации. Но митът за Орфей при Ринучини е решен с щастлив край – Орфей се събира отново с Евридика и любовта им триумфира над смъртта. Разбира се, спектакълът е бил предназначен за изпълнение по време на сватбата на Мария Медичи с Анри IV и това не е предполагало следване на античната трагическа първооснова[44]. В операта водещи са вокалните партии-монолози, доминира лиризмът и общата приказна атмосфера. Всичко това се предполага от заложената в литературата и живописта традиция на пасторала – радостни и идилични сцени с пастири и нимфи, красив природен фон, атмосфера на влюбеност и хармония, нарушена от любовни страдания, внезапен трагически обрат на действието, а накрая отново приказен, щастлив, много условен финал. През XVI–XVII век не може да се възроди старогръцката трагедия в чист вид. Във Високия ренесанс повече от всякога тенденцията, набираща сила от Петрарка и Фичино насетне, е античността да се възприема чрез пасторала, а в операта се представя именно този красив, благороден и стилизиран свят.

В Неапол се полага сходен тип оперна традиция – през XVII век с А. Скарлати[45]. За него операта е „*драма на чувствата*". Основата ѝ е отново предимно пасторалът. Важни топоси са градината, идиличната природа; в апотеоз се издигат чувствата, естественото, простотата, галантно-пасторалният свят. Любовта е тематичната и идейна доминанта на този естетизиран човешки свят. Такова разбиране на изкуството не е случайно. Скарлати е член на римската академия „Аркадия" от нейното създаване през 1690 г. През 1708 година към тази артистична общност се присъединява и Хендел. Скарлати е бил наричан не случайно с артистичния псевдоним Терпандър в академичното братство. Идеите на Академията намират израз в творбите му така, както неоплатоническите идеи на Фичино са пресътворени (почти декларативно и невероятно поетично) в картините на Ботичели през XV век.

---

[44] И в пасторалната опера на Монтеверди „Орфей" (1607, Мантуа) окончателният вариант на либретото на А. *Стриджо* е с щастлив финал – бащата на Орфей (бог Аполон) пренася сина си на небето, където стихват земните му скърби и сред звездите открива своята Евридика.

[45] Повечето опери на А. Скарлати са по антични сюжети. Той създава формата на италианската увертюра, основана на последователността на темпата „бързо–бавно–бързо"; закрепва схемата ария da capo (А–В–А) като преобладаваща форма на израз на вокалното начало в операта; разделя оперния речитатив на два вида – recitativo secco („сух" речитатив – без акомпанимент или в съпровод на басо континуо) и recitativo accompagnato (речитатив със съпровод на оркестър). Важна черта на неаполитанската школа става извеждането на соловата вокална ария на централно място в операта.

Пулсациите на доминантни теми и мотиви в изкуството са свързани с определени идейно-естетически *представи за човека*. Пример за това е изместването на героиката, на агоналното начало и суровото мъжество в епохата на Ренесанса от пасторално-идиличната идея за любовта и от „по-женствените" персонажи юноши, после и с еротичната трактовка на любовната тема и на човешкото тяло. Ще последва повторно завръщане към героическия тип идеал и героическото страдание (в класицизма), афинитетът към сюжети с „похищение" – първо трагически и високо поетични, после еротично решени през XVII век, след това заменени от пародиите им отново през XVII век и накрая трансформирани през XVIII век в нови жанрови форми с по-широкообхватен спектър от задачи и послания (пародийната стихия в литературата на Просвещението, в романа и новелата).

5. Балетът и операта през XVI-XVII век

През 1615 година Монтеверди създава музиката към пасторалния балет „Тирсис и Хлоя". По това време той разсъждава и върху въпроси, свързани със сложното адаптиране на митологично-пасторални и алегорични сюжети към операта и със сценичната постановка на една творба (как следва да се онагледи с пеене и подходящи музикални инструменти сюжет, в който персонажи са Аполон, Зефир, Амур, Флора, божества, пастири и нимфи).

Ренесансовият танц (балетен театър) използва пространствените фигури, симетрията и движенията на танцьора, за да изобразява движението на небесните сфери, хармонията на Вселената. Също толкова символичен е и балетът в епохата на барока. Бароковият танц, възникнал през XVII век, чрез митологични сюжети представя на сцената характери и поставя въпроси, свързани с политиката, философията, морала. Така наречените „le caractere de la dance" изобразява сериозни и възвишени характери, той е аристократично изкуство. Съобразно вкусовете на времето танцът представя определени афекти, както и алегории. За това пишат и теоретиците на танца от XVII век. Високите сюжети са представяни в *историческите танци*, а останалите – в *гротесков тип танци*[46].

Първите барокови танци са предназначени за кралска аудитория. Те са със сложни фигури, сложна симетрия на движенията (изградени на огледален принцип). Има и разлика в хореографията за мъжки и женски роли. Съществува строг набор от движения, с които се изразяват чувства чрез танца. ***Придворният балет*** се появява в средата на XVII век. Сюжетите са митологични,

[46] Във френския театър от XVII–XVIII век тялото не се използва като в съвременния балет. Важна роля в него имат костюмите, а корсетът и пищните дрехи ограничават телодвиженията. Първоначално пируетът е изпълняван на два крака (soutenu). Съвременният пирует е бил гротескова фигура в танца. Екзотиката, източните и турските сюжети стават мода в балета и операта през късния XVII и през XVIII век – на сцената се появяват персонажи като маври, турци, персийци, одалиски и др. Те са представяни чрез гротесковия тип танц (без корсети, с по-свободни движения). Така от гротеската в танца се раждат и нововъведенията – скокове, пируети, арабески и др.

алегорични[47]. В придворния тип театър е застъпена основно бароковата опера (опера-балет). Има масови танцувални сцени, включва се и хор като в античния театър. Операта най-често е с митологичен сюжет, но в същото време се изпълнява с барокови танци и дрехи. Превес в нея имат *чувствата и страстите* на героите, а не действието. Другите изкуства от това време (основно през XVII в.) – живопис и скулптура, гравюра, архитектура – също представят главно афекти, както и парадни аристократични сцени. Изкуството на барока отразява две основни тенденции на културата в този период – проникване във *вътрешния свят* на човека (драматизъм, силни страсти и чувства) и *отношението на човека с природата* и стихиите в мирозданието. За бароковата култура е характерен силният афинитет към синтез на изкуствата, което обяснява и доминиращата роля на жанрови разновидности на операта като опера-балет и лирическа трагедия[48]; на ораторията, кантатата, пасиона. В същото време налице и е друга тенденция в музиката – стремежът ѝ да се „освободи" от словото, от доминиращия дотогава поетически текст, което води и до развитието на *инструменталните жанрове*.

Аристократичният вкус определя развитието на операта и балета през XVII и XVIII век, затова бароковият танц и музика са свързани най-често с интерпретирането на пасторални сюжети. По-късно Волтер в памфлета си „Храмът на вкуса" (1733) ще критикува това „зрелище", защото операта представя красиво и ефектно благородници, но характерите са схематични, а сюжетите – условни, алегорични, мелодраматични, без сериозни литературни достойнства.

- **Венеция и операта**

Нова любопитна тенденция, характерна и за лириката, и за театъра на Ренесанса, тръгва отново с италианската опера още в зората на нейното раждане. Това става във Венеция. Първият оперен театър в града се появява през 1637 година с постановката на „Андромеда" на Фр. Манели. До края на века във Венеция са поставени над 360 опери. Наименованието *opera*, което сменя първите флорентински названия dramma per musica и favola in musica, се налага именно във Венеция. Оттук тръгва и терминът „либрето"[49]. На сцената във Венеция Монтеверди поставя пет опери. Но макар да оставя „прозрения", „тенденции и насоки" за развитието на оперната музика, както отчитат историците на музиката, той не създава школа, последователи. Защото венецианската опера избира други основи за своите търсения – те са в посока на комедията. Флорентинските хуманисти и публиката им, вкусове-

---

[47] Напр. персонажите изобразяват слънце, звезди, Аполон, Марс, Зефир, Любов, Хармония ...

[48] Tragedie lyrique, Tragedie en musique – оперен жанр от XVII–XVIII век, предимно във Франция, свързан с интерпретирането на митологичен или исторически сюжет.

[49] Самото понятие *libretto* като литературна канава на операта, за разлика от „поезията" като водещо начало за dramma per musica, също се утвърждава във Венеция. Това подсказва, че музиката доминира над поезията. Итал. *opera seria*, букв. „сериозна опера" – основен жанр на операта, възникнал през XVII век в Неапол.

те, които те създават, са различни от оперната аудитория във Венеция. *Ако Флоренция се обръща към трагедията, Венеция – предимно към комедията.* Във Венеция няма „програма" за възраждане на старогръцката трагедия, нито силен религиозен морализаторски дух. Приоритет има действеното, занимателното, емоционалното начало – операта става масово изкуство, тя търси своята аудитория по сходен начин с театър „Глобус" в Англия, с това, което осъществява Шекспир като творческо решение (принципът на занимателността)[50]. Тази тенденция дава после и началото на ***оперетата***[51]. От ренесансовата комедия на сцената на операта проникват традиционни персонажи – слуги и дойки, сводници, влюбени старици, остроумни шутове, алчни и коварни красавици. Във „Влюбеният Амур" (1642) на Кавали стара сводница съветва Психея да си намери толкова любовници, колкото косми има на главата си. Когато героинята отказва да я послуша, тя я убеждава, че дори и от Диана може да стане куртизанка. В „Язон" шутът Демо е гърбушко, който заеква, а в „Егист" се появява старицата Дема. Тя разказва за любовните си похождения на младини. И в двата случая името на комическите персонажи идва от старогр. „демос". Те са гласове на народа, снизяващи високия поетично-митологичен сюжет[52]. Така в операта проникват просторечни фрази, разговорни речитативи, комически дуети – онова, което ще навлезе в жанра опера-буфо[53]. Трагическите развръзки се заменят от щастливи финали, утвърждаващи силата на любовта и на изкуството, които стоят над смъртта и страданието. Риналдо се връща при Армида, Евридика (съживена

---

[50] В занимателния тип сюжети основна е любовната интрига, често се прибягва и до комедийни решения. Комическите епизоди са вписани в контекста на сериозен митологичен или приказно-легендарен сюжет. Комическата стихия е търсена в посока на ироничното, снизяващото (като в бурлескната поезия на XVI в.), а не е органично вписана в основата на оперната концепция.

[51] Примерите са много: „Армида" (1686) е с либрето, сравнително независимо от оригинала (поемата на Тасо – първооснова за операта на Люли). В нея има уродлива нимфа, влюбена в Риналдо, и фавн, очарован от нимфата. В „Делия" (1639) на Сакрати в ролята на шут двусмислено се явява митологичният персонаж Хермафродит, говорещ за маниерността на съвременния поетически език. В „Сватбата на Пелей и Тетида" (1639, Кавали) Мом съветва Юпитер да се превърне в златен дъжд, защото златото е най-силен аргумент в любовта. В „Дидона" (1641, Кавали) войник разсъждава за Менелай и за съдбата на всички измамени мъже, а когато Еней изоставя Дидона, придворните дами я съветват да не се доверява на мъжете и клетвите им за любов, а да мисли и за нов поклонник през това време. Така се огласяват отново Овидиевите съвети от „Любовно изкуство" и „Лекове срещу любовта".

[52] Тази специфика ще открием и в комедиите на Шекспир. В „Сън в лятна нощ" групата на атинските занаятчии има същите художествени функции – в качеството си на паралелна сюжетна линия тя е контрапункт на високата любовна история от другите три сюжетни линии. В „Бурята" Калибан, Тринкуло и Стефано говорят като персонажи от commedia dell'arte. Шекспировият Калибан е и нова литературна вариация на традиционния образ на сат□ра, на дивото, еротично и неуправляемо същество, т.е. на циклопа Полифем от античните пасторални сюжети.

[53] Opera buffa – разновидност на комическата опера, жанр от XVIII век, с основа от неаполитанската и венецианска опера (комедии с музика и комически интермедии). Първата опера-буфо е „Слугинята-господарка" на Перголези (1733).

от Амур) излиза от подземното царство и се завръща при Орфей – в оперите и на Монтеверди, и на Телеман, и на Глук.

Театралната романтика, приказност, условност, ореолът на чудесното привлича зрителите на операта. Приоритетът на подвига е свързан с приоритет на духовното начало над занимателното. Това не се харесва вече от съвременниците на Кавали. Те искат действия, чудеса и любовни страдания, както и внезапното им магическо преодоляване. И щастлив финал. Във Венеция се изпълняват творби на много композитори (Сакрати, Легренци и др.). След Монтеверди най-значимият творец от XVII век, свързал творчеството си с Венеция, е Франческо Кавали[54].

- **Испания и раждането на операта**

В Испания процесът на развитие на музикалните форми е аналогичен с този в Италия, с тази разлика, че не се пишат много теоретични трактати, а се усвоява вече създадената италианска ренесансова музикална традиция. Още пиесите на Лопе де Вега, Молина, Мендоса и Калдерон са поставяни с пищни декори и музика (вокална и инструментална, писана от утвърдени музиканти). От театрализираните песни (tonos, tonadas) възниква и нов музикално-театрален жанр – ***сарсуела*** (zarzuela), в който превес над музиката имат големите словесни диалози[55]. Същинската ренесансова италианска опера не влияе активно през XVII век, но затова пък се пренасят традициите на римските оперни постановки. Границите между *театър и музика* постепенно се размиват, участието на музиката в спектаклите се превръща в норма и става една от главните особеностни на испанския ренесансов театър. Историята на сарсуелата през XVIII век завършват не драматурзите, а професионалните композитори като Кандамо, Дурон и Литерес. Ражда се нов тип сарсуела, наричана „сценична опера", „хармонична опера в италиански стил". По същото време италианската opera seria става международен тип празничен придворен спектакъл и се налага в Мадрид, изместваики сарсуелата.

- **Френският оперен театър**

Историята на операта и на балетния театър във Франция започва с Люли. Френската опера се ражда след 1680 година – под влияние и при съзнателното „копиране" на италианската музикална традиция. Италианското влияние предполага приоритета на антични сюжети и тяхната специфична сценична реализация, което допълнително се обвързва и узаконява с класицистичната естетика. Затова и при „бащата на френската опера" Люли ще преобладават

---

[54] Между 1639–1669 г. Кавали създава 42 опери, половината от които запазени до днес. Сюжетите им отново са антични, предимно митологични. Ако са исторически – те са вече легендарни, преливащи в мита, защото през XVI век не се различава „историческото" слово от поетическото, Плутарх и Тацит – от Омир и Овидий. Музиката на Кавали е ярко сценична, съобразена с театралната визия; героите също са изградени така, че да се възприемат сценично (колоритни дрехи, ситуации, жестове). Голяма роля има арията заклинание. Тя създава етоса на героя.

[55] Спектакълът често започва с вокален квартет (cuatro de empezar) в съпровод на арфа и виуела, има музикални интермедии и балет – главно на финала.

митологични сюжети[56]. Поставят се ***опери-балети***[57]. Спецификата на раждащия се нов френски жанр е в това, че за разлика от обвързаността на италианската опера с лириката и на испанската опера – главно с театъра, френските сценични традиции са много силни в посока на *дворцовия балет*. Друг важен фактор е разцветът на класицистичния театър по това време (Корней, Расин, Молиер). Люли е придворен композитор на Луи XIV, пише балетна музика за дворцовия театър и балет, в който понякога участва и самият крал, както и музика към комедиите на Молиер.

Възгледите за операта през XVII век са сходни в цяла Европа. И при реформатора на немската опера Глук ще открием сходни теоретични твърдения с тези на Монтеверди и Скарлати. В предисловието към партитурата на „Алцеста" Глук заявява, че *музиката е призвана да съпътства поезията*, да усилва изразяваните в словото *чувства*. Затова действието се развива в речитативи *ac–compagnato*, засилва се ролята на оркестъра, драматургически важни са балетът и хоровите части. При Глук отново ще открием принципа „стремеж към идеална простота", за който говорят още В. Галилей и А. Скарлати. Реформите на Глук и класицистичните му по същество идеи залягат в принципите на просветителската музика и опера. Музиката ще е подчинена на драматургията. На тази тенденция се противопоставя друга, също много силна, тръгнала от венецианската опера и утвърдена с Моцарт. Тя дава приоритет на музиката над поетическото слово.

- **Балетът, операта и пасторалът**

И балетът се ражда през Ренесанса, в XVI век. По това време той е изцяло придворно аристократично изкуство. *Първият „същински" балет*, обединяващ музика, слово, танц и пантомима, *е пасторалът* „Цирцея, или комедиен балет на кралицата" (1581), поставен от италиански балетмайстор в Париж, в двора на Катерина Медичи. Постепенно от диверсименто и танцови интермедии балетът завоюва статут на самостоятелно изкуство, създава свои канони по времето на класицизма, при Пиер Бошан[58], и отработва свои любими сюжети. В Париж през XVII век се налага ***митологичната опера-балет*** с композитори като Люли, Кампра, Рамо. През 1661 година се създава Академия на танца, благодарение на което балетното изкуство във Франция става напълно професионално, все по-изтънчено, сложно и изящно.

---

[56] „Празненството на Амур и Вакх" (1672), „Кадъм и Хермиона" (1673), „Алцеста" (1674), „Тезей" (1675), „Персей" (1682) и др.

[57] Opera-ballet – музикално-театрален жанр, роден във Франция в края на XVII век, в който балетните сцени са равнопоставени на вокалната и оркестровата част. Свързан е с традициите на придворния балет от XVI век, на комедийните и оперни балети, създавани от Люли. Включва пролог и 3–4 картини, често необвързани помежду си; редуват се танци с речитативи и арии. За разлика от митологичните и алегоричните сюжети на балетите и лирическите трагедии, тук герои могат да са и обикновени хора. Жанрът е характерен за дворцовия тип култура на Европа, популярен е главно във Франция през XVII–XVIII век.

[58] Пиер Бошан (1637–1705) работи с творческия тандем Ф. Кино – Ж.-Б. Люли, през 1661 г. оглавява Френската Кралска академия за музика и танц. Той формулира правилата на класическия танц.

Френската сцена през XVII закрепва трайно вкуса към пасторали, комедии-балети и героически балети и така „отваря" път за операта. През 1669 година Р. Камбер и либретистът поет П. Перен получават правото да създадат постоянен оперен театър във Франция, открит с пасторалната опера „Помона" (1671) на Камбер. От това време започва и възходът на Люли като оперен композитор и любимец на краля. През последните години от управлението на Луи XIV и в периода на Регентството от оперния театър се очаква предимно изящество, развлекателност, зрелищност и остроумие. *Галантните празненства* са идеалът на аристократичната публика. Затова с успех се развива именно жанрът *опера-балет*, чиито първи образци са от късния XVII век[59]. Най-рано спрямо другите музикално-сценични форми към стила рококо се обръща именно този жанр.

Развитието на балета насетне се успоредява с развитието на операта. В началото на XVII век се създават първите пасторално-митологични опери в Италия, Франция, а след това и навсякъде из големите културни центрове на Европа. Самият светоусет на епохата е проникнат от сценичното, от зрелищното, от илюзията и играта. Реалният и въображаемите художествени светове се преплитат. На сцената героическите сюжети на класицизма са заменени от *фриволно-еротичните и митологични пиеси*, родствени с пасторала и характерни за изкуството на рококо. В митологията на абсолютизма балетът става стилизирано въплъщение на могъществото на монарха. През XVIII век настъпват първите големи реформи в балетния спектакъл. Някои от тях са осъществени още от композитора Глук[60]. „Действеният балет" (*pas d'action*) се налага през втората половина на XVIII век от Ж.-Ж. Новер. Той интерпретира предимно пасторално-митологични и любовни сюжети[61].

През втората половина на XVIII век балетният театър се демократизира. Новата, третосъсловна аудитория налага и нов тип спектакъл – комедия и мелодрама. Танцът се превръща повече в занимателно действие (разказ с танцова пантомима) и това на свой ред извиква необходимостта от добро либрето. През 90-те години на XVIII век по „подражание на античността" се появява и класическата балетна женска дреха – *бяла*, ефирна, наподобяваща одеяния на нимфи и богини. Идиличният свят, представян в балета, е антипод на реалността. Той е фантастичен, екзотичен, изпълнен с красота, любов и силни страсти. Този поетичен свят, канонизиран във френския балет през XVIII век, се наследява и през романтическия XIX век – в постановки като „Силфида" (1832) на Ф. Талиони, с която се поставя началото на балетния романтизъм, както и в „Жизел" (1841). С епохалната творба „Силфида" *белият цвят* трай-

---

[59] „Галантната Европа" (1697), „Музи" (1703) и „Венециански празненства" (1710) на А. Кампра.

[60] Той се стреми да „изчисти" античните сюжети от бароковите натрупвания, да върне на операта античното трагическо величие. Глук въвежда и театрално-драматичния елемент в балета, „сюжет" в танца.

[61] Новер поставя балетите „Амур и Психея", „Ацис и Галатея", „Дафнис", „Адмет", „Алцеста", „Риналдо и Армида", „Апелес и Кампаспа" и др.

но се настанява в балета като „цвят на абсолюта", а „*белият балет*"[62] се превръща в израз на романтическия копнеж по идеал, по красота. С тази балетна постановка се появяват нова техника на танцуване – *на палци*, както и доминиращата *солова женска партия*. Традицията на ранния ренесансов балет, предполагаща само мъже на сцената и след това водещи мъжки танцови партии, както и тежки, пищни барокови костюми, вече е минало.

В оперното изкуство се наблюдават същите тенденции – посоката на развитие е първо към обособяването на оперния *монолог* и след това на *соловата ария* (aria, букв. „въздух"). Това съответства на идеята в балета да се постигне ефект на въздушност, ефирност, неземност в танца и да се даде визуален израз на духовния порив на човека, на чувствата, на емоционалните преживявания. Друго любопитно сходство между двете изкуства е в промените, настъпващи при *изпълнението* на соловите партии в балета и в операта – замяната на кастратите в операта с тенори и с женски гласове[63], а в балета – на женския танц, заменил доминиращите дотогава солови мъжки танцови изпълнения[64].

Вместо заключение

След като очертахме логиката на пораждане и развитие на ренесансовите музикално-сценични жанрове, следва да потърсим отговорите и на въпроса защо операта „закъснява" с появата си спрямо останалите изкуства в епохата на Ренесанса.

Ренесансовата култура издига в култ визуалното, *зрението*. Възраждането на античността е цялостна програма, в която пластичният идеал отново намира централно място във всички изкуства. Затова и италианският философ неоплатоник от XVI век Франческо Патрици отрежда сред сетивата първо място на зрението. Онова, което вижда окото, е сиянието, светлината. Марсилио Фичино заявява, че „очите откриват истината". Дори и яростният противник на идеите на хуманизма, флорентинецът Савонарола, твърди, че зрението

---

[62] Женският балетен костюм (пачка) и техниката да се танцува на палци се налага именно с тази постановка и с костюма на Мари Талиони. Нововъведенията са утвърдени с балета „Жизел".

[63] Пристрастието към виртуозното пеене (bel canto) води до утвърждаването на кастратите в операта. Създава се една аристократична естетика, свързана с придворния спектакъл и неговата специфична художествена условност. Култът към високите, подвижни и звънки гласове предполага изпълнението на главните роли да е от кастрати, дори когато става дума за войнствени и героични персонажи като Ю. Цезар, Ал. Македонски, Ксеркс. За басите остават ролите на варвари, злодеи и призраци. Този тип опера не предполага реалистичност, историческа правдоподобност. Opera seria е дворцово изкуство, съчетаващо изящество, сериозност и зрелищна увлекателност. Тази традиция, както и самият жанр, се трансформира именно в края на XVIII – началото на XIX в.

[64] ***Андрогинното*** начало присъства в италианската култура от Ранния и Високия ренесанс, както и в отделни етапи от развитието на западноевропейското изкуство до късния XVIII в. То преобладава и в културата на рококо, и при доминирането на кастратите в opera seria. Последната такава опера е на Дж. Мейербер (пост. през 1824 г.). Жанрът отмира, слиза от сцената заедно със звездите-кастрати. По същото време те изчезват и от църковните хорове.

е по-благородно сетиво от слуха. За приоритетната роля на зрението говорят и десетките италиански трактати, посветени на перспективата, на живописта, архитектурата и скулптурата[65].

Ренесансовият антропоцентризъм може да се дефинира и като ново раждане на индивида и на индивидуализма, и като борба за утвърждаване на дефинирания по нов начин човек сред едно по нов начин видяно и осмислено *пространство*. Идеята за човека-в-света се е променила и преформулирала и това осезателно се забелязва в динамиката на философските идеи, отразени в трактатите, и в логиката на пораждане и разцвет на жанровете от XIV век насетне. Ренесансът „започва със *словото*" – с лирическите жанрове и с прозата (новела, роман), през Куатроченто идва и разцветът на *визуалните* изкуства – живопис, скулптура и архитектура, апогеят на театъра. Накрая следват реформите в *музикалните жанрове*.

Средновековието по-добре ***слуша***, отколкото вижда. Молитвеното слово е *прозвучалото слово*, литургичният проглас. Средновековният човек е много чувствителен към космообразуващата функция на словото[66]. То има физическа реалност, то е вокална енергия. О-глас-яването, прозвучалото слово има акустична плът и сила, словото се „лелее". Всичко се чете на глас, пее се, произнася се[67]. От XII век насетне набира сила и нова тенденция – словото се изпълва със *значения*, започва да се *тълкува*. Средновековната поезията е музикална по природа. Тя също е свързана с приоритета на слуха над зрението. Ален Лилски казва, че космосът е устроен и хармонизиран „с тънките нишки на музикалните съзвучия".

Ренесансът идва с нова програма – тя е в напрегнато и заявено противостоене спрямо Средновековието. В ренесансовите трактати общият топос упорито ще е *окото*, *зрението* като основа и залог за истинското научно познание. Музикалният Ренесанс е теоретично дефиниран като *преход от полифония към хомофония*. Множественото, *колективният глас* се замества от единичното, от *индивидуалния глас*. Преднамерено търсената сложност е заменена от идеята за естественост, „простота" и „яснота" на смисъла – в противовес на „затъмнението на смисъла", както говори В. Галилей за средновековната музика. Затова арията[68], търсенето на психологическа нюансировка на смисъла и преживяното стоят в основата на „музикалната драма на чувствата". Тази повишена емоционалност е рожба на родения вече в културата на Ренесанса индивид, плод е на процеса на артикулиране на идеята за човешкото. Всичко това е следствие и от родената нова рационалност в културата, онагледена и

---

[65] Трактатите на Пиеро дела Франческа, Алберти, Леонардо да Винчи, Филарете, Серлио, Катанио, Паладио, Дюрер и др.

[66] Вж **Бояджиев, Щ.** Ренесансът на XII-ти век и школата в Шартър : Уводна студия. // *Пет средновековни трактата*. – София , 1989.

[67] Тези практики не са свързани пряко с разбирането, със смисъла на словото. Формата, стилът са важен приоритетен фактор в развитието на средновековната култура.

[68] Aria – композиция за солиращ глас с инструментален съпровод в операта, кантатата, ораторията. Разцвет бележи в жанра opera seria. Терминът се появява през XV век.

в принципа на ренесансовата перспектива – в живописта, скулптурата, архитектурата. В ренесансовия театър това става чрез отреденото важно място на монолога, на говорещият сам на сцената човек.

Ренесансовата теоретична мисъл започва и като спор с музиката[69], със средновековната музикална традиция. Музикалното постепенно отстъпва на пластичното. Това става във всички ренесансови трактати от XIV–XV век, посветени на изкуството на поезията, живописта, скулптурата и архитектурата. Средновековието е наследило идеите на Питагор и Боеций, учението „за музиката на сферите". Музиката е математическо изкуство, включено в квадривия редом с аритметиката, геометрията и астрономията. Прокъл нарича геометрията „майка на астрономията", а *аритметиката – „майка на музиката*". Именно защото на музиката се приписва „морална способност", „духовна енергия", тя „влиза" в Църквата, в богослужението. Тома Аквински поставя музиката сред другите науки в т. нар. свободни изкуства – „като най-благороден клон на човешкото знание". Там не присъстват обаче живописта и „занаятът на каменоделците" – скулптурата. До XV век поезия и музика са свързани със свободните изкуства, а архитектурата, живописта и скулптурата не са. За тях продължава да се мисли така, както и за средновековния автор – занаятчия-изпълнител, а не творец. Боеций дели музиката на три типа: *световна*, *човешка* и *инструментална*. Световната музика изразява идеята за космическия ред (макрокосмос), човешката музика е ритъмът на човешкия живот (микрокосмос), а инструменталната – онази, която и днес разбираме под термина музика, е „*техне*", *дейност* на музиканта, която често може да е и съмнителна, вредна[70]. Средновековната мисъл изразява в музиката математически абстракции (те се конкретизират в определени акустични фрази). До Царлино музиката е „звучащо число". Затова през Ренесанса новото изкуство се свързва с пластичния език, с визуалния израз. Тази реабилитация е направена чрез връщане към античната наука. Ново е и твърдението, че изобразителното изкуство влияе на науката. Така математиката, геометрията и оптиката стават и изкуства, и науки. Лука Пачиоли замества музиката (от квадривия) с *оптиката*. Окото е надеждният орган, свързан с познанието. Приоритетът на зрителното начало е демонстриран във всички трактати за живописта и скулптурата от епохата на Ренесанса в Европа. Затова и Пачиоли адресира трактата си „За божествената пропорция" „до всички, занимаващи се с философия, перспектива, живопис, скулптура и музика". Понятието *художествена дейност* разширява бързо смисъла си, като включва не само „новите" изкуства, но и идеята за техническа, практическа дейност при усвояване на света. При Леонардо атакуването на слуховото начало (за сметка на зрителното) ще стигне и до въпроса, напомнящ дзен коан: „Има ли звук при

[69] Спор с поезията и музиката, с музическия комплекс изкуства.

[70] „Когато музикантите използваха прости инструменти, музиката беше скромна и чиста, но откакто започнаха да свирят кой както си иска, объркано, тя загуби сериозния си вид и добродетели и изпадна до низост" (Боеций „За музиката").

триенето на небесата?“[71]. Лоренцо Вала в „За наслаждението“ ще твърди, че музиката доставя наслада само на слуха[72]. Затова след 150 години атаки срещу музиката В. Галилей и съвременниците му ще я реабилитират в *задочния диалог* със знаменитите си предшественици хуманисти, като утвърждават, че ренесансовата музика изразява *движенията на душата*[73].

Преоценяването на средновековната музикална традиция (полифоничният принцип) и заместването на слуховото със зрителното начало е довело първо до утвърждаването на новия статут на творците във визуалните изкуства. Живописта се е превърнала във високо изкуство, както и в наука (наука за виждането). Скулптурата и архитектурата – също. А музиката от наука е станала изкуство. При това изкуство, което носи само наслада за слуха. От края на XIV век до късния XVI век интересът към перспективата е довел и до това, че понятието за хармонията се преобразува в понятието за „пропорции“. Затова трактатите на Царлино и Галилей ще търсят в полето на смисъла (разширяването на смисъла в музикалната фраза) реабилитацията на музиката. Другата важна тенденция в ренесансовата култура – индивидуализмът, води от своя страна също към замяна на полифонията с хомофония.

Ренесансовата опера се ражда едва тогава, когато са налице следните фактори: наличие на солидна *теоретична основа* (естетически трактати), разцвет на *пасторала* в поезията и театъра, разцвет на ренесансовите *театрални жанрове*, с които се родее операта. Ролите са се разменили – „храмът“ на изкуството вече не е словесно-музикален, а зрим, пластически, живописен и архитектурен. И така не живописта и скулптурата са „декоративните“ изкуства на този културен храм, а музиката е станала „съпътстваща“ област, следваща ритъма и смисловите нюанси на словото. Затова, може би, операта се ражда първо като *dramma per musica*, *opera scenica*, а след това се превръща в *opera*. Затова и на края на този дълъг процес се състои решителната „махия“ – между поезия и музика – за приоритетната роля на едно от двете изкуства в операта.

---

[71] **да Винчи, Л.** За падането на телата. За триенето. 170. F. 56 v.

[72] Ренесансовото *преоткриване на античността* има още една специфика, влияеща на възгледите за музиката и музиканта през Треченто и Куатроченто. Музиката в класическата античност е мислена двояко – като духовно-идеална същност, свързана с рационалното начало, и като веществено-материална същност, познавана чрез чувственото възприятие. Негативно през цялата античност се гледа на нововъведенията в музикалната сфера и на новата, инструментална музика (Платон, Аристоксен). През I в. пр. Хр. Филодем от Гадара ще отрече теорията за етоса в музикалната теория. Той счита, че ритъмът и мелодията са само форми и нямат съдържателна природа, която влияе върху душата. Важно е съдържанието, носено от поезията. Филодем дава приоритет на поетите над музикантите, на художественото слово над музиката. Ренесансовата теоретична мисъл дълго време ще е обвързана с тези антични представи, както и с критиките на Платон срещу „многострунните и многогласни инструменти“ и на Аристотел срещу музиката, създавана за удоволствие, радост и наслада (Платон „Държавата“, Аристотел „Политика“, VIII. 5,6,7.).

[73] Особено продуктивен за времената от Ренесанса насетне в европейското изкуство се оказва синтезът между музика и поезия, синтезът на изкуствата, видени през/в изкуството на трагедията.

От твърде общото обозначение opera, носещо идеята за „техне“[74], операта постепенно ще дефинира себе си чрез музиката. *Театралното*, т. е. отново *визуално* начало си остава неоспорима основа на операта. Тя става нова сценична форма, в която постепенно водеща роля придобива отново музиката (слуховото в сложен синтез със зрителното начало[75]). Всички тези процеси тръгват от цялостната преориентация на културата – с връщането към античността, с огромната роля на авторитета и жанра, с новите идеи за време и пространство, с новото „раждане“ на индивида (принципът на антропоцентризма, на индивидуализма и ориентацията от колективния глас към индивидуалния) и новото му дефиниране във всички полета на културата.

***

Nikolova, Diana. The Birth of the Opera.

The text „*The Birth of the Opera*“ seeks to reveal the logic of the origin and development of the opera genre in view of traditions of antiquity and under the influence of the pastoral genres. I trace the forms and phases of development of the musical and scenic genres in the European Renaissance. These I consider alongside with key theoretical works on music written between 16th and 17th centuries in the context of Renaissance ideas of perspective, stage architecture and painting in which the origins of the new type of stage space, pertinent to the Renaissance theatre and opera, can be found. Hereby I also make an attempt to address the issue of why the opera appears to be a „belated“ appearance in comparison with the other arts in the age of the Renaissance.

[74] Opera – букв. „работа“, „труд“, „произведение“.

[75] Тази сценична музикална форма се нуждае от актьорска игра, от сценография и костюмография в същата степен, в която това изисква и театърът (за разлика от инструменталната музика). Ето защо театърът отново предшества операта в историята на културата на ренесансова Европа.

РАЗПАДАЩОТО СЕ ВРЕМЕ НА ЧОВЕШКОТО В РАЗКАЗИТЕ НА МОДЕРНОСТТА И ПОСТМОДЕРНОСТТА

Цветана Хубенова

„Мисля, че духовни области като философия, религия, изкуство, а в по-специализиран смисъл – психология и социология, етика и естетика, литература и критика, история и логика и пр. – са обособени само от пропедевтична гледна точка, а всъщност представляват общия комплекс на нещо, чието най-точно наименование би било човекознание. И ако тяхната специализация и диференциация е била необходима с оглед натрупването на по-ефикасно познание, не по – малко необходима е тяхната нова интеграция, тяхната реинтеграция в единна човешка мисъл за човека. А може би те са се разделили не само поради естествената диференциация на познанието, а в резултат на нещо, което най-точно е изразил Шекспировият Хамлет: ***„Разпадна се връзката на времето.“ Времето трябва отново да се върже. А то ще се върже, когато се обвърже с човека, за човека. И от човека.“***

(Игов, Светлозар. Призори. – Пловдив: Хр. Г. Данов, 1988)

Не е тайна, че времето от средата на миналия, продължаващо и в началото на нашия век, което мислим като време на преход, бележи общата криза на така нареченото постмодерно усъмняване в легитимациите и оттам в основанията на различните дискурсивни езикови практики и техните описващи и познавателни стратегии. Човекът в традиционното за европейския хуманизъм антропоцентрично основание на познавателните му практики и теории изживява кризите на болестта си в последните етапи на своето еманципиращото се от Бога, от природата и от другите хора съзнание към едно неизвестно бъдеще.

Еманципирал картезианското си мислене от трансценденции и метафизики на отвъдното, повярвал в „естествения“ ход на своето развитие и прогрес, във властта си над природата чрез научните технологии, човекът гордо се из-

живява през последните няколко столетия, с махаловидно пулсиращи хамлетовски усъмнявания, като „венец" и „цел" на универсума. През двадесети и двадесет и първи век, обаче, спомените от току-що случили се и случващи се безумия разклащат из основи доверието в развихрилия се Разум, първооснование, чрез което се самолегитимира човешкото. Този разум, лишен от мъдрост и морал, е произвеждал много нещастия и постепенно е превърнал в цел властта си и нейното увековечаване. Колко много заблуди и насилия са съпътствали гонката за разумно основание на съществуването ни?

В едно антиутопично постмодерно съзнуване на бъдеще, сред колажните следи от миналото човек провижда една тревожна и кошмарна среща с буквализираните си копия (клонинги), продукти на рециклиращи се видения и мисловни проекции на овластилия се нарцистичен Разум. Ако Франсоа Лиотар, Жан Бодриар, Фредерик Джеймсън[1], основна част от групата на постмодерните мислители, се окажат пророци в своите антиутопични видения за сегашна и бъдеща реалност, човечеството няма надежда да дочака светли бъднини сред рационалните си картезиански сънища. В загрижеността си тези предупреждаващи пророци или просто „сатирици", за какъвто сам се определя Лиотар, търсят във войната си с тоталностите и метафизиките на овластилото се чрез разума знание, тъкмо островчета на надежда и ги намират сред различието, случайността, а може би и в ирационалността на конкретно проявяващото се събитие. То дава шанс за чудото на промяната (или за презареждането) на „матрицата". Всякакви словесни, понятийни и знакови метафизики се покланят (като източните влъхви) пред чудото на тази конкретика на изявата, която е в състояние да разбърка предпоставеностите и да посее ново семе сред хармонизиращите динамики на универсума.

Липсата на предпоставени общи когнитивни и психологически езикови карти, чрез които да се отсъжда конкретният паметов опит, историческото колективно и индивидуално наследство, е нож с две остриета. При случайно благоприятен изход от тази ситуация, изследователят може да попадне на следи и пътища, неизследвани или неосветени от институционалните прожектори досега, воден изцяло от инстинкта си за откривателство. Случайността, непосредствеността и непредпоставеността са единствената надежда за излаз от логиката и практиката на дискредитираната, но все още детерминираща с рационалността си „модерна" социална и референциална (логическа и езикова) машина, смазваща шанса на различието и другостта. Надеждата и загрижеността в улавянето на случайното, маргиналното, непредубеденото, локално-контекстуалното ражда в днешно време реториката на една нова

1 **Лиотар, Жан- Франсоа.** Постмодерната ситуация / Предг. Иванка Райнова. – София, 1966; **Бодриар, Жан**. Към критика на политическата икономия на знака. – София, 1966; **Baudriard, Jean.** Simulations. – New York, Semiotext/e/,1983; *AMERICA*,Verso,1988; **Jameson, Frederic.** The Political Unconscious. – London, Routledge, 1993 ; Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. – London:Verso,1996.

„естетика“ или „поетика“ (на постмодернизма), на нова когнитивна теория (на постструктурализма), на нови политики или идеологии (на постколониализма), на нови практики (на посттоталитаризма), на нов етос (на постсубективизма или постантропоцентризма).

Надеждата и загрижеността насочват „пост“-търсачите към най-малко заразените места от болестта на модерността – пространствата и времената, разминали се с универсализиращата европоцентрична история, с накъсващата на граници география на етноцентризма, с йерархизиращите и целенасочващи практики и теории на рационалистичното егоцентрирано или картезианско дефиниране на явленията. Изплъзващите се и неуловими за човешката логика пулсации на уязвимото човешко, на ирационалното и фениксово-оцеляващо, са и единствения му шанс за изход от модерната матрица на еманципиращия се от Бог, природа и човешката общност разум, заложена много преди Ренесанса, с цивилизационните тласъци от най-стари времена.

Но дали, насочвайки прожектора си към ирационалното, уязвимото, различното и другото, тъкмо в самоубийствения импулс на субекта на търсачество в последното епистемологично хвърляне на заровете сред манихейските разделености, този импулс няма да увлече след себе си и след проекта си и „различния“обект на познание? Не е ли това най-перфидният, измислян досега от човешкия мозък, опит, който, тъкмо под претенциите за даване на последен шанс на живота и знанието за него, нанася най-съкрушителния удар върху неконтролируемото и живото, което „ирационално“ има силата да измества всякакви проективни договорености за света, природата и човека?

Самата „модерност“ се осмисля от някои постмодерни мислители като позитивистично, буржоазно, универсалистко, есенциалистко, йерархизиращо и властово легитимиране на индивида и неговия разумен начин на познание и завладяване на света в името на обожествения разум. Началото на процеса се търси при много от изследователите от Ренесанса, от времето на Картезианската философия или най-изявено се разкрива чрез философиите и практиките от времето на Просвещението. Войната за познавателните, етическите и естетическите категории и концепти и тяхното налагане във времето и пространството е война на локални интереси и политики, представящи се за универсални, непреходни и разгръщащи се в контекст на „континуалност“ и „естествен“ развой.

Колкото до стратегиите на „пост“– реториките на различието, бъдещето ще покаже дали политиките им не са само клопка, прикриваща поредното (и не дай, Боже, окончателно) пропадане в поредния и финален етап от убийството тъкмо на „другостта“ и „различието“. Дали опаковките на търсеното и откривано различие и пъстрота не прикриват тъкмо умъртвеността, безличието и меланхоличната резигнация на постмодерния субект, с право признаващ загубата на себе си в опита си да оцелее тъкмо чрез своя убиващ реалното различие поглед? Този поглед едва ли е способен да диалогизира с различи-

ето, освен като поза на болестно примирение и меланхолия, освен като стратегическа роля.

Тегне въпросът дали „постмодерната „епоха и нейните глашатаи на децентрализация и детотализация не са маркери тъкмо на времето и на жреците на едно култово (културно) самоубийство сред продължаващите проективни сънища на модерния нарцистичен субект? Дали целта не е тъкмо оцеляване на властващия над природата и другостта протеичен субект, творец на сънища, станали реалност? В тази епистемологична парадигма субектът цели неизменност, предсказуемост и всеобхватен контрол заради тях самите, дори за сметка на анихилиране на самия себе си и на илюзиите си за уникалност. Той прави това тъкмо чрез стратегиите и реториките на включване в своите проекции на сенките на псевдоразличието и на псевдослучайността, хвърляйки прах в очите на живото и различното от себе си като претендира, че говори от негово име, като се прави, че го защитава, като прикрива чрез псевдозагриженост властта си над него.

Аналогията с Оруеловата „1984", където властта е цел за самата себе си, а субектите на властта са само бурми и гайки в голямата ѝ машинария, в този случай ми се струва уместна. Оцеляването на властта, дори и без субектите на нейното проектиране и производство, очертава парадокса, поддържащ състоянието на постмодерната меланхолия, резигнация и самоубийствен импулс. Властта оправдава средствата (човека) до последния ѝ (му) дъх. „След мен и потоп" не е само метафорична максима, но и пореден възможен реален финал на едно самоизмислило се човешко земно време, разкъсало се в множещи се фантазмени аз –проекции, претендиращи за власт над другите. Дано не предизвикаме със своята егоцентрична виевата „разумност" финала, който може да не е „пореден", а последен.

Явно има важен залог, който променя маските в релациите на жертвата и палача, на слугата и господаря, на обекта и субекта на познание, на обекта и субекта на властова манипулация, на егоцентричната разумност и йерархизираща договоримост на картезианската пирамида и на постмодерното хаотично разбъркване на езици, непризнаващо граници. Това е концептът за субекта, който е обект на знание в хуманитарните науки. Той е размит сред постмодерните мътни води на отчуждено себеразбиране за егоцентричната си проективна чудовищност. С тези води лесно и незабележимо се изхвърлят, обаче, и живите кълнове на човешкото, надеждата за различие и живот. Залогът не е в обективацията и в опредметяването – нито е в света (войната на доброто и злото в космически план), нито е в самото знание за него (възходът и падението на човешките проективно-идолни способности). Фиксацията на съвременното епистемологично себеосмисляне е в човека, в субекта, в гледната точка, в перспективата, от която се създават и творят светове, включително и научни концепти. От налагащата се множественост на перспективите човешкото, изгубило или непостигнало своята конкретна зрялост, все повече

се губи като дете сред своите проективни утопични сънища, превърнали се често в кошмарни антиутопични реалности.

Хвърлени са заровете за нови начини, по които легиони хора – изживяващи се като интелектуалци или просто субекти на познание, творци на карти, чрез които се ориентираме и осмисляме живота и себе си, ще мислят концепта за субекта и за аза, ще възприемат себе си като конструктори на собственото си познание или подражатели на чужди конструкции, ще се придържат или ще се оттласкват от традиционни или новаторски идеи за своята идентичност, с които ще мотивират действията или бездействието си, своята отговорност или безотговорност.

Извършва се несъзнавано (а може би и насочвано) поредно договаряне, което предопределя срещата с поредната изкусителна примамка – постмодерната безотговорна игра със знаците, в която се предпоставя липсата тъкмо на нещото, което познава света и себе си – човекът. Но това не е загубата на аза в индуисткия ѝ смисъл, където човек постига своята освободеност от оковите на аза след като е интегрирал този аз в зрелостта на разбирането и преживяването на себе си и другите. Западният вариант на тази загуба е белязан от меланхоличен самоубийствен нагон, зареден от чумата на разочарованието сред интелектуалците, осъзнаващи, че все по-малко от тях зависи настоящето, камо ли бъдещето. Те са изгубили властта и контрола си върху процесите в общността. А нямат власт и контрол и в собствения си живот, в който случайността и страха за физическото оцеляване започва да играе доминираща роля. Тегнат носталгия, завист, отричане и невъзможност за постигане на лидерската роля на интелектуалеца, която доскоро е била институционализиращо работеща в обществото.

Модерният човек, колос на знанието, се изживява като анахронизъм. Постмодерният човек на знанието честно признава цитатната, подражателна или дори плагиаторската си природа. Изчезнал е изконният творчески страх от влияние, повторение или подражание, обсебвал творческото съзнание през последните векове. Колелото е открито, но всеки път новооткриването му ще се сблъсква с чудото на ирационалната числова константа в неговата мислимост и проявимост, тази връзка с несекващата божествена творческа енергия. Изчезва чудото като емоция на новооткриващо просветление.

Все повече изчезва любопитството, радостта и удивлението пред „ирационалната" константа сред хаоса на злините, разбягващи се и рационализиращи основанията си. Тази ирационална константа е чудото на единния живот, любовта и знанието. Постмодерното светоусещане напомня стерилната старост на човек, който не е живял, не е обичал, не е бил любопитно дете, спомените му са чужди и повърхностни, сякаш бегли сенки на нечии чужди преживявания. Напомня мъртвородено съществуване пред прага на смъртта. Нещо като кафкиански герой, преживяващ в емоционална анестезия и резо-

ньорстващ софизъм преминаването през границата на смъртта или метаморфозата си в други биологични измерения.

В този смисъл, в това измерение на постмодерната чувствителност не само субектът, но и човешкото са мъртви, а може би и неродени. Фигурата на човешкото пише сценарии за размити и разменящи се знаци, в които самата тя е знак, универсализиращ подобно писане – невъплътено, безжизнено, неродено. Подобно писане се трансформира, ако можеше да се види отстрани, от палимпсестна нарцистична (икарова) едновременност на краткотрайния си сън в кроносова еготична всепоглътимост. Но кой ли би се интересувал днес от тази сатурналия на знаците, ако всички ние сме знаци?

Девалвацията на знака удря върху способността човек да разбира себе си и света и да е в състояние да споделя с другите този си опит. „Разпадна се връзката на времето" Разпадна се човешкото единство на кръв и дух, на род и история. Ако приемем, че знакът е погълнал човешкото, то универсализирането на тази теза би изхвърлило от дъното на Пандоровата утроба и загрижеността, и надеждата, и шанса на това човешко.

Постмодерното питане е част от чумата, но и част от надеждата за изход от нея, част от несхождащите се и несъвместими едно с друго питания на и за човешкото и неговите осмисляния.

Властовото легитимиране на субекта на модерността (антропоцентричния познавателен сън) и отхвърлянето на отговорността в резигнация и меланхолично примирение на децентрирания субект на постмодерността (крайния релативизъм) са манихейски разделени точки в траекториите на махалото на човешкото и на начините му на познание. И в тази манихейска „разделеност", насложила крайностите като две страни на една и съща монета, сред руините и готическите катедрали на модерния картезиански сън преминават фрагменти от стратегиите на себепродуциращия се модерен нарцисизъм, преоблякъл се в постмодерните си одеяния.

В концепта за субект е забит последният гвоздей върху последния от ковчезите, които разбягващите се и еманципиращи се човешки езици оставят след себе си. Провъзгласяваха се последователно „смъртта" на Бога, на поезията, на романа, на автора, на историята, на книгата. Сред апокалиптичните сънища на човешкото логично дойде времето да се провъзгласи „смъртта" на субекта на паметта и себеразбирането, на знание, на писане, на изказ. Той е разтворил границите си дотолкова, че вече не може да бъде събран, разпръснат сред разбягващата се вавилония от неразбиращи се езици, които сам е сътворил или договорил, къде съзнавано, къде несъзнавано. Разпаднал се е, разпаднало се е времето, което сам е конструирал.

В първичния нарцисизъм на своя Икаров полет той изживява безграничността на своето тържество. Но вече се вижда сгромолясването сред красивия самоубийствен бунт. В регресивния егоцентризъм субектът се изживява като погълнал целия свят в прекрасната си проективна визия за себе си като

тоталност. В това повърхностно (нарцистично-воднисто) мигновено усещане за власт маската или лицето на човешкото се дави в преднаталните води на своята нероденост. Страстта към божествено себеувековечаване и себепостижимост са непостигнато място на среща с другия, миг на фантазия, последван от мъртвороденост.

Непостижимото небе и бездънните води са лобните пространства на жадния за целия свят егоцентриран субект на постмодерността. Икаровият полет сред висините, от една страна, и отложената тревога на дъното на пандоровата утроба, от друга, са неговите граници, неговите лобни места, но и условията на неговата себевъзпроизводимост, на метаморфозите към друго, даващо нов шанс. Приятелят Хорацио остава да разказва историята на мъртвия род, на разкъсаните връзки на човека със себе си, с другите, с бог и с природа, тъжната история на разкъсаното време на човешкото. В несекващия интерес към тази история човешкото търси себеосмисляне и в това търсачество събира времето в бреговете му.

Сгромолясването на Икар, сина Дедалов, въпреки бащините предпазващи заръки и предупреждения за ограниченията на човешкия тип конструиране, отразява прастара човешка мъдрост за възхода и падението на синовете в бунта им срещу бащините ограничители. Дедал, конструирал лабиринт, в който е затворил чудовището на майчиното беззаконие, не опазва чедото си, защото не е имало кой да му даде уроците за светостта на живота и тялото. Има традиции и опит в творенето на конструкти, дело на човешката проективност. Да познаваш опитите и грешките на бащата, означава да се чувстваш част от една интегрална психотелесна култура на препредаване на познанието като живот и интерпретация, означава потенциал за преминаване отвъд гибелната опасност на нарцистичния инфантилен бунт, който не познава раждането, защото е само проективен, не познава болката на умирането, защото не е въплътен, а е само-конструиран от бащата. Не е интегрирал майчиното и бащиното в единното цяло на зрелостта. Остава върху воднистата повърхност или в още по-ефирната въздушна обвивка без знак и стон от себе си, в неразказаната си нероденa история.

Бащата Дедал, конструктор на лабиринти и проективни машинарийки, вечно оцелява, а е постоянно гонен за наказание (от цар Минос, този който поръчва лабиринта за Минотавъра). За него животът е източник за проективните сънища и творчество, а не обратно, както е при незрелия му син, който преминава човешката граница, макар и за миг, в съня за божествения си полет, превърнал се в цел и край на живота му. Гьоте във „Фауст" повтаря тази архетипна идея в историята за Еуфурион, родения от красивия като сън брак между чистата красота на Елена и ненаситния в знанието Фауст.

Способността на човека да припомня опита си от миналото или да го планира като бъдеще е нож с две остриета. Зависи от адекватността да бъде използван с оглед на потребностите на настоящето като хармонизиращи енер-

гии на общността в опита ѝ да си спомня, да трупа опит, да планира, променя реалностите. Тази способност е клопка за себеунищожение и едновременно с това средство за оцеляване. Подобно на змийската отрова тя и убива, и е лек, в зависимост от употребата си. Тази способност успява да затваря сред дълбинните лабиринти на „несъзнаваното" онова страшно чудовище Минотавъра, за да няма „То" (Фройд) пряк досег с цивилизоващия се човек, но и убива незрялото его в собствените му проективни полети на творенията, превърнали се в безплътни рожби на безплътна нарцистична любов. Така се затваря цикълът на конструктивния Дедалов опит, връзка на развихрило се въображение, на хомология, лишена от енергията на свързващото тяло, на природата, на реалността, на майката.

Възходът и падението на човешкото в неговите проективни способности бележи началото и края на разказа за модерността, който постмодерността се опитва без успех да начене и завърши като паметов опит. Претенцията за гледна точка отвъд „модерния" разказ, за пребиваване във време-пространство преди и след неговата положеност, е една от особеностите на палимпсестно разгръщащото се, като че от само себе си, в лъкатушене из случайното, писане на постмодерния импулс. С това той пише епитафията си преди да се е родил или може би в еуфоричния миг на своята икарова себеродимост продължава да пише себе си в мултиплициращите се визии на „матрицата".

И все пак остава Хорацио, човешкото съзнание, което разказва историята за своя тъжен, изгубил се в разюзданото време, приятел. В „реалността" на тази човешка връзка кълни събиращото се наново време.

Hubenova, Cvetana. The decomposing human time in modern and postmodern stories.

The following article deals with issues of personal responsibility of contemporary intellectuals, working in the field of the humanitarian studies. The modern and postmodern models of imaginative and unimaginative realities are the basis of the analysis. The crisis, or "illness" of Time constructs borderless realities of our chaotic life, a lack of moral and epistemological orientation and corrective. The crisis is intensively felt – tragically in the drama of Hamlet, cited with much concern by Svetozar Igov in one of his books.

АДАМ МИЦКЕВИЧ КАТО ИСТОРИОГРАФ И КОМПАРАТИВИСТ (ЛЕКЦИИТЕ ПО СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ НА А. МИЦКЕВИЧ В *КОЛЕЖ ДЕ ФРАНС* [1])

Панайот Карагьозов

Хронологичните обобщения на дадена литература или близки литератури обикновено се озаглавяват „преглед", „обзор", „панорама", „записки", „лекции". Този тип изследвания подчертават развитието, процесуалността и причинно-следствения континуитет на разглежданата литература/ри. От друга страна литературните „речници" и „енциклопедии" събират под „едни корици" и излагат в азбучен порядък съвкупността литературни феномени – персоналии, школи, течения, конкретни творби и пр. Трети тип литературни обобщения са „христоматиите", „антологиите" и „алманасите", селектиращи литературните произведения въз основа на хронологични, жанрови, естетически, идейни, тематични, генерационни и др. основания, а четвърта разновидност са „тезисите", които лаконично скицират литературното развитие през определени времеви отрязъци. Тезисите са насочени към изучаващите литературата или към нейните изследователи. В първия случай те са ориентирани към миналото и представляват „конспект" на вече разработен (историографски или лекционен) материал, а във втория – са „историографска потенция" и „изследователски план".

При хронологичното представяне на художествената литература най-често се употребява понятието/терминът „история" и сравнително рядко терминът „историография". Макар и близки по звучене и съдържание, тези термини не са синонимни. Връзката между тях не е съчинителна, а подчинителна, тъй като историографиите са част от историята. Историята на дадена литература е необятност, включваща всичко, случило се в нея. Нейното отразяване не е по силите нито на отделен изследовател, нито на огромни изследователски колективи. При синтезирането на литературното минало изследователски-

---

[1] **Mickiewicz, A.** Les Slaves: cours profresse au College de France, Paris, Au comptoir des Imprimeurs-Unis : T.1 (1840-1841): les Pays Slaves et la Pologne : histoire et litterature, 1849 ; T. 2 (1841-1842) : les Pays Slaves et la Pologne : histoire, litterature et politique, 1849 ;T. 3 (1842): la Pologne et le Messianisme: histoire, litterature et philo-sophie, 1849; T. 4 (1842-1843); Veglise officielle et le Messianisme: philosophie et religion, 1849; T. 5 (1843-1844). // *Eglise* et le Messie – Paris, 1849.

Всички цитати в статията са по: **Mickiewicz, A.** Literatura Słowiańska. // *Dzieła* : T. 8, s. 240 ; T. 9, s. 270 ; T. 10, s. 500 ; T. 11, s. 627. – Warszawa 1955.

те възможности се свеждат до създаването на историографии. Историята на литературата е теоретична абстракция, а историографиите – нейни конкретизации. В крайна сметка историята на литературата е обективност, към която историографиите се стремят, но не могат да „покрият" всички нейни „бели полета". Сумарно взети, множеството субективни историографии обективизират историята на литературата.

Историографиите са субективни по две причини: поради тяхната частичност, произхождаща от споменатата невъзможност литературният процес да бъде обхванат в неговата хронологическа, естетическа, тематична, идейна, авторска и пр. целокупност и поради съзнателната лична гл. т. на конкретния историограф. Основната задача на историографа е да описва литературното развитие обективно, но едновременно с това и най-безпристрастният изследовател е субективен както при подбора на словесните феномени, така и при идейно-естетическото им интерпретиране. Именно поради това съществуват различни типове историографии. Необходимо е и уточнението, че всеки историограф е историк на литературата, но не и обратно. Литературни историци са всички, които се занимават с изследване на литературното минало, но историографи – само онези, които писмено са синтезирали и осмислили литературното развитие.

Съществува взаимозависимост между националните и мултинационалните литературни историографии. От теоретико-логична гл.т. многонародностните литературни обобщения са функция на националните. В практиката обаче съществуват изключения. Още „История на славянския език и литература по всички наречия" (1826) от Павел Йосиф Шафарик (1795–1861) от една страна възниква на основата на вече публикувани описания на руската, чешката и полската литература, а от друга – тя за пръв път дава сведения за литературния процес на останалите славяни и по този начин стимулира създаването на техни „собствени" историографии. Взаимостимулирането и взаимовъздействието между моно- и поли-народностните историографии продължава до днес.

Художествената литература е естетическото самосъзнание на даден народ, а историографиите са „самосъзнанието" на неговата литература. Националните историографии превръщат съществуващата фактография във фактология, а полилитературните историографии включват националните фактологични системи в по-обемна наднародностна структура. Многолитературните историографии свързват националните литератури с абстракцията „световна литература". Като такива те представят както универсалното, така и специфично народностното. Поради „двойното си битие" историографиите са едновременно съставна част и на сравнителното литературознание, и на националните литературни науки.

В науката полилитературните историографии са известни като „сравнително-исторически синтези". Сравнително-историческото славянско литературоз-

нание възниква и се развива [приблизително] синхронно със западноевропейската литературна компаративистика. От 1826 г. до днес са публикувани над петдесет историографии на славянските литератури, съставени от славянски и неславянски автори и изследователски колективи. Първата е вече спомената историография на словака с чешко самосъзнание Павел Йосиф Шафарик, а последната „История южных и западных славян" (1997–2001) на изследователски колектив от Руската академия на науките.

Средищно звено в развитието на славянското сравнително литературознание представлява Лекционният курс на Адам Мицкевич в Париж, чиято концепция и постановки свързват романтическата славистика с модерната компаративистика на XX век. Започнал като „панорамен общообразователен курс" от тезисен тип, лекционният цикъл на полския поет с течение на времето прераства в иманентна историография на славянската художествена словесност, базирана върху общите психически, философски и историко-политически особености на славянските народи по отделно и в цялост.

Лекциите на Адам Бернард Мицкевич (1798–1855) по славянски литератури, четени от 1840 до 1844 г. в *Колеж де Франс*, са важен и твърде специфичен етап от историята на сравнителното славянско литературознание. Курсът е закономерно продължение на романтическата славистика, но редица негови теоретически постановки изпреварват естественото развитие на литературната наука и се доближават плътно до съвременната компаративистика. Въпреки своевременната устна и писмена рецепция на лекциите, те дълго остават в сянката на художествените постижения на романтическия поет, а огромната им историческа, литературна, езиковедска, археологическа и полититологическа широта предизвикват у слушателите и изследователите най-противоречиви мнения и оценки. Изненадващо нетрадиционният подход към разглежданите явления и ескалиращата политизираност на курса стават причина първият професор по славистика във Франция едновременно да бъде боготворен и хулен от слушателите си: „Когато получа одобрението на една част от аудиторията, неминуемо губя симпатиите на останалите присъстващи" (Mickewicz 1955a: с. 8), споделя в началото на Втория курс преподавателят, а неговият съвременник и колега по перо, словакът Ян Колар (1793–1852), в поемата си „Дъщерята на Славия" (1824–1852) „въдворява" „z Paříže ten nevzájemnik polský" („този полски невзаимник от Париж") в славянския „Ад" (Kollar 1852: с. 232).

Но докато съвременниците на Мицкевич са упреквали преподавателя главно за прекалената политизираност, месианизъм и национализъм на курса, по-късните изследователи десетилетия наред снизходително подценяват лекциите и натякват за тяхната несистемност и ненаучност. Дори в края на XX век чешкият изследовател Я. Микулка смята, че „Мицкевич не е бил достатъчно добре професионално подготвен за поверената му дейност и неговите лекции не са били на равнището на тогавашните славистични знания" (Mikulka 1984:

с. 51). Дълго преповтаряният мит за научната некомпетентност на първия професор по славянски литератури се разсейва благодарение на трудовете на Ив. Горский (Горский 1955: с. 231–268), М. Якубец (Jakobiec 1956), Й. Кицимия (Chitimia 1970), В. Смоховска-Петрова (Смоховска-Петрова 1978), като Х. Я. Иваничкова показва, че А. Мицкевич не е бил чужд на „съвременните тенденции на европейската литературна компаративистика, с чиито трудове е бил своевременно запознат" (Janaszek-Ivaničkova 1980). Най-добрата защита на литературоведската компентентност на Мицкевич разбира се са самите лекции, а най-удачният подход към тях – компаративният.

След като Мавро Орбини (ср. на XVI в. –1614) в историографията „Царството на славяните" (1601) представя съвместния духовния живот на славяните, а Павел Йосиф Шафарик и Франтишек Ладислав Челаковски (1799–1852) в историографските си трудове свързват словесността съответно с „характера на народа" и с „равнището на образованието", Мицкевич отива още по-напред, „съзнавайки, че без да се докаже съществуването на обща славянска психология и философия не може да се говори за общите белези на славянските литератури" (Смоховска-Петрова 1978: с. 60). Концепцията за обща философия и литература поетът-лектор изгражда върху остта „миналобъдеще" като изходното единство на славяните свежда до произхода, езика, митологията и сходната историческа съдба, настоящето свързва предимно с литературата, а бъдещето – с не съвсем определената „славянска идея".

В търсенето на общославянското Адам Мицкевич изхожда от генетическата методология на романтизма, но чиито изследвания от статичен регистратор на общи белези превръща в действена славянска философия.. Според лектора произходът и митологията са безспорни „възли" на славянското единство, но докато романтическата славистика ги взима априорно, търсейки в тях свидетелство за неизменното духовно състояние на славяните, а покъсната културно-историческата школа смята, че те не могат да бъдат вечно основание за единство, Мицкевич разглежда общия произход и митологията като извор за народната история, обяснение за историческото развитие и политическото състояние на славяните. От известите му митологически, археологически и исторически данни професорът извлича характерните психически и мирогледни особености на славяните, които на кратко свежда до равенство, свободолюбие, миролюбие и демократизъм. Синтезирането па тези черти в неписана, но активно функционираща философия, е необходимо на Мицкевич, за да представи монистичната обществено-историческа и литературна еволюция на славяните. Изброените особености са предпоставка за сходната историческа съдба па посочените народи. Изключително важно е въвеждането и аргументирането на понятието „сходна историческа съдба" и разграничаването му от „едновременното историческо развитие". Сред множеството фактори, които обуславят сходната историческа съдба, полският преподавател изтъква на преден план падането па славянските народи под

чуждо робство, което дава определена насоченост на техните литератури. Включването на сходната историческа съдба към „традиционните възли на единството" е пръв успешен опит славянската словесност да бъде осветлена и от историко-типологическа гледна точка. Въз основа на поуките от миналото Мицкевич внушава, че бъдещото славянско единство е възможно единствено върху първоосновата на свободата и равенството в духовния и политическия живот на всички славянски народи.

Езикът е безспорен интегриращ елемент в миналото на славяните. Изящната словесност е неразривно свързана с него и затова в първата лекция полският славист заявява, че „езикът и литературата са единствените възли, свързващи нашите народи" (Mickiewicz 1955 a: с. 92), „възли" които откриваме още в устното поетическо творчество от езическия период. Мицкевич смята, че до създаването на отделните държави славяните са говорели един език, а едва по-късно (първоначално върху географски признаци) са се оформили съответните негови диалекти като започналата през историческата епоха диференциация „се съдържа в самата същност на езика" (Mickiewicz 1955a: с. 85, 92, 93). Професорът ясно съзнава, че езикът е придобил нови функции и от обединяващ елемент е станал изразител на народностната специфика. Той констатира, че речта се е усъвършенствала до „създател на мисли" и поради това преминаването към монолингвизъм е задължително не само за художествената литература, но и за съпровождащата я литературна критика.

Мицкевич свързва развитието на езиците преди всичко с промените в материалната действителност и съвсем логично, отбелязаната още от Ф. Л. Челаковски, релация „държава – език" при него преминава в „държава – тип литература". Полският професор лаконично характеризира еволюцията на славянските езици така: „Славянският език е един език, проявяващ се в различни степени и форми на своето развитие: старославянският е мъртъв и религиозен; руският е език на законите и заповедите; полският – на литературата и разговорите; чешкият – език на науката, докато в Илирия, Черна гора и Босна езикът е запазил първобитното си състояние на език на поезията и музиката"(Mickiewicz 1955 a: с. 18). Изключително интересни са и неговите характеристики на познатите му славянски литератури: „Руската литература през ония времена е религиозна, но още повече монархична. [...] Сериозността и тъгата са нейните отличителни черти. [...] Патриотизмът е определящата догма на цялостното духовно и умствено формиране на поляците – литературата израства, развива се и разцъфтява върху една единствена дума – родина. [...] Сръбската литература си остава местна [...], но докато в останалите страни литераторите пеят за народа, на юг от Дунав народът пее за литераторите. [...] Чешката литература е особена, липсва ѝ самостоятелна мощ [...] винаги е била подражателна [...] отличителна черта на чешката наука е високата безпристрастност" (Mickiewicz 1955a: с. 46–47). Въпреки народностните различия обаче Мицкевич е уверен, че единствено върху „неутралното

поле на литературата, която е обща родина, и в която всички се чувстваме синове и братя, могат да се срещнат без взаимно недоверие руснак и поляк, чех-хусит и чех-католик, моравски брат и монах от планината Атон, илириец, използващ глаголицата и сърбин, пишещ на кирилица" (Mickiewicz 1955a: с. 23). В продължение на целия курс лекторът многократно изтъква, че „чертае не отделната история на един народ, а историята на много народи, на много литератури" (Mickiewicz 1955a: с. 12), което налага напълно нов методологически и селективен подход към славянския словесен материал.

Адам Мицкевич вижда съвременното му славянско единство най-вече в областта на литературата, която е потенциален „възел на близостта" и за напред. Славянското бъдеще полският емигрант свързва с не съвсем ясно определената „славянска идея", която „руснаците наричат мечта, чехите – утопия, а която е просто идеал" (Mickiewicz 1955a: с. 14). Идеята, „която трябва да обхване цялото минало и бъдеще на славяните" (Mickiewicz 1955a: с. 111), е колкото социално-политически утопична, толкова добре исторически обоснована. Въз основа на задълбочените проучвания на миналото, в което средищно място заемат отношенията между индивида и колектива, и надеждите, свързвани с предстоящата Пролет на народите, лекторът вещае бъдещата общност на славяните.

В „История па славянския език и литература по всички наречия" П. Й. Шафарик си поставя скромната задача да даде на студентите ориентир в полето на славянските литератури (Ļafbrik 1963: с. 46), поради което информационно-възпалителната функция отправя изложението на материала по посока „какво, кога и колко се е случило". Неговият последовател Ф. Л. Челаковски прибавя в лекциите си въпроса „как се е случило?". В своя курс Мицкевич отива още по-напред и въз основа на селективно подбрани факти се стреми да обясни „защо се е случило". С помощта на общия произход, език, митология, религия и история Шафарик, Колар, Челаковски, а и самият Мицкевич, представят само външните параметри на феномена славянски литератури. Предстои да бъде разкрита неговата същност. И Мицкевич започва оттам, където неговите предходници свършват.

За да бъде разбрано настоящето и насочвано бъдещето, трябва да се проучи миналото, а за да бъде открито общото, е нужно детайлно опознаване на единичното. Върху тези постулати, конкретизирани с множество диахронни и синхронни сравнения, полският компаративист не само проследява, но и теоретически изяснява развитието на славянската художествена словесност от митологическите ѝ корени до четиридесетте години на XIX век.

Методологията на А. Мицкевич е следната: от общото в предисторическото минало към специфично народностното, а оттам отново към общото, но на качествено нова основа. В идентичното езическо минало на славянските народи лекторът търси произхода и обяснението на различните жанрове, появяващи се на конкретни етапи в развитието на славянските литератури.

От митологията той извежда епопеята за животните и баснята, но тъй като славянската митология не е била особено развита и тъй като демократизмът на славяните не предполагал сред тях да има „полубогове, нито дори херои" (Mickiewicz 1955a: с. 206), в ранната славянска словесност не се появява истински епос, а в по-ново време такъв е възможно да бъде създаден единствено „от народ, който, след като е притежавал държава, изиграла велика роля, я изгубва и му остава само спомена, само разказа" (Mickiewicz 1955a: с. 206). Мицкевич смята, че бъдещето на европейския епос е свързано със славяните и след като самият той сътворява поемата „Пан Тадеуш" (1834), гениално прогнозира няколко години по-рано появата на черногорския епос „Горски венец" (1847) на Петър Петрович Негош (1813–1851).

Полският славист разглежда историческите хроники като функция на формиращите се и укрепващи държавни организации, които художествено отразяват характерните за тези държави различия (Jakobiec 1956: с. 80). По превъзходен компаративен начин Мицкевич извършва четворно сравнение на хрониките на Гал Аноним, Дитмар Мерсербургски, Нестор и Козма Пражки, отбелязва тяхната народностна специфика и заключава, че „в тези четири хроники откриваме повтарящите се по-късно първообразци на полските, немските, руските и чешките писатели" (Mickiewicz 1955a: с. 160). Изначалните психически и мирогледни черти на славяните и производната им сходна историческа съдба са предпоставка за редица типологически сходства в отделните литератури. От друга страна обаче неедновременното им развитие и конкретните исторически условия формират народностната тематична, жанрова и изобщо художествена специфика на руската, полската, чешката и сръбската литература. Държейки сметка за обективната неизбежност на тези две тенденции, А. Мицкевич преодолява допусканата преди и след него унификация на славянския литературен процес и стига до заключението, че „единството, към което се стремят всички европейски племена [...] не е безформена маса или химическо съединение, в което изчезват всички морални белези, най-съществените черти на народите" (Mickiewicz 1955c: с. 381), а – органичен синтез от произведения, в които общославянското съзнание е отразено с неповторимостта на националната художествена специфика. По този начин от триадата действителност – философия – литература компаративистът извлича същностните черти на славянската художествена словесност, които накратко може да сведем до жанрово-формални, сюжетно-тематични и идейно-възпитателни.

Характерни за най-старата славянска словесност жанрове са приказката, баснята и лириката. Те са тясно свързани с митологията и фолклора. Колективността е пречила за създаването на неетични, нехудожествени и песимистични творби. Комедията и сатирата, заедно с присъщия им сарказъм, при славяните не се развиват, тъй като те все още са вярвали в мощта на словото и литературата им се намирала в подем. Характерна за славянските произведе-

ния е простодушната веселост. Славянските творби не се отличават с формална завършеност, тъй като те отразяват представата за необятността и безкрайността на света. Често се наблюдава смесване на стиловете, което понякога е преднамерено и води до съзнателен синкретизъм. В този смисъл А. Мицкевич прокарва пътя към концепцията на Георги Гачев (1929–2008) за ускореното развитие на някои литератури (Гачев 1964). Чрез контаминирането на жанрове, стилове и форми се цели скъсяването на пътя, по който преминават забавилите развитието си литератури. Част от механизма на задължителното усвояване на предходните литературни ценности А. Мицкевич аргументира чрез лаконичното, но невероятно съдържателно представяне на творческото развитие на А. С. Пушкин (1799–1837), механизъм който е сходен и с писателския възход на полския поет: „Отначало Пушкин възпроизвежда всичко, каквото съществува в дотогавашната руска литература – пише оди в стила на Державин, но далеч по-добре от него; подражава на старорускатa поезия като Жуковски, но го надминава по завършеността на формата и размаха на идеите. Най-накрая тръгва по пътя на лорд Байрон, от когото приема и формата и идейното съдържание. [...] Това е неизбежният порядък на нещата. Писателят трябва да премине през всички предишни школи, да премине през всички кръгове на миналото преди да се насочи към бъдещето“ (Mickiewicz 1955b: с. 351–352).

Първостепенна особеност на мнозинството славянски литератури е закъснялото им включване в европейския литературен процес. Редица изследователи преди и след Мицкевич виждат в този безспорен факт само негативни последици. Но по-късното приобщаване към западноевропейската култура не може да не е съпроводено с нещо ново, с нещо непознато на Запада. „Славяни, какво ново носите? С какво пристигате на световната сцена?“ (Mickiewicz 1955a: с. 229) – риторично пита професорът, за да може впоследствие да аргументира тезата си за приносите на „закъснелите народи“ в световната култура. Мицкевич подкрепя европоцентризма, но с отчет на народностната му специфика. Той смята, че славяните трябва да „приемат от Запада неговия философски език, за да могат да свържат славянската обществена мисъл със западната“ (Mickiewicz 1955b: с. 8). Този език е „кодът“, свързващ обособилите се неизоморфни литературни системи на славянските и западноевропейските народи, но движението на духовни ценности в никакъв случай не трябва да се разглежда еднопосочно. Професорът изтъква, че „славянските народи вече нееднократно са въздействали на Европа [...] говорили са на свой език [...] и си струва да бъде разбран техният разказ“ (Mickiewicz 1955a: с. 19). Той е първият литературовед, който настоява Западът по-често да се обръща към славянските постижения, „за да не извършва опити, чиито резултати са вече известни“ (Mickiewicz 1955a: с. 25). Като пример славистът посочва, че реформаторът Ян Хус (1369–1415) е изпреварил Мартин Лутер (1483–1546) с повече от век, факт съзнателно или умишлено премълчаван тогава, а и днес

все още недостатъчно известен. А. Мицкевич пледира за обективна оценка на приноса на всеки народ в световната култура и за да бъде извършено това, трябва да се познават литературите не само на големите, но и на малките народи, за да може да стане ясно какво е направил всеки народ за общото добро на човечеството (Mickiewicz 1955b: с. 381).

Славянската сюжетност и тематичност са насочени към природата, труда, ежедневния живот, родината, национално-освободителните борби. Тематичните кръгове предопределят реалния живот и тясното съжителство на славяните с природата, докато при западноевропейските писатели се наблюдава обратното – литераторите се насочват към природата, народния живот и фолклора.

Идейно-възпитателната функция на славянската словесност се състои в тяхната подчертана политизираност, народност, етичност, патриотизъм и хуманизъм. Основните проблеми, които се разглеждат в славянските творби, са постигането на хармония между индивида и колектива, между разума и емоциите, борбата за лична и национална независимост. Славянският писател е комплексна личност, тъй като изпълнява ролите на редица, отсъствуващи в периода, на робството институции на културната и идеологическата надстройка.

Мицкевич оценява по достойнство междулитературните влияния, но държи сметка при какви исторически обстоятелства те са се извършвали. Той отдава заслуженото както на християнството, така и на големите западноевропейски литератури, за усъвършенстването на славянската художественост, но в същото време ясно разграничава външното, показно влияние и плагиатството от контактите, в резултат на които се ражда ново оригинално произведение. Както показва М. Якубец, Адам Мицкевич изключително уместно „свързва създаването на националните славянски литератури с процеса на създаването на техните нации. Тези литератури израстват преди всичко върху собствените им цивилизационни основи, изразяват спецификата на славянските народи и техните интереси“ (Jakobiec 1956: с. 80).

Мицкевич се интересува от митологията като литературен историк, но също така и като теоретик и компаративист. Той се мъчи да разгадае появата на сходни произведения в страни, отдалечени на хиляди километри. „Как да обясним тази близост, тези сходства така очевидни в онези разпространени по целия свят приказки?“ (Mickiewicz 1955a: с. 90) – пита на 22 януари 1841 г. полският компаративист тогава когато трудовете на Якоб (1785–1863) и Вилхелм (1786–1859) Грим са съвсем нови, а Т. Бенфай все още не е огласил своята миграционна теория (1859). Адам Мицкевич не се съгласява с идеалистическо-миграционното обяснение на Уолтър Скот (1771–1832), че „народната традиция, разнасяна от вятъра като слама, с лекота се е разпространявала по земята“ (Mickiewicz 1955a: с. 90). Обяснението, че сходствата са следствие от влиянията и контактите, тъй като най-интересните произведения са били

превеждани от език на език, лекторът отхвърля с аргумента, че „в онези далечни векове не се е четяло, не се е превеждало, а и днес дори славяните са откъснати от общата цивилизация" (Mickiewicz 1955a: с. 90), а географския вариант на миграционната школа – оборва с констатацията „не ни е известно от коя страна произлизат древните митове" (Mickiewicz 1955a: с. 91). В крайна сметка, макар и да не го формулира съвсем прецизно, Мицкевич достига до правилното типологическо обяснение на сходните явления в областта на митологията и литературата.

В лекциите на А. Мицкевич (за разлика от разработките на Шафарик и Челаковски) езикът, митологията, фолклорът и историята, а също така географско-демографските данни и политически събития са органично свързани с литературата. Ако към тях прибавим и теоретическите разсъждения на професора за възникването на жанровете, стиловете и формите, пред читателите (вероятно за разлика от парижките слушатели) по същество се оформят контурите на историческа поетика на славянската словесност. Шафарик превръща натрупаната фактография в систематизирана фактология, представяща в хронологически ред авторите и произведенията. Челаковски се доближава до позитивизма и културно-историческата школа на А. Н. Пипин (1833–1904) и свързва литературните творби с историческото време и биографиите на авторите. А. Мицкевич изпреварва позитивизма и сравнително-историческите изследвания на Александър Н. Веселовски (1839–1906) и практически поставя началото на сравнително-историческата поетика на славянските литератури. В течение на целия парижки курс ясно се вижда как полският професор се движи по следите на славянската художественост; как проследява нейния генезис; как показва зависимостта ѝ от обществено-историческото развитие и специфичната психика и философия на отделните народи; как следва закономерното развитие на литературата и различните варианти и форми на неговото конкретизиране.

В резултат от противодействието между мистичните утопии (внушавани на поета от А. Товянски (1899–1878) и закономерното историческо развитие на народите се появяват полюсите в идейно-политическата насоченост на лекциите. Месианизмът, чиято същност в конкретния случай най-кратко може да се характеризира като „стимулираща аналогия", е израз на стремежите на имигранта-романтик. Диахронно-синхроното проследяване на историческото и литературно развитие на славянските народи е резултат от научните изследвания на демократа-реалист. След като в „История на славянския език и литература по всички наречия" П. Й. Шафарик поставя началото на колективната рецепция на славянските литератури в Европа, в лекциите си в средата на XIX век полският славист, от една страна, се проявява като „съзнателен говорител (застъпник – б. а.) на славянските народи в европейската култура", а, от друга, като „историк, стараещ се да изясни закономерното историческо развитие на тези народи" (Jakobiec 1956: с. 13). Мицкевич пръв

обръща внимание на двупосочното движение на художествените ценности, на факта, че славянската словесност не съвпада напълно със западноевропейския литературен модел, но въпреки това, и именно поради това е неразделна част от еврохристиянската култура.

Теоретическата компетентност и прозорливост на историка, теоретика и компаративиста Мицкевич потвърждават изследванията от края на XIX и началото на XX век. Разобличените мистификации на Вацлав Ханка (1791–1861) и Стефан Веркович (1821–1893) доказават отсъствието на епопеи в старите славянски литератури, а публикуваната през 1847 г. поема „Горски венец" на черногорския поет Петър Петрович Негош потвърждава прогнозата на полския професор, че извършеното по време на владиката Данило клане на черногорците-потурнаци от черногорците-християни може да инспирира създаването на южнославянски епос.

Изхождайки и оптимално използвайки постиженията на романтическия етногенетически метод, Мицкевич насочва сравнителното литературознание в посока на контактологическите и типологическите сходства. Литературоведската многостранност на Мицкевич се изявява и в сферата на славянската художествена иманентност, на която съвременната наука е все още длъжница.

Библиография:

Гачев 1964: Гачев, Г. Д. Ускоренное развитие литературы (На материале болгарской литературы первой половины XIX века). – Москва, 1964.

Горский 1955: Горский, И. К. Адам Мицкевич. – Москва, 1955.

Смоховска-Петрова 1978: Смоховска-Петрова, В. Славянските литератури на Мицкевич и основните въпроси на славянското сравнително литературознание. – София, 1978.

Chitimia 1970: Chitimia, J. C. Studii de literatura universala şi cotparatş –Bucureşti, 1970.

Janaszek-Ivaničkova 1980: Janaszek-Ivaničkova, H. O współczesnej komparatystyce literackiej. – Warszawa, 1980.

Jakobiec 1956: Jakobiec, M. Literatura rosyjska w wykladach paryskich A. Mickiewicza. – Warszawa, 1956.

Kollar 1852: Kollar, J. Slavy dcera. – Praha, 1852.

Mickiewicz 1955 a: Mickiewicz, A. B. Dzieła : T. 8. – Warszawa, 1955.

Mickiewicz 1955 b: Mickiewicz, A. B. Dzieła: T. 10. – Warszawa, 1955.

Mickiewicz 1955 c: Mickiewicz, A. B. Dzieła : T. 11.– Warszawa, 1955.

Mikulka 1984: Mikulka, J. Slovanství a polská společnost XIX. století. – Praha, 1984.

Šafárik 1963: Šafárik, P. J. Dejiny slovánského jazyka a literatúry všetkých nárečí. – Bratislava, 1963.

Karagiozov, Panayot. Adam Mickiewicz as a historiographer and a comparativist

The article considers Adam Mickiewicz's Paris Lectures on Slavic Literatures in the context of the evolvement of Slavic comparative literary theory and methodology. On the one hand the Mickiewicz's Cours is a natural continuation of the Romantic ethno-genetic methodology, but on the other the Polish poet introduces innovative analitycal tools that will later become part of the methodological arsenal of Slavic literary contactological and typological research.

„ИЗКЛЮЧИТЕЛНО ИЗТОЧЕН“. ЛЕКЦИОННИЯТ КУРС НА БОЯН ПЕНЕВ

Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури

Калина Бахнева

Характеристиката, която Мария Каспрович прави в своя *Дневник* на Боян Пенев, определяйки го като „изключително източен“, открива възможност за множество тълкувания на източното начало и на връзката му с личността на българския учен. Отбелязаният източен облик на Б. Пенев има отношение не само към личната биография на твореца, но и към творческите му превъплъщения. Част от същността им е академичната дейност на българския професор. Една от върховите изяви в неговото академичното поприще са лекциите, които ученият чете в Софийския университет след завръщането си от Полша. През 1926–1927 г. той изнася лекционния курс *Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури*. Лекциите поставят по оригинален начин въпроса за духа на източногерманските територии в отношението им към западноевропейската цивилизация и култура.

С какво лекционният курс на видния български компаративист и великолепен познавач на световния литературен процес, един от най-големите интелектуалци на своето време би могъл да бъде интересен за нас и каква е причината за интереса ни към академичното наследство на учения?

За славянството и междинността. Хердеровият хуманизъм и след това

На първо място лекциите на българския професор са важни с оглед на особено силно акцентираната роля на славянството. Периодът, в който Б. Пенев окончателно осмисля и провъзгласява концепцията си за историческата и духовната мощ на славяните, и то на славяните, населяващи *североизточните* територии на Германия, съвпада с постъпателното развитие на немския националсоциализъм. Ето защо реабилитирането на феноменалното значение на тази част от европейското население има огромно значение за отстоявания в курса хуманизъм, или за хуманитета, както казва Б. Пенев, цитирайки Хердер. Актуализираната роля на славянството има значение и за редуцирането на шовинистичните нагласи на литературната компаративистика, които традиционно съпътстват развитието на научната дисциплина.

Четени през учебната 1926–1927 г., тоест малко повече от едно десетилетие преди поредната и най-зловеща изява на немското настъпление на Изток, и издадени от Михаил Арнаудов в навечерието (1938) на Втората световна война, лекциите на Б. Пенев припомнят отделни моменти от развитието на националистичната идея и сякаш предусещат трагичното щ преживяне от славянските народи[1].

Заявената в лекциите морална позиция е неизменно свързана с анализа на отношението към другия. Проявата на подобно отношение актуализира не просто представата за славянството като цивилизационен и културен феномен, но и визията за славянския свят чрез релацията му с понятията „трагично" и „героично". Нека припомним, че тези категории са важни за Б. Пенев във връзка с бляна му за надмогване на кризата във все по-механизиращата се и рационализираща се европейска култура. В този смисъл лекциите на българския професор правят връзка не само с културната книга на Освалд Шпенглер *Залезът на Запада*, издадена само две десетилетия (1918) преди лекционния курс. Лекциите се противопоставят и на засилващите се в този период идеи на националсоциализма, проявени включително в тогавашната компаративистика.

> Няколко месеца след излизането му [на тома *Залезът на Запада* – К. Б.] „велика Германия" се вижда поразена – унизена и оскърбена. Залезът се оказва една повече от уместна метафора, умонастроение, близко на всеки. Този по презумпция тих, есенен образ прогърмява обаче толкова гръмовно, че в неговия тътен някои дочуват даже опит за духовен реванш на страна, чиито топове са били накарани да замлъкнат... (Давидов 1994: с. 9)

Философските и културните идеи на Хердер съсредоточават вниманието на Б. Пенев във втората част на лекционното му изложение. Тук намира израз убеждението, че „мнението на немските среди за славяните е било тъкмо противоположно на Хердеровите възгледи – съвсем неблагоприятно за славяните". Лекторът е убеден, че: „Хердеровата характеристика на славяните, която е от голямо значение в историята на Славянското възраждане и в развитието на славянофилските идеи, има своя извор в самата същност на неговата философия, а особено в неговите лични чувства, в неговото враждебно отношение към войната, към пруския милитаризъм – също така в неговата симпатия към руския народ". Може би затова не толкова подробно, колкото на основата на избрани, но симптоматични пасажи от *Ideen zur Philosophie*

[1] Споменавайки за „поредната" проява на немската агресия към изток, имам предвид традиционна тенденция във външната политика на капиталистическа Германия, окончателно формулирана като „Drang nach Osten" около 1888 г. във връзка с широко дискутирания проект за железопътна линия Берлин–Багдад.

der Geschichte der Menschheit (*Идеи към философията на историята на човечеството*), (1784–1791) Б. Пенев обобщава становището на немския учен, а по този начин и своята визия за *славянския изток като противопоставен на „изчерпаните в духовно отношение западноевропейски народи*" (Пенев 1939: с. 36-37) (курс. К. Б.).

Кои моменти от философията на Хердеровата история занимават българския изследовател в подкрепа на прииждащата оттам теза за *оригиналната източна духовност* и *износения дух на западния* (*немския*) *човек*?

Може би на първо място – особеното местоположение на славянските народи, които като „*отдалечени от римската култура*" заемат много *по-скромно* място в европейската история. За Хердер подобна отдалеченост означава възможност за разграничение от „войнствения дух и политиката на грабежи", а оттук и за консолидиране върху изконно присъщите черти на славянския характер: миролюбие, любов към спокойния труд, към полската работа и простотата на простонародния бит. Посочените качества не изчерпват идеализирания от Хердер, а и от българския му тълкувател образ на славянския човек, който се оказва също така привързан към „славянските празници на спокойния труд" (Пенев 1939: с. 31). Той обича радостта и музиката и се отличава с необикновено състрадание към нещастните, с гостоприемство, което стига „до прекаленост", както и с кротък нрав. Оставането извън големите цивилизационни и културни центрове на Европа аргументира и трагичната съдба на славянството. Славяните са роби, тяхната участ в Германия напомня за колониалната политика на Испания към перуанците, вековното им потискане от страна на немците („което бяха започнали франките, завършиха го саксите", с. 30) е довело до загубата на славянския кротък нрав и до развитието на робски инстинкти... Картината на славянския свят, която създава съчинението на Хердер, към чиито логически доводи се придържа изследването на Боян Пенев, е интересна. Тя събужда асоциация с асимилация на индианците от испанците, представена от Цветан Тодоров в *Завладяването на Америка. Въпросът за Другия*. Отвежда и към подбора на Тодоров на онези разкази от европейско-американските отношения, които, съдържайки „в зародиш големите исторически процеси, оформили облика на нашето съвремие", са символ на най-недиалогичните ситуации в човешката цивилизация.

> [Колумб] не допуска съществуването на действително друга човешка субстанция, която да не е просто несъвършено състояние спрямо него. Тези две елементарни фигури на другостта (пълното себеуподобяване и пълното диференциране – С. А.) почиват на егоцентризма, на отъждествяването на личните ценности с ценностите изобщо, на собствения аз със света, на убеждението, че светът е един (Атанасов 1992: с. VII).

По-голямата изолираност на славяните от средищата на европейската история, от центровете, в които се случват големите исторически събития, означава по-висока моралност, но и по-трагично преживени форми на колективен живот. Образът на поробения славянски човек внушава състрадание, но и събужда размисъл за трагичната съдба на зависимия човек, за драмата на нравствено по-високото, но и исторически по-пасивното съществуване. То обрича личността и човешката общност на затворено и самотно изстрадване на екзистенциалните конфликти. На изток от Римската империя в случая е посоката на дълбоко изстраданата моралност, на неслучайно извиканото от Б. Пенев хуманно начало (което ще разгледаме отделно), на сбъдването на философията на „несъпротивление на злото", чиито принципи неведнъж прозвучават в обществената мисъл на славянските народи.

От днешна гледна точка проявите на тази етична нагласа биха могли да бъдат различени не само във феноменалните общини на Чешките братя, сред които Петър Хелчицки в духа на ранното християнство проповядва идеята за любовта към ближния. Подобна склонност към миротворчество е типична и за изявите на полската обществена мисъл през първата половина на XIX в. – полския месианизъм, учението на Анджей Товянски, възгледа на Кажимеж Броджински за миролюбивия полски характер, който предполага развитието на идилията като най-характерния за полската духовност жанр.

> Всички тия качества – продължава Хердер по повод на по-горе изброените черти на славянството – не им помогнаха да избегнат робството; напротив, доведоха ги до робство. Те не са се стремели да владеят света, не са имали помежду си войнствени наследствени князе – и за да могат спокойно да обитават своите земи, готови са били дори да плащат тежки данъци. Тъкмо поради това с тях са злоупотребили немците, които са извършили по отношение на тях най-големите грехове... [...] По цели области славяните бяха изкоренени, изтребени или пък превърнати в крепостници, а земите им бяха разделени между епископи и благородници. Северните германци туриха край на търговията им с Източно море. [...] Нещастията им се дължат на това, че поради своята любов към тихия и спокоен живот, към домашния стопански труд те не са се погрижили да се организират във военно отношение – макар инак да не им липсва храброст, издръжливост и дух на упорита съпротива (Пенев 1939: с. 30).

Повдигнатата тема за робството у Хердер се сдобива с оптимистичен край. Въпреки преживяваните неволи славяните съхраняват ценните си качества на духа, които според Хердер превръщат славянството в носител на „идеята за чистата човечност". Подобно раздвояване на славянската идентичност между робското и творческото начало припомня становището на Хегел,

че робството е състояние на духа. Авторът на известната философска концепция за роба и господаря твърди, че робското съзнание е въпрос на личностен избор , който има отношение към еволюцията на субективния дух. Разединението на славянската тъждественост между представата за поданичество и най-висша духовност е характерно за полския романтизъм. Или както пише Мария Янион:

> Славяни, да славяни. По време на Романтизма се води спор за „а" или „е" в названието на племето. „Славяни", защото от „слава", „синове на славата" – както пише Ян Павел Воронич. „Словяни" – от „слово", от Словото, което е било в началото. В Парижките си лекции Мицкевич[2] пояснява: „Славяни означава народ на словото, а по-точно на Божието Слово". Словото у Словяните съдържа „понятие за святост и творческа мощ" (Мицкевич 1998: с. 76). Зад това родословие, изпълнено с достойнство се крие и друга етимология: *der Slawe – der Sklave*. Обезправен, роб, поданик. Славянските земи са били превърнати от нападателите в място за грабеж на хора, а от скандинавските търговци – в място за сдобиване с роби, третирани от същите тези търговци като „стока, която са разменяли с ислямския свят, стока, там търсена, ценена" (Самсонович 1995: с. 17).

Дилемата „славяни" или „словяни" се разисква и в поезията на Юзеф Богдан Залески (1802–1886) – представителя на украинската школа в полския романтизъм:

> „Името ми идва от С л а в а или С л о в о!"
> Дедите наши дъб и дъбови венци
> са сплели и готово
> Подписали се простичко – С л о в е н ц и.
> (*Славяни или Словяни*) (Залески 2003: с. 168)

Според Хердер, част от чийто труд *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (*Идеи към философията на историята на човечеството*) Б. Пенев охотно цитира, нещастията на славяните се дължат на факта, че „*съдбата ги е поставила от една страна с немците, а от друга страна* ги е изложила *на източните татари* (курс. К. Б.), от които, както и *от монголите*, те са страдали и страдат твърде много". Подобно страдание бележи и битието на българите, които някога „след хуните [...] са играли най-страшната роля

---

[2] През 1840 г. Мицкевич поема Катедрата по славянски литератури в Колеж дьо Франс, където в периода 1840–1844 изнася четири лекционни курса, озаглавени *Славянска литература* – К. Б.

в *Източна Европа*“ (курс. К. Б.), а „днес населяват само една провинция в Турската империя, без да притежават отличителни национални черти – една провинция само, която носи тяхното име“ (Пенев 1939: с. 30–31).

Оставям засега настрана националната ни идентичност в отношението ѝ към прабългарското начало, а оттук включването на българите в групата на т. нар. от нашия учен „балкански народи“, които (според изказаното в *Дневника*) поради своята грубост и първобитност „не ще отидат далеч“. Не мога да не отбележа обаче другата източна сила, която подобно на татарско-монголската стихия определя граничното положение на човека, обитаващ славянския югоизток. Обитателят на тези земи е разпнат между западната цивилизованост и азиатското варварство. Според преведеното от българския автор мнение на Хердер:

> Турците, един народ от Туркестан, макар повече от три столетия да обитават един кът от Европа, съвсем са чужди на европейската култура... (Злото, което са сторили на европейските народи, е неизразимо, безгранично.) Те превърнаха най-хубавите европейски земи в пустиня, поробиха културните гръцки народности и спряха тяхното равитие. Множество произведения на изкуството са унищожени от турската варварска ръка – множество са безвъзвратно изчезнали. Тяхното царство е една голяма тъмница за всички християнски народи, които живеят в него. Ще дойде време, когато ще загубят своята власт. И наистина, какво дирят в Европа тия пришълци, които и до ден днешен, след толкоз столетия, са останали най-долни азиатски варвари? (Пенев 1939: с. 32)

Духовната същност на славянско население, обитаващо пространствата на изток от някогашната Римска империя е конструирана според Хердер от качества, които славянството съхранява и доразвива в хода на изпълнената с драматични превратности своя история. За Боян Пенев тези качества са израз на моралност, която е неотделима от представата му за хуманизъм. Всъщност това, с което научните възгледи на немския учен особено силно привличат българския професор, е разглеждането на народностното начало не от перспективата на политическото, а през призмата на вълнуващия Пенев „чисто духовен смисъл“. Именно това е критерият, който оглежда същността на народния характер и съотнася неговите исторически превъплъщения към висотата на общочовешкия идеал.

В лекционния проект на Б. Пенев осъществяването на този идеал по особено настойчив начин се свързва с представата за граничност, за трагично обитаване на зоните на изток от средищата на западноевропейската култура и за съдбовна ситуираност в географските промеждутъци на цивилизованост и варварство. За да обоснове гледището си за славянския свят, авторът посяга

към етнографската теория на Йосиф Надлер. Тя изразява „убеждението, че явленията на духовния живот всъщност се обуславят от смесването на отделни племена или пък на отделни народности“ (Пенев 1939: с. 5). Именно това „смесване“ на немско със славянско начало интересува българския компаративист. По подобие на Надлер той разграничава римско-германската духовна стихия, характерна за югозападната част на Германия, и споменатата немско-славянска духовност, прииждаща от *североизточната* част на страната, като дефинира първата като зона на действие на Немския класицизъм, а втората – на Немския романтизъм.

Научното увлечение на Б. Пенев по Романтизма, и то специално по Полския романтизъм, не е нещо ново за трудовете на доайена на българската полонистика. Без да навлизам в тази специална област на критическите му пристрастия, ще изтъкна, че изявите на славянското романтично съзнание за него са интересни преди всичко като осъществяващи представата за „моралното чувство“. Като обединяващо морал и емоция то се противопоставя на все по-рационализиращия се, циничен и прагматичен Запад. Философията на важното за Б. Пенев морално чувство, която намира научно обяснение именно в интересуващия ни лекционен курс, е разгледана в редица критически текстове: *Основни черти на днешната ни литература*, *Славянски елементи в творчеството на Сенкевич*, *Дневника*. Тук тя е обвързана с прииждащите от полския романтизъм „нравствено-религиозни мотиви“, както и с характерните за славянските литератури „големи трагедии на мисълта на религиозното съзнание“ (Пенев 1985: с. 566).

Въз основа на споменатата теория на Надлер (и не само на нея) лекциите по интересен начин моделират културните релации Изток–Запад, полагайки особен акцент върху междинността. Разгледано във философски аспект, понятието „междинност“ се свързва с разсъжденията на Еманюел Левинас. Авторът на *Собствени имена* определя същността на „между двете“ като „фундаментална категория на битието“, която „се разиграва тъкмо в човека“. Именно човекът превъплъщава представата за среща, която осъществява възможността за дистанциране от „анонимната екзистенция на света и на нещата“ и едновременно за преодоляване на това дистанциране чрез общуването с отдалечените измерения на битието.

Философията на интервала, с която е свързано и изказаното разбиране на човешката екзистенция, мисли личността „в нейните възможности да бъде свързана с всичко, *което тя не е*“. (курс. К. Б.) Това становище на Левинас означава, че „Човек може да бъде цялостен не във връзка със самия себе си, а във връзка с друг самия себе си“ (Левинас 1997а: с. 28-29), и има пряко отношение към повдигнатия от немския учен въпрос за съдбата на славянството и в частност за живота на българския народ.

За разлика от живеенето в центъра, където човекът, дистанциран от диалога с различния, не желае да срещне другия в същността му на „значимия

друг" (Ц. Тодоров), живеенето на границата, в „no man's land" (ничия земя), в „едно между двете (un entre-les-deux)", където „понятията са изчистени от онтичната им звучност и са освободени от алтернативата между истинно и неистинно" (Левинас 1997b: с. 67-68), предполага осъществяването на особен вид среща. Тук „потопеният в историята на другите сам става друг", а стремежът към диалог посочва „логиката на завладяването като несъвместима с тази на диалогичността" (Атанасов 1992: с. XI). Тази визия на истинското откриване на другия, което обогатява личността и културата, спомня казаното от героя на романа *Травнишка хроника* на Иво Андрич, доктор Колоня, местния интелектуалец от Травник, по време на разговора му с господа консулите от просветения Запад. Речта на травнишкия интелигент пресъздава не само живеенето между Изтока и Запада, оприличено на „черна и кървава черта, която по някакаво тежко и абсурдно недоразумение е теглена между хората, божиите създания, между които не трябва и не може да има граница". Осмисляйки екзистирането върху „ръба на острието" и принадлежността към два свята, които не са същностно близки, монологът изстрадва гонението от единия и от другия свят. Изповедта на Колоня припомня мъките на християните от Левант, които хората от просветения Запад не познават, но посочва и надеждата за нова и радостна среща между източния и западния човек:

> Един ден всичко ще бъде добре, това е нашата надежда (Андрич 1975: с. 278–284).

Пречупването на надеждата през толерантността към другия, изконно заложената в характера на човека от границата, но също така и през прииждащото от просвещенската епоха уважение към различието, което създава условия за истинското му откриване, е изключително важно за научното съзнание на Боян Пенев. Лекционният курс обръща особено внимание на Западноевропейското просвещение и в частност на Немския рационализъм като предвещаващ Хердеровия хуманитет и идеите на „западноевропейската романтика". Къде според Боян Пенев можем да търсим корените на феномена „Немско просвещение" и какво е значението на тази епоха за развитието на романтичната духовност и философията на човечността?

* * *

Във времето на залязващата духовност на западната цивилизация, в епохата на *Залезът на Запада* (Шпенглер) и на неговата все по-голяма привързаност към националистичната идея, прииждащият включително от естетиката на модернизма „жад за идеал" (Пенчо Славейков) привлича вниманието на поколението творци от междувоенното двадесетилетие.

Универсалното послание на този идеал, общочовешката значимост на съставящите го принципи поставят по нов начин въпроса за хуманизма. „Кос-

мополитичната хуманност“ на Хердер, провъзгласяваният от него хуманитет, към който се придържа Б. Пенев, излиза извън тесните рамки на традиционния европоцентризъм. Космополитизмът на немския философ обхваща територията на световната история и включва развитието през основните исторически и културни периоди: „Изток, Гърция, Рим, средните векове и новото време“ (Пенев 1939: с. 23). Подобно напускане на тясно историческото и строго регионалното в името на „по-изначално“ мисленото отечество – битие (определено от Хайдегер по повод на Хьолдерлин като първоначално „у дома“ (Хайдегер 1993: с. 157–158), не е чуждо на българския учен. „Чрез родината към човечеството, а не заради родината против човечеството“ (Пенев 1985: с. 578) – гласи идеалът на Боян Пенев, изказан по повод на творчеството на Хенрик Сенкевич. „Най-съвършен е онзи народ, който се е издигнал до висотата на общочовешки идеал“ (Пенев 1939: с. 29) – обобщава авторът на лекционния курс.

Въз основа на очертаната философия на историята, схваната като „истинска наука за духа, за неговите превъплъщения и неговата еволюция“ (Пенев 1939: с. 26), Хердер осмисля преди всичко метафизическата същност на понятието „хуманизъм“. Не случайно, обобщавайки принципите на Хердеровия хуманитет, Б. Пенев отбелязва не само значимостта, но и прекалената мащабност на поставените проблеми, което се оказва пречка за разрешаването им: „пък и самите те – поради своята отвлеченост и метафизична същност – едва ли ще бъдат някога задоволително и напълно решени“ (Пенев 1939: с. 28).

Коментарът на отделни аспекти от хуманистичната идея на немския философ във връзка с философската понятийност на Хайдегер почива на важен факт. Призивът на Хердер към хуманизъм, който в навечерието на Втората световна война прозвучава чрез лекционното слово на Б. Пенев и който актуализира противопоставянето на традиционната „немска политика на гнет и насилие“ (Пенев 1939: с. 25), кореспондира с известното есе на Мартин Хайдегер *За „хуманизма“* (1946), издадено само няколко години след военния катаклизъм. Така проблемите на хуманизма, повдигнати от Б. Пенев във връзка със славянството и с оглед на Хердеровото послание „да бъдем хуманни“, получават своето по-нататъшно развитие във философията на Хайдегер. Именно тя избягва заплитането в дебрите на метафизиката и съотнася хуманизма (humanitas на homo humanus) към *мисленето* на истината за битието. „Става въпрос *хуманността да е в служба на истината за битието* (курс. К. Б.), но без хуманизма в метафизическия смисъл“ (Хайдегер 1993: с. 164).

Отчитайки зависимостта на хуманизма от историческото преображение на разбирането за човешката свобода и природа Хайдегер мисли хуманността преди всичко като „грижа на едно такова мислене“: „човекът (homo) да стане човечен (humanus)“ (Хайдегер 1993: с. 155). Откриването на истината за битието става възможно единствено ако мислим битието като родина и ако го разпознаем в речта си като отечество *не в патриотичния и националистиче-*

ския, а в битийно-историческия смисъл на думата (курс. К. Б.). За Хайдегер пример за подобно обитаване на родината в нейното сближение с битието е поезията на Хьолдерлин. Посочването като образец за същностно обговаряне на битието като свой дом в случая не означава „украса на едно мислене, което се спасява от науката в поезията" (Хайдегер 1993: с. 169). Елегията *Завръщане у дома* на Хьолдерлин мисли дома не в отношението към „някакъв егоизъм на своя народ", а „по-скоро в принадлежността към съдбата на Запада. Самият Запад също не се мисли *регионално* (курс. К. Б.) като Occident за разлика от Orient, не просто като Европа, а световноисторически, из *близостта към първоначалното* (курс. К. Б.). Ние все още не сме започнали да мислим тайнствените отношения с Ориента, които намират израз в поезията на Хьолдерлин (срв. *Der Ister*, още *Die Wanderung*, III строфа). „Немското" е казано не на света, а е казано на немците, за да станат те световноисторически от съдбовната принадлежност към народите (срв. за стихотворението на Хьолдерлин *Andenken. Tubinger Gedenkschrift*. 1943, s. 322). Родината на това историческо обитаване е близостта до битието" (Хайдегер 1993: с. 151).

Разтълкуваният пример от поезията на Хьолдерлин е важен. Той посочва възможността за надживяване на национализма не чрез принадлежността към „голото гражданство на света" (Хайдегер 1993: с. 153), което според Хайдегер провъзгласява философията на Гьоте, а чрез хуманизма, „който мисли човечността на човека из близостта до битието" и съотнася

> [...] „природата" на човека не само към природата, а по-изначално, към измерението, в което същността на човека, определена от самото битие, е у дома си (Хайдегер 1993: с. 155-158).

Подобно мислене дава шанс за излизане извън тясното противопоставяне между традиционно разбирания хуманизъм и също така конвенционално схващаната безчовечност (най-често свързвана с проявите на варварската бруталност), за преосмисляне в по-широк план на ограниченото срещуполагане на положително и отрицателно. Дистанцирането на Хайдегер (обвиняван в пристрастие към националсоциализма[3]) от „националистичната форма на немското отчуждение от света, на немското противопоставяне на света" (Ман 1975: с. 260) (Т. Ман) продължава споменатата концепция на Б. Пенев, според която родината е път към човечеството, а не противопоставящо му се понятие. Мнението на немския мислител е съпоставимо и с представата на нашия учен за съвършено народностното като синоним на общочовешкото. Хуманитетът на Хердер, „странният" хуманизъм на Хайдегер и хуманистичната идея на Боян Пенев се срещат в още едно „общо място". Това е областта на етичното. Хердеровият хуманитет, като определящ „висшите форми на

[3] През 1933 г. Хайдегер е ректор на Фрайбургския университет. – Бел. К. Б.

нашия морал" (Пенев 1939: с. 28), се свързва с изискването на Хайдегер мисленето на думата „хуманизъм" да е неотделимо от мисленето, същностно включващо етиката. Тази етика е извън представата за отделната дисциплина, която заедно с логиката и физиката за първи път се развива научно в школата на Платон. Отбелязаната от немския мислител *първична етика* предхожда възникването на философията като наука (с която „отминава мисленето") и е присъща на „онова мислене, което мисли истината на битието като изначалния елемент на човека като съществуващ" (Хайдегер 1993: с. 167).

Заслужава да отбележим още едно „общо място" между представата за човечност на Хердер и идеята за хуманизъм на Хайдегер. Разглеждането на принципите на Хердеровия хуманизъм е немислимо без откритото от немския философ значение на паметниците на народната художествена словесност, която се схваща като основа на литературното развитие. Хердер обвързва хуманното не с културата на немската нация, приета за символ на цивилизоваността, а с „душата на отделните народи" (Пенев 1939: с. 29) и тяхната способност за културно развитие. То може да бъде различено в целия жанров спектър (от народната песен, през приказното творчество до мащабните епични конструкти) на народното творчество. Превъплътеният в него „исторически" език съхранява спомена за битието и проясняващи го, спомага за постигането на *съдбовната същност на човека* (курс. К. Б.) – както Хайдегер определя едно от основните значения на хуманизма. Този интерес към изначалните естетически форми на humanitas и изява в географски посоки, нетипични от гледище на западната културна традиция намира израз в огромната по своите мащаби преводна, фолклорносъбираческа и лингвистична дейност на Хердер. Тя символизира възможността за възприемане на творческото съзнание, извънпоставено спрямо немската цивилизация не като символ на варварската бруталност, а като синоним на задоменост в „истината за битието" (Хайдегер). Защото в сравнение с все по-разграничените от тази истина език и мисъл на съвременния човек подобни езикови и художествени форми на първичното ни „историческо пребиваване" разкриват перспективата за възвръщане на човека „в близост до битието" (Хайдегер 1993: с. 134).

Лекционният курс на Б. Пенев е само една отделна проява на въпроса „Може ли днешна Европа да се счита за хуманна и съвестна?" (Пенев 1973: с. 105)

Отговорът на този проблем настойчиво занимава учения, проникващи в критическото му наследство (включително и в записките от *Дневника*). Критическите свидетелства, както и *Дневникът*, който е обект на отделна част от изследването, задълбочават размисъла върху въпросите от морален характер и съотнасят разрешаването им към две основни категории на човешкото познание – разума и чувството.

Библиография

Андрич 1975: Андрич, Иво. Травнишка хроника. – София, 1975.

Атанасов 1992: Атанасов, Стоян. Откриването на Америка и преоткриването на хуманизма. // *Тодоров, Цветан*. Завладяването на Америка. Въпросът за другия. – София, 1992.

Давидов 1994: Давидов, А. Съдбовното събитие Освалд Шпенглер. // *Шпенглер, Освалд*. Залезът на Запада : Т. 1. – София, 1994.

Залески 2003: Zaleski, Jyzef Bohdan. Czy Sławianie lub Słowianie. W: Wybyt poezji / Прев. Панайот Карагьозов. – Krakyw, 2003.

Левинас 1997: Левинас, Еманюел. Мартин Бубер. // *Собствени* имена. – София, 1997.

Левинас 1997: Левинас, Еманюел. Жак Дерида. // *Собствени* имена. – София, 1997.

Ман 1975: Ман, Томас. Германия и германците. // *Литературна* есеистика : Т. 1. –София, 1975.

Мицкевич 1998: Mickiewicz, Adam. Dzieła. Wydanie Rocznicowe : T. 11. – Warszawa, 1998.

Пенев 1939: Пенев, Боян. Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури : Ч. 2. – София, 1939.

Пенев 1973: Пенев, Боян. Дневник. Спомени. – София, 1973, с. 105.

Пенев 1985: Пенев, Боян. Славянски елементи в творчеството на Сенкевич. // *Студии*, статии, есета. – София, 1985.

Самсонович 1995: Samsonowicz, Henryk. Miejsce Polski w Europie. – Warszawa, 1995.

Хайдегер 1993: Хайдегер, Мартин. За „хуманизма". // *Същности*. – София, 1993.

Янион 2007: Janion, Maria. Niesamowita Słowiańszczyzna. – Kraków, 2007.

Bahneva, Kalina. Exceptionally eastern. Boyan Penev's last series of lectures on *West European Romance and its Reflections on Slavic Literatures*.

The article (which is part of a more comprehensive study) deals with Boyan Penev's last series of lectures on *West European Romance and its Reflections on Slavic Literatures*. The second part of the course taught by the professor in the academic year of 1926-27 is devoted to J.G. Herder's philosophical views. The lectures are stimulating in view of the development of Herder's *humanitòt* in the 20th century (Heidegger's *On Humanism*). They are important with regard to the prominent spiritual role of the Slavic population in the north-eastern areas of Prussia and the emerging philosophy that emotions are underlying the aesthetic principles of German romanticism.

ЛИТЕРАТУРНИЯТ КРИТИК И ИСТОРИК МАЛЧО НИКОЛОВ И НЕГОВИТЕ „ЗЛАТОРОЖКИ СТРАНИЦИ“

Надежда Александрова

Той не робуваше на настроения и моди, търсеше истината и имаше убеждения. Хора, които са получили „убежденията“ си наготово, могат да ги сменят; Малчо Николов беше извоювал своите постепенно, с години труд и борба, затова намираше сили да ги брани.

Атанас Далчев

„...редактор съм на списание „Българска реч“ и съм сътрудник на литературни списания – най-вече на „Златорог“ и съм автор на няколко книги, от които най-главните са: „Литературни характеристики“, „Литературни характеристики и паралели“, „Хр. Ботев“, „Пенчо Славейков“, „Иван Вазов“, „П. Кр. Яворов“ и „История на българската литература“.

Малчо Николов. Из „Кратка автобиография“, 1.XI.1943 г.

Когато Малчо Николов издава през 1941 г. своята *История на българската литература,* са изминали само около 60 години от свободното и независимо развитие на страната ни. Пораснала е обществената потребност от културна идентификация и укрепване на националното самочувствие на новите поколения българи. В общи линии е установен и естетически узаконен литературно-историческия канон. Като литератор, обвързан с учебния процес в гимназиите, литературен историк и критик, участвал активно в осмислянето и популяризирането на литературното ни наследство, в утвърждаването на високите литературни образци на своята съвременност в продължение на повече от четвърт век, той решава, че има правото и задължението да организира своите текстове в цялостен исторически наратив. Да напише своята *история на новата българска литература*. Подобно на Гео Милев в предговора си към своята *Антология на българската поезия* /1925/, и Малчо Николов в *Историята* си извежда на преден план художествеността, таланта, креативните възможности на българските поети и писатели. Книжовността като исторически контекст и филологически особености, свързана с овладяването, използването и преобразяването на литературния език, без винаги да е из-

ведена в текстовете му като първа задача и цел, неминуемо присъства като критерий и доказателствен материал и в обзорните части, и в конкретните му анализи. Неговата *История на българската литература* е насочена към младите литератори и читатели и е написана с желанието да бъде достъпна и четивна, да образова, но и да възпитава литературен вкус и естетическо отношение към езика и текста, както и без да се отказва от субективни преценки, да бъде във възможната степен обективна. Защото естествено всеки автор проектира себе си в словото, както в говореното, така и в писаното, колкото и да се стреми към обективност. Литературната история на Малчо Николов е именно *неговата* литературна история, но заедно с това тя съдържа и е подчинена на обективните за своята съвременност исторически критерии за оценка на литературните явления и факти. /И той очевидно споделя убеждението, изказано неведнъж от Владимир Василев, че колкото и да не се иска на някого, те, *обективните критерии,* съществуват. Двамата критици са обединени от този важен основополагащ принцип, който свързва главния редактор на *Златорог* с голямата част от сътрудниците му/.

Историята на Малчо Николов притежава необходимото качество критичност и е умерено апологетична; описва литературата като човешко дело, което като такова, не е съвършено, но като всяко изкуство е проява на човешкия стремеж към красота и съвършенство. Отношението му към литературата, съчетаващо високи естетически критерии с историческа обективност и не обременен от тежка теория критически инструментариум, е възпитало няколко поколения на любов към нея, на стремеж към познаването ѝ, и на желание за участие в създаването ѝ. Такава е била мисията и на редактираното от самия него списание *Българска реч* /1926-1943/[1] в продължение на петнадесет години – от 1928 до спирането му. В книгата си *Житейски и литературни спомени* /1962/ критикът споделя: *Трябва да призная, че времето, през което редактирах Българска реч, бе един от най-радостните периоди през живота ми, защото наистина няма по-голяма радост от тази да си в постоянен контакт с младостта и да откриваш и поощряваш събуждащите се творчески сили в нея.* През школата на сп. *Българска реч* минава литературното поколение на страната ни от 40-те години, той самият изрежда имената: *Цв. Спасов, Веселин Андреев, Алекс. Муратов, Радой Ралин, Блага Димитрова, Невена Стефанова, Георги Джагаров, Ал. Геров, Вътьо Раковски, Давид Овадия, Цв. Ангелов, Вл. Голев, Н. Зидаров, Сл. Чернишев, Ив. Рудников и др., и литератори като Петър Динеков, Ефрем Карамфилов.*

Освен *Българска реч* и периодично появяващите се през 20-те, 30-те и първата половина на 40-те години негови книги, читателите, съвременниците и учениците на Малчо Николов го познават и от страниците на авторитетното

[1] Критикът става главен редактор на списанието през 1928 г. Знаков е фактът, че и то като „Златорог" спира да излиза през 1943 година.

по същото време списание *Златорог*, чийто главен редактор Вл.Василев го цени като постоянен свой сътрудник и приятел. Тази съществена част от литературно-критическия принос на Малчо Николов, която може да бъде проследена по цялото течение на списанието, е малко известна, защото обяснимо е премълчавана през всичките години на социализма в България.

* * *

Известна е тъжната съдба на Вл.Василев след политическия преврат в България на 9 септември 1944 г., организиран от партията на комунистите и установяването през 1947 г. на тяхната дълголетна еднопартийна власт. Талантливият, безкомпромисен законодател и защитник на художествения вкус в младата и неукрепнала наша национална култура, ученик и последовател на П. П. Славейков и д-р Кр. Кръстев, направил първите си значителни публикации върху страниците на тяхното сп.*Мисъл*, след установяването на т.нар. „диктатура на пролетариата" е наказан със забрава. В продължение на две десетилетия, до смъртта си, през декември 1963 г., той мъдро и стоически понася своята обществена изолация, неоднократно опитвайки се дори да се впише в новата културна ситуация. Малкото му пробиви с публикации от това време, предизвикват радост и някакви кратки надежди за промяна на установеното статукво, които бързо отшумяват, пометени от новата вълна на нестихнала злоба и омраза[2]. Трудна за обяснение, ирационална.

Съдбата на неговия сътрудник и приятел Малчо Николов е подобна. И той споделя заедно с Вл. Василев забравата и изолацията. Общественият катаклизъм, който преживява България през 40-те и 50-те години на миналия век, който отнема живота и заличава културния принос на много исторически личности, /а в добрия случай променя изцяло съдбите им/, засяга и Малчо Николов. Той също оцелява физически и също е осъден на забрава и мълчание. Не се издават и разпространяват негови книги, а наличните са поставени в недостъпните фондове на обществените библиотеки. Името му се помни от ограничен кръг професионални литератори. В цитираната по-горе негова книга „Житейски и литературни спомени", която отбелязва 80-годишнината му, в която разказва за идиличните времена на своето детство и младост и за пътя си в литературата, думите „златорог" и „владимир василев" са табу. Цензура или страх? Може би и двете заедно. Годината е 1962, „врагът" Вл. Василев е все още жив. Трябва да бъде смазан и от този факт.

А публикациите на Малчо Николов в *Златорог* съставляват съществена и основна част от неговия портрет на литературен критик и историк. За голямата му популярност и продуктивност в продължение на повече от две

---

[2] Атанас Свиленов, който през 1963 г. публикува няколко текста на Вл. Василев във в. Студентска трибуна, е заклеймен публично от самия Тодор Павлов на комсомолска конференция, което преобръща живота му, внасяйки в душата му страх за дълги години. Вж **Атанас Свиленов** за Вл. Василев в www.mediatimesreview.com

десетилетия допринасят и златорожките му текстове. Те са представителни за развитието и израстването му в професията на литератор, свидетелстват за усъвършенстване на критическите му сетива, за разширяване на литературния му хоризонт, и своеобразно преодоляване на емпирията /без да се отказва от нея като доказателствен материал/, към по-големи и по-значими изводи и обобщения за културните задачи на националната ни литература. Един прецизен прочит представя тези публикации като основа и подготовка на неговата *История на българската литература*/1941/, както и на продължението ѝ *От Теодор Траянов до Никола Вапцаров* /1947/.

За *Историята* му, претърпяла три поредни допълнени и преработени издания, Вл. Василев пише рецензия в списанието/23,5/[3], оценявайки я високо като *втори голям сериозен опит* след *Историята* на Божан Ангелов. Разбира се втори по ред, но не и по значение. Вл. Василев, отлично познаващ текстовете на своя сътрудник, в наситен, без никакви излишни апологии критически текст аргументирано убеждава, че от *Историята* на Малчо Николов *читателят излиза широко ориентиран и със сигурни представи за литературата ни. Те са верни, резултат на добросъвестно проучване, на едно отношение не само констативно, но и критическо. Г. Малчо Николов се стреми да даде нещата не в отвлечени категории, а в най-действителните им същини и значения. Искал бих да изтъкна тая* ***яснота и предметност*** */*к.Вл.В./ *на книгата му между най-големите нейни достойнства.* И заключава по въпроса за отношението на Малчо Николов към литературната фактология, че *фактите не са безразлични за автора и явно е, че той иска на много места да ни даде и лични внушения за тях.* Но наистина: *Лично не значи пристрастно, значи – изживяно. Тогаз някои страници добиват есеистичен характер. Това е едно предимство. Защото историята по тоя път се приближава повече към нас и става действащо настояще.*

Последната мисъл на Вл. Василев, изведена като доказателство от краткия му, но убедителен анализ на текста, точно формулира това, с което Малчо Николов привлича и днес.

Привикнал или на пълно отричане, или само на елейни слова за историческото ни литературно наследство, или на скучното му канонично четене по училищни програми, в оценките на Малчо Николов, читателят се среща с един литературен професионализъм, съчетаващ литературен вкус, чувствителни сетива за изкуството на словото и богата култура.

Първите публикации на критика в списанието на Вл. Василев са пространни статии, посветени преди всичко на авторите от сп. *Мисъл* /1892-1907/ – П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П.К.Яворов – припознати като най-висока

[3] Първата цифра показва годината на изданието, втората – поредният номер /на книжка/. За статиите и рецензиите, подредени в изданието по реда на появата им в *Златорог*, цифрите са посочени в съдържанието.

съвременна литературна традиция, като в духа на историческата обективност и укротените литературни страсти от края на 19 и началото на 20 век, тук е включен и Иван Вазов с неговата седемдесетгодишнина, отбелязана подобаващо през 1920 г. от целокупна България. Това е първата годишнина на сп. *Златорог*, което също отбелязва юбилея, както и смъртта на поета през 1921 г., а през следващите години и отзвука от двете събития. Текстовете са утвърждаващи; разкриват без екзалтации и патетика стойностите във Вазовото творчество и обществената му рецепция, отреждат на поета високо място в националната литература.

По повод на юбилея на поета Малчо Николов пише статията си *Най-хубавият роман на Вазова*/1,8/, в която разглежда романа *Под игото* през призмата на неговата изключителна популярност сред няколко поколения български читатели. Той търси обяснението ѝ, без да се влияе от нея и без да спестява забелязаните слабости, като посочва, че *Под игото, макар и най-хубав* роман на писателя, носи характерните слабости на неговия наратив – липса на задълбоченост и психологизъм, липса на логика в поведението на персонажите, изобилие от литературност и декламации. Без да стига до това заключение по познатото до този момент противопоставяне – П. П. Славейков v/s Вазов, а като проследява и съпоставя качествата, недостатъците и приносите на всекиго от тях. Сравнявайки двамата, критикът посочва, че Вазов страда от *изобилие на лекото*, а епоса на П. П. Славейков *Кървава песен* – от *обилие на сериозност, рефлективност и отвлеченост*. Така на страниците на *Златорог*, не за първи и последен път, са уравновесени на везните на времето и опита аргументите на двамата знакови опоненти на българското литературно поле от края на XIX и началото на XX век.

Възторзите си за Вазов Малчо Николов споделя доста по-късно, връщайки се към неговите *чичовци. /Вазовите „Чичовци"*/18,2/. *Трябва поетът да е бил в особено честито душевно състояние, за да напише тези страници, пълни с жизнерадост и с такъв безгрижен смях* . Критикът е впечатлен от таланта на поета да озаглавява кратко и точно творбите си, заглавия, които веднага насочват към жанровите характеристики на текстовете му. Неточно и недостатъчно е според него *Чичовци* да се назове просто повест, защото сам Вазов е определил произведението си като *„галерия от типове и нрави български в турско време"*. Малчо Николов тук обръща внимание върху изключителната наблюдателност на разказвача Вазов, на паметта му за подробностите на бита и начините на общуване и поведение на сопотските му съграждани от неговата младост, на голямата му любов към тях и на добродушния му хумор, с който ги описва. На онзи хумор, който се ражда най-често от несъгласието между *форма* и *съдържание* и от гледната точка на автора към неговите персонажи. *Може би в никоя друга своя книга Вазов не е постигнал такова единство на настроение и стил, както в Чичовци* – заключава критикът и това е един от малкото негови текстове възторжени от начало докрай.

Малко преди това в пространната си студия *Хайне и Славейков*/1,6/ Малчо Николов разглежда един от най-съществените моменти в развитието на Пенчо Славейков като български поет и мислител, поставил си отрано голямата задача и цел – да приобщи българската култура към европейските ценности и критерии. Студията е структурирана в две части. Посочено е влиянието на великия немски лирик върху оформянето, естетическия вкус и поетиката на Пенчо Славейков, последвано от критичен анализ на стихотворните му преводи от Хайне. Влиянието е проследено на много нива – заглавия, мотиви, преки и косвени заемки, но то е оценено и като важен и необходим етап в развитието на нашия поет в оформянето му по-нататък като ярък български творец от ницшеански тип. Критикът се спира подробно на пряко заимстваните в поезията на П. П. Славейков лирически мотиви от Хайне, както и на онези, в които поетът е успял да се отдалечи от прякото влияние, разпознато в тези случаи на по-дълбинни компаративни равнища. Той си дава сметка, не само за младостта и липсата на опит у младия Славейков, ентусиазиран въпреки недостатъчната си езикова подготовка, да преведе любимия си поет на роден език, но и за самите възможности на езика ни в този момент и за особеностите и възможностите на славянското стихосложение да представи адекватно ритъма на немската мерена реч. Посочвайки обаче слабостите на преводите и съществените различия между двамата поети като творчески възможности и личностни характеристики, Малчо Николов все пак подчертава, че: *Никой не е влиял тъй силно и тъй дълбоко на нашия поет, както Хайне. Чрез Хайне Славейков в много отношения открива и постига себе си. Хайневите песни са му подсказали мотиви, които са близки и сродни с неговата природа и които той обработва по свой начин.*

Хайневите мотиви, които критикът открива и проследява у П. П. Славейков са: 1. *Блянът по щастие и хармония; 2. Любовта /силно повлияна от Хайне/; 3. Природата; 4. Хумор и асоциативност.* И ако това са характерни мотиви изобщо за поезията и особено за поетите романтици, към които П. П. Славейков изпитва постоянно влечение и симпатия, то по-интересни са разликите между него и Хайне. Подчертавайки ги, Малчо Николов прави убедителна психологическа характеристика на нашия поет. Конкретните съпоставки на текстовете представят П. П. Славейков като чужд на сложната гама на любовното преживяване; чужд на природата на освободената душа, на патоса и буйното ѝ ликуване; на удивителното разнообразие и богатство на поетичните средства, с които си служи Хайне, на неговите контрасти и хиперболи. Родството на бляновете им към непостигнатото и вечно търсено щастие, жаждата им за спокойствие и хармония, според критика, са съвсем недостатъчни, за да компенсират много по-големите и съществени са различията между двамата поети. Сравнявайки текстовете на Пенчо-Славейковите преводи с оригиналите на Хайне, Малчо Николов аргументира изводите са за съществените различия в творческите нагласи и индивидуалните характерис-

тики на двамата поети. С балансираното си критично отношение, той си дава сметка, че превод на лирическа творба означава неминуемото ѝ пренаписване на друг език, което фактически води и до неминуем отпечатък върху текста от личността на поета-преводач. Затова и заключава, че макар понякога да са твърде далеч от оригиналите, Хайневите преводи на Славейков са все пак талантливо написани творби, които са за предпочитане пред нескопосаните буквални преводи на Хайне, известни у нас до този момент.

На Пенчо Славейковите връзки с немската литература и култура до днес са посветени много изследвания[4]. Тази статия на Малчо Николов е от първите, тя предшества посмъртните издания на поета под редакцията на Боян Пенев, и очевидно се основава освен на авторското издание на поета *Немски поети*/1911/, и на посочените в статията първи публикации на част от преводите му.

Втората голяма статия на критика в първата годишнина на *Златорог* – *Лириката на Яворова* /1,10/ – е отново с компаративистка структура. Поезията на Яворов е поставена в контекста на европейската модерност, в широката амплитуда на лирическия му талант, проявен отрано още в първите му творби. Проследени са промените в неговото светоусещане и разнообразието на изразните средства в неговата лирика; както и връзката на поета с националната традиция, на първо място с Ботевата.

Критикът разглежда лирическата поема *Нощ* на Яворов като много характерна, спонтанна изява на неговия песимизъм, *на нерадостния му възглед върху живота и света. Нощ*, според него, е *пътепоказател* за сетнешното развитие на Яворовия индивидуализъм и субективизъм. Проследявайки *новото* в *Безсъници,* той открива акценти на *физиологични състояния* и *безсилие* у поета *да преодолее пъклените желания на душата си*. Открива конкретни влияния на Метерлинк и Ницше в някои образи и състояния, посочва и спецификата им у нашия поет. Например за разлика от Метерлинк, у когото *любовта е освободена от земното*, у Яворов тя е *силно чувствена*. Ницше пък му е повлиял с индивидуализма си, с *издигането на личността над всичко на света*, с възгледа си за относителността на понятията добро и зло, начало и край, истина и лъжа, заключавайки, че *съзидателната творческа страна у Ницше е останала чужда на Яворова*[5]. Сравнява Яворов и с Пшибишевски,

---

[4] В литературно-историческото си изследване „Пенчо Славейков и немската литература" /София, 1981/ Хилде Фай е проследила тази връзка, следвайки казаното от видния немски филолог славист Герхард Геземан, че „Пенчо Славейков е една от най-значителните и плодотворни връзки между българската и немската духовна култура". Още като студент в Лайпциг нашият поет разработва темата „Хайне в Русия", там той се сближава с проф. Елстер – „добър познавач на Хайне, с когото подържа кореспонденция, свидетелстваща за разговорите им за Хайне.

[5] Подобни изводи в текстовете на Малчо Николов го поставят като критик в неблагоприятната позиция на адепт на немската идеалистическа и формалистична школа, поради което марксическото литературознание допуска да бъде цитиран избирателно, но не и да се преизда-

който му е повлиял с романите си *Хомо Сапиенс, Андрогина* и др. и намира, че много от лирически формули в неговото творчество са внушени от героите на тези много популярни по това време романи. Но преработвайки в себе си духа и внушенията на своята съвременност Яворов изгражда своя *синтетичен и асоциативен* стил, постига своя *типична метафорична образност.* По характер на емоциите и тяхното движение и преливане в речта, Малчо Николов поставя Яворов и Пенчо Славейков *плътно до Ботев* и заявява, че наред с него те са *най-крупните и значителни фигури в новата ни литература.*

През 20-те години критикът посвещава на П. П. Славейков още две статии – *„Кървава песен" – бит и херои"*/3,9/ и *Пенчо Славейковата проза*/10,4/. В първата посочва особената значимост на поемата, мястото ѝ в творчеството на поета, философския ѝ смисъл, значението ѝ за българската литература. Нарича я *величествена картина, в която са възсъздадени най-интересните моменти от националния ни живот, възвишен химн на великото дело и на неговите творци, апотеоз на издигащия се героичен, творчески дух на българина, осветяване на неговите вечни достояния.* Езикът, природата, сблъсъкът на идеите между основните персонажи в поемата, идилията, красотата на народния бит, народната мъдрост, но и консерватизмът и ретроградните настроения – са пресъздадени с изключително майсторство от поета, което критикът посочва и обосновава с конкретни примери. И все пак въпреки високата си оценка за поемата, Малчо Николов не спестява критиката си, напротив, държи да я подчертае, откривайки я точно в онази дълбинна характеристика на поета, която формулира като *съсредоточеност* и *съзерцателен темперамент,* качества, които в определени моменти се самоотричат естетически, нарушават мярата, в резултат на което на места в поемата звучи повече реторика, отколкото убедителност на художествените внушения.

Според Малчо Николов прозата на П. П. Славейков не само отразява неговите възгледи и го представя като мислител, но тя е и художествената територия, в която той се чувства най-освободен и дава простор на цялата си същност. За разлика от поезията и епоса, където поетът сам си налага ог-

---

вят неговите текстове в годините на социализма. Вж оценката за него в **Речник** на българската литература : Т 2. – София : БАН, 1977.

Ницшеанството и по-точно Пенчо Славейковото ницшеанство е обект на внимание и в редица други текстове на „Златорог". Пряко или косвено поетът е разглеждан и определян като българския вариант на ницшеанството, като възторжен адепт на философията, в която редица други мислители са виждали декадентски и човеконенавистнически идеи. Увлечението на П. П. Славейков по Ницше е формулирано и от самия него в статията му „Заратустра"/1,7/, в която животът и творчеството немския философ са разгледани в генетично духовно единство. Пенчо Славейковото ницшеанство е концепция за живота посветен на изкуството, за живата връзка между живот и идея. Пътят на Ницше от първото му съчинение „Произход на трагедията" до философската му поема „Тъй рече Заратустра" е проследен по нишката на основната Ницшева идея за „вечното завръщане", чиято цел е постигане на вътрешно единство от личността, самотно извисена на ръба между гениалност и умопомрачение.

раничения, защото и формата ги изисква, в прозата си той не изневерява на поетическата си природа. В статията си *Пенчо Славейковата проза* критикът разглежда прозата на П. П. Славейков, неговите есета и статии, като своеобразно *продължение* на поезията му, със своята емоционалност и действеност. В нея, подчертава Малчо Николов, има много ценни схващания и истини, чието *следване действа възродително*; в нея П. П. Славейков проявява *ония положителни качества, които трябва да станат същност на националния ни дух.*

Критикът отрежда на Пенчо-Славейковата проза *огромна възпитателна роля* за българското общество и смята, че тя *трябва не просто да бъде четена, но и изучавана.*

В началото на 20-те години в активното утвърждаване на четворката от сп. *Мисъл* по страниците на *Златорог,* като най-съществена част от високата национална литературна традиция, е включена и поетесата Мара Белчева. За списанието и неговите сътрудници тя е живото въплъщение на тази традиция като уважавана, талантлива и достолепна спътница на Пенчо Славейков, споделила всеотдайно горчилките и радостите на живота му, превърнала се приживе във вдъхновяващ пример за женственост и женско достойнство. Неуморната ѝ работа за популяризиране на Славейковото творчество след смъртта му, създава около името ѝ още приживе една историческа аура и страниците на *Златорог* свидетелстват за това. Макар че представянето на лириката ѝ в списанието се изчерпва с три публикации[6], в широкия кръг около него тя е сред приятели и съмишленици, които ценят високо и създаденото от самата нея. През 20-те и началото на 30-те години до смъртта си Мара Белчева, без да натрапва своето присъствие, е част от задружната приятелска общност около *Златорог.*[7] Вл. Василев пише пространна рецензия за първата ѝ книга /3,7-8/, в която детайлно проследява влиянието на Пенчо Славейков върху нейната поезия, подчертавайки плюсовете и минусите за поетесата в това отношение. Критикът е категоричен в извода си, че *индивидуалното у Мара Белчева е подтиснато, тиранизирано*, че *не му е дадено свободно да се прояви. Но* – продължава той, съгласявайки се отчасти и с различно от своето твърдение – *някой по някакъв повод казваше напоследък, че да подражаваш не винаги е слабост, може да бъде и една любов. Но както в живота, така и в поезията любовта често е жестока и изисква пълно отказване от себе*

---

[6] Забавеното излизане от печат на първата и стихосбирка „На прага стъпки" става причина още във втората стартираща книжка на списанието да се появи цикъл под същото заглавие. Следва вторият – „Без звезди"/1,10/ – пет стихотворения, в които душата ѝ мъдро проглежда през светлината на скръбта; напомня и Дебеляновата „светла скръб"; и накрая – „Старият град" /2,10/, публикуван във втората годишнина.

[7] За нея пишат и други сътрудници на списанието – Георги Константинов, Васил Пундев, който освен че рецензира първата ѝ книга , по-късно ѝ посвещава очерк в книгата си Днешната българска лирика. /1929/.

си. *Както е станало и с Мара Белчева: поетическата ѝ личност я няма. Тя е цяла в проекцията на Пенчо Славейкова.*

Това мнение на Вл. Василев, произнесено почтително, но и категорично, все пак отрежда на Мара Белчева място /макар и първо/ сред епигоните на Пенчо Славейков[8].

Едва ли някой би могъл да оспори връзката на сътвореното от поетесата с личността и творчеството на Пенчо Славейков – така органична и съдбовно предопределена. Самата тя също възприема себе си като проекция и трансмисия на неговия дух, като носителка на неговите завети. Школувала при Пенчо Славейков и получила неговата висока оценка и подкрепа като поет, Мара Белчева следва неотклонно неговия стил и принципите на неговата естетика и поетика от „Сън за щастие".

Малчо Николов също следи нейните литературни изяви, за което свидетелства рецензията му в *Златорог – „Сонетите на Мара Белчева"* /7,2-3/, появила се веднага след излизането на книгата ѝ *Сонети*/1925/. Той изтъква поетическото ѝ майсторство в тази строга лирическа форма, чието съдържание е изпълнено със смирение пред тайнствата на живота и смъртта и посочва, че това е книгата, в която тя до голяма степен се еманципира от Славейковото влияние и доказва своите творчески възможности.

Белетристът и драматургът на сп. *Мисъл* Петко Ю. Тодоров е любим автор на Малчо Николов от младежките му години[9]. Но когато пише статията си за него в *Златорог – Идилиите на Петко Тодоров* /2,7/ – той значително е преосмислил своя първоначален юношески възторг. Още в самото начало на статията си критикът формулира теза за *своеобразното раздвоение* на писателя между неговата *тиха и мечтателна* природа и *омаята* му от смелостта на *новите индивидуалистични възгледи за живота*, на желанието му с творчеството си *да стане техен изразител и ревностен пропагандатор*. Което е причина, колкото за успехите, толкова и за неудачите му като белетрист и драматург. На тази теза критикът подчинява конкретния си анализ на идилите *Орисници, Една, Змейно, Сенокос, Мечкар, Дрямка, Гусларева майка, В Гетсиманската градина* и т.н. С това своеобразно раздвоение у разказвача той обяснява наличието на *особена смес* от *разнородни* и *непримирими* помежду си елементи в неговите идилии, имайки предвид най-вече противоречието от сблъсъка на фолклорното и модерното. Петко Тодоров, подобно на Пенчо Славейков, познава и широко използва мотивите, езика и стила на народната песен и легенда, но често загубва мярката, както подчертава Малчо Николов /и мнозина споделят това негово твърдение/, а прекомерната употреба и стилизация на фолклора прави стила му маниерен и изкуствен. Но въпреки

---

[8] Така я характеризира и **Милев, Гео**. Антология на българската поезия / Предг. – София, 1925.

[9] Вж книгата му „Житейски и литературни спомени", 1962, с. 75.

тази слабост, /която поставя началото и на нови пътища в българската проза/, критикът заключава, че Петко Тодоровите идилии въздействат със своите *интимни образи и картини на блаженото старо време и идиличния селски бит.*

През 1920 г., след френетичните си войнствени стихосбирки *На нож, Победни песни, Огнен път, Старият воин, Охридска девойка*, Кирил Христов издава еротичния си роман *Тъмни зори. Златорог* го отбелязва с отрицателна рецензия в рубриката си *Преглед*/1,10/, подписана от Малчо Николов. Романът е определен като пореден неуспешен опит на поета да привлече вниманието на читателите, този път с проза. Критикът с огорчение отбелязва, че в този роман, както и в посочените стихосбирки, поетът е далеч под равнището на високия си старт в българската литература като съвременник на П. П. Славейков и П.К.Яворов. Това заключение е направено след подробен анализ на романа, лишен, според рецензента от *каквито и да било литературни достойнства.* Изчерпаните творчески ресурси на Кирил Христов в последните му стихосбирки свидетелстват, че неговата *бликаща и непосредствена поезия* е потънала в *мътния поток на грубите площадни инстинкти и чувства.* По-късно, опитът на Кирил Христов да създаде епос, в съперничество с *Кървава песен* на П. П. Славейков, отново почти веднага предизвиква критическата реакция на Малчо Николов. В статията си *Кирил Христов и „Чеда на Балкана"*/12,2-3/ още в заглавието, дори употребата на събирателния съюз *и*, сякаш по-скоро подчертава разминаването между автора и епическия му замисъл, отколкото тяхното единство. *Лирик par excellance, в* ***Чеда на Балкана*** *Кирил Христов се е опитал да разреши една голяма и сложна поетическа задача, за която се изисква преди всичко широка наблюдателност, обективност и композиционен дар.* В пространния си анализ критикът доказва, че авторът не е успял в поемата си да прояви тези качества и убеждава читателя, че и *Чеда на Балкана е* отстъпление, пореден неуспех на поета, в сравнение с лириката му, с песните, които *ще останат безспорни в нашата поезия.*

В кратката си статия *Жив е той, жив е...*/11,5/, Малчо Николов актуализира прочита на Ботевата балада *Хаджи Димитър*, за да се противопостави на банализираната ѝ учебникарска рецепция, отблъскваща младите поколения. Той припомня първата възторжена, но *овехтяла вече*, оценка на Вазов, след това и написаното от Пенчо Славейков и Боян Пенев, за да предложи едно свое ново и богато на литературни асоциации четене, което тръгва от евангелските текстове и древните митове за героите, припомня и нашите хайдушки песни, и в спор с П. П. Славейков, поставя творбата на Ботев сред най-високите образци на баладичния жанр в славянските и европейските литератури.

Изключително точни са наблюденията на критика върху народната песен, на която са посветени две от статиите му в списанието през 1936 г. – *Хайдушките песни* /17,5/ и *Жертва за „българска вяра* /17,8/. В първата проследява появата на хайдушките песни и отликата им от юнашките.

подчертава техния лирически характер, за разлика от епическия на юнашките, както и силното им въздействие върху поезията на Раковски и Ботев. Интересно е наблюдението му, че за разлика от Ботев, който налага в поезията си своята романтична визия за хайдутина, народният певец остава верен на реалността, не спестява истината за проява на *човешки слабости* у своите герои, *приема хайдутите и ги слави такива, каквито са*[10]. Втората му статия е посветена на християнската вяра като важен елемент на националната идентичност и темата за отстояването ѝ в две популярни български народни песни – *Жална Кана* и *Даваш ли, даваш, балканджи Йово*[11]. Този текст е написан в отговор на зачестилите упреци към българския народ за неговата *робска приспособимост, безличие, и поддаване на асимилация.* Тези песни, които съхраняват паметта за стоицизма и всекидневния непретенциозен героизъм на редовия българин, според автора, са най-доброто доказателство и опровержение на подобни твърдения.

Малчо Николов е чужд на критиката, отричаща и по принципни / или напълно безпринципни/ съображения, постиженията на българската литература. Въпреки строгия си критичен поглед, насочен еднакво взискателно, както към съвременните ѝ прояви, така и към историческото ѝ наследство, той е изцяло позитивен и оптимистично настроен за нейното развитие. Неговата обективност и безпристрастност е забелязана, заради което през 1923 г. е поканен в комисията, която определя носителите на литературните награди на Министерството на народното просвещение. Тогава той пише за *Златорог* статията си *Литературните награди*[12]/4,3/, в която някои от неговите наблюдения и изводи, за съжаление, и днес звучат актуално.

Литературните явления на своята съвременност критикът често съпоставя и съизмерва с образци от европейската и руската литература. Със своя убедителна аргументация той се включва в полемиката за развитието поетическия език и на българската лирическа поетика между изданията *Философски преглед* и *Златорог* в началото на 30-те години, в която на статиите от Атанас Далчев и Константин Гълъбов опонират критиците Георги Констан-

[10] В някои народни песни те са наречени хайдуци.

[11] Известно е, че тази песен е така преработена от Пенчо Славейков в неговия сборник-антология на народната песен „Книга на песните", че се възприема почти като негова авторска. Но тъй като тя е изключение от подхода му за автентично представяне на текстовете, това авторство по-рядко се споменава от критиците.

[12] През 1923 започва да функционира „Фонд за поощрение на родната литература и изкуство" към Министерството на народното просвещение. Събитието е широко коментирано в печата, но в справочника **Хроника** на литературните конкурси и награди в България / Състав. Ангел Грозданов. – София : Нар. библ. Св. св.Кирил и Методий, 1996, с. 4. описанието на Фонда започва с цитати от тази статия. В цит. изд. може да бъде проследена цялата полемика по този повод, както и подробно описание на работата на Фонда в продължение на 20 години до 1943 и списъците на наградените автори.

тинов, Георги Цанев, Вл. Василев. В статията си *Мисли върху най-новата ни поезия* /15,2-3/ Малчо Николов, подобно на Вл. Василев в следвоенните му литературни прегледи, прави естетическа характеристика и оценка на най-ярките авторски присъствия в българската поезия и проза от 20-те до средата на 30-те години на миналия век. Той загърбва категорично идейните противопоставяния и конфликти, като изразява ясен възглед и позиция за социалния елемент в литературата: *Ние разбираме повика за социална и въобще за активистическа поезия. Той е повик на нашата тревожна съвременност. Но в него – покрай хубавия стремеж да се обърне поезията в една жива сила, има и нещо опасно – тя е заплашена да върши службата на пропагандата и публицистиката. Защото, ако е вярно, че истинският поет служи не на поезията, а на живота, не по-малко вярно е, че той не е служител на неговите временни, преходни интереси и потреби. Наистина, силните писатели си остават такива, и когато са тенденциозни, но това не минава безследно дори за автори с таланта на Леонид Леонова.* Авторите, които критикът откроява в тази статия и защищава постиженията им, са поетите: *Н. Лилиев, Д. Габе, Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Хр. Смирненски, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Сл. Красински; и белетристите: Н. Райнов. Й. Йовков, Г. Райчев, А. Каралийчев, К. Петканов, И. Волен, К. Константинов, Ч. Мутафов, Вл. Полянов, Орлин Василев, Св. Минков, Фани Попова-Мутафова и Анна Каменова.*

През 30-те и началото на 40-те – последните десетина години от съществуването на *Златорог*, статиите на Малчо Николов по-рядко са свързани с анализи на отделни автори и творби, занимават се с по-обща литературна проблематика. Макар такова деление да е условно, заглавията им достатъчно говорят за характера и съдържанието им: *Актуална литература*[13] /21,8/, *Литературното клише*/22,6/, *Огнища на литературното ни творчество* /23,9/, *Приемственост и противоречивост в новата ни поезия* /24,4/, *Есениновска дързост у нашите поети* /21,6/. В този период само две от неговите статии в списанието насочват читателския интерес към отделни автори – *Багряна* /16,2/ и *Светът на Каралийчева* /16,9/ . И у двамата автори критикът откроява специфична промяна и развитие за изминалото десетилетие от появата и утвърждаването им като ярки присъствия в литературния живот на страната и достойни представители на културата ѝ пред света.

В статията си *Приемственост и противоречивост в новата ни поезия* критикът в известен смисъл продължава своите наблюдения и разсъждения върху особеностите на българската лирическа поетика, но тук поставя акцент върху приемствеността и развитието на литературната традиция, проследявайки линията очертана от *П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ст.*

[13] Друга статия под същото заглавие **Николов, Малчо**. Приемственост и противоречивост в новата ни поезия. // *Изгрев*, I, № 59, 14 дек. 1944.

Михайловски, Димчо Дебелянов, Н. Лилиев, Т. Траянов, Ем. п. Димитров. Тук той само споменава имената на поетите от следващото поколение *Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Хр. Смирненски, Д. Пантелеев, Ат. Далчев и Сл. Красински*. Определя ги като представители и чеда на *преходното време*, белязано от войни и социални катаклизми, което ги дарява с различна чувствителност и им подсказва нови изразни средства.

В краткия си текст за *литературното клише* Малчо Николов разисква въпроса за особения език на поезията и ролята на словесното клише в човешкото общуване, журналистиката и литературата. Как и къде клишето присъства, пречи или помага на литературата, как се появява то най-напред като словесно откритие, и как повторението го обезценява при следващи вече механизирани употреби. Тук критикът цитира, но и спори с руските формалисти – Шкловски, Якобински.

Огнища на литературното ни творчество представлява кратка география на българската литература и влиянието на родното място и местен манталитет върху облика на българския писател. Очевидно статията отразява въодушевлението на българското общество, когато през 1940-41 г. към територията на страната ни са присъединени Южна Добруджа, Македония, част от Беломорието с островите Тасос и Самотраки, и Западните покрайнини. Но въпреки актуалния си политически акцент върху македонския корен на редица видни български писатели и интелектуалци, статията е прецизно аргументирана и обективна, осланяща се на факти и авторитетни исторически проучвания. Не излъчва националистически възторзи, предполага спокойно четене и днес, когато сме изправени пред предизвикателствата на вече познати от историята уроци.

Между текстовете на Малчо Николов в *Златорог* се установява наличие на вътрешно сцепление, което има своето обяснение в неговия стил и естетическа ориентация, в безкомпромисните му изисквания и критерии за художественост и високите му очаквания за развитието на българската литература. Но то е резултат и на познанието върху образците на европейските литератури / най-вече френска и немска/ и особено на тези в руската литература, която очевидно непрекъснато следи, изучава, коментира и често цитира в текстовете си.

В *Златорог* Малчо Николов публикува пет статии, посветени на руската литературна класика и съвременност, а в много други прави често удачни паралели и съпоставки на български с руски автори и произведения, които показват уверените му познания и голямата му любов към тази литература. Две от статиите му отразяват повод: *Бунин. По случай награждаването му с Нобелова премия* /14,10/ и *Пушкин. За 100-годишнината от смъртта на поета* /18,2/; две са посветени на влиянието на руски поети върху българската поезия – *Лермонтов у нас* /2,10/ и *Есениновска дързост у наши поети* /21,6/; и *Един съвременен паладин* /7,4/, посветена на лириката на Николай

Гумильов /1886-1921/, написана пет години след разстрела на поета по време на Сталиновите репресии.

Критикът разглежда поезията на Гумильов като висока класика, а личността му като чужда на своята съвременност. *В света на Гумильова няма хаос и произвол: там царува строга законосъобразност и йерархия. Стихийното у него е регулирано и обуздано в строг ритъм.... Някаква страшна жажда по празнична тържественост, присъща на екзалтираната вяра, изпълня душата му, и вън от нея ний не можем да си представим поезията му. Тук службата се обръща на религиозен обред, на тържествена военна церемония. Тя става едва ли не самоцел. Така можем да си обясним онова изключително значение, което добиват знаковете, емблемите и символите, които са свързани с предмета на обожанието: на тях поетът се кланя като на фетиши. В този смисъл той е най-убедителният символист в съвременната руска поезия. Действа винаги в името на един свещен принцип, и знамето, което издига, и гербът, който е на щита му, не са празни декорации, а светини.* Критикът не засяга биографията на поета, не споменава за нелепата му смърт, не се спира и на естетиката на акмеизма, с който е свързано неговото име като един от основателите му. Той просто разказва за него със свой подбор на стиховете му от циклите и книгите му *Пятистопные ямбы, Шатер и Колчан /Наступление, Одиночество, Это вечная слава песка, Езбекие* и др./ Проследява знаковата натовареност на лирическите му персонажи от античността и средновековието /*Беатриче, Елена, Агамемнон* и др/, на реалните и на духовните му пътешествия, на неговата рицарска природа, съчетаваща тържествена обредност и реален трагизъм – като при *Рицаря от Ламанша*, с когото го сравнява.

Текстовете на Малчо Николов за Бунин и Пушкин са синтетични, оценъчни, напълно издържани в жанра на литературното есе по тържествен или юбилеен повод. Ако Нобеловата награда за Бунин през 1933 г. е изненадала мнозина, Малчо Николов не е сред тях. В този кратък текст той доказва това с точността на оценката си, в която проличава, че е следил и основно познава творчеството на Бунин. Той формулира онези негови нови за европейската проза качества, които правят писателя достоен за носител на най-престижната литературна награда. А ето как започва статията му за Пушкин: *Преди няколко години в един руски вестник бе поставен твърде особен въпрос: би ли творил, например, Пушкин, ако бе принуден да живее в някой самотен остров при увереност, че никой никога не ще чете неговите произведения.* Отговаряйки на този типично вестникарски въпрос, критикът формулира тезата си за Пушкин като *въплъщение на неудържимо стихийното творческо начало,* нарежда го убедително до най-великите гении на човечеството – *Орфей, Микеланжело, Моцарт*, подчертава чертите на всеобхватния му, разточителен талант, умението му като художник да прониква в самата същина на нещата, да ги назове и *определи така, както са създадени от Твореца*, и

най-сетне притежава простотата – белег на най-голямо изкуство. Спира се с кратък анализ на най-известните и познати в България творби на Пушкин – *Евгений Онегин, Полтава, Дон Жуан, Моцарт и Салиери, Цигани.*

Лермонтов у нас /2,10/ е първата статия на Малчо Николов в *Златорог*, която е посветена на руската литература. Подобно на статията *Хайне и Славейков* тя започва с историческо проследяване на интереса към поезията на Лермонтов през Възраждането до съвременността – т.е. началото на 20-те години. Посочени са първите несъвършени преводи на негови стихотворения на български език от Райко Жинзифов и П. Р. Славейков, публикувани в списанията на втория. Проследена е адаптацията на някои мотиви от поезията на Лермонтов на български във възрожденската ни поезия до появата на мощното внушително лирическо слово на Ботев, който му е равностоен и *сроден духом.*

В самото начало критикът поставя на първо място сложността на явлението *влияние*. Особено когато става дума за влияние на поет с такава сложна индивидуалност, каквато е Лермонтов, с неговата противоречива романтическа природа и богата литературна култура, върху една прохождаща литература, каквато е българската възрожденска, чиито цели и задачи все още са далеч от обсъждането на проблемите за художествеността. Нейните представители са просто книжовници, просветители и революционери. Така че до Ботев влиянието на Лермонтов върху българските поети е *формално, външно.* Ботев, освен че познава добре поезията на Лермонтов, е близък до него по израз на чувства и светоусещане, по скритата и неизчерпаема енергия, която търси средства да се прояви и разрази и много често, подобно на руския си събрат, ги открива във величието на природата – планинския връх, морската буря, песента на стихиите. Подчертана е обаче и много важната разлика между двамата поети – всеки от тях, като творец на своето време и място, притежава различен светоглед, гледа на поетическото си творчество по различен начин. Ботев, подчертава критикът, е чужд на Лермонтовия демонизъм, на отчуждението му, на неговото *и скучно, и грустно.* Не само защото не може да си го позволи, но и защото го води съзнанието за мисия, за особеното място на поета-революционер в самоосъзнаващия се и самоопределящ се български социум.

По нататък Малчо Николов проследява сродни елементи с поезията на Лермонтов у Вазов, Пенчо Славейков, Кирил Христов и П. К. Яворов. У последния според критика влиянието на Лермонтов е слабо, въпреки наличието на *демон.* Яворовият вътрешен *демон* – подчертава той – е различен от този на Лермонтов и мотото към неговото стихотворение с това заглавие води към разликите, а не към родството между двамата поети.

Още по-далеч от руския поет стои Людмил Стоянов, въпреки че до този момент той е неговият най-усилен преводач у нас. Неговите преводи са далеч от оригиналите, а Лермонтовите мотиви в собствените му стихове звучат

безвкусно и *лекомислено*. Негативната оценка на Малчо Николов за Людмил Стоянов предшества известната статия на Боян Пенев *За литературния плут* /3,2/, която се появява в *Златорог* около година по късно.[14]

Петата и последна по ред статия на Малчо Николов от руския му цикъл статии в *Златорог – Есениновска дързост у нашите поети* – препраща отново към въпроса за силното влияние на руската литература върху българската. И понеже в нея става дума за съвсем актуално влияние в съвременния културен момент, статията в известен смисъл звучи обобщаващо и без конкретен адресат. Покрай благотворното, творчески възприето и преобразено влияние на Есенин върху поезията на Фурнаджиев и Славчо Красински, критикът е забелязал и се възпротивява критически на една тенденция, която нарушава художествената мяра и превръща позитивното, творчески усвоеното, в неговата банализирана и отблъскваща противоположност, в *литературно клише*.

* * *

Рецензентската активност на Малчо Николов в *Златорог* може да се определи като умерена. В 24-те годишнини на списанието той е автор на 18 рецензии[15]. В основната си част те са положителни. Критикът рядко или почти не пише напълно отрицателни текстове. Воден от съзнанието за младостта на българската литература, той винаги е склонен да види и отсее положителното, колкото и незначителен процент да е то от цялото произведение. Бих казала, че първият елемент на оценката е самият факт на удостояването на съответния автор с критическо внимание. Малчо Николов рядко се спира на абсолютно начинаещи автори, макар очевидно да следи цялата литература. Има автори, които следи непрекъснато, воден от предпочитанието и любопитството си към поредната им изява, като Йордан Йовков например. Към други – достатъчно нашумели, за да установи за пореден път техните едни и същи слабости и грешки като Стилиян Чилингиров и Добри Немиров.

В списъка фигурират и два отзива за чужди автори: *Одисеевското начало в българската литература* /21,4/, написан по повод есе върху българската

---

[14] Статията на Боян Пенев е част от полемиката между „Златорог" и в. „Развигор" и в отговор на статията „Невежествен критик" от Людмил Стоянов /*Развигор*, № 48, 2 дек. 1921/. Но тази статия на Боян Пенев, по думите на акад. Иван Радев надхвърля контекста на спора със своя аналитизъм и точна аргументация.

[15] Йордан Йовков. „Жетварят" – 1920/3, Елин Пелин. „Земя" – 1923/4,Сонетите на Мара Белчева – 1926/2-3, Владимир Полянов. „Момичето и тримата" – 1926/9, Стилиян Чилингиров. „Хляб наш насущний" – 1927/2, Добри Немиров. „Братя" – 1927/4, Георги Райчев. „Песен на гората" – 1929/1, Дамян Калфов. „Индийският петел" – 1929/2, Никола Фурнаджиев. „Дъга" – 1929/5, Константин Петканов. „Старото време" – 1930/2, Анна Каменова. „Харитининият грях" – 1930/3, Светослав Минков. „Автомати" – 1933/1, Калин Цаков. „Сивият шинел" – 1934/4, Стилиян Чилингиров. „Невиждан враг" – 1936,10, Михалаки Георгиев. Избрани разкази – 1937/8, Матвей Вълев. „Отсам и отвъд" – 1941/1, Емил Коралов. Третото поколение Друмева – 1942/6.

литература от гръцкия писател Йоргос Теотокас и рецензия за романа *Завист* на руския писател Юрий Олеша.

Йоргос Теотокас е представен в *Златорог* с портретна статия /21,2/ от Димитър Шишманов[16] като интересен съвременен автор от съседна Гърция. Вероятно нашият писател и сътрудник на списанието да му е препоръчал да отрази впечатлението си от излязлата на гръцки език антология *Съвременни български прозаици*, обнародвана от Аргис Коракас. Есето на гръцкия писател очевидно няма за задача да проследи всички, включени е антологията български писатели, а по-скоро да изрази по-обобщаващо своето лично впечатление за приликите и разликите между двата съседни народа така, както те според него присъстват в литературните текстове, с които се е запознал. Освен общите впечатления, познания и общоналожени в родината му представи за българското, в есето си Йоргос Теотокас го открива за себе си различно и подчертано добронамерено. Очевидно съдържанието на антологията му е дало достатъчно основания за извода, че *на българите е непознато онова, що сме свикнали да наричаме „дух на Одисея"*, извод, който от своя страна е провокирал Малчо Николов да се замисли по проблема за *одисеевското начало в българската литература* и да го види и опише в перспективата, която гръцкият автор, съдещ само от подбора на познатата му антология, не би могъл да види и усети. Затова е трудно да се види полемика между двата текста, всеки със своя си аргументация. Но реакцията на нашия критик е бърза и уместна, и примерите, с които защищава тезата си, са убедителни.

Романът *Завист* според критика е интересно явление в най-съвременната съветска литература, защото представя *героя на новото време* в Русия, описан от един писател *попутчик*[17], като какъвто е определен Юрий Олеша.

За това до каква степен критикът пише отговорно своите рецензии и държи оценката му на литературните произведения да бъде дългосрочна, говори красноречиво фактът, че голямата част от рецензиите си, публикувани в *Златорог*, той включва в продължението на своята *История на българската литература – От Теодор Траянов до Никола Вапцаров. Литературни характеристики* /Хемус,1947/. Книгата, след която съдбата му отрежда дълголетно мълчание и обществено премълчаване за културния му принос в развитието на българската литература и образование.

Литературноисторическите и критическите текстове на Малчо Николов обговарят българската литературна класика, активно работят за оформянето

---

[16] Димитър Шишманов /1889– 1945/ по това време е на дипломатическа работа в Атина и активно сътрудничи на „Златорог". Йоргос Теотокас, чието творчество му е направило силно впечатление, му е лично познат, което проличава в текста.

[17] На български този термин е преведен и анализиран от Иван Мешеков в книгата му „Трудово-спътническа литература",1933. Това са писателите некомунисти, които приемат като закономерни революцията и промените, които тя налага в живота на хората.

на националния литературен канон и със своята естетическа обективност и прозорливост всъщност са неразделна част от тях. Затова, макар и премълчавани, те са били постоянно четени и коректно, или некоректно, цитирани.

Alexandrova, Nadejda. The literary critic and historian Malcho Nikolov and his Zlatorog pages.

The works of Malcho Nikolov (1883-1965) in the field of literary criticism were written in the time between the two world wars. The most significant of them were published in the issues of „Zlatorog" magazine (1920-1943), where Malcho Nikolov was one of the favored associates. The article deals with his participation in the journal and shows an attempt to analyze his literary work in the light of the negative official attitudes after September the 9th, 1944 towards the journal and especially towards its chief editor Vladimir Vasilev.

ПЕТЪР ДИНЕКОВ: НАДГРОБНО СЛОВО ЗА ВЛАДИМИР ВАСИЛЕВ – 47 години post mortem

Още към мартирологията на българския дух

Евелина Белчева



Графичен портрет на Вл. Василев, рисуван от проф. Боян Пенев. Публикуван за пръв път в книгата на Бл. Димитрова и Й. Василев за Багряна „Дни черни и бели", 1975 г. Копие от архива на БАН.

... Стояхме нелепо около ковчега му десетина човека. Никой не каза нито една прощална дума. Докато най-сетне гробарите го спуснаха с въжетата и го затрупаха... На тръгване един от тях, нарамил лопатата, ме запита: „Какъв е бил?" „Критик, критикувал". „Критик ли?" – недоумяваше човекът, защото за пръв път виждаше такова срамно погребение. Обърна се и прочете името: Владимир Василев.

Из „Литературни показания", Любен Георгиев

В края на живота си професор Динеков обмисля статия със заглавие „Самотни в нашето време“ на тема – интелектуалецът и властта. Тъкмо за такива личности, цял живот в междувремие, цял живот на ръба между отминалото и още недошлото време.

И може би първият от тази раса – на „самотните хора“, – самотни и в своето – и в нашето време, с когото го е срещал животът от втората половина на 30-те години, та до смъртта му, е Владимир Василев. Трагична фигура в българската култура, превърнал се в „литературен мит“ след смъртта си: „Несъмнено голяма фигура в нашата литература. Силна, налагаща се, авторитетна, макар и много оспорвана…“ – записва Динеков в деня на кончината му в дневника си.

Парадокси на поражението – бележки на редактора

27 декември 1963 година. „Пирогов“. Владимир Василев умира от лекарска грешка, причинила кръвоизлив в стомаха[1]. Сам. Без ни една близка душа наоколо. В празничното време около Нова година – само санитарките около него. Самотен и в живота – и в смъртта си. Най-страшната самота – да умираш сам. Но това е не само дълбока екзистенциална драма. Това е културологична драма – микромодел на едно общество, в което „зеят пропасти без мостове“.[2]

Поразен от парадоксите на поражението, които му разкрива обречената участ на Владимир Василев, ето какво е записал професор Динеков в тази трагична за българската литература нощ, с дълбоко уважение, с благоговение към личността и таланта на големия благородник на духа, критик и естет:

„Годините на неговите най-големи огорчения, на неговия залез като литературен деец и критик, на безапелационно отричане на неговата дейност, на унищожаване на неговото участие в литературата, бяха и години на неговата победа – търсеха го поети и критици, вслушваха се в неговите думи, редките му статии или публични изказвания се посрещаха с огромен интерес, цитираха се, коментираха се. В известни моменти неговото влияние бе така нараснало, че се схващаше като опасност.“

Прошка няма за такива личности, дори при смъртта им. Публично разпънат на кръст – приживе, голготата продължава. Погребан като излишен човек. Не – като неудобен, вреден човек. „Опасен“. Без добра дума от приятел. Без оценка на делото му. Дори некролог, да извести смъртта му – забранен. Такъв човек няма.

---

[1] „Една погрешно сложена инжекция срещу ишиас при неговата язва предизвика кръвоизлив и довърши останалото“ – свидетелства Владимир Полянов, следвал медицина в Софийския университет, в Грац и в Мюнхен, в *Срещи* по дългия път : Мемоарни импресии. – София, 1988, с. 209.

[2] **Трифонова, Цв**. Сянката на Златорога. Писатели и досиета : Политико-лит. очерци и документи. – София, 2004, с. 71.

В свирепия зимен мраз и леден вятър до алея „Голгота“ го изпращат шепа осмелили се колеги, строго „охранявани“ от неколцина цивилни „литературоведи“. Смразяваща позорна тишина. Назидателна.

И в нощната позорна тишина
строят си къщи всичките поети…
Н. Фурнаджиев

Секция „Критика“ се заема да намери човек, който да произнесе надгробно слово, това е описано в дневниците на Борис Делчев. Минават цели часове в увещания и консултации с ръководството на Съюза – без резултат: Нито един от поканените „отговорни“ хора не се наема да поеме такъв риск. Накрая Симеон Султанов с помощта на Камен Калчев получава съгласието на професор Динеков. „Нека му благодарим“ – пише Борис Делчев съвсем не случайно.[3]

В тези злокобни полицейски времена сравнително младият /и безпартиен, т.е. много уязвим/ професор Динеков се е осмелил да напише надгробно слово за големия естет и благородник, добре съзнавайки, че случаят е „особен“ – „невъзможно е да се изкаже мнение, различно от онова, което е официално утвърдено“. Чест му прави, защото Камен Калчев му съобщава, че дори хора като Анна Каменова и Ангел Каралийчев отказват да направят това. А те са хора с позиции в тогавашното общество: Анна Каменова – член на президиума на СБП, личен приятел и душеприказчик на Вл. Василев, а Каралийчев като редактор в издателство „Български писател“ се допитва до него за линията на поведение към писателите. Илия Волен – тогава зам.-председател на СБП, също не се осмелява. А аз сега не смея да спомена името на Фурнаджиев – мълвата говори, че дори той отказал![4]

Впоследствие от архивите разбирам, че вместо Анна Каменова, „непроизнесено слово“ е написал нейният съпруг, Петко Стайнов, юрист, професор в СУ, бивш министър на външните работи. На 9 януари 1964 г., 13 дни след смъртта на Вл. Василев, явно преследван от угризения на съвестта, той пише на Динеков, че бил „болен на легло“ и не могъл да се прости, но прави уго-

---

[3] **Делчев, Б**. Дневник. – София, 1995, с. 73–75.

[4] За да стане ясно каква смелост е била нужна да застанеш зад Вл. Василев, ще цитирам страшното проклятие, което тегне над „Златорог“ и неговия създател още от 1944 г, изровено от купища архиви и публикувано от Цвета Трифонова в документалното ѝ изследване, пак там, с.39.: „Замлъкна завинаги гаубичното оръдие на реакцията и фашизма в литературата – сп. „Златорог“. (…) Редакцията на „Златорог“ – Владимир Василев и Николай Лилиев – освети с тези няколко думи пътя на палачите, народоубийците и инквизиторите. Владимир Василев теоретично оправда вандалските изстъпления на Кочо Стояновци, Дочо Христовци и т.н. Нещо повече: той ги сигнализира. Това е еволюцията на чистия естетизъм. Възмездието ще бъде Народния съд.“ / **Гуляшки, А.** Рицарят на чистия естетизъм. // *Лит. фронт*, № 12, 1944. /.; редактори от бр. 2 до бр.14 са Ангел Тодоров и Андрей Гуляшки – б.м.

ворката: „Аз и да бях здрав тогава, пак не бих произнесъл слово над гроба му". Излишно е да привеждам аргумента му, абсолютно несъстоятелен – не бил литератор. Но след това изпаднал в размисъл за човешката съдба, искал да направи „помен" за приятеля, седнал и написал, каквото му е „на сърцето". „Нямам намерението нито да го произнасям, нито да го печатам някъде. Но може би при случай ще го дам – само за прочит – на някой отговорен другар." Праща го на Динеков уж да „изправи", ако има някоя неточност, но то е, за да успокои съвестта си. И отново, гонен от страха, изрично моли – два пъти: „Ще Ви моля, щом прочетете написаното, да го предадете на портиера да ми го изпратят, защото нямам друг екземпляр свободен."[5]

И мисълта ми се страхува
да се превърне в думи.
Р. Ралин, 1961

Макар Динеков да оценява в записките своето слово като „твърде сдържано", то издава дълбоко затаено преклонение пред големия благородник на духа, изразено в лични писма още през 36-38-ма година, когато младият критик сътрудничи на „Златорог"[6]. Всъщност заявената гласно в словото висока оценка на таланта и мястото на Вл. Василев в българската литература не се различава съществено от споделеното в „тайнописа" на личните размисли и бележки:

„Прощаваме се с Владимир Василев, една от значителните фигури в развитието на българската литература през първите десетилетия на нашия век. /.../ Солидна литературна култура, ярък темперамент на литературен критик, дълбоко уважение към словото, индивидуален стил, взискателен художествен вкус, с който мъчно правеше компромиси."

Но думите остават неизречени. Никакво слово! Само гроб му е разрешен. Мъртъв приживе: „Той си отива – 74-годишен е, няма вече за кога да го „спечелваме" – цинично го погребват предварително новите властници[7]. Аресту-

---

[5] Писмото на Петко Стайнов е грижливо съхранено в архива на Динеков, но словото е върнато обратно, както е пожелал подателят: ЦДА, ф. 1987 К, оп. 1, а.е. 3515.

[6] Кореспонденцията между Вл. Василев и младия Динеков съдържа 84 писма и ще бъде публикувана на друго място.

[7] Ангел Тодоров за Владимир Василев пред Любен Георгиев: „Той не е критик, а политически деец. Сега ходи насам-натам и понеже е остарял, буди съжаление. Но навремето той колеше и бесеше. Няма защо сега да се възкресява. Той си отива – 74-годишен е. Няма защо да го „спечелваме". Иначе като човек е добър – и аз си пия ракията с него. – Той не пие! – Така е думата. Вл. Василев може да напише някои спомени. Но той не се е обезоръжил, не се е разоръжил и няма вече за кога... Когато има два окопа и от единия излиза противник, той трябва да вдигне ръце, да хвърли пушката, та тогава да го приемем..." Вж **Георгиев, Л.** Литературни показания. // *Пламък*, 1991, № 5, с. 93.

ван от ДС – заради идеите си, цяло чудо е, че е останал жив[8]. Какво повече? Новите варвари са му подарили благоволението да живее. В отчуждение и мизерия. В изолация – бягат от него като от прокажен. Сам казвал на Любен Георгиев: „Знаеш, че съм белязан."

Изключен от СБП още на 14 ноември 1944 с протокол, който носи подписа на политкомисарите Людмил Стоянов и Младен Исаев. В „приписка" на Петър Горянски, редактор на опозиционния вестник „Свободен народ", към едно писмо до Петър Динеков Горянски разказва, че Владимир Василев му има доверие, тъй като са се опознали непосредствено в общата килия на Софийския централен затвор през последните два месеца на 1944 година, където били задържани за „следствие" заедно с Йордан Стубел, поручиците Пангаров и Христов и още трима заподозряни във „фашистка" дейност. „И двамата с него бяхме освободени на 5 януари 1945 година, останалите бяха предадени на народния съд..."[9]

Забранено му е с честен труд да изкарва прехраната си. Големият стилист, критик и ерудит е принуден да бъде „висококвалифициран коректор" на хонорар на писанията на хора, които стоят несравнимо по-ниско от него. И дори като коректор да скрива името си, подписва се с псевдоним. Буквално да проси помощ /документирано в унизителна молба до „другаря председател на Литературния фонд"/. Заявявайки предварително, че няма да бъде в състояние да върне подаянието, „продава" на Съюза посмъртните си публикации.

В края на живота си преживява поредното страшно унижение, документирано пак от Любен Георгиев. От висотата си на редактор в „Септември" А. Гуляшки му обещава да пусне части от негова студия за лирическата композиция; все отлага и отлага, най-после казва: Ако се покаеш, официално, на страниците на списанието... И Владимир Василев сяда да пише обяснение за „Златорог", да изброява колко писатели-комунисти са му сътрудничили. Заставен да си прави публична самокритика, в едно писмо до Веселин Андреев той пита: на какво точно биха искали да се спре, т.е. – за какво точно искате да се покая...

Унижението е част от издевателствата и наказание за таланта и елитаризма, част от страданието. Но – архивите не горят.

Както обикновено, в спомените на всички, писали за това погребение, мигрират мотиви и персонажите сменят местата си. Споменът на Тончо Жечев е потресен: „На гробищата се отзовахме не повече от десетина души

---

[8] Арестуван със заповед № 251 от 22 септември 1944 от ДС по нареждане на Главния народен обвинител със следния аргумент: „...като редактор на „Златорог" е бил водач на литературния фашистки фронт. Бил е пръв приятел на Йордан Бадев и бил под опеката на реакционно-фашистката идеология на културния живот у нас. (...) Окончателното положение на Вл. Василев ще се установи идната седмица от народния обвинител Никола Ланков, който се занимава с неговото досие." Архив на МВР, ф.№3. Цит. по Трифонова, Цв., с. 40.

[9] ЦДА, ф. 1978 К, а. е. 4290, л. 8.

– помня Цветан Стоянов, Лазар Цветков, Кръстьо Куюмджиев, Серафим Северняк, Здравко Петров, Симеон Султанов. Започнахме гузно да се въртим и оглеждаме, да се подканяме някой да каже нещо. (…) И сега, като си спомня, преживявам един от най-големите срамове в живота си. В края на краищата тъкмо конфузните обстоятелства можеха да станат искра на вдъхновение. Ако не друго, то поне можеше един от нас да прикани съвременниците да се изчервят за дивите нрави в тая страна, които бяха направили така, че един от първенците ѝ да си отива като престъпник. Гробарите почакаха, повъртяха се малко и като видяха, че никой не знае какво да прави, спуснаха ковчега. Буците пръст захлопаха. Разотивахме се по-гузни, отколкото дойдохме“[10].

Не мога да преглътна последното изречение в този спомен: „В крайгробищната кръчма не ни се услади нито виното, нито мезето.“ Нима гузната съвест и срамът досягат само тези високи усети? Ето психологическото обяснение от днешна гледна точка на единствения жив от персонажите в драмата – професор Лазар Цветков, тогава млад критик, в личен разговор: „Това погребение бе характерно с някаква „мълчалива гузност и конфуз“ на участници, раздвоени между почитта си към покойника и парализиращото със страх „партийно око“. От това всички, вероятно и покойника!, се чувстваха крайно неловко. И поливането на събитието с ракия в насрещната кръчма тъкмо с тази неловкост трябваше да се справи. Но и това не се получи. Гузността си остана…“

А паметта на Любен Георгиев възпроизвежда друг, потресаващ с шекспировския си трагизъм, детайл: „ … Стояхме нелепо около ковчега му десетина човека. Никой не каза нито една прощална дума. Докато най-сетне гробарите го спуснаха с въжетата и го затрупаха… На тръгване един от тях, нарамил лопатата, ме запита: „Какъв е бил?“ „Критик, критикувал“. „Критик ли?“ – недоумяваше човекът, защото за пръв път виждаше такова срамно погребение. Обърна се и прочете името: Владимир Василев.“[11]

Тъй станах аз човек без стойност –
една торба излишна плът.
Ал. Геров, 1961

Поругаването на посмъртния ритуал е кощунствен жест на оскверняване на личността. Отказът да се въздаде последна почит на отиващия си завинаги – това е смъртен грях, който жестоко се наказва в кармичното битие и съзнание на нацията.

Но все пак – съществуват дневници... Потресен от варварството, дни след погребението хронистът (Петър Динеков) е записал: „Общото мнение е, че

[10] **Жечев, Т.** Бележник на редактора. // *Летописи*, 1992, № 3, с. 3.

[11] **Георгиев, Л.** Цит. съч. с. 97.

се направи грешка; че мястото на Владимир Василев в развитието на новата българска литература не може да бъде заличено по този начин".

И това изречение се оказва провидческо за високата оценка на Владимир Василев от културната история. Макар че цели 13 години по-късно, по време на погрома над книгата на Бл. Димитрова и Й. Василев за Багряна, в официалната оценка за личността му има ново връщане към най-ретроградните позиции след 9 септември. „Изглежда, че на нищо ново не сме се научили. (...) Печален белег на нашето време и тъжно предзнаменование за бъдещето" – записва Динеков през 1975 г. по този повод.

Но вината остава – най-тежката! Вината пред завинаги склопени очи... Невинна вина.

П. Динеков тежко понася мълвата, разпространявана от Младен Исаев, Борис Делчев, Любен Георгиев и други, че е отказал да говори на гроба на Вл. Василев[12]. Това несправедливо обвинение го преследва до края на живота му. Затова в записките си нееднократно се връща към този случай, за да засвидетелства за поколенията истината за забраната на некролога и надгробното слово. Пет месеца преди смъртта си записва горчиво-лаконично по повод новата позоряща го публикация: „Текстът на моето слово се намира в тетрадка №16; не е печатан никъде."

Макар да е неизречено, словото е записано. Каквато и да е истината, записаното остава, вградено в историческата памет.

Архивите не горят.

Бележки: Евелина Белчева

21 януари 1963, понеделник

Напоследък се говори много за словото за Яворов, което Вл. Василев произнесъл преди две седмици в Секцията на поетите. Дълбока и ярка характеристика на личността и поезията на Яворов. Спомени, лични впечатления, съчетани с голяма мярка и пълно разбиране. Общо възхищение от начина, по който Вл. Василев е очертал портрета на Яворов.

Това е удивително – за Вл. Василев, – тази година навършва 80 години, а е запазил напълно свежестта на мисълта, непосредствеността на виждането, чувството за езика. Отношението към него продължава да бъде неправилно. Ако му бе дадена възможност да пише и печата нашата култура можеше само да спечели – дори в политическо отношение.

---

[12] Б. Делчев описва следното в своя дневник: „Като завършва, свещеникът спира и се оглежда в очакване да последва някакво надгробно слово. На отсрещната страна, където са повечето хора, се забелязва някакво раздвижване, но никой не излиза напред. Произнася се името на Динеков, някои започват да гледат към алеята, където се зададоха още двама-трима закъснели, очевидно в очакване на нещо. Но Динеков не се появи и отново настъпи тягостно мълчание. Като видя това, свещеникът поде още някаква треба и когато завърши при пълно мълчание, сестрата на Вл. Василев се приближи за прощаване. Последва я единствен само Ангел Каралийчев. И гробарите пристъпиха към работа." Цит. съч., с. 74.

София, 27 декември 1963, петък

Късно следобед Камен Калчев ми съобщава, че е починал Владимир Василев. Моли ме да говоря на гроба му от името на Съюза на писателите. Отначало отказвам, защото съм настинал, но когато ми съобщава, че са се обръщали към мнозина /споменава имената на Каралийчев, А. Каменова/ и всички отказвали под разни претексти, съгласявам се.

Очевидно, не е много удобно да се говори за Владимир Василев – нито може да се полемизира на гроба му с него, нито може да се изкаже мнение различно от онова, което е официално утвърдено. Грешките на Вл. Василев са известни, познати са и неговите лични слабости – и все пак твърде много придирчиви се оказахме към него до последните дни на живота му.

Съобщението на Калчев ме накара да мисля дълго за Владимир Василев. Несъмнено, изчезва една голяма фигура от нашата литература. Силна, налагаща се, авторитетна, макар и много оспорвана. Питам се – върху какви качества се изграждаше влиянието на Василев? Нито беше общителен, нито умееше да говори добре и да убеждава събеседника си; нямаше с нищо вид на блестящ. Но беше много упорит, неотстъпчив, мъчно се отклоняваше от мненията си, държеше на тях и ги налагаше. Това са обаче качества, които по-скоро могат да му спечелят врагове, отколкото приятели. И наистина, той имаше много врагове. Имал ги е винаги. И то врагове свирепи, нападателни, ругаещи. Но имаше и приятели – една твърде значителна група хора, които дори не винаги споделяха възгледите му, но държаха на него, дружеха с него, участваха в Златорог, уважаваха го – въпреки всичките му лични слабости. То е – защото вярваха в неговия художествен вкус, в неговата безкомпромисност в това отношение, в способностите му да открива таланта и да го утвърждава. Тоя човек, който не винаги беше сговорчив, който често проявяваше субективизма си, който вечно мърмореше, който винаги беше готов да се оплаква от нещо, всъщност умееше с малко думи, с една бележка, с един малък жест, с една бегла усмивка да оцени човека, да го подкрепи, да му вдъхне вяра. Не говоря за конкретната помощ, която е оказвал на мнозина като редактор на стиховете, разказите, статиите му. Затова хората търсеха мнението му. Парадоксално е, че годините на неговите най-големи огорчения, на неговия залез като литературен деец и критик, на безапелационно отричане на неговата дейност, на унищожаване на неговото участие в литературата, бяха и години на неговата победа – търсеха го поети и критици, вслушваха се в неговите думи, редките му статии или публични изказвания се посрещаха с огромен интерес, цитираха се, коментираха се. В известни моменти неговото влияние бе така нараснало, че се схващаше като опасност[13].

---

[13] Това се потвърждава абсолютно от сведение на Любен Иванов Дилов /януари 1958 тогава референт в СБП, един от 15-те агенти, донасяли за Вл. Василев и хората около него „Известният у нас буржоазен критик и редактор на някогашното литературно списание „Златорог" Владимир Василев сега се ползва сред някои писателски среди, особено сред младите

И същевременно си спомням за личните нещастия на Владимир Василев – нерадостна съдба, човек, обречен на дълбока вътрешна самотност, на скрити страдания. И отново противоречивостта на неговата участ – доживя 80 години – въпреки всички тревоги, изпитания, болести. Твърде много са личните ми спомени за Владимир Василев – от втората половина на 30-те години насам. По-малко са през последните години, когато поради заетост не можех често да го виждам. Но и в редките срещи, и в малкото разменяни думи винаги запазвах уважението си към личността и таланта.

София, 28 декември 1963, събота

Днес – последните лекции по старобългарска литература. Говорих за литературата през 15-ти век – особено за Вл. Граматик, Молитвата към богородица, Българската хроника[14]. В аудиторията малко студенти; струва ми се, слушаха с интерес.

Връщам се вкъщи – Калчев се обадил и съобщил, че няма да има реч на погребението на Вл. Василев. Ето моята непроизнесена реч, написана в твърде сдържан тон:

Другари и приятели, прощаваме се с Владимир Василев, една от значителните фигури в развитието на българската литература през първите десетилетия на нашия век. Литературен критик, театрален деец, дългогодишен редактор на литературно списание, всъщност Вл.Василев по образование и професия не бе литератор. Завършил юридическия факултет, той много години прекара като съдия. Но у него любовта към литературата бе тъй дълбока, интересът му към изкуството на словото бе тъй силен, че той рано изневери на професията си и отдаде всичките си дарби, цялата си страст и енергия на литературата и театъра. Интересът му към литературата не го напусна до сетния миг – за това свидетелстват разговорите с него, за това говорят и статиите, които напечата през последните години.

Пътят на писателя Владимир Василев бе твърде дълъг и сложен, из-

---

критици с голямо обаяние и авторитет. Той все още влияе на техните убеждения и литературни възгледи. Доколкото ми е известно, редица млади критици често го посещават и ходят на гости в дома му. /.../ Съвсем очевидно е, че Вл. Василев зле влияе върху някои млади писатели. Това се забелязва дори и върху такива писатели като Блага Димитрова, която дълги години пишеше ярко партийни стихове, а напоследък почна да прави тук и там в приятелски компании твърде показателни от политическо гледище изказвания, които говорят, че ревизионизмът в изкуството е оставил следи и у нея. Може би неслучайно тя от около една година пише само любовни стихове. Освен това пред мене често тя е говорила за Вл. Василев с голямо възхищение и уважение, особено когато той преди няколко месеца изнесе в Съюза един доклад за поезията, който сам по себе си не беше нищо особено и съвсем не заслужава похвали. София, 7. I. 1958 г." Вж Архив на МВР, ф. 3, оп. 2, а. е. 633. Но на следната година се ражда истинската Блага Димитрова, преродена в сбирката „До утре".

[14] Името на Богородица е написано с малка буква, съобразно тогавашния правопис, според който такива имена, свързани с църковно-религиозната образност, се пишат с малка буква – б.м.

пълнен с трудни зигзаги. Той започна през 1904 г. със статия в защита на Вазовия реализъм от нападките на естетическата критика – Вазов на страниците на едно списание, премина през буржоазно-идеалистическите позиции на „Мисъл" и „Златорог" /тук се пада основната част на неговото дело/ и завърши в наше време на страниците на "Литературен фронт", „Септември", „Пламък". Не е тук мястото да обсъждаме литературната дейност на Владимир Василев, събуждала винаги много полемики. Нашата марксическа критика е дала вече оценка на неговите литературно-естетически позиции и на ролята, която той игра в развитието на новата българска литература, посочила е определено грешките му. Но не можем да не изтъкнем редките качества, които притежаваше: солидна литературна култура, ярък темперамент на литературен критик, дълбоко уважение към словото, индивидуален стил, взискателен художествен вкус, с който мъчно правеше компромиси.

Не мога да не посоча още едно обстоятелство – интереса, който Владимир Василев проявяваше към новия живот в нашата страна. Той следеше не само развитието на литературата и театъра, но и цялостното развитие на страната, тръгнала по пътя на социалистическото строителство. Искаше да проникне в извършващия се дълбок обновителен процес, правеше опит да ревизира литературните си възгледи, участваше в живота на секциите в съюза, сътрудничеше на нашия печат, обнародва няколко статии, които събудиха интерес; сътрудничеше и в издателство „Български писател".

Ние днес изпращаме един писател и културен деец, чиито обществени прояви познаваха мнозина. Но може би малцина знаеха колко несръчен, безпомощен и винаги безкористен бе Владимир Василев в частния си живот и колко трудно понасяше нещастията и самотността. Спрямо него съдбата се бе оказала твърде голяма скъперница.

От името на Съюза на българските писатели поднасям искрени съболезнования на неговите близки. (Почти няма такива – б.м.) Да бъде лека пръстта над пресния му гроб!

София, 21 януари 1964

И той /Радевски – б.м./ говори за Вл. Василев – беше необходимо да се кажат няколко думи на гроба му. Спомня си срещите си с него преди 9 септември и за спора си с Червенков, който се е произнасял много остро за него. Когато Радевски го защитил, казал: „Защищавате го, защото ви е помагал".

София, 25 януари 1964

В петък вечер в Клуба на журналистите. Разговаряме за Вл. Василев. Ламар е много остър в иронията си – възмущава се от начина, по който е постъпено с него. Заблуден е от Младен Исаев, че аз съм отказал да говоря

на гроба, а след мен се била съгласила А. Каменова. Всъщност – тъкмо обратното. Станишеви са били на погребението. Конст. Константинов каза: „Така стана по-добре – картината е завършена." Общото мнение е, че се направи грешка, че мястото на Вл. Василев в развитието на новата българска литература не може да бъде заличено по този начин.

София, 15 юли 1965

Срещаме Върбан Стаматов. Разговаряме за съдбата на д-р Кръстев. Той си спомня и за отношението към Вл. Василев – присъствал е на неговото погребение, за което не бе дори позволено да се съобщи във вестниците... А сега някои от тези, които извършиха това недомислие, в статиите си леят крокодилски сълзи и кощунстват с паметта му.

София, 6 септември 1965

Някога Симеон Радев е минавал за забележителен стилист. Вл. Василев ми е казвал, че в началото на нашия век ги е преписвал по няколко пъти [статиите му], за да се учи на стил и език. Същото ми каза и Димитър Талев преди няколко дни – той ги е препрочитал многократно – като образец на журналистика.

София, 16 септември 1966

Симеон Радев споменава Вл. Василев и веднага се въодушевява. В последните години се сближили, макар че дълги години били съвсем чужди, дори враждебни. Смята го за изключително талантлив критик /"такъв критик сега няма"/, високо цени неговата статия за литературния Сливен – написана извънредно свежо, не издава възрастта на автора си.

София, 14 октомври 1967, събота

Спомен на Йордан Стратиев. Отишъл у дома на Вл. Василев – смятал, че му дължи едно обяснение или извинение за някогашния случай с жена му. Василев казал: „По този въпрос е излишно да говорим. Смятай, че не се е случило нищо, че нищо не е имало" – и преминал на друга тема. Минало известно време. Веднъж, сядайки на масата на Стратиев в стола на Писателския съюз, Вл. Василев го запитал: „Ти ли оставяш цветя на гроба на Цвета?" – „Не" – отговорил Стратиев. Дълго след това Вл. Василев седял замислен.

София, 27 септември 1968, петък

В предпоследната книжка на „Пламък" излязоха спомени на Иван Мешеков за Стаматов и Йовков. В тях няколко пасажа са посветени на Вл. Василев – чрез устата на Стаматов Мешеков по недопустим начин засяга семейния живот на Вл. Василев и не се посвенява да го нарече направо „рогоносец". Прочетох тези пасажи с възмущение. Мешеков е в известно отношение неу-

равновесен; някогашното му сътрудничество в „Златорог" се е превърнало в своеобразен комплекс: от трийсет и няколко години се занимава с това – да атакува Вл. Василев, да разобличава неговите литературни позиции, да се занимава със „Златорог" – като някакво изкупление на собствената си „вина". Но сега е прекрачил границите и е почнал да се рови в интимния живот на Вл. Василев.

Мнозина са възмутени от спомените. Казах открито на Божидар Божилов, че е извършено недопустимо нещо. Той стоварва вината върху критическия отдел на „Пламък" – не прочел ръкописа, за което съжалява. (...) Гледах го /Иван Попиванов – редактор в „Пламък" тогава – б.м./ учудено и в най-литературна форма му казах, че това е обида, даже подсъдна, че е проява на долни литературни нрави и т.н.

София, 10 март 1969

Книгата на Мешеков. (...) Заема позата на покаян. За да покаже, че абсолютно е осъзнал политическата си грешка с участието си в „Златорог", смята се за задължен постоянно да изобличава и уязвява неговия редактор. (...) Не става дума за защита на Вл. Василев – достатъчно има какво да се оспорва в неговите обществени и литературни позиции, но да се ровиш в неговия личен живот, да изковаваш оръжие от неговите обикновени човешки слабости, да иронизираш неща, които за него са били гранично преживяване, – това значи да си дребнав или да страдаш от болезнено самолюбие. (...) За съжаление, това постоянно подчертаване на изкуплението почва да става съмнително за читателя... (...) Цялата своеобразна, болезнена, „опъка", самолюбива и в края на краищата дребнава личност на Мешеков е отразена в книгата му[15].

София, 7 ноември 1970, събота

Излязъл е листът за Йовков – 90 години от рождението му. /Спомени на Атанас Попов, записани от Елена Попова – един културен, крайно коректен и добросъвестен човек, можем да имаме пълна вяра на обнародвания текст./

В спомените на Цанев има доста отрицателни оценки за Вл. Василев. До известна степен те са верни. Като дългогодишен редактор и директор на Народния театър, от обстоятелството, че е помагал в началните стъпки на много писатели, той беше придобил голямо самочувствие и си позволяваше да иронизира дори творци като Йовков, особено за неговите драми. (...) Вл. Василев отказал на няколко пъти да напечата стихотворения на Бленика, смятал я за бездарна. Тогава Цанев му заявил: „Щом не желаеш да публикуваш стихове на Бленика, аз ще си създам свое списание – ще видиш" – и напуснал „Златорог"[16].

---

[15] **Мешеков, Ив.** Из един живот, мемоари, дневници, писма. – б. м., 1968, с. 231.

[16] Така било създадено сп. „Изкуство и критика" – б. м.

София, 7 януари 1973, неделя

Вчера след обяд от 4 и половина започнахме у Багряна отново четенето на книгата на Блага и Данчо. Четенето трая до 9 ч. След това вечеряхме – Багряна бе приготвила – както винаги – много вкусна трапеза. Разговаряхме до 12 и половина. (…) Боров и Харитина си тръгнаха по-рано. Боров беше недоволен, дори раздразнен. Причината – положителната оценка за Вл. Василев, който поканва Багряна да сътрудничи в „Златорог" и по този начин й открива пътя към голямата литература. (Боров се изрази за Вл. Василев крайно отрицателно – за неговите критически статии, за неговите възгледи, за характера му, не липсваше и дежурното обвинение, че не оценил таланта на Смирненски.) Нищо чудно – старата вражда лесно не изчезва. При това Боров има един кумир – Ал. Балабанов, чието име не веднъж намесваше в разговора и оценките си.

София, 16 октомври 1975, четвъртък

Враговете на Блага и сектантите най-сетне изплюха камъчето – днес в „Литературен фронт" излезе огромна, неподписана статия срещу книгите за Багряна. Главното обвинение – идеализиран е „Златорог", подценена е революционната линия в нашата литература. Статията е написана с такъв размах и тон, сякаш е настъпила национална катастрофа[17].

Човек се чуди на две неща в тази статия: първо, на невярното представяне на книгата на Блага – в нея са направени множество критични бележки за „Златорог" и за цялата тогавашна политическа атмосфера, и второ – на връщането към позиции, които имаха място при оценката на нашето литературно наследство в първите години след Девети септември. Изглежда, че на нищо ново не сме се научили[18].

---

[17] За класово-партиен подход към миналото, против разместването на естетическите ценности : Редакционна. // *Лит. фронт*, 16 окт. 1975. Препеч. в „Работническо дело" – б.м.

[18] Ето официалната академична оценка за делото на Вл. Василев през 1976 г., 13 години след смъртта му: „Той е представител на бурж. политика и теория в лит., театралния и културния живот. Изявява се като открит враг на марксизма и материалистическата философия и лит. теория, води борба в печата с комунистическите културни дейци. Под прикритието на строг естетизъм развива в статиите си реакционни положения, обявява се рязко против рев. и прогресивната литература изобщо, пише отрицателна статия за Хр. Смирненски. На особено реакционна идейна основа са сложени статиите му на обществено-културни теми." Под тези оценки се е подписал акад. **Цанев, Г.** // *Речник* на българската литература : Т. I. – София, 1976, с. 195.

Идеологическо презастраховане, довело до концентрирана ретроградност. Това е поредният инвариант на познатия сюжет „ученик и благодетели", разказван от самия Г. Цанев. Вл. Василев и на него е помогнал в труден момент. В страшните дни след априлските събития през 25-та г. той бил арестуван, заедно с Асен Разцветников. „Един ден Боян Пенев подбра Вл. Василев и двамата отидоха в Обществена безопасност да дадат показания и да гарантират за мене. Вж **Среши** с миналото : Сб. – София, 1977, с. 158./

Има какво да се критикува в двете книги за Багряна, дори и в отношението към „Златорог" (излишно бяха поместени 3 фотоизображения на Вл. Василев), но такова тотално отричане, каквото е прокарано в „Литературен фронт" е несправедливо. То е печален белег на нашето време – и тъжно предзнаменование за бъдещето.

Че „Златорог" бе едно буржоазно списание, че бе обвързано в много случаи с управляващата върхушка – това е истина. Че Владимир Василев успя да привлече от революционните редици доста голям брой талантливи писатели и да ги свърже със своите естетически позиции – това е също истина. И за всичко това списанието може да бъде критикувано. Но също факт е, че на неговите страници се развиха няколко много талантливи български писатели. Такъв е случаят с Багряна. Някои не искат този факт да се припомня.

София, 13 март 1976, събота

В Писателския ресторант. Пълно. Джагаров на постоянната си маса в ъгъла. Казва: „Кажи на Блага тихомълком – много здраве от мене. Тя е една умна жена, аз ѝ го казах преди пет години..." – Знам, четох писмото ти... – „Но между нас се намесиха „приятели", които развалиха отношенията ни..."

Казах тези думи на Блага и двамата се смяхме, защото и двамата знаем какво правеше в онези години Джагаров срещу нея, пък може би продължава да го прави и сега. (...)

Зарев искал да посети Багряна във връзка с писмото. Багряна е развълнувана, защото Зарев ще я убеждава, а тя ще трябва да му отказва. Казах ѝ, че трябва да бъде твърда; най-сетне тя има право на по-добро отношение; поети от нейния мащаб не се раждат всеки ден.

Ние сме варвари, хора без патриотично съзнание, тясно скроени егоисти, които не виждат нищо по-далеч от носа си и в своя дребнав егоизъм могат да унищожат най-големите национални ценности. Така варварски постъпиха не само с Багряна, а към цяла редица писатели от миналото и настоящето; от д-р Кръстев и Вл. Василев до Валери Петров и Блага Димитрова.

Така по закона „няма ненаказано добро" от „Талмуда", който Вл. Василев често цитирал, към противниците му след 37-ма г. се присъединява и някогашният му сътрудник Г. Цанев. Съществува подробен документален запис на Любен Георгиев от обсъждане в редакцията на сп. „Септември" на студия на Вл. Василев. Караславов предопределя дискусията с една фраза-гилотина: „Позициите му са позиции на закоравял идеалист-реакционер". А този „реакционер" е участвал в комисия, присъдила на Караславов награда за романа „Сняха". В своята „защита" Г. Цанев изтъква, че имало ценни моменти, свързани с поетичната техника, но трябвало да се прескочи 25-годишното му редакторство в „Златорог". Тонът му бил менторски. Имало пресилени изрази, поставени само за да блесне! Накрая завършва: „Редакция без ножици няма!", следва репликата на Караславов: „О, и редакция без кош няма!" – И всичко бе предопределено"– е записал Л. Георгиев. /Цит. съч., с. 92./

София, 15 март 1976, понеделник

Среща на Багряна със Зарев: Багряна заявила, че държи на своя отказ от редколегията. Зарев се съгласил с нея, споделял доводите ѝ и заявил, че от никого не било наредено на Голев да помества такава статия[19] – това си било негова лична инициатива. Зарев се безпокои само за едно: да не би отказът от редколегията на „Септември" да означава отказ от участие в българската литература изобщо. Багряна казала, че е била толкова разстроена от цялата тази кампания срещу книгата, че оттогава нищо не е писала, нито може да напише. Зарев я питал за Блага. Би искал да се срещне и с нея, но не знаел дали ще се съгласи. Смятал, че в книгата имало много хубави неща и тя би могла да се преиздаде, ако се поправят някои неща за „Златорог" и за общото развитие на българската литература между двете войни.

София, 3 юли 1991, сряда

„Литературен форум", бр.27 от 2 юли – статията „Пак за дълга към Владимир Василев" от д-р В. Стефанов. Разговарял с Борис Делчев, който му казал, че ЦК е забранил да се издаде некролог за Вл. Василев от СБП и да произнеса слово на неговото погребение. Обвинявали за тази забрана Тодор Павлов. Но в дневника на Александър Геров с дата 29 ноември 1966 г. било отбелязано, че Венелин Коцев наредил да не се издава некролог.[20].

Понеже напоследък много се пише за Владимир Василев, заслужава да кажа истината за забраната на некролога и надгробното слово. Вл. Василев почина на 27 декември 1963. Същият този ден ми се обади Камен Калчев, тогава председател на Писателския съюз, и ме помоли да произнеса слово при погребението на Вл. Василев. Мотивира се: мъчно може да се намери друг; аз мога да го направя (имаше предвид не само, че бях близък с редактора на „Златорог", но съм и безпартиен)... Бях настинал и бях решил два-три дни да не излизам от къщи, но случаят е особен и се съгласих. Вечерта написах словото си. На другия ден, когато беше и погребението, Камен ми позвъни сутринта и ми съобщи, че се обадил от ЦК лично Митко Григоров и наредил: никакъв некролог, никакво надгробно слово. И при смъртта не искат да простят на Владимир Василев враговете му.

---

[19] Сп. „Септември" с гл. ред. Вл. Голев – инструктор в ЦК на БКП, също излиза с уводна статия срещу книгата за Багряна. /Вж Към нови постижения на българската литература, теория и критика . //. *Септември*, XXIX, 1976, № 1./ А тя дълги години е била редактор там. С помощта на Петър Динеков Багряна е написала достойно писмо до П. Зарев, в което категорично заявява: „Моля да бъда освободена от редакционната колегия на сп. „Септември", като занапред името ми не фигурира в списъка на редакторите".

[20] Ал. Геров /Дневник – 29 септ. 1966/: „И този гестаповец Венелин Коцев, който изкрясна по телефона на Илия Волен да не издава никакъв некролог за Вл. Василев...": Вж *Век 21*, № 13, 27 март – 2 апр. 1991.

Жестока история. Не бе малко, че редакторът на най-авторитетното българско литературно списание през 20-те и 30-те години бе изхвърлен извън борда на литературния живот, че бе принуден да се занимава с коректури, че едва свързваше двата края, че остана сам (жена му почина), че едва през последните години му отпечатаха няколко статии, но трябваше да бъде и погребан без добра дума от колегите му писатели… Не отидох на погребението – и потресен от станалото, и поради настинката.

В статията на д-р В. Стефанов има един интересен пасаж за предсмъртните дни на Владимир Василев: „През пролетта на следващата година /1964/ се видях с д-р Л. Радославов, който работеше в института „Пирогов", от него разбрах за трагичния край на Вл. Василев. Научих, че е починал от стомашен кръвоизлив. Д-р Л. Радославов, който се интересуваше живо от изкуство, недоумяваше от факта, че нито един писател не се бил заинтересувал тогава от здравословното състояние на Вл. Василев и никой не отишъл да го види."

10 август 1991

Любен Георгиев е написал своите спомени за Владимир Василев (в „Пламък", кн. 4; спомените продължават). Написани са добре, с хубаво чувство към Вл. Василев; в тях се съобщават интересни неща. Добре е, че е запомнил, или може би е записвал много свои разговори с Василев. Харесва ми и полемичният му тон срещу онези, които се отнасяха жестоко към редактора на „Златорог".

София, 2 септември 1991, понеделник

В спомени на Любен Георгиев за Владимир Василев (Пламък, кн. 5, с. 83-97) : „Чу се, че на гроба ще говори Петър Динеков, той не се яви, никой не му бил казал, не знаел." Писанията на Любчо винаги се посрещат със съмнение – или не е точен, или е субективен.

Истината всъщност е следната. На обяд на 27 декември 1963 г. ми се обади по телефона Камен Калчев (тогава председател на Писателския съюз) и ми съобщи за смъртта на Владимир Василев. Трудно било да намерят кой да говори на гроба; Фурнаджиев и Анна Каменова отказали. Аз се съгласих, макар че бях настинал и този ден не излизах от къщи. Написах словото. На другия ден рано Камен ми съобщи, че по телефона се обадил Митко Григоров от ЦК и наредил да няма реч от Писателския съюз и да не се издава некролог. Текстът на моето слово се намира в тетрадка №16; не е печатан никъде.

Вместо послеслов

Току-що бях завършила този текст, когато прочетох нещо, което ме порази, порази и всички, с които го споделих. Звучи като невъзможна културно-историческа утопия, като паралелна реалност… В тези „безбожни" антихрист-

ки времена Владимир Василев бил опят в черква, поклонили се „стотици" хора. Архимандрит Василий произнесъл светско слово с оценка за ролята му в българската култура, силни думи казал и актьорът Константин Кисимов, разплакал всички. Невъобразимо!

Изумена как това е станало възможно, позволих си да се обадя на автора на спомена, за да попитам дали няма някаква грешка или мистификация. Не, уверявам ви – текстът е автентичен и не мога да се стърпя да не го цитирам. Е, провидението не винаги е глухо и сляпо…

Автор на спомена е Атанас Свиленов – свидетел и участник в невероятното събитие[21]:

„Не мога да си обясня защо някой мемоарист, освен възмущението си (с право) от този конфуз в официалната, под контрола на СБП част от прощалната церемония, не се връща към онова, което я предхождаше и което беше организирано не от институция, а от близките и приятелите на покойника (може би не са ги поканили или не са присъствали). В черквата „Свети Георги", недалеч от дома на Владимир Василев, той беше опят от свещеници в присъствието на стотици хора. Даже извън храма останаха някои, по техни си, може би атеистични съображения. Помня, че говори архимандрит Василий, дребничък, розовичък, но със силен, кънтящ глас. Не беше църковна реч, а светска и с ясна оценка за огромната роля, която има Владимир Василев в българската култура. Не отмина и огорченията, които са му нанесени, но убедено каза, че в бъдещето ще бъде оценен справедливо. Тогава думата взе и Константин Кисимов, бележития актьор. Чувал го бях да произнася чужди думи, но не подозирах, че е способен на толкова силно лично слово. Той разплака всички, защото говори за неблагодарността към човека, без който и българската литература, и българският театър биха били на много по-изостанало равнище. „А нас, моето поколение, той ни създаде, направи ни и творци, и човеци." Кисимов отсрами спотаяващите се интелектуалци, доказа, че не са се свършили хората с чест и достойнство. Какъвто бе Владимир Василев."

Нямам обяснение за факта, че никой от писалите за това митологично погребение не е споменал ни дума за опелото, дори в статии, писани след 90-та година. Няма и следа за това и у Петър Динеков, на 28-ми по обяд той е имал лекции в Университета. Но в „тайнописа" си Борис Делчев е отбелязал с две думи в скоби: „Нямаше ги нито „видните" сътрудници на „Златорог", нито артистите от Народния театър /казаха после – неколцина били в църквата/"[22].

В архивите на църквата „Свети Георги" наистина открих името Владимир Василев Матеев, записано на тази дата. И никакви следи повече. Споменатият

---

[21] **Свиленов, Ат**. Спомен за Владимир Василев. // /http://www.mediatimesreview.com/august03/Zlatorog.php//:

[22] **Делчев, Б**. Цит. съч., с. 75.

архимандрит Василий отдавна лежи в Къпиновския манастир. Хората, които биха могли да свидетелстват, вече са си отишли. В паметта на тримата внуци Константин Кисимови не е съхранен никакъв спомен. Новият свещеник в „Свети Георги" твърди: В тези години, когато е отменено с декрет традиционното поклонение в църква, това е невероятно.

Невероятно, но факт! Кой знае какви метаморфози и синтези са се случвали в съзнанието на автора на спомена в това междувремие, между „онова" време и „сегашното", за да потърси убежище паметта на тогавашния 26-годишен талантлив млад критик в един друг спомен-мираж, изпълнен със светла покруса... Потресът от онова зловещо, безпаметно и безмълвно погребение на алея „Голгота" – каква метафора !, е изтласкан от видението – реално или не, на едно химерично светло прощаване.

Пиета – като покаяние. Не – като възкресение.

Още едно доказателство, че пътят на истината минава всъщност не през фактите, а през техните трансформации в осмислящото съзнание.

Belcheva, Evelina. Petar Dinekov: Epithaph for Vladimir Vassilev 47 years postmortem

The text is in the form of editor's notes on Peter Dinekov's epitaph to the memory of Vladimir Vassilev which has not been published so far. It is an attempt to reconstruct the tragic events surrounding the death and the funeral of the eminent critic who established the „aesthetic canon" of Bulgarian literature in 1930s.

ВОНГАР, ГЛАСНИК ИЗ ДРУГОГ СВЕТА

Предраг Палавестра, Београд

Крајем педесетих година, кад сам тек почео да радим у „Књижевним новинама", у редакцију нам је дошао радник-писац Сретен Божић, из Аранђеловца, који се спремао у Француску. Донео је за објављивање једну приповетку и рекао да се из свога села Трешњевице, са Букуље, упутио у Париз, где намерава да се запосли као физички радник. Причу смо објавили, али како нам није оставио адресу, Божић је из наших живота нестао без трага. После пуних десет година јавио ми се из Аустралије и послао књигу својих ратних прича из Вијетнама. Уз писмо, спаковано у једној чудној дугачкој кутији, послао ми је повећу, црвено обојену дрвену рибу, украшену препознатљивим шарама аустралијских домородаца. У писму је рекао да је из Француске стигао у Аустралију и да се ту прикључио једном урођеничком племену на северу континента, које га је, после иницијације, прихватило за свога члана под именом *Banumbir Wongar*, што би се могло превести као „гласник из света снова". Сањао ме је, вели, два-три пута узатопно и, опоменут тим сном, сетио се мене и „Књижевних новина".

Сан му је био мистични знак присутне даљине, па је замолио једног урођеника из његовог племена да ми, по узору на аборицинску митску рибу – која је лечила очи у мору и постала лепа девојка – изради и изрезбари ту велику дрвену рибу. Хтео је да ми се одужи, најпре зато што сам га посетио у сновима, а затим и зато што сам га охрабрио и за њега имао стрпљења и разумевања. Касније сам сазнао да је Вонгар у Француској кратко време радио у фабрикама „реноа", да се у Паризу упознао са Симон де Бовоар и Жан-Пол Сартром, који су га подстакли да пише. Неколико година иза тога сусрета, у своме часопису „Les Temps Modernes", из рукописа су превели и штампали његов први роман *Пут у Бралгу (The Tack to Bralgu)*. Преведен с француског на енглески, роман је штампан и у Америци и ту добио добар и опширан приказ у књижевном листу „The New York Times Book Review". Представљен као самоуки писац првог аборицинског романа у аустралијској књижевности, Вонгар је тако стекао светско име, иако су га у Аустралији неки писци покушали да дискредитују као варалицу.

Протеран са севера контитента у Мелбурн због критике аустралијских власти према строседеоцима – поводом отварања опасних рудника урана на земљи домородаца – Вонгар је под својим српским именом почео да обрађује урођеничке митове, штампане у књизи *Аборицински митови* (Aboriginal Myths), у сарадњи са етнологом Аланом Маршалом. Испоставило се да је то-

ком боравка у Аустралији постао добар и упоран теренски етнолог, познавалац аборицинске традиције, начина живота и страдања домородаца, као и да је његово разноврсно дело аутентична аустралијска књижевност у накнадно стеченом, аустралијском идентитету.

У јавни живот Аусталије Вонгар је ступио оштром критиком власти и залагањем за угрожена људска права староседелаца. Његова жена Ђумала и двоје деце, који су, после његовог протеривања, због своје црне боје остали у северним крајевима Аустралије, умрли су затровани и незаштичени поред новоотворених рудника урана. У библиотеци аустралијског Парламнета у Канбери, Вонгар је припремио велику изложбу антрополошког материјала и фотографија о том „атомском бумерангу" под насловом *Totem and Ore* (Тотем и руда). Изложба је, према писању штампе, забрањена само неколико сати после отварања – „јер би се неколико угледних људи могло осећати непријатно". Послао ми је сиротињски каталог те изложбе, састављене од 40 црно-белих фотографија, које је сам снимио на лицу места, а које говоре о кобном утицају уранијумских копова на живот староседелачких племена, о положају домородаца на преласку из традиционалног живота у индустријску цивилизацију и о уништавању аустралијског наслеђа, које води у деградацију и истребљење аутохтоног становништва.

Откад се доселио у Мелбурн, наставио је да, с времена на време, шаље своје књиге, приказе и исечке из новина о својим књижевним успесима. Постао је познато књижевно име, о којем су похвално писали свуда по свету и кога су преводили и издавали угледни писци. Када је уредник београдског „Нина", тадашњи секретар Српског ПЕН-а, Душан Величковић путовао у Аустралију, дао сам му Вонгарову адресу. Тако је дошло до првог превода Вонгарих дела на српски језик – кратког романа *Пут за Бралгу* и збирке приповедака *Бабару*.

Ненадано, као што је био нестао из „Књижевних новина", Вонгар се, крајем лета 1980. године, изненадно појавио у Београду. Кад смо се нашли у граду, рекао ми је да је дошао да тражи помоћ не би ли се негде у Београду, можда у Српској академији наука, као *corpus separatum*, нашло места за његову антрополошку збирку *Тотем и руда* (Totem and Ore). Збирка се састојала од изворних докумената, магнетофонских трака, фотографија и записа о положају и судбини аустралијских урођеника под притиском атомске цивилизације. Повређен и онемогућен у Аустралији, Вонгар је своју јединствену антрополошку збирку хтео да поклони Србији и завичају. Био је спреман да је уступи Етнографском институту САНУ или Етнографском музеју у Београду. Очекивао је да ће се тако, на прикладном и стручном месту, сачувати његови мало познати аутентични документуи о невољама домородаца са далеког континента.

Ступио сам у везу са људима у Академији и предложио им да се Вонгарова антополошка и етнографска збирка података о животу и нестајању

аустралијских Аборицина похрани у САНУ. Нису ме послушали. Рекао сам Вонгару да у Београду за то тренутно нема ни довољно новаца ни правог занимања, на шта је он разочарано рекао да ће збрику понудити Музеју човека у Паризу или Антрополошком музеју у Берлину. Видело се да је разочарани и разључени Вонгар имао чврсту намеру да сачува своја сведочанства о удару модернога света на живот његове породице и аустралијских домородаца.

Позвали смо га да нам исприча свој необични пут и своје намере. Како је ушао у наш стан, сео је на прву столицу крај врата, покрај себе је спустио тешку путну торбу с фотографијама и тако, на истоме месту, готово непомично, седео до касно у ноћ. Видео је да његова аборицинска риба стоји на полици са књигама и испичао нам како је, и зашто, дао да се она изради. За вечером је јео мало, готово ништа. Причао нам је дуго и детаљно о свом животу међу урођеницима, којима се придружио одмах по доласку у Аустралију.

После „Књижевних новина" и Француске, Вонгар је 1960. године стигао у Дарвин, слабо насељену област Северних територија, убрзо набавио камилу и кренуо да осваја ту „пусту, непознату земљу" – како, у својим тужбалицама, о њој певају номади из северне Аустралије. Првих дана пута кроз пешчану пустињу и ниско шипражје осетио је да га из даљине неко прати и посматра. Неприпремљен на пустињу, пао је с камиле и онесвестио се од жеђи и врућине, али су га спасили домороци, који су га дотад пратили непримећени. Када се опоравио, допустили су му да им се придружи и он је, немајући никаквих других пријатеља у новом свету, остао да живи с њима. Јео је, лутао и лечио се с њима, спавао на земљи са два динго-пса, који су га ноћу грејали. Доживео је многа чудна, невиђена и неочекивана збивања међу пустињским номадима, навикнутим на живот без воде и добре хране, у ниском растињу, камењару и песку, где се људи и животиње прилагођавају природи и живе с њом у сталном и непосредном додиру. Ловили су бубе, мраве, кенгуре и рибу, скупљали траве и ложили суве гранчице, тражили корење, цедили жабе, јели лишће, црве и гуштере. Остао је с урођеницима и био прихваћен тек када је у племену прошао неприметну и дугу иницијацију. Добио је ново име, нашао жену и с њом изродио децу, која су помрла од радиоактивног тровања у северним аустралијским рудницима урана.

Кад су га прогнали са Севера као „шпијуна хладног рата" који бележи тајне нуклеране пробе и смртоносна радијумска зрачења на слабо насељеној староседелачкој теритоији, настанио се у предграђу Мелбурна са два дингоса, са каквима је живео и у номадском племену. Писао је књиге и наставио борбу за заштиту старог домаћег становништва од нестајања под притиском цивилизацијског насиља, честих превара, друкчије хране, алкохолизма и дотад непознатих болести. Десетак књига, које је обавио и које су му обезбедиле запажен углед, штампао је под својим урођеничким именом *B. Wongar*. Тек касније се утврдило да иза тога имена не стоји прави аустралијски урођеник него један бунтовни српски досељеник.

Попут немачко-баварског емигранта Б. Травена, који је писао у своје време радо читане књиге *Берачи памука и Благо Сијера Мадре,* Б. Вонгар је у почетку и сам подржавао примамљиву тајну свога имена и порекла. Представљен је као аустралијски урођеник који је одрастао у Европи пре него што се, после Другог светског рата, вратио у Аустралију и поново прикључио своме племену. Настојао је да се прилагоди традиционалној култури урођеника и начину живота домородаца, измештених из свога краја и угрожених доласком белих људи. Погођен губитком породице, побунио се против обмана и лажне асимилације пристановника у индустријском капитализму. У једном сиднејском листу је написао да су „многе мултинационалне корпорације, привучене огромним рудним богатством, продрле на домородачку племенску земљу у резервату у Арнхем Ленду. Индустријализација је имала драстичан утицај на урођенички начин живота, који је постојао још од камерног доба и запретила да збрише локална племена и њихову 40.000 година стару културу".

Та изненадна и бучна побуна прекинула је Вонгаров живот међу саплеменицима и инспирисала његову литератауру. По речима Душана Величковића, написаним у поговору за српско издање књигу *Пут за Бралгу. Бабару,* никакво решење загонетног псеудонима више није имало значаја. „Прави урођеник или не, Вонгар своје приче исписује руком коју, ван сваке сумње, усмерава и подстиче миленијумска традиција аустралијских домородаца". Слично мишљење имали су и други критичари, који су тврдили да је под именом Вонгар „реч о писцу који је повезао абирицинску митологиоју са источноевропском књижевном традицијом. Запањен оргиналношћу дела, закључио сам да у модерној књижевности нема ничега сличног 'нуклеарној трилогији'" – написао је антрополог Роберт Рос. .

Према предговору, који је Вонгар сам написао за свој роман *Walg* (Материца,1983) – прву књигу „нуклеарне трилогије", у коју спадају још романи *Karan* (Душа, 1985) и *Gabo Djara* (1987) – њему је, у одлучујућем упознавању са аустралијском староседелачком културом и митологијом, највише помогла његова жена Џумала, која је, заједно са њихово двоје деце, умрла од уранијумског зрачења. „У нашем резервату и у околини где смо живели међу жбуњем, као и већина економски независних племениских група, песничко наслеђе је било још врло живо и говорило је многим генерацијама како се може живети од земље и од рада руку. У аборицинској поезији, свако дрво има своју душу. Неке су душе поново рођени припадници племена. Џумала је волела да их слуша како ноћу дишу. Убеђивала ме је да дрвеће између себе разговара, да пева преко свога лишћа и да она увек може препознати да ли су ти гласови мушки или женски. Када сам морао напустити нашу покрајину, не знајући да ли ћу је поново видети, веровао сам у ту песму, са надом да ће се дрвеће бринути о Џумали и нашој деци. Дрвеће, као верно псето, маше вам репом, и ја сам веровао да ћу их можда поново све срести, или као дрвеће или као птице. И сада видим то дрвеће у мојим сновима. Оно се креће

много спорије него људи и често се држе за руке, поготову ако иза њих чујем булдожере како брзо напредују, ломећи дебла и кидајући преплетено грање претвенено у ветрометину за спаљивање." У предговору за књигу *Последњи чопор дингоса (*The Last Pack of Dingoes*)*, која је објављена и на српском језику (2005) , Вонгар пише како му се Џумала из другог света, завног Бралгу, јављала и када је после радио у Мелбурну на железници. "Свако дрво је један од нас који је дошао на свет, рекла ми је. Месецима након тога, долазила ми је у сан, питајући ме где се могу гајити *чикада* плодови кад нема земље на којој би расле палме. Чим сам је угледао на насипу крај пруге, мислио сам да је дошла очекујући одговор. Једног дана, док је цртала на облутку, помислио сам да црта палму, али се испоставило да је то грм четинара, из чијих жирова је цурио мед. Један воз, који се кретао туда, застао је на тренутак. Помислио сам да је то зато да би путници омирисали сласт нектара у ваздуху, али је воз кренуо даље чим се упалило зелено сигнално светло.„

Симон де Бовоар је из Француске пружила јаку подршку Вонгару када је објавио роман *Walg*: „У том роману сам видела камионе за пустињу које су најмили истраживачи, мисионари, трговци и уранијумски градитељи. Они уништатавају земљу, десеткују генарације племениских девојака и одводе их далеко да би биле силоване или дељене са другима. Бели дошљаци то називају „дављењем змија које легу јаја", пе се тиме може објаснити зашто се читави нараштаји младих девојака уништавају да би се племена брзо угасила, а празна земља препустила белцима. Тако су бели људи задавили земљу, којој је украдена тајна како се прави киша. Џумала у свој торби носи још нерођено дете, јер, према аборицинској легенди, живот се може развити из песка ако постоји жена која га може родити. Ђумала се пробијала кроз уништени крајолик, наивно верујући да ће дрвеће поново процветати из уранијумских каменолома. Подсетила ме је на лице полинежанске жене коју је насликао Гоген, јер се и она трудила да поново подигне тајне живота, који су им украли дошљаци. Носићу Џумалу у своме срцу у временима која долазе. Када нуклеарна лудост, давећи све нас преплави свет, у смртоносним кишама биће пепео њене душе и њене земље", писала је Симон де Бовоар.

У другом делу аустралијске „нуклеарне трилогије", у роману *Каран,* говори се о људској души и о пустињској жеђи. Књига је посвећена „непознатом уроћенику" који је и сам био жртва нукеларних проба. Вонгар улази у мистерију преживљавања великих несрећа и објашњава је речима човека који му се јавио у сну: „Тражио сам *каран* (душу) моје жене која можда лута унаоколо". Када се разболео од рака, добијеног из нуклеарсног отпада, јунак романа је спознао да се није као змија одшуњао у жбуње него да као динго лиже своје ране.

За разлику од два претходна „мрачна" романа, трећи део „нуклеарне трилогије", објављен под насловом *Габо Ђара,* оцењен је као комично-сатирично дело о измишљеном путовања кроз историју светских пустошења. Вонгар

је за своју триологију добио високе похвале: дело је оцењено као потресно критичко сведочења о нестајању аустралијских домородаца. У Француској су за трилогију казали да је „лирски документат нашег чудовишно дивљег времена". Немачко издање трилогије су превели на немачки Анамарија и Хајнрих Бел, носилац Нобелове награде за књижевност и председник Међународног ПЕН-а. Каснијим романом *Дидериду шармер* (Didjeridu Charmer), Вонгар је своју трилогију проширио у тетралогију. Првобитна трилогија је, међутим, била довршена 1987. године, уочи грађанског рата у Југославији, када се у Вонгарову личну драму страдања и неправде уплела ружна мистика рата у његовом завичају.

Роман *Raki* (Омча, 1994), написан док тај рат у Југославији још трајао, донео је Вонгару неслућене нове невоље. Рукописну верзију романа му је запленила државна полиција и никад му је није вратила, упркос протестима из света, залагањима Међународног ПЕН-а и многим јавним апелима и протестима у самој Аустралији. Роман *Раки* је чудна прича у којој се, кроз симболику омче и конопца, прављеног од конопље, повезује трагична аборицинско-српска тема: распад породице, истребљење становништва, суровост насилне смрти и присилно одвајање деце од родитеља.

У том ангажовано и страсно писаном роману, на два различита краја света описана је и разобличена једна иста трагедије данашње цивилизације, која је у модерном свету остала мутна и неразјашњена. Описана је упоредна несрећа насилног одвајања деце од родитеља и принудног расељевања становништва у сеченим деловима Аустралије. Упоредо с тим, наведена су страдања Срба у Босни и Лици од усташког ножа током Другог светског рата и страдања народа у после распада југословенске државе. Улазећи овлашно у историју, која се поновила на два краја света, Вонгар је упоредио некадашње турско узимање „данка у крви" и покоље Срба у Јасеновцу; дао је опширан списак имена убијених православних свештеника; указао на насилно одвајање аборицинске деце од родитеља, затварње становништва у сабирне логоре и планско истребљење домородаца, симболично изједначених са дивљим дингосима, за које надлежни мирно кажу „обесите их".

Роман *Раки* је делимично документаристичики, са пробраном литературом, документима УН и глосаром, а делимично фикционалан, заснован на подацима из Вогаровог живота са аустралијским урођеницима. Књига задире у незалечене ране савременог света и осветљава дупле стандарде модерног човечанства, износи на видело дволичност светских управљача, тако да је сасвим разумљиво што на енглеском говорном подручју није могла остати непримећеном. Роман је местимично наивно поједностављен, на махове дубоко уверљив и потресан – управо као и Вонгарова прича, која се, док је седео у нашој кући, кретала од аматерског познавања историје, етнологије и класичне анротопологије, до врло компетентног и убедљивог сведочења о животу, страдању и невољама аустралијских домородаца. Када се читају његове књи-

ге упознаје се један непознат, потиснут и напола већ уништени живот урођеника, њихова усмена књижевност, фолклорна и митска традиција, блискост са природом, њихова веровања, метафизика и космогонија, поезија, племенске обичаји, односи међу генерацијама и половима.

Док је био у нашем дому, причао нам је дуго о друштвеном устројству аустралијских пастановника-номада, о бризи младих за старије и немоћне, о дугим сушама, када жене номада природно губе способост рађања, о додиру са звездама, о храни из жбуња, са грана, из земље, о бубама, мравима, гуштерима, крокодилима, рибама, шкољкама, змијама и жабама, о бризи за децу. Говорио је о култу воде и култу рађања, који се угасио када су бели досељеници прогнали домороце у сабирне „логоре за асимилацију", где су их обукли у другу одећу, дали им јаку храну, дуван и алкохол и изложили их непознатим болестима и нестајању.

Из његових књига и његових усмених казивања видело се да Вонгар свет схвата и тумачи као човек који се стопио са урођеницима. У његовим речима је било носталгије и дубоке личне повређености, туге за тим једноставним, вековима непромењеним светом, који се нашао под ударом цивилизације. Из његових речи није се могао стећи утисак да би Вонгар желео да заустави и врати точак историје него да жели да се људима свих боја и раса обезбеди и врати исто достојанство и једнако право на живот.

Упркос невољама које је имао са романом *Раки*, против којег су, због ауторових симаптија према Србима, протестовали хрватски насељеници у Аустралији, Вонгар је наставио да живи у Мелбурну. Ту, у својој другој отаџбини, пишући на добро савладаном енглеском језику, постао је један од познатијих и у свету признатијих аустралијских писаца. Имао је подршку и високу награду Међународног ПЕН-а, Удружења америчких библиотекара, лондонског „Sunday Observera", аустралијску књижевну награду „Bunbury", награду „Avron Poetry Fonudation", почасну награду „Emeritus" Аустралијског уметничког савета; имао је редовну сарадњу са „Monash" Универзитетом, помоћ светских компаративних часописа, као што је „Word Literature Today". Имао је подршку француских и немачких и америчких писаца и интелектуалаца. Имао је издаваче широм света, његове књиге су преведене и објављене на десетак светских језика, у Великој Британији, Француској, Холандији, Немачкој, Русији, Јапану, Србији, Мађарској, Кини. Недавно је добио звање почасног доктора Универзитета у Крагујевцу, у његовој родној Шумадији.

Говорећи о Вонгаровим књигама, амерички критичари су истакли да он, иако даје мрачну критичку слику живота аустралијских домородаца – за разлику од других постколонијалних писаца, који говоре о крађама и отимачинама – не проповеда побуну, насиље ни револуцију. Уместо тога, рекао је за њега Роберт Рос (Ross), професор антропологије са Универзитета у Остину, „Вонгар нуди метафизичко решење које подрзумева обнављање земље и мистично јединство белог и црног становништва".

У часопису „World and I" (Свет и Ја), Рос је објавио опширан и храбар оглед о Вонгару под насловом „Универзалност људске патње". Говорио је о симболичној вези између страдања европских Срба и аустралијских домородаца. „Прожимање српске и аборицинске историје у књижевности, у први мах може изгледати као неприличан посао. То, међутим, није случај кад је реч о рођеном Србину Сретену Божићу, који живи у Аустралији и објављује своје радове под аборицинским именом *B. Wongar*". Његов роман *Раки*, сматра Рос, није ни пријатна ни лака књига, али је књига која заслужје да буде читана. Наслов потиче од речи „конопац", или „омча"; што се у Србији прави од конопље. Конопац и омча, по мишљењу Роса, могу да повежу несрећу коју су искусили аустралијски домороци и балкански Срби. Вонгарове раније књиге су биле горке и носталгично лирске, некада комичне и сатиричне, или чак политички ангажоване. Имале су исти задах неправде модернога света и данашње цивилизације према једноставном, духовно и емитивно богатом животу аустралијских староседелаца.

Вонгарова приповест у роману *Каран,* по писању листа „The New York Times Book Review", била је повезана са геноцидом и доведена у везу са истребљењем Јевреја. Јунак романа, озрачен радиоактивношћу, вратио се својим коренима како би живот завршио као динго, у ниском растињу пустиње, без додира са научним открићима модерне атомске цивилизације, где се се деца рађају деформисана, кенгури расту без репа и птице без перја, „где свет више није прагматично унапређен и где све још увек може бити претворено у мит". За критичара тога листа Ејвена Кондела (Evan Condell), Вонгар на појаве у модерном свету гледа као урођеник. Сматрајући да је роман *Каран* „дубоко циничан", критичар Колин Волтерс (Calin Walters) у листу „The Washington Times Magazine" иронично очекује да ће Вонгаров следећи роман бити смештен у Јужну Африку, где такође влада слична „судбина црних етничких заједница у друштву под доминацијом белаца, где нема изгледа за хомогензизацију„. У листу „The San Francisco Chronicle" Мери Мекки (Mary Mackey) констатује да је тај цинични утопијски завршетак романа *Каран* преузет из урођеничких локалних митова – ту се, каже она, неком натприродном магијом, стварност геноцида и нуклеарне олује претварају у „рајску зелену ливаду са изобиљем воде, где из мора расте дрвеће укопано у примордијални песак, из којег израста свако људско биће".

Мислио сам да су се моје личне везе Вонгаром временом истањиле и прекинуле, али је он ваљда сазнао да сам га поменуо када сам 1989. у „Књижевним новинама" писао о српским књижевницима изван домовине. Без много речи објашњења, послао ми је свој роман *Раки* и једну видео-траку са докуменатарним материјалом „Двоструки живот", у којем је приказан његов усамљенички живот у Мелбурну, где живи са чопором паса. Тада сам схватио зашто је своју аутобиографију, названу *Јазбина дингоса* (Dingoes den), повезао са дингосима, који су, у неком вишем, мистичном смислу, могли бити

прихваћени као духовна инкарнација његове породице. По доласку у Аустралију, Вонгар је, после иницијације у своме племену, постао *bala,* примио је и спознао спиритуална својства природе, воде, камења, песка, животиња, трава, корења и жбуња, и у својим књигама обрадио ту мистику земље, звезда и душе. „Наши преци никуда не журе. Нека бели човек поједе онолико камења колико може да стане у његов трбух, нека прашина покрије његово бледо лице и нека сунце спржи његову танку кожу. Што му буде теже, то ће га дуже памтити; чак и његова нерођена деца неће моћи ништа друго да кажу сем да га куну."

Поучени својим животима, домаћи људи и прастановници Аустралије, каже Вонгар, „још од рођења знају да неко од њих може постати дрво или животиња; или су можда с годинама дошли до тог сазнања да, без обизра какав обик морају касније да приме људи из нашег народа, увек мораш бити уз њих – они се и даље брину о својој породици." За дингосе доморци верују да су „поново рођени људи – они се враћају у живот као животиње, надајући се да ће својим најближима бити од помоћи. Не само што се током живота не одвајају од тебе него ти читају и мисли – они преносе поруке наших духова."

Није било тешко схватити зашто се у документарном филму о Вонгару поред њега појављују дингоси. Док је седео код нас, Вонгар нам је причао о псима као о својим најближима – они су га прихватили и својим крзном грејали када је у хладним ноћима спавао у песку. Вонгар и сада у Мелбурну живи „у јазбини дингоса". Дингоси су његова породица, његов *babaru* из другог света.

Палавестра, Предраг. Вонгар, посланик на отвъдния свят.

Б. Вонгар е изключителен австралийско-аборигенски автор със сръбски произход. Той отива в Австралия през 1960 година като Сретен Божич (роден през 1932г. в Араделовац, Сърбия), присъединява се към аборигенско племе в Северните територии, приема ново име – Б. Вонгар – и става един от първите аборигенски писатели. Най-важните творби на Вонгар са „Аборигенски митове", „Следата до Бралго", „Бабару", цикълът „Walg, Karan, Giabo Djara" и „Raki, Dingoes Den" (автобиография), антропологичната и анти – атомната изложба „Тотем и Оре" и др. Книгите на Вонгар са преведени на различни езици и публикувани в много страни. Б. Вонгар поучава някои от най-престижните литературни награди и през 2009 г. става доктор хонорис кауза на университета в Крагуевац, Сърбия. Б. Вонгар живее понастоящем в Мелбърн.

СЛИКЕ-СЕЋАЊЕ КАО РЕГУЛАТОР СТВАРНОСТИ И ЛИЧНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ ДЕВЕДЕСЕТИХ ГОДИНА 20. ВЕКА

Слободанка Пековић

„Откад сам се сродио с пунолетством, живео сам усред једног дуготрајног Армагедона“[1], каже јунак романа Владимира Арсенијевића, мислећи притом на Београд. Међутим, Армагедон није само Београд, већ сав простор зараћених страна у бившој Југославији, па и градови избеглица широм Европе и Америке.

У тражењу разлога који су довели до избијања рата у Југославији истичу се слике прошлости и сећања на прошлост као на један од главних узрока за све што се дешавало.[2] „Prvo, kultura sjećanja je konstitutivni dio svakog suvremenog društva i njegovih iskustava u kojima se radi o samorazumjevanju dotične zajednice, o oblikovanju (individualnih i kolektivnih) identiteta te o njezinom utjecaju i na političku samosvijest dotične zajednice. Drugo, vodeća perspektiva i središnji problem te kulture je ophođenje sa prošlošću (koje se manifestira u političkoj svijesti, u kulturnim ritualima, u umjetnosti, u svakodnevnom ophodjenju sa historijskim sadržajima). Treće, teorije sjećanja nastoje rekonstruirati povijest sjećanja istražujući oblike osavremenjavanja historijske prošlosti.“[3] У Србији, то је била слика-сећање на Косовску битку које је у своју далеку прошлост уписивало многобројне значењске нивое и пружило могућности да манипулација симболима и метафорама добије значајну улогу, али и сећање на покоље из 2. светског рата. Хрвати су се сетили свог дуговеког сна о држави[4], а сви заједно су се сетили неповерења и разлика које их раздвајају. Неповерење је постало метафора, ослонац, па и оправдање за мржњу.

---

[1] **Арсенијевић, Владимир** *Подпалубље*, Београд, 1995, стр. 27.

[2] Прошлост, односно сећање на прошлост је део егзистенцијалне нужности јер представља јединство времена (прошлог, садашњег, будућег) и конститутивни је чинилац било које заједнице у позитвном смислу, али и у негативном, јер захтева и корективан однос или чак и критику, или бар запитаност да ли је прошлост искључиво „златна“ па је као такву прихватамо без резерве, са патетичним геслом о враћању у сјајно доба безгрешности. (О томе Peter Sluterdijk, *Zur Welt Kommen –Zur Sprache kommen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988)

[3] **Bosto, Sulejman** „Teorije sjećanja“, *Kultura sjećanja*, Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti, ur. Tihomir Cipek i Olivera Milosavljević, Zagreb, 2007, str.33. (246)

[4] Подсетимо се речи хрватског председника Фрање Туђмана изговорених у Дому Хрватске војске у Загребу просинца 1993: „Država smo u ratu, i to u ratu kojega nismo htjeli, ali ga nismo mogli izbjeći i zbog vjekovne težnje za državnim osamostaljenjem.“ (Boris Dežulović, Predrag Lucić *Greatest Shits*, Antologija suvremene hrvatske gluposti, Feral Tribune, Split, 1999, str. 282.

Крајем 20 века је пажња писаца усмерена на Босну, Хрватску, Србију, или и на земље егзила (оне у које су бежали било из политичких, било из егзистенцијалних разлога) и на оно што се догађало у омеђеном кругу личне спознаје. Босански и хрватски романи говоре о рату на домаћем терену, а српски о рату и бомбардовању НАТО алијанске, сви заједно о узрочно последичном односу прошлости и садашњости, одговорности, трансформацији идентитета, манипулацијама мишљења, политичким и другим митовима.

Свим народима бивше Југославије изгледало је неизбежним да се мир замени ратом, изгледало је као да су симболички и стварни светови променили своје улоге или да су се границе између њих толико истањиле да је препознавање истине, историјске истине, било изузетно тешко, а слике прошлости и сећања на прошлост постепено и све више бивају неодвојиви део стварности. Подручје историје као подручје прошлости полако се пребацивало из сфере политичких дискусија у сфере стварносног окружења и историја, историјско, али и лично, сећање добили су невероватно важну улогу у стварању новог погледа на прошлост који је, пак, формирало и мишљење о будућности. „Imajući u vidu važnost sećanja za identitet neke grupe ne treba da iznenadi da stepen tih manipulacija često može da bude jako velik. Baš kako je to precizno primetio Orwell, onaj ko kontroliše prošlost, kontroliše i budućnost, a ko kontroliše sadašnjost – kontroliše prošlost."[5] Створено је замршено коло у којем се манипулативна слика прошлости и садашњости претварала у имагинативну представу фиктивне садашњости и хипотетичне будућности. Сећање је почетком деведесетих било политички употребљиво јер политичари су управо око слика сећања окупљали своје политичке идеје и своје политичке присталице. У књижевним делима потреба за тематизовањем слике и доживљаја истине (спознаје истине) постала је веома важна јер је отварала мали пролаз ка искораку из сенке ратова. Искорак је био тежак не само због идеолошке инхибиције већ и због оптерећености сопственим доживљајем рата, као и спознајом да су учесници збивања у ствари искључени из могућности да одлучују о својој судбини. Рат је сломио све дотадашње вредности и веровања, готово избрисао грађански слој и зауставио науку, економију ... све активности сем ратних, пропагандних и оних које су помагале преживљавању. Поред тешкоће да се догађаји објективизују у послератном периоду писци су се у романима из деведесетих (и о деведесетим) годинама двадесетог века борили са до тада новом појавом „политичке коректности", када су постали свесни, осетљиви или опрезни према политичкој коректности и етичкој исправности.

Као и у сваком литерарном делу и у романима деведесетих година двадесетог века, писци су стварали, пресликавали или учитавали жељену слику

[5] **Petrović, Nebojša** „Kolektivna sećanja i perspektive poslekonfliktne situacije", *Kultura sjećanja. Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti*, ur Tihomir Cipek i Olivera Milosavljević, Zagreb, 2007, str. 94. (93-107)

стварности у своје дело. Најчешће вођени личним осећањима симпатије или праведности, приклањали су се једном или другом виђењу „истине", али само је мањи број био склон проповедању или давању упутстава како се ваља понашати, или истицању себе као оног ко би могао да буде наводни морални ауторитет.

Доживљај стварности је индивидуалан и разликује се и од објективне и од историјске стварности. Међутим, у осетљивим предратним и ратним временима, слика стварности у књижевности има реверзибилни. Онолико колико је стварност утицала на уметност или је стварала уметност, толико је и уметност, односно књижевно дело, обликовало стварност.[6] „Književnost je, to je dobro poznato, najpodložnija svim mogućim vanjskim nalozima i obavljanju zadaća koje joj izvorno ne pripadaju. Jednim dijelom ona se ni sada nije uspjela tomu odhrvati."[7] С једне стране постављала се објективна истина која је заправо била, и јесте, непозната (или је само делимично позната), затим истина уметничког књижевног дела и наметнута, хипотетична истина коју су стварали медији, новине и телевизија пре свега.[8] Фасцинација телевизијом је нарочито јака и очигледна у оним временима када се животи мењају, када живот сваког појединца зависи од вести и слика које prima. „No, bi li snaga političkih zavođenja bila tako velika da se ne oslanja na poslušne medije i umjetnost zaborava? Mediji su, naime tu i oni će relativizirati svaku smrt, demantirati zločin, izmanipulirati javnost, opravdati greške političara..."[9] Па чак и у ситуацијама када је гледалац-слушалац-читалац свестан варљивости „истине" коју му

---

[6] У својој докторској дисертацији *Filozofija i književnost: od ideologije zavođenja do manipulacije medij(im)a*, Сеад Алић говори о утицају технологије на уметност као о повратном процесу: „U tom kontekstu ono medijsko koje je iskorišteno od strane diktatorskih režima, a neosviješteno – daje nam za pravo govoriti o čitavoj galaktici medijskih pomagača najvećim diktaturama u ljudskoj povijesti, koje su se često znale pozivati i na književnost, filozofiju, estetiku, ljepotu, ideju slobode i sl. Marshal Mcluhan otkrivajući korijene svojih teza u predgovoru kolegi Innisu, pokazuje genezu teze koje je i sam razvijao. Naime u svibnju 1940. godine *Canadian Journal of Economics and Political Science* tiskao je tekst Innisovog profesora Roberta Parka. U tom tekstu Park govori o potrebi istraživanja uloge i funkcije komunikacije budući da je to očigledno temelj socijalnih procesa. Još je dakle Park započeo s tezama o utjecajima tehnologije na habitus čovjeka, funkcioniranje i strukturu društva..." (str.217)

[7] **Lovrenović, Ivan** *Unutarnja zemlja*, Zagreb, 1999, str. 207.

[8] Медији су имали велику улогу у обликовању стварности деведесетих година. И новине и телевизија и позоришне представе, концерти фолк и популарне музике, све је било планski и добро усмерено на пропаганду одређене идеје, на застрашивање. Истим средствима су се служиле све зараћене стране, поигравале се симболима и тумачењем прошлости. Истим средствима су се служили и медији изван простора бивше Југославије. „Евидентно је да се медијски рат против Срба наставља несмањеном жестином. У томе, као и до сада, предњаче поједини листови из Немачке и Сједињених Америчких Држава. Рат се очигледно *може добро продати* како је написано у немачком недељнику *Zeit*." (Момир Бркић, *Блокирана истина*. Београд, 1995, стр. 202.

[9] **Alić, Sead** „Göbbelsova galaktika – galaktika manipulacije", *Filozofija i književnost: od ideologije zavođenja do manipulacije medij(im)a*, doktorska disertacija, preuzeto iz *Ze-svezaka, str. 216.*

нуде, он је приморан да се ослања на оно што му показују јер су медији (сем у изузетним случајевима) једини извор сазнања.

Измештени јунак у роману Драгана Великића *Руски прозор* управо уз помоћ телевизије рационализује своју подвојеност и двоструког времена у коме живи. Две садашњости теку као упоредни токови између којих је јунак. Први ток је садашњост егзила у „Српској Казабланки". крајем 20. века. Уколико је Казабланка у истоименом филму била метафора за пометњу, вавилонска кула језика, народа и несрећа, онда је и Будимпешта у деведесетим годинама 20. века с правом била Казабланка за све оне који су из Србије, Хрватске или Босне измакли од рата, регрутације или бомбардовања: „Два дана касније, ходајући Ваци улицом, на сваком кораку је чуо речи свог језика. Највише је било Београђана. Седели су у кафеима, узбуђено разговарали, препознавао је нека лица. Стизали су са уверењем да ће бомбардовање ускоро престати, изнајмљивали су станове, сате и сате проводили по интернет-кафеима. Стално је наилазио на групе младог света. Дани су били сунчани и топли. На киоску у близини кафеа „Жарбо" појавиле су се београдске новине. Директор Гете Института позвао је Рудија. Неки немачки новинари правили су репортажу о *српској Казабланци*. Причало се да је преко педесет хиљада избеглица стигло из Србије у Будимпешту." [10] Код Фарука Шехића се појављује Казабланка такође као нека врста уточишта: „21.04.1992. (utorak) u 18 i 15 minuta počeo je rat u mome gradu. „Na terasi kafića Casablanka pio sam sarajevsko pivo."[11]

Свемоћ медија као стваритеља слике света сасвим се другачије приказује код Видосава Стевановића. И јунак и аутор су такође у егзилу. И као и у претходном роману постоје две стварности: једна је **овде**, а друга је **тамо**. У једној смо **ми** а у другој су **они**. Али, стварност која није **овде** директно се обликује према слици коју стварају медији. Текстови у новинама су окидачи којима се преобликује свест људи, стално подсећање на прошлост и упозорење да садашњост зависи од прошлости, од сећања:

„...чита [Ламби] наглас, мени.
Чуј, убили сина пред мајком.
Јесте.
Чуј, напали човека флашом. Замало умро.
Добро.
Чуј, ти говнари силују наше жене.
Разумем.
Чуј, наши се селе. Нико тамо не остаде.
У реду.
Чуј, све те лопове треба побити.

[10] **Великић, Драган** *Руски прозор*, Београд, 2008-09-28, стр. 169.

[11] **Šehić, Faruk** *Hit depo, Pod pritiskom...*, Zagreb, 2007, str. 73.

Имам нож.
Сваког дана исто. Исте новине. Исте речи. Пишу исти људи."[12]

Чак и када се медији не помињу, језик који се употребљава да би се показало како стварност која је **тамо** у потпуности влада стварношћу која је **овде**, тај језик је препознатљив као језик медија, сав у флоскулама које су биле у новинама и на телевизији. Дискурс, говор је кључни појам за разумевање наших друштвених и политичких пракси. Ми контролишемо и ограничавамо дискурсе, али и они контролишу и ограничавају нас. Контролисани говор медија је прошлост искористио да се од оних којима је порука била упућена направи жртва, да се створи жеља за осветом прошлости, да се, најзад покаже „права истина": „Наш народ је велики. Наш народ је славан. Има дугу историју. Има цареве, краљеве, војсковође. Има све што други немају. Неки тамо Немци, рецимо. Зато нас мрзе. Раде нам о глави. Наш народ сада ништа нема. Осим правде. И небеса. Зато је небески народ. Издајници су нам све одузели. Свуда око нас су издајници. Можда сви осим нас. Међу нама овде нема издајника. Ако има, нека се јави. Да му сами смрсимо конце."[13] Поновљени говор телевизијских емисаја или чланака у новинама усмеравао је сећање ка сасвим новој, све до деведесетих, потиснутој слици прошлости која је постала функционализована и немогућа без помоћи медија. Такође је лако препознати зло/употребу историје и историјског сећања. „Наменски приступ историји, без обзира на потребе за које се користи, увек јој даје поједностављену садржину, позитивно вреднујући оно што се доказује и негативно оцењујући оно што се оспорава. А историјски стереотипи и представљају такве упрошћене, наменске представе о прошлости са циљем потврђивања савремених захтева, базиране на историјским чињеницама."[14] Јасно је да је у оба романа медијској презентацији стварности дата велика важност. Код Великића, телевизијске вести отуђују јунака, њихов егзил се продубљује, **други** су они са којима деле потпуно неразумевање. Али вести и зближавају егзиланте, они постају свесни и своје издвојености, искорењености, преко вести успостављају везу са **тамо**, са прошлошћу, стварају гетоизирану заједницу која живи сама собом, само себи разумљива, са отупљеном, али довољно ефикасном потребом да се истакне различитост идентитета. У затвореном Сарајеву или затвореном Београду терор медија изазива и контра ефекат. Како не могу да се активно одупру текстовима у новинама, вестима и сликама на телевизији, билбордима, позоришним представама, свеопштој лудости, да би сачували мрвицу слободе и сопствене личности, људи притискају магично дугме да би се осло-

---

[12] **Стевановић, Видосав** *Снег у Атини*, Крагујевац, 1992, стр. 69.

[13] **Стевановић, Видосав** *Снег у Атини*, Крагујевац, 1992, стр. 67.

[14] **Milosavljević, Olivera** „Metodološke pretpostavke istraživanja nacionalnih stereotipa" *Kultura sjećanja*, ur. Tihomir Cepek i Olivera Milosavljević, Zagreb, 2007, str. 45. (242)

бодили прошлости и натурене садашњости, да би били сами са собом: „Тако смо кренули да гасимо ТВ. Разумели смо да, једноставно, нисмо у стању да се са таквим призорима носимо."[15]

Јунаци у егзилу су обично интрлрктуалци, у мањем броју случајева, представници урбане периферије или села. Код Водосава Стевановића, јунаци који долазе са рубних подручја, живе у свету који је толико сурово реалан да се реалност, као на сликама хипер-реалиста, доима као немогућа слика, а они сами као да живе без свести о ономе што им се догађа, или где се тачно налазе. Прошлост и садашњист су у магловитом миксу који се не да разлучити а скоро животињски инстикт да преживе или да наслуте опасност не доприноси њиховом личном искуству. Једино искуство које утиче на њих је колективно искуство. Они су у егзилу не само зато што су напустили своју земљу, своје село, већ и зато што не постоје као појединци. У туђини покушавају да се „окупе", да деле исти ваздух са себи сличнима, да своре представу света у којем као живе. Они су типови који потврђују снагу колектива и колективности. У већем броју романа јунаци су представници људи урбаног центра, индивидуалци који су не само у објективном, већ и у субјективном егзилу. Изузетност и индивидуалност јунака Бориса Дежуловића,Владимира Арсенијевића, Цевада Карахасана, Тврткa Куленовића, Фарука Шеховића, Владимира Кецмановића је да су и у егзилу који су сами изабрали, у егзилу интелектуалца који види, осећа, зна, али не проналази средства да се супротстави. Њихова свест је инкапсулирана, осећања спрегнута. Сваки покушај упада реалности у брањени круг интиме, пригушује се, релативизира, удаљава: „Лазар се бојао рата, није му било баш свеједно. Али, ко би могао уопште помислити да ја нисам страховао?. Јасно сам увиђао да се круг око мене сужава. Све је више људи бивало увучено у тај вртлог. Једног ће дана, мислио сам, закуцати и на моја врата, и колена ће ми, попут толиких колена последњих месеци, заклецати."[16]

У своме делу *Лос трабајос де Персилес у Сигисмунда. Хисториа сетентрионал* коју је Мигел де Сервантес Сааведра написао 1617. постоји мисао која показује како су велики проблеми казивања и стварања, као и прихватања поруке, тешки и одговорни: „Нисам се усудио да језику поверим оно што поверавам перу, мада се ни у њега много не уздам, јер онај ко сваког тренутка очекује смрт не може писати о тричаријама. Сад сам схватио да не може у свему да нас посаветује сваки паметан човек, него само онај ко има искуства у ономе о чему се савет тражи."[17] Тако је писао Сервантес и веома слично поступају и нама сувремени писци који покушавају да се на овај или

[15] **Арсенијевић, Владимир** *У потпалубљу*, Београд, 1995, стр. 48.

[16] **Арсенијевић, Владимир** *У потпалубљу*, Београд, 1995, стр. 19.

[17] Migel de Servantes Saavedra, *Persil i Sigismunda*, prev. Aleksandra Mančić, Beograd, 2008, str. 133.

онај начин, објективно или субјективно поставе према блиској прошлости која их оптерећује и коју покушавају да разумеју, рационализију и објасне.[18] И у једном и у другом времену стварност писца и последице које би писац имао после обелодањивања свога дела биле су подразумевајуће. Једино што је у старијим временима моћ утицаја ванкњижевних сила при обликовању мишљења (које је помагало да се дело прихвата или одбацује) било доступно мањем броју актера. Данас је сваки појединац изложен великом броју утицаја и притисака, посебно медијским који су готово свеприсутни и незаобилазни. Још већа разлика између Сервантесовог и нашег времена постоји пре свега у могућностима комуникације. Човек (и писац наравно) данас тежи да буде свуда и да са свима комуницира. Али, перцепција и писца и чатаоца умногоме зависи од медија и од слике света коју медији граде. Као да постоји нечујни рат између манипулације и манипулисаног. Сви они који не „производе" истину, или стварност, осећају да постоји нека неправилност у приказивању „истине", али како не поседују знање о стварним догађајима, подлежу манипулацији. Инстиктивно осећање да нешто није у реду потискује се, манипалативни медији их засипају проблемима који их брину и постају њихова једина преокупација. Тако, постепено, појединац постаје све мање свестан правог поретка ствари и живи у хипотетичном, сервираном му свету. Манипулација, пропаганда, медијски рат није новост, али нарочито долази до изражаја у репресивним и недемократским временима.

Често се говори како су интелектуалци и уметници савест човечанства. Али, питање је колико су заиста и једни и други у могућности да делају онако како би се од њих очекивало. Да ли писци заиста морају да буду субверзивни, и то политички субверзивни? Судећи по књигама које су објављиване у деведесетим, политичка субверзивност и није била толико видљива. Али су зато писци својом јавном речи и те како формирали отпор према владајућој политичкој пракси. Сасвим је другачија слика са романима који су настали нешто касније, почетком две хиљадите, када су аутори гласом изгубљене генерације са иронијском дистанцом могли да се позабаве блиском прошлошћу, па и да се подсмехну „светињама" у које се десетак година раније нико није усуђивао да дирне: : „Јасер је од згоде на сату повијести послије направио прави мит, ..., хвалећи се да је надимак добио након што је у средњој школи у Грачаници *најебао на националној основи*, кад је оно рекао професору марксизма да *ко га њега јебе и његе и комунисте* и да је *Јасер Арафат закон*. Касније се још хвалио да је у Хамилове *Зелене удовице*, елитни диверзантски вод бригаде „Кулин бан", сада 78. бригаде Армије БиХ, уновачен као

[18] Саша Илић у своме роману *Берлинско окно* (Београд, 2006) користи цитат из Емануела Левинаса да објасни проблем прошлости, другог и себе самог: „Прошлост другог и, унеколико, историја човечанства у којој ја никад нисам суделовао, којој никад нисам присуствовао, јесте моја прошлост."

провјерени муслиман, одан исламслом џихаду."[19] У оба случаја се показује како је Зеитгеист незаобилазно уплетен у књижевно стварање и како се исте појаве не промишљају исто у различитим временима, те тако и субверзивност нема исту снагу почетком или крајем деведесетих година. „Zarobljen u slike suvremenih medija, on je razapet između svijeta bez Boga, politike bez obraza, ekonomije bez pravednosti, filozofije bez mudrosti, budućnosti bez vizije... A pošto je književnost kroz stoljeća bila svjedokom mijena duha, bližim i neposrednijim od folozofije, pa i kada je riječ o ispitivanj zabluda ljudskog duha, ulozi riječi u svijetu, manipulacijama (nekada i danas) – književnost je bogatija znanjem i iskustvom, slutnjama i najavama, sugestijama i rješenjima da bi joj poklonili povjerenje."[20]

У изузетним ситуацијама људи се збијају и сврставају. Унутар затворених средина у земљама у којима се ратује и трпе ратне последице подела је била неопходна и једноставна. Људи се раздвајају или спајају као национални, верски или политички сродници, али и као жртве и злочинци, као људи и нељуди, као војници и цивили, и увек као они које спајају заједничка сећања, као они који стварају и одашиљу своју метафору живљења. И мада човек не може да опстоји без сећања, оно што се памти не даје праву, већ личну и искривљену слику прошлости од које, било као драгоцен или тежак (али увек употребљив) терет, зависи и садашњост и будућност. „Срећни људи имају лоше памћење и богато сећање. Другим речима, критични су према групним и идеолошким сликама прошлости и кадри да изграде самосталан однос према историји."[21] Мука која је повезивала људе терала их је на практично повезивање, а само у појединачним случајевима потпуног интелектуалног просветљења или снажних емоција. Компликованије је било са избеглицама, нарочито са избеглицама ван сопствене земље. Уколико су у Мађаркој, Аустрији или Немачкој, они су нужно били упућени једни на друге. Али њихова идентификација са земљацима који су остали у домовини, била је отежана јер су земљу напустили баш зато што нису могли да се идентификују са „нашима". Друга потешкоћа у идентификацији са „нашима" настаје због практичних и објективних разлога. Удаљеност, немаштина, другачије животне потребе и окружење: „Понекад, до нас би стигла покоја разгледница из Будимпеште, Прага, Копенхагена, Казабланке, Атине, Амстердама, Лондона, из свих тих сјајних места, и биле су нам уистину драге, те разгледнице, али је, и поред тога, тешко било одупрети се утиску да је све написала једна иста особа. Њихове полеђине биле су испуњене штурим латиничним жврљотинама, а и речи су личиле, некако, једне на друге, независно од локалних прилика: *немамо посао, радим понешто,*

[19] **Дежуловић, Борис** *Јебо сад хиљаду динара*, Београд, 2007, стр. 71.

[20] **Alić, Sead** „Göbbelsova galaktika – galaktika manipulacije", *Filozofija i književnost: od ideologije zavođenja do manipulacije medij(im)a*, doktorska disertacija, preuzeto iz *Ze-svezaka, str.218.*

[21] **Kujić, Teodor** *Kultura sećanja*, Beograd, 2008, str.352

тешко је, али ок сам, сналазим се, етц. етц."[22] У ономе што је аутор, Владимир Арсенијевић, назвао „Прилог бр. 2", позиција оних који су овде и оних који су тамо донекле се приближава и разлика постаје мања јер су и једни и други у свету који нису хтели, који не би изабрали да у њему живе, отуђени и јадни. Они који су **овде** подједнако су збуњени и искорењени као и они који су **тамо**, „нигде се не могу вратити, јер још нигде нисам сасвим ни отишао", каже један од јунака у екзилу у роману *Руски прозор* Драгана Великића (стр. 210). Слично је и у *Потпалубљу* Владимира Арсенијевића у којем јунак није у физичком егзилу, није **тамо**, али је дезоријентација и измештеност смисла иста: „Уопште, 1991. даровала нам је једну специјалну активност: измишљали смо нове пријатеље, или смо се дружили са пријатељима наших пријатеља у егзилу, а понекад смо се и враћали давним познанствима. Понекад би све то и имало смисла – више нисмо разликовали праву жељу од високостепене прилагодљивости."[23] Збуњеност и презир према сопственој ситуацији који се ишчитава код Арсенијевића, прераста у гађење код Великића: „Лешинар. Све сам то ја. Кога стално убеђује? Себе? Кога ти представљаш? Које време? Генерацију? Никога и ништа."[24]

Међу „странцима" избегли су **посебни**, **другачији** – људи са ауром егзиланата, али између себе, или сами са собом они двоје себе на оне који су и ту и тамо, који, мисле да су прекинули везе са „својима", али који, у стварности, не могу да се отргну од „својих". „Мост према том свету био је срушен. Тачније, Руди се трудио да га сруши. Тих дана рушени су новосадски мостови."[25] Главни јунак Великићевог романа који у свом обрачуну са прошлошћу и сећањем руши мост везе, објективизује прошлост у садашњости тиме што због садашњости напушта прошлост и, бар у једном тенутку, дозвољава садашњости да надвлада. Двојност и различитост јунака показује се и у међусобним односима, на личном плану, али и на општем, јавном плану: „Руди је требало да преводи. Снимало се у кафеу „Екерман". Део простора је испражњен, постављене су камере. Међу учесницима су била два београдска новинара, један млади редитељ из Новог Сада и писац Константин Иванић. Руди је још на студијама прочитао његов роман *Емигранти* .

За разлику од младог редитеља који је упорно покушавао да провокативним одговорима збуни немачке новинаре, Константин Иванић је причао сталожено. ... Веома оштро је ралативизовао дијагнозе које су светски медији изрекли откако је почело бомбардовање Југославије. За разлику од својих саговорника, који су српски режим видели као највећег кривца за катастрофу која се сручила на властити народ, Константин Иванић је иронично приметно

---

[22] **Арсенијевић, Владимир** *У потпалубљу*, Београд, 1995, стр. 31.

[23] Исто.

[24] **Великић, Драган** *Руски прозор*, Београд, 2008-09-28, стр. 276.

[25] Исто, стр. 174.

да се на позорници светског театра игра водвиљ са доктором Франкенштајном у главној улози. Чудовиште које је створио отело се."[26]

За Великићевог јунака сећање има и посебну улогу самодређења. Његово путовање кроз прошлост, његова сећања јесу проналажење себе и одређење себе у целокупности времена у коме постоји само унутрашњи свет онога ко се сећа: „Успорио је корак када је стигао у предворје двадесетог века. Путујући кроз време, осећао се као да путује из једног у другог себе. Да, у праву је Марина, постоје само унутрашњи свет."[27] Али сећање је терет, које се као авет закачила и опседа јунака.[28] Само у оним случајевима када јунаци романа нису урбани ликови, када у њима преовлађује, или једино постоји колективна свест, сећање се не доживљава као изгубљена могућност другог (нормалног) живота

Ипак, све док објављује оно што пише, писац учествује у стварности и има сопствено поље одговорности у којем може бити критичар, апологета, тумач или бунџија. И не треба заборавити да „нека дела могу бити и јесу изразито политички ангажована и у том смислу политички субверзивна, друга су, међутим, субверзивна на други начин. Али да ли је, на пример, неко у свом делу заобишао милошевићевски терор, а неко, пак, није, не сме да буде критеријум вредновања. Књижевно дело једног писца, на пример Радомира Смиљанића, не сме се судити по његовом политичком ангажману, као ни дело Јована Дучића, Оскара Давича, Бранка Ћопића, нити се дело сме занемарити или бацити у кош заборава зато што у одређеном тренутку писац није дигао глас против репресивне политике, или, чак, злочина. Подједнако је опасно и када се писац изједначи са идеологијом једног времена па се на пример укине књижевна награда која је носила његово име.[29]

Крајем двадесетог века, сви ентитети у ех Југославији захваћеној ратом, доживљавали су писану реч и себе као сведоке догађаја, као траг који остављају за собом, а писање као обавезу према онима који долазе.[30] „Био сам одлучио да сада (око 10 ујутру) седнем и почнем приповетку чије сам писање толико дуго одлагао. Али, диктат стварности је јачи и оловка, по други пут, сама пожурује у дневник."[31] Дневник који по дефиницији подразумева бе-

[26] Исто, стр. 186.

[27] Исто, стр.180.

[28] „Авет Београда која путује са њим. Поћи на север као Колхићани.", исто, стр. 180.

[29] Књижевна награда „Склендер Куленовић" је укинута 2008. године па су песници Стеван Тонтић и Предраг Бјелошевић дигли свој глас против манипулација наградом и именом које та награда носи. И приликом додељивања разних других награда, политика и идеологија су знатно утицале на одлуку жирија. У многим сличајевима је тренутно стање у окружењу било важније од књижевне вредности.

[30] Отуда и велики број дневника у којима се мање или више успешно, мање или више веродостојно, али углавном искрено описују догађаји које су појединци доживели, или о њима чули, и о којима суде.

[31] **Димић, Мома** *Под бомбама*, Нови Сад, 2000, стр. 7

лежење догађаја и личан однос према њима, показао се као добар облик и у фикционалној прози. Многа фикционална дела из овог периода имају облик дневника и дневничких записа и израто су аутобиографског карактера, што има своје оправдање и у чињеници да није успостављена довољна временска дистанца која би могла ауторе емоционално да удаљи од догађаја. Познато мишљење да је боље сачекати да прође извесно време, да се утисци слегну да би се о њима могло писати објективно, у случају романа из деведесетих је занемарено.[32]

Могло би се очекивати, с обзиром на велики број учесника различитих опредељења и циљева, да се доживљај и слика стварност у време рата деведесетих година прелама у мноштво изломљених слика које као да настају у игри покретних огледала. Могло би се очекивати да се покретна огледала поигравају и значењем и функцијом одраза слике и да дају могућност различитог сагледавања исте појаве. Међутим, „nama su takve igre nemoguće, prvo zato što su naša ogledala fiksirana, nepomična, kao dva svjetlosna topa koji pucaju jedan na drugi, a sažižu u svjetlosni dim sve što se nalazi medju njima. Ona ne umnožavaju nego smanjuju broj ljudi."[33] Али, оно што се не би могло очекивати, а што изненађује, јесте да тај „смањени број људи" који пише и сећа се, трауматичну ратну прошлост доживљава готово на исти начин. Стваралаци истражују феномен насиља и покушавају да пронађу узроке зла, да модификоване и нове облике у мултипликованој матрици која се понавља, поставе у узрочно последични однос и у микро и у макро заједници. Насиље стварности и насиље прошлости манифестује се понижењем и социјалном (само)изолацијом. Прошлост, она предратна, је врста потиснутих сећања која се као фласх бацк појављује да би оправдала или објаснила садашњост. Просијавање прошлости је својеврсна ауторска клопка којом се осветљавају поступци људи са ових простора, њихове навике и обичаји, укрштање претходних и садашњих идентитета и покушаји да се некако превазиђе јаз дисконтинуитета и досегне стабилнији и сигурнији културни образац (а сигурнији културни образац би омогућио и озбиљније бављење сопственим идентитетом). Ликови у романима имају и проблем са одбацивањањем или идентификацијом са на-

---

[32] Још давно, приказујући роман *Незнани јунаци* Милице Јанковић, критичар је управо истакао потребу за временском дистанцом која би била гарант квалитетном сећању: „Ми смо сви под утиском рата; ма колико се од тога бранили, рат је још увек предмет разговора, мисли и рада. Књижевници поглавито описују слике из рата, па баш ако рат није непосредна тема, он се увек увлачи у њу и додирује је. И опет, овде бих рекао, да је то неизбежна, али свакако погрешка. Ми још за дуго времена не можемо добити романсијера овога рата. То је толико један огроман догађај, да ми његови савременици не можемо му обухватити и ведети сву замашност, већ само понеку, увек личну, појединост; као што човек који стоји тик уз какву велику зграду, може видети само онај део зида што је пред њим. Велики догађаји могу се видети само из далека." (Д., „Милица Јанковић: *Незнани јунаци*, Београд, 1919", *Мисао*, 1919, књ. 1, св. 1, стр. 156. (156-157)

[33] **Kulenović, Tvrtko** *Istorija bolesti*, Sarajevo, 1994, str. 36.

метнутим моделима, са сугерисаном или натуреном политиком идентитета и оним чему сами теже. При том, „suprotno svojoj imanentnoj sadržini izgradnje *novog* identiteta, politika identiteta ima potrebu dokazivanja da je on sam konstanta istorije a ne njena promenljiva, odričući da je u pitanju intelektalni konstrukt nastao u novim društvenim okolnostima i dokazujući njegovu nepromenljivost i utemeljenost u dubokoj prošlosti."[34] Прошлост из сенке сећања вреба савременост, контекстуализује је и у сталној је вези са јунацима који откривају (или покушавају да откривају) закономерност у сталном хаосу који, парадоксално, доказује да ништа није случајно.

Прошлост је такође и узрок стида због сопствене лаковерности и спремности да се поверује „истини" која се натура, стида што појединац тако лако постаје пион манипулисане, усмерене стварности: „У марту те исте године одржавале су се неке бесмислене демонстрације, и многи људи наведени у овој књизи, а и још пуно Нас приде, стајали смо, стиснути попут сардина, у градском грлу, под жутим светлима Теразија. Тако смо били глупи, и смешни! Викали смо, и негодовали, били смо страшно љути, а утерали смо, по коначном билансу, далеко више аутоголова, од голова. Само пар месеци касније, ето шта нам се десило. Неки су се од нас, већ те јесени, шепурили с плавих умрлица накриво налепљених на градске бандере, неки су ишли на дуге терапије у *Рудо*, неки су писали разгледнице из иностранства, неки су се тим разгледницама инфантилно радовали... па се питам: што смо уопште, на том тргу, онолико дана губили време."[35]

Прошлост која управља садашношћу, али и садашњост која преобликује прошлост су део парадокса сложене конверзије у којој већ оформљени људи постају присталице и припадници једне нације, једне искључивости, једне политике. Прилагођавају се условима који су им заправо страни и добијају нови идентитет у којем или прихватају нове услове, дозвољавају да им ум буде заробљен, или се боре против ситуације у којој су. И у једном и другом случају навлаче маске које су резултат принуде и извитопereности у којој живе. Парадокс таквог претварања, или прилагођавања постаје нарочито трагичан у околностима у којима је живот угрожен. Нестајање идентитета једног човека није више само питање појединца и његовог самопоштовања, већ и питање препознавања. Губљење једног идентитета има последице ланчаног судара у којем сви који су у близини страдају: „On mora znati da bi to napravilo pukotinu ne u mom identitetu – briga mene za identitet kako ga neki razumiju – nego u njezinoj slici o meni, u njezinom doživljaju mene. Kao da bi se neko nevidljiv, recimo odsutan, uglavio među nas, kao da bismo ževeli u jednoj vrsti idealnog trokuta."[36] Професорка Ангела Рихтер истиче још један проблем, или још јед-

[34] Olivera Milosavljević, „Metodološke pretpostavke istraživanja nacionalnih stereotipa" , *Kultura sjećanja*, ur. Tihomir Cepek i Olivera Milosavljević, Zagreb, 2007, str. 44.

[35] **Арсенијевић, Владимир** *У потпалубљу*, Београд, 1995, стр. 33.

[36] **Карахасан, Џевад** *Сара и Серафина*, Београд, 2004, стр. 93.

ну ситуацију која је присутна у романима у којима се писци баве проблемом сећања и идентитета: „Сећање је претпоставка за идентитет. Поступци који стварају идентитет, по својој суштини јесу накнадне радње. Приповедање причање је производ сећања, који обухвата сопствену животну причу и најчешће, на неки начин, такође укључује и колективну историју."[37] У романима Бориса Дежуловића, Фарука Шехића, Владимира Кецмановића, Видосава Стевановића или Драгана Великића јунаци су или у потрази за новим идентитетом, или желе да избришу и сећање на стари. У оба случаја труде се да „сачувају нормалност по сваку цену, то је једино што им преостаје"[38] Зато су сви ликови под многоструким маскама. Прво, себе представљају другачије него што заиста и јесу. И оно што чине представља се извитоперено, као гротескна маска која прикрива истину, у употреби и злоупотреби речи, значења и смисла онога што се чини: „Са капетаном нема објашњавања. Претходну групу је, чуло се, сам побио. Супротставили су му се. Рекли су да неће. Или да не могу. Зато смо ми скупљени, тако смо постали нова група. Једино је име које носимо старо. Име из народних епских песама које се непрекидно повлачи по новинама. Изговарају га, сањарећи, хиљаде младића, можда и моји синови."[39] И јуначка дела су бесмислене догодовштине које се временом, у причању, допуњавају и обликују, па тако причање постаје својеврсна маска постојања и идентитета. Затим своја имена мењају надимцима који би требало да оживе њихову маску и потврде нови идентитет. Претходна имена им не значе ништа јер им се чини да им је живот био потпуно идентичан са животима других, па да и није постојао као посебност, као индивидуална посебност.Али, исто тако, надимци их и обезличавају јер не само да не показују њих саме, нити су карактеризација њихове (жељене) суштине, већ су, најчешће, нека врста општег места. „Имена и презимена оставили смо тамо одакле смо отишли. Ако смо их икада имали, ако су нама и другима ишта значила. Поред оружја носили смо надимке које смо себи дали."[40] Последице стављања маске и на људе и на догађаје и на мисли и примисли подједнако је страшна и код Видосава Стевановића[41] и код Дежуловића и код свих осталих романописаца.

---

[37] **Richter, Angela** „О инсценирању односа између *индивидуалног* идентитета и сећања у новијем српском роману. Нове тезе поводом новијих романа", *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, Нови Сад, 2007, стр 370. (369-377)

[38] **Великић, Драган** *Руски прозор*, Београд, Стубови културе, 2008-09-28, стр.172

[39] **Стевановић, Видосав** *Снег у Атини*, Нова светлост, Крагујевац, 1992, стр.14.

[40] **Стевановић, Видосав** *Снег у Атини*, Нова светлост, Крагујевац, 1992, стр.7-

[41] „Било нас је седморица. Звали су нас Севенап, али само иза леђа. Кад смо били очи у очи, улагивали су нам се. Војници који су нам доносили храну и муницију, новинари који су долазили и одлазили, мештани у чијим смо кућама повремено били. Обраћали су нам се са натегнутим осмехом и уплашено. У свим кафанама сви су нам плаћали пиће. И убрзо бисмо били сами.Предводио нас је човек кога смо ми звали Капетан, а остали Нож. Ово друго само иза леђа." (*Снег у Атини*, Нова светлост, Крагујевац, 1992, стр. 7);

Потрага писаца за смислом у свему ономе што се дешавало деведесетих година потпуно је безуспешна. Једино што је извесно, јесте да смисла нема, а да је прошлост подјенако опасна за будућност као и садашњост. А да је то тако показује и полемика око новог романа Владимира Кецмановића *Топ је био врео*: „У јавној полемици око мог романа, која траје већ недељама, нема литературе. Она је потпуно некњижевне природе, што је лакмус нашег стања на књижевној сцени у Србији. С друге стране, и таква полемика је скренула пажњу на моју књигу, па ће читаоци проценити колико је њен садржај лишен било каквног идеолошког оквира. ... Књижевно тумачење романа *Топ је био врео* остало је у сенци људи који су попунили јавни простор у којем ме идеолошки нападају и бране. Они игноришу идеју о књижевности као вишеслојној уметности..."[42] Манипулација „митовима" прошлости ни у ком случају није била тривијална и сви романописци указују на ту манипулацију. И мада се баве фикционалношћу и личним доживљајима стварности, у романима је присутна и историја, ако никако другачије, а оно бар као опис историјског времена и културе, као покушај да се пронађе и сопствени и друштвени идентитет. „Povijesne su teme stoga sve manje oružje u političkoj borbi, ali u društvu s previše povijesti po kvadratnom metru one će uvijek ostati u pričuvi za politiku koja će isključivo u prošlosti tražiti smisao sadašnjosti."[43]

Пекович, Слободанка. Образите – спомени като регулатор на реалността и на личната идентичност в романа от 90-те години на 20 век.

Статията разглежда културния и обществен контекст на сръбската проза от последните десетилетия на 20 век, в който образите на спомена формират и деформират реалността и миналото, колективната и лична идентичност. Статията се спира и върху реципрочността на отношението между литературен текст и актуален обществено-политически контекст, върху текста като креатор на определена ситуация и текста като обект на същата ситуация (слож-

[42] *Блиц*, неделя 8. февруар, 2009. Исти проблем погађа и аутора романа *Бели анђео на пивској флаши*, Милета Продановића (Београд, 2007) коме неки критичари замерају да мора да се чита у контексту актуелне политичке и друштвене ситуације. В. такође Интервју Зоре Латиновић са Владимиром Кецмановићем, „Живот је пун компромиса са глупошћу", *НИН*, бр. 3040, 2. 04. 2009, стр.50 (50-52).

[43] **Цепек, Тихомир** „Политичке повијести у републици Хрватској. Од 'пушка пуче' до 'Христос се роди'", *Култура сјећања*, ур. Тихомир Цепек и Оливера Милосављевић, Загреб, 2007, стр.21. (242)

ното отношение между причини и следствия). Тълкуването на текста като двигател и жертва на обществено-политическите събития е актуално и иновативно тълкуване. Статията се спира и върху позиционирането на текста в кризисни ситуации спрямо центровете на власт (политическа, институционална). върху реваloризация на образа на другия.

ОРХАН ПАМУК – ПАЛИНОДИИ И ЛИТЕРАТУРНИ ДИАЛОЗИ

Евдокия Борисова

Всичките романи на Орхан Памук са „обременени“ от историчност и литературност; вплетени в непробиваемата мрежа на транстекстуалността (по Genette), с подчертан вкус към мистификацията, автоцитацията и автобиографизма, те пораждат нарочното усещане у читателя, че чете една единствена книга до безкрай. „Аз мога да дописвам всяка своя книга и тя да бъде пак същата с още хиляда страници!“ (Памук 2004б: с. 1-2). И подобно на Кара, студентът по архитектура от романа „Нов живот“, (а архитект по образование е и самият Памук) който споделя: „Прочетох веднъж една книга[1] и животът ми се промени изцяло“, и читателят, посветен в творчеството на Памук, е склонен да възприема този литературен свят като възпроизвеждащ се мозаечно и непрестанно до безкрай.

Впрочем, Кара е името на миниатюриста, спечелил сърцето на красивата Шекюре от „Името ми е Червен“. В „Музей на невинността“ се появяват като персонажи и поетът Ка (от „Сняг“), и светската красавица със злочеста съдба Белкъс (от „Черна книга“), и Джелял Салик – турският журналист-колумнист, когото застрелват пред магазинчето на Аляадин в Нишанташъ. Той пък – Джелял е брат на изчезналата съпруга на Галип Рюя (от „Черна книга“). А на Рюя (дъщерята на писателя) е посветен „Музей на невинността“. Реални лица и фикционални образи, имена и двойници, оригинали и подобия шестват по страниците на Памуковите романи…

Лайтмотив в цялото творчество на Орхан Памук представлява твърдението на Джелял („Черна книга“), че единственото истинско изкуство се състои в умението да твориш подобия – едно собствено авторово откровение. „Разказват ни едни и същи приказки, но друг не изживя подобно нещо“ (Новалис) е паратекстът, който подготвя читателя за среща с историята на „Нов живот“…А и на всички романи на Орхан Памук.

Върху този творчески принцип на моделиране на подобия се основава и сюжетът на хомосексуалната любов между Мевляна и Шемси („Черна книга“); между Ходжа и Венецианеца („Бялата крепост“). В „Черна книга“ малкият Галип е влюбен в майка си, подобно на малкия Орхан от „Истанбул“. Съмнения за кръвосмесителни желания между Джелял и Рюя проблясват в съзнанието на Галип („Черна книга“). Върху мотива за забранената кръвосмесителна любов се гради блестящият романов сюжет на „Музей на невинност-

[1] Книгата е със заглавие „Нов живот“.

та“ – Кемал и Фюсун са братовчеди. Този, същият, малък Орхан от рода Памук ще напише родовата хроника на един отминал живот („Истанбул“). Той ще разкаже покъртителната история на Шекюре и Кара от „Името ми е Червен“. А вече порасналият Орхан бей, братовчед на Кемал, ще напише историята за любовта между Кемал и Фюсюн. Кемал му завещава своята история и в дълъг семейно-литературен разговор строго критикува романа „Сняг“, който е чел, но „не харесва особено“, може би само с изключение на финала, където автор, читател и герой разговарят „откровено“. Каквото и да означава това в пространството на литературността. „В книгата, Кемал бей – уточнява героят Орхан (бел. моя) –, вие разказвате своята история от първо лице. А аз говоря чрез вас.“ (Памук 2009: с. 611) Авторът *се превръща* в своите герои, те странстват свободно по страниците на романите му, като се допълват, като дописват и до-живяват различни свои и несвои истории и съдби… В опасната прегръдка на палинодиите се смесват реалните с фикционалните светове и се ражда обсесията, наречена *романите на Орхан Памук*.

Палинодиите представляват формален отказ от казаното по-рано, те са отричане, възвръщане или поетическа форма за отказ от по-рано изказана гледна точка. Те предполагат и дори благоприятстват развитието на една тема или мотив в противоположно направление, в сравнение с оригинала, първоизточника. Това е свободно пътешестване из разни сюжети с общ автор, *влизане в* цитати и реминисценсции. Прегръдката им е опасна, понеже след Суифт и Сервантес, тя поражда преимуществено пародии и сатира. А именно това не са романите на Памук.

Постмодерните игрови изкушения, които предлагат повторенията[2], впримчват всички творби в един гигантски хиперсюжет, който проследява проблематичния любовен диалог между Изтока и Запада в историческия, политическия и чисто приватния обсег на своето разгръщане. Това е един личен диалог, сътворен в литературен разказ, той пък е структуриран с помощта на повторенията (клишетата, наречени контейнери на минал опит или още – dйja vu на собствената ни менталност). Затова и терминът (зает от лириката) палинодии в случая се оказва максимално подходящ за илюстриране на тази особена амалгама, родена от непрестанни повторения „върху парадигматичната ос на … творчеството“[3] на Орхан Памук. И въобще – „Текстът – твърди

---

[2] „Дали ще ги наречем индивидуални клишета, автостереотипи или общи места, несъмнен е фактът, че тези авто-бриколажи (Леви Строс), … тематични и наративни клишета, клишета-структурни модели (Лоран Жьони)…, заемат важно място в индивидуалното творчество.“(Вж **Коларов, Р**. Повторение и сътворение : Поетика на автотекстуалността. – София, 2011, с. 69)

[3] Р. Коларов предпочита определението „автореференциалността на текста на творбата, който продължава да се пише.“ Принципно става дума за повторение – дали то ще бъде наречено „шаблон“, „клише“ или „матрица“ (налага се алюзията за женското, раждащо начало, растението, което пуска издънки, филизи), то е идея, чрез която се реализират множество повторения. Въпросът е доколко затормозяващ и обвързващ, а не освобождаващ текстовата енергия фактор е повторението? Каква е степента на креативността в (авто-)повторителността

Рифатер – в своята комплексност не прави нищо друго, освен да модулира матрицата“[4], въз основа на която е създаден. Впоследствие се образува мотивната мрежа.

Хиперсюжетът притежава обща тема (дори когато тя е криминална, политическа, историческа, мистическа е винаги Любовта); общо пространство (в романите на Памук е Градът Истанбул, преживян като текст); общ герой (Творецът – художник, философ, писател, учен-книжовник, изобретател). Неговото начало поставя ранният роман „Джевдет бей и неговите синове“ (1982) – една семейна сага, пропита от автобиографизъм[5]. Разгръщането му преживява векове и контексти – до „Музей на невинността“ (2008), романът на постмодерния „опит“ в търсене на изгубеното време, един от най-големите романи на нашето време въобще, едновременно и много „турски“, и европейски. В непрестанни диалози и отпратки към предходни собствени (и чужди) текстове, автори, сюжети, герои, имена влизат помежду си романите на Памук, търсейки почвата на реални (предишни) и ireални контексти. А дали ще разчетем като своеобразна капитулация пред палинодиите и изчерпване на собствената цитатна стихия забелязаната тенденция към мемоарното писане в романовите търсения на Памук? Дали ще четем „Истанбул“(2006) и най-новите – „Други цветове“(2011) и “Manzaradan parcalar“[6] (2010) като романи? Или като *генеративни текстове-субстрати*, конструиращи и реконструиращи собствените му романови платна? Като *съпровождащи творби*?

„По сюжета на този роман („Музей на невинността“ – бел. моя) мисля вече в продължение на 10 години – споделя писателят –, след като преди 6-7 години започнах неговото начало, непосредствено след като беше издаден романът „Сняг“. В този промеждутък написах и книгата „Истанбул“, и така в последните 7 години се занимавах паралелно и с „Музея“. (…) Много неща допринесоха за написването на този роман, но в главата ми идеята се зароди от един разказ, за който бях чул от много отдавна… Има обаче и нещо друго: към сюжета на този роман погледнах от позиция на това как би могла да се изживее една любов в едно общество като нашето? Поведението на героя Кемал съвпада с моите възгледи, това е хипотетично и мое поведение.“(Памук 2008) Видно е, колко много *помага* романът „Истанбул“ на „Музей на невин-

(Вж **Коларов, Р.** цит.съч., с. 44) И дали тази техника на писане има общо с наложения вече мит за трудно четивния и скучен Орхан Памук?

[4] Цит. по **Коларов, Р.,** с.95

[5] „През трийсетте години – разказва Памук – дядо ми страшно забогатял от железниците - тогава в малка Турция току-що започвали да строят железопътни линии. Не преувеличавам - бил страшно богат, но умрял рано, а многобройната му челяд доста бездарно профукала наследството. Дори такава закачка си имахме в семейството: „Къде пропаднаха дядовите пари?“ Понеже дядо умрял рано, с всичко се разпореждала баба – тя имала четири деца и всичките живеели в една голяма къща в квартал Нишанташи. (…)“ (Памук 2004б: с. 1-2).

[6] От турски – „парчета, късове от пейзажа, света…“, В този текст Памук отново се връща в спомените, в детството и преживяното…

ността" – в раждането на концепцията за града-текст и героите-текстове; в изпълването на това, което писателят нарича «текстура» на града и романовия сюжет, в дочуване на мелодията на цялото (град и разказана история).[7]

В една сравнително ранна метатекстова изповед Орхан Памук обяснява как се раждат романовите му сюжети. Става дума за романа, взривил литературните вкусове на Запад, с който той става литературна звезда – „Черна книга": „Аз четях поезията на суфите като нерелигиозен човек. И струва ми се, това беше първото ми четене на религиозни текстове въобще. Защото тези автори, например Мевляна, са популярни, но в класическия смисъл. Аз обръщах внимание не на божествената мъдрост, а на сюжетите, на алегориите. На почти Борхес-ианските истории, които разказват. Тогава обърнах внимание на това, че от структурна гледна точка европейската и ислямската средновековна литература много си приличат: алегориите по същността си са еднакви. „Черна книга" се основава върху два-три класически суфистически текста. Например „Събранието на птиците" – историята на птичето ято, което търси своя бог, и накрая прозира, че той е вътре в него." (Памук 2004а) Алюзия спрямо този древен суфистически мотив откриваме и в „Музей на невинността" – единствената деятелност, която осмисля дните на Фюсюн в страданието ѝ по невъзможната любов, в бягството и копнежа ѝ да стане филмова звезда, е... да рисува птици. На финала на романа тя притежава обемен албум от почти всички пернати видове, които могат да се видят в небето над Истанбул (собственото ѝ канарче Лимон, гугутки, щъркели, гълъби, врани, врабчета, лястовици...) – двамата с Кемал ги съзерцават и в това съзерцание провеждат своите безмълвни любовни диалози, търсещи „своя бог". Кемал го открива във Фюсюн. А Фюсюн?

Подобно на своите герои, Памук съзерцава текста си през друг текст – в главата му се ражда новата история, четейки или пишейки-дописвайки. Разказът за детството му („Истанбул") съпътства историята на героя му Кемал и (вече порасналия) братовчед Орхан. Малкият Орхан („Истанбул", „Името ми е Червен") се е превърнал в писателя Орхан от „скучния род Памук" („Музей на невинността").

---

[7] „Ние сме също толкова очаровани, колкото и западните пътешественици, които са доплавали от юг и са съзрели Истанбул, издигащ се над мъглата. В края на пътуване, започнато с надежда и любопитство, пред тях се изправя град на джамии и минарета, на смесица от къщи, улици, хълмове, мостове и склонове, един цял свят. Виждайки го, искаме да пристъпим в този свят и да се изгубим в него, както можем в една книга. След като сме седели на една маса, защото сме се чувствали провинциално, изключени, в покрайнините, ядосани или много меланхолични, сме открили цял един свят отвъд тези чувства. Това, което изпитвам сега е обратно на онова, което изпитвах като дете и юноша: за мен центърът на света е Истанбул. Това е не само защото съм живял там целия си живот, а защото през последните 33 години, разказвам за улиците му, за мостовете му, за жителите му, за кучетата му, за къщите му, за джамиите му, за фонтаните му, за странните му герои, за магазините му, за известните му личности, за мрачните му места, за дните и нощите му, правейки ги част от мен, приемайки ги всичките." (Памук 2006)

Памук съзнателно изплита интертекстуална[8] мрежа от собствени-биографични и фикционални сюжети, диалози, цитати, алюзии между своите романи – от една страна, и спрямо публицистичните и медийните си текстове[9], отнесени към художествените му творби – от друга. Четящият писател и четящият (-съпреживяващ) персонаж едновременно, който е писателят Орхан Памук, влиза в ироничен вътрешен литературен диалог със себе си, със своите кумири Еко, Борхес, Калвино, Пруст, Чехов и Джойс, но и със своите родни турски литературни предшественици. Не е за подценяване балканската и конкретно – турската литературна традиция, която макар и индиректно (парадоксално, но факт) се оказва формиращ фактор спрямо този извънмерен писател. Мислител, за когото вестернизацията[10] на едно общество е святая святих за културата и просперитета му, но без да се изключва и пиететът към имперското (османско) минало, към духа и мъдростта на арабската култура. Писател, принадлежащ, според собственото му определение, едновременно на Изтока и Запада.

Големият писател не крие източниците си, нито спестява влиянията, които са го формирали – твърди Светлозар Игов (Игов 2008) по повод не друг, а именно балканския писател Иво Андрич. Въпреки че, „приемащият" и „влияещият" се не е пасивна фигура, не „следва", а „преобръща" изворите си, още повече, когато става дума за кръстопътна културна парадигма, каквато е прословутият компендиум homo balkanicus. „Четейки Борхес и Калвино – споделя Памук – аз разбрах, как трябва да се говори за османското минало, при това без човек да бъде непременно реакционер или да попада в идеологическите уловки на историята. (...) Борхес ми помогна да намеря начина на изображението, Джойс ми подсказа да се съсредоточа върху Истанбул, а също и да построя разказа си като диалог от големи текстове. (...) Безусловно се чувства и Пруст. По повод на моите първи книги западната, особено американската критика, припомняше около двайсет имена, като понякога силно преувеличаваше тяхното влияние. Работата е там, че ако не си западен човек, към тебе винаги ще се отнасят като към екзотично животно. Като че ли ти си нов вид плод – нещо средно между портокал и праскова?! В моя случай портокалът е Борхес, а прасковата – Еко." (Памук 2004а).

---

[8] А вече и интерактивна: през пролетта на 2011 година предстои откриването на реалния Музей на невинността в Истанбул (кв. Бейоглу, ул."Чукурджума"), в сграда, въобразена като „къщата на Фюсюн", която писателят е купил специално за тази цел. Регламент за вход към Музея е притежание и представяне за проверка на собствен екземпляр на книгата, отворена на стр.617, където фигурира изображението на билета-пропуск, с очертано кръгче за поставяне на музейния печат. „За еднократно ползване".

[9] Например есето „Гневът на прокълнатите" трябва да се чете в диалог с романа „Сняг"; „Моята турска библиотека" – с „Джевдет бей и неговите синове", „Куфарът на баща ми" – с „Джевдет бей..." и „Истанбул". А също и интервютата му.

[10] Буквално „о-западняването" – именно този термин употребява Памук.

Една от „маргиналните" съставки в този странен плод, продукт на литературното генно инженерство – Орхан Памук – е Орхан Кемал. Това е престижно за турската литература име, писател, принадлежащ на поколението на бащите. В търсене на странните, наглед неубедителни прилики, които компромисно наричаме *диалози*, четем образа на писателя Орхан Кемал като *турския Максим Горки*, преминал през всички регистри „на дъното", описал социалните конфликти, драматичния крах на социалните илюзии и личните утопии на човека. Обратно на Памук, определил себе си като „срамежлив буржоазен младеж", недолюбван и от критиката, и от левите писатели-социалисти, защото „пише за висшата класа" (Памук 2004а), Орхан Кемал носи ореола на изстрадания личен опит на „университетите на живота", ореола на политическия затворник (редом с Азис Несин и Назъм Хикмет) и не на последно място – къде заслужените, къде не – задължителни балкански литературни паралели. Например с Казандзакис.[11] И ореола на безкрайните клишета, с които се мисли литературата, особено периферната, каквато е в европоцентричен план турската литература. И то особено тази нейна територия, подвластна на онези критически, граничещи с натурализма тенденции на реалистичния рисунък. Със същия успех в този смисъл за Орхан Кемал би работило и клишето *турският Емил Зола*.

Обратно – никакви стереотипи не работят по отношение на името Памук, особено героическите, напротив, животът му е белязан с отегчителното достойнство на ранния успех и класовите привилегии на високата образованост и ерудиция, на добрия социален произход. Златната истанбулска младеж, описана в романа „Музей на невинността" е негова органична среда. Кемал е твърдо политически ангажиран, Памук с постмодерна иронична досада в тона споделя: „Изобщо не считам, че политическата ангажираност е присъща на писателя. Аз съм правил своите политически изявления не затова, че се чувствам отговорен за своя народ. А защото лично много ме дразнеше тази ситуация (турската официална политика спрямо кюрдите и арменския геноцид – бел. моя). Аз всъщност отдавам на политиката 3 процента от своята творческа енергия." (Памук 2004а) Говоренето за политика, а и за литература е приватно дело, продукт на екзистенциален опит, вътрешна потребност за единия Орхан. Героически жест и социално осмислен житейски смисъл – за другия Орхан.

„Абсурдният" диалог Орхан Кемал – Орхан Памук бележи едно контрапунктно литературно двойничество, един образ на националната литератур-

---

[11] „Обичат да го сравняват с Максим Горки най-вече за първите му автобиографични романи... (...) Понякога напомня Казандзакис – това е любовта към острите ситуации, умението с няколко щрихи да предаде състояние или образ, това е неповторимият диалог...(...). „Малкият човек" на Орхан Кемал също стене под петата на алчния буржоа, но се бунтува срещу неправдата, размахва юмрук със самочувствието на човек, който твори материалните блага на обществото."(Парушев 1969: с. 327-328)

на традиция[12], двойствено обърнат и към миналото и към настоящето, чието сърце е на Изток, а разумът – на Запад. Концептът „вестернизация-модернизация" е разигран от двамата, различни като естетика и политически светоглед писатели в литературни сюжети, които странно се докосват и преплитат.

Писателят на плебеите Кемал разказва в романа „Лъжовен свят" (1963) историята на младата Нериман, чиято красота „а ла София Лорен", като че слязла от филмовите платна на Витории де Сика, я провокира да мечтае за живот на кинозвезда. Но пътят ѝ от провинциалното градче, патриархалния свят и предразсъдъците до бляскавия Истанбул и мечтаната киностудия Йешилчам съвсем не е очакваният път на славата, успеха и радостта. „Сякаш Йешилчам я зовеше. „Ела!– казваше ѝ. – Животът, който търсиш, който очакваш, е при мене. Само в моите пазви ще заживееш така, както жадуваш от толкова години!"" (Кемал 1984: с.178) Нериман живее с филмовите сюжети, с киноклишетата и стереотипите, с портретите на любимите си Айхан Ъшък, Орхан Гюнширай, Тюркян Шорай, Фатма Гирик (в градчето дори има мода на прическите в стил Фатма Гирик). „Ех, да можеше да стане… Да се срещнат с колите си някъде из пътищата. Неправилна маневра и „ча-а-а-т", сблъскват се. … След малко с вой ще изфучи сирена. (…) Тя още ще е в неговите ръце… Помежду им ще се зароди приятелство, а сетне, естествено, чиста, съвсем чиста любов!" (Кемал 1984: с.15) Живот като на кино?

Отскубнала се от властта на фанатичния баща-нурджия[13], безволевата майка и поквареното семейство на имама и жена му, героинята ще пропадне в космополитния град сред разврата и алчността на служителите на порока, наречен кино. Към екрана водят низ от падения, сълзи, предателства, отказ от любовта и всякакви нравствени принципи. Светът на Нериман рухва, когато се оказва че любимия ѝ Бюлент Нежат Джоо – очарователният Джоо, който пали цигарата си с жест на италианска кинозвезда, който е в плен на френската нова вълна и сериозно счита, че „киното трябва да размишлява, да решава човешки проблеми" и мечтае да снима авангарден филм, подобен на „Крадци на велосипеди", който да печели награди – е всъщност най-обикновен измамник. Той е „лъскавото момче", което се възползва от богатството на заможния фабрикант Хайри Гирсаваш и грозната му дъщеря Фатма. Чрез него Нериман попада в ръцете на Джони, Реджеб Джъва и всички от света на киното и парите: „Апартаментите, колите, роклите, блясъкът на филмовите звезди…

---

[12] Описана посредством блестящата метафора на семейната бащина библиотека, където на отделна лавица са грижливо подредени малкото книги на роден език от турски автори – притиснати под тежестта на западната мъдрост и слово. (Виж есето „Куфарът на баща ми".)

[13] Последовател на старостилното ислямско политическо-религиозно движение срещу ататюркизма и за възвръщане на султаната и шериата. В романа такъв е бащата и имамът, който проповядва: „Господствайте над жените и дъщерите си. Не пускайте жените без чорапи на улицата, нито на театър, нито на кино да ходят. На жените боят винаги им е малко. (…) жените са истински дяволи и са лишени от божието опрощение, това е то." (Кемал 1984: с. 20)

Толкова далеч бяха те сега..." (Кемал 1984: с. 251) Светлата, прогресивна алтернатива на модерния свят на порока и назадничавата безпросветност на провинциалния живот са учителите (младият е романтично влюбен в Нериман), които водят разговори от типа на: „Демокрация от западен тип. Добре, но ето че не върви! В услуга е на фанатиците! Те непрекъснато точат сабите си и изострят омразата си към Ататюрк върху колелото на демокрацията... – Всъщност, нужен ни е един нов Мустафа Кемал ..." (Кемал 1984: с. 301)

Патриархалният свят е безнадеждно рухнал, моделът на индивидуалистическото себепостигане, на успеха на свободния и независимия човек в големия град също е осъден. Революция, промени – защото „всичкото зло е у бедните, не у богатите" (Кемал 1984: с. 37) –, моделиране на нов свят и нови нрави, на онзи колективистичен тип свобода, основана върху конкретни идеологически принципи, които разколебават консервативното статукво на обществото и от източен, и от западен тип – такава е визията за света в романите на Орхан Кемал. Макар и звучащ понякога по горкиевски краен и схематично-наивен („Само подкрепете нашата борба. Ние, младежта на Ататюрк, се борим срещу хора, към които, за съжаление се е присъединил и вашия баща."(Кемал 1984: с. 188) – гръмко призовава учителят Ялчин младата Нериман), Орхан Кемал постига безкрайно интересната картина на социологическа яснота на времето, нравите, конфликтите и поколенията в съвременна Турция. Подобна картина-биография на поколението на 60-те, на младите турски „кинаджии", на американската мечта по турски, четем в изповедта на Джони: „щом поотраснах, теглих шута на училището, работих тук-там и неочаквано попаднах в едно кино. Продавах ядки, леблебия, бонбони. После, нали бях млад и глупав, рекох си, че мога да стана филмов артист и дойдох в Истанбул. И какво да видя – улиците пълни с такива като мене!" (Кемал 1984: с.153) А в меркантилните анализи на Реджеб, собственикът на „Джъва-филм" с удивление установяваме, че „онези, дето се оплакват от безработица в тая страна, са некадърници. (...) с капитал от половин милион... Да си собственик на два пълнометражни филма с незначителни борчове, означаваше да имаш възможността да направиш нови два. – това правеше четири. В следващите години... щяха да станат осем, десет. (...) Парите ще потекат като река." (Кемал 1984: с. 225)

Светът на киното в края на 60-те се оказва истинска, добре печеливша киноиндустрия за турския, преценен като „лъжовен", свят на контрасти, на неистини, на мнимо опровергаване на предразсъдъци и мнима модернизация. Йешилчам, Чинечита, Холивуд са световете, спрямо които се съизмерват нашите герои, своите приватни житейски решения, своите лични амбиции, представата си за успех. Оказва се, че „Лъжовен свят" е и не е роман за киното – а всъщност за вечните и конкретните – социално-исторически сложили се човешки отношения. Роман за човешката безизходица в едно „изостанало" и подвластно на патриархалните порядки общество, осъдено да търпи наси-

лието. Насилието на патриархалната и колективна воля и индивидуалното насилие в джунглата на големия град. И в двата варианта перспективите пред човека според Кемал са доста мрачни.

Не е роман за киното и „Музей на невинността" на Памук – при все, че героите прекарват времето на своя живот и своята любов пред екрана на телевизора, пред киноекрана. Фюсюн мечтае за филмова кариера. Всъщност, именно тази мечта, този намерен нов смисъл я измъква от ступора на любовната драма – нейният възлюбен Кемал се сгодява за красивата Сибел, на която е дал дума и пръстен. Еротичните наслади на „невинността", наречена „среща на голямата любов", описани в детайли, смело, никак не *по турски*, са бурното, устремно начало на този роман. Но само дотук – до началото. Защото Фюсюн, узнала за интимната близост на годениците, изчезва внезапно и задълго от живота на Кемал и той посвещава дните и нощите си на нейното търсене. Паралелно с това събира всички вещи, до които са се докоснали нейните ръце и бавно в съзнанието му узрява идеята за Музей на неговата любов. Той се разделя със Сибел, не след дълго Фюсюн отново се появява в живота му, но… омъжена за младия филмов продуцент Феридун. Влизането на Кемал и Фюсюн в световете на Йешилчам е само условно, формално те преживяват години в кината, кафенетата и баровете (Бар „Пилюр") на филмовия свят[14], докосват се до истински звезди като Папатия (порасналото дете-звезда), до истински филмови сюжети (подобни на „Разбит живот"). Кемал поема неблагодарната роля на богатия спонсор на неосъществимите модерни проекти на режисьора Феридун – да снима турски филм в стила на новото френско кино със заглавие „Синият дъжд". Ireалност и реалност, неореализъм и мелодрама, френско-италиански и турски почерци се сливат в странна постмодерна амалгама…

Героите-съперници за сърцето на Фюсюн – Кемал и Феридун – основават дори компания – „Киностудия Лимон". Естествено и тук, както и в „Лъжовен свят" (киностудия „Фуля филм"), начинанието не успява, но не поради меркантилност. Ревността и страхът да не я загубят превръщат двамата влюбени мъже – Феридун и Кемал – в най-вярната стража на Фюсюн. Това я озлобява и тя отмъщава със… собствената си смърт в стил „а ла Грейс Кели". „И животът е също като любовта…", твърди 72 глава на романа; любовта пък – като киното. „Него четвъртък гледахме „Задният прозорец" на Хичкок. (…) Крадешком наблюдавах как Фюсюн всецяло се е отдала на филма и това, че намирах у нея нещо от грациозността на Грейс Кели, не ме утешаваше. Въпреки филма или заради филма, ме бе завладяло усещането…, че не можеш да излезеш от един задушаващ те сън… самото време сякаш се бе превърнало в постепенно стесняващо се." (Памук 2009а: с. 520) Тя ще усвои жеста на пушенето от Грейс, тя е слаба по математика също като Грейс, ще се запише на

[14] Подобно на самия Орхан Памук.

шофьорски курс, за да кара кола като Грейс. За да загине като Грейс. Това е Фюсюниният избор. Защото не успява да стане кинозвезда. И защото постига любовта. И защото, подобно на Галатея, се освобождава от задушаващата я, но жизнено необходима за нея прегръдка на Пигмалион. И защото... множеството въпросителни трябва да останат без отговор. Романът, особено любовният роман не бива да дава отговори на всички въпроси.

Героят Кемал бей обаче осмисля нейния образ, а и целия си живот в съвсем друг план. И финалното решение на Памук няма никакви шансове да напомня дори и само за финала на „Лъжовен свят" (с фалшивия хепиенд – спасената от моралния съпруг Нериман). Не семейството е това, което ще спаси героите на Памук – времето за подобни решения е отдавна минало. Поне в литературата е така, а телевизионните мелодраматични киносюжети ще си го позволяват до безкрай. Апотеоз на всекидневието[15], не и на баналността е „Музей на невинността", защото героят се посвещава на обсесивната си идея да спре, да затвори времето на любовта си в музей на вещите и по този начин да реконструира изгубеното и липсващо време. „Бракониерствайки" – според терминологията на Дьо Серто – във вещния свят на своята любима, усвоявайки нейното време и пространство в името на идеята си за Музея. Неговото и на Фюсюн време (която умира в нощта на техния годеж, по време на започналото сватбено пътешествие към Европа), той затваря във вещите и превръща във вечност. Впрочем и тук, в тази книга, има хепиенд и той се основава на намерената рецепта за вечност: „– Последната ми дума в книгата, Орхан бей, е следната. (...) победоносно ми се усмихна. – Изживях един много щастлив живот и нека всички да го знаят." (Памук 2009а: с. 630) Защото, както проповядва романът и сам героят Кемал – най-важното нещо в живота е да бъдеш щастлив.[16] Обратно на Орхан Кемал-овите обезсърчаващи финали, Памуковите решения на развръзките са светли и щастливи. Може би защото

---

[15] Според Мишел дьо Серто обикновеният човек е този, който конструира всекидневната среда, присвоявайки си и употребявайки по своеобразен начин пространството и всекидневните дейности, които иначе изглеждат естествено случващи се. Много често тези употреби са в разрез с официално зададените правила - критично предупреждава йезуитът Дьо Серто! Така във всекидневните си практики обикновените хора често заобикалят или изопачават системата, оказвайки съпротива, която действа подривно. Подриват вековно установени морални порядки и Кемал, и Фюсюн. По този начин те, героите – а и въобще хората според Серто – усвояват господстващият ред в своя полза, но действайки вътре в него и съобразявайки се с официалните му закони. За Серто, „Всекидневието се изобретява с хиляди начини на бракониерстване." Този тип дейност, той нарича „тактики" процедурите на слабите, на тези, които на пръв поглед са обречени на пасивност и подчинение. (Вж **Серто, М**. Изобретяване на всекидневието. – София, 2002)

[16] Това е и намереният отговор на болезнено-мъчителните въпроси от есето „Куфарът на баща ми": „Откъде ли ми беше дошла идеята, че мерилото за добър живот е щастието? Хората, вестниците, всички се държаха сякаш най-важният критерий за един живот беше щастието. Това, само по себе си, не предполагаше ли, че може би си заслужаваше да се изпробва дали точно обратното не беше вярно?" (Памук 2006)

героите му гледат света през булото на видимата реалност, макар и фиксирани в образите и материалния свят на вещите. Те са прозрели мъдростта на всекидневието и духа, затворен в материята. Подобно на птиците от суфистичното ято са открили своя бог.

Ако по нещо си приличат Орхан Кемал и Орхан Памук[17], то е диалогизмът на романовите им сюжети и драматургичният потенциал на творбите им. По-точно – на творбата – защото такъв Памуков текст е само „Джевдет бей и неговите синове" (1980). В останалите диалогът е застинал, разколебан, лиризиран, монологизиран, понякога ситуиран на принципа на *поток на съзнанието*.

В парадоксален диалог с тази класическа творба-сага влиза „Кърпачът и неговите синове" на Орхан Кемал, написан през 1959 г. Това е покъртителен разказ за краха на една родова хармония. Кърпачът на обувки Топал бей – славният герой от 1912 г., „воювал в Триполитания за целостта на Османската държава, загубил левия си крак от подъл италиански куршум" (Кемал 1969: с. 7) изпада в унизителната ситуация да не може да изхранва многолюдната си челяд. „Старото вече го няма. Не е както преди. За кърпачите няма много работа. Отвън идват евтини гумени, каучукови обувки. С парите за едни гьонови подметки човек може да си купи нови обувки." (Кемал 1969: с. 80) Конкуренцията (в лицето на новодошлия от България ли, от Сърбия ли изселник-гяурин) съсипва занаята му и той е принуден да последва синовете си Мехмед и Али в далечните памукови плантации на Чукурова. „Където са синовете ми, там съм и аз. Където съм аз, там е и жена ми, и дъщеря ми. … За хляба на децата си не памук ще събирам, ами…"(Кемал 1969: с. 99) Той, израсналият в процъфтяващите чифлици на тази божествена Аркадия, „сред грижи, внимание, сред пълни коли с дини, пъпеши, сред кошове, препълнени с грозде, сливи, кайсии и смокини" (Кемал 1969: с. 12), позорно изоставя занаята и дома си, за да се превърне в презрян работник.

Традиционалистът, за когото училището и фабриката са „гяурска, дяволска измишльотина" (Кемал 1969: с. 13), „машината лишава човек от работа, от хляб" (Кемал 1969: с. 81), а полският труд е унижение, успява да преглътне мъката и срама, въпреки че не изневерява на коравото си сърце и грубия си език, и извършва най-значимия „подвиг" в живота си. Изневерява на себе си. Драматичният разрив със синовете му е изключително експресивно и сурово (отново по горкиевски) представен – особено явно личи това в речта на героите, изпълнена с ругатни и грубости, в резките обрати и решения, в крайните жестове и реакции (клетви, сълзи, крясъци). Горчивият опит на този груб свят (точно толкова груб е и романовия свят на Кемал) обаче го учи, той отстъпва

[17] Да интерпретираме някакво именно съответствие би било маниакално – Орхан Кемал е псевдоним на Мехмет Рашит Йоютчю (1914-1970). Орхан Памук пък е рождено презиме и фамилия на идващия със следващото поколение турски писатели нобелист Ферат Орхан Памук (1952). Кемал пък е симптоматичният „прустовски" герой от „Музей на невинността".

и се завръща, изоставяйки синовете си в безплодната, сурова земя на памука, непосилния труд и убийствената малария. И още един горчив урок получава Топал – добрият и сговорчив зет Юнал няма да може да замени собствената му кръв, да измести от дома и сърцето му неговите синове. Разбира се мечтите на поколенията бащи („да бъдем заедно, единни,… да живеят в голяма къща, да имат ловна пушка и шевна машина „Сингер““(Кемал 1969: с. 98)) и деца („да намерим неколкостотин лири,… един дюкян на колела… украсен със снимки на звезди…“(Кемал 1969: с. 71); дъщерята Зелиха – „да отидат в града… да постъпи на работа в една от фабриките… ако трябва и тя ще работи. Как работеше снаха ѝ!“ (Кемал 1969: с. 226)) и в този роман не се сбъдва. Бащата мечтае за родова сплотеност, синовете – за самостоятелност. Крамолите и побоищата разстройват семейното единство, „новото“ се е промъкнало и е заложило дяволския си капан в най-съкровените отношения. Защо е така? Дали защото „всеки път, когато ставаше дума за аллах, за корана, младежът или се усмихваше под мустак, или изобщо не отговаряше било за добро или за лошо.“ (Кемал 1969: с. 205) А дъщерята лекомислено и смело се прощава с девствеността си преди брака. Отстъплението пред вярата и традициите води света към гибел – но затова бог е дал на смъртните си синове прошката и смирението – Топал преодолява гордостта и бащиния си гняв и спасява разорените си, завърнали се блудни синове от болест и гибел. Той разпродава дюкяна си и потъва в борчове. Но важното е че целостта на фамилията е съхранена…

Финалната сцена от романа е идеологически алегорична: „По небето пълзяха разкъсани черни облаци. В едната ръка държеше наковалнята, в другата – чука, мислеше къде да се подслони… Блесна светкавица. Вдигна глава и погледна към небето. Горчиво се усмихна, а после заговори, като че ли горе имаше някой, който можеше да го разбере:– Караш ме да се моля за парче хляб, синко. Виж ми положението, виж, вече не можеш да ми се смееш! Тъкмо щеше да мине отсреща, когато Юнал го поздрави… – Идвам от фабриката, аз и Зейнеп от утре започваме работа…“ (Кемал 1969: с. 326) Старецът се обръща към небесния си отец със „синко“, а и името на този отец отдавна вече се пише с малки букви… И децата отдавна вече не приличат на бащите си…

Подобна като ситуация на патриархалните нрави, но качествено различна като дух е картината в „Джевдет бей…“ на Памук. В първите страници на романа младият Джевдет се ядосва на овехтялата домашна привичка да изчислява времето по часовник ту по турски, ту по Евопейския календар и слънчевия цикъл „западно от Гринуич“. Обеднелият аристократ Шюкрю паша пък трудно ще се примири с мисълта, че е принуден да даде дъщеря си – некрасивата Нигян за жена на един търговец. Модерният праксис се съпротивлява с аристократичния (имперски) комплекс на неработещия господар, изтъкан от кастови предразсъдъци, за когото трудът е наказание, падение, отказ от миналото, отстъпление, загуба на паметта. Мъчително, макар и външно при-

мирен, пашата ще се обърне към бъдещия си зет с горчивата констатация, че времената са се променили и ако „преди пари печелеха или гяурите или нечестните, крадливи чиновници. Сега времето е на такива като теб" (Памук 2009б: с. 59).

Синовете на Джевдет: Осман (прагматикът), Рефик (философът), и приятелите – Мухиттин (поетът) и Йомер (амбициозният индивидуалист) натрапчиво разсъждават и спорят върху смисъла на свободата и познанието. Това са поколения герои (мъже и жени, синове и дъщери), които преимуществено се занимават с четене, писане, творчество, познание. Рефик, оттеглил се в доброволно изгнание далеч от дома – интелектуално изгнание, а не плебейски гурбет –, ще напише книгата „Утопиите и нашите реалности", в която бленува за просперитет на турското село. Племенникът Зия, синът на Нусретин (братът на Джевдет, който умира от туберкулоза с Марсилезата на уста в прегръдките на своята любовница арменка), става военен и се включва в превратa. Джевдет – плебеят-търговец – прави своята малка приватна революция, влизайки в духа и света на стария аристократичен Истанбул. Внуците му ще разгърнат след години изписания с дребен арабски шрифт дневник-мемоари, озаглавен „Половинвековният ми живот в търговията". Приятелят Мухиттин се зарича да последва фаталния избор на прокълнатите поети, и да се самоубие, ако до тридесетата си година не стане голям поет.[18] Айше завършва колеж в Швейцария. Друг свят, други нрави – в тази сага изобщо не стои като проблем изкарването на насъщния. Вместо това, водещ е проблемът „свобода-познание-светлина". Кои сме ние и кога ще станем други? Висшата класа може да си позволи „лукса" да мисли за тези неща… Да изобретява всекидневието си, четейки и пишейки.[19]

Синовете и дъщерята на Джевдет бей обаче остават в рамките на дома, и

---

[18] Въображеният литературен образ на бащата на писателя е именно Мухиттин. В Нобеловата си реч – „Куфарът на баща ми", той споделя: „Баща ми имаше богата библиотека; в младините си, в края на 40-те е искал да бъде поет в Истанбул и е превел Пол Валери на турски, но не е искал да живее живота, присъщ на пишещите поезия в бедна страна с малко читатели. Бащата на баща ми, моят дядо, е бил заможен бизнесмен. Баща ми е живял спокойно като дете и юноша и не е имал желание да понася трудности в името на литературата, на писането."(Памук 2006)

[19] „Четенето (на образа или на текста) изглежда впрочем като че ли установява максималната точка на пасивността..." – твърди Серто. (Вж **Серто**, цит.съч.) Всъщност то се вписва идеално в практиките, които той нарича „изкуство на правене"… на всекидневие, на бит, на реалност. Читателят – а равнопоставени читатели на този турски текст на всекидневието в случая сме и ние, и героите на Памук – си присвоява текста, за да навлезе в чуждото пространство и да го направи свое, разчита послания, които не са били заложени от автора или игнорира други – така текстът става рефлексия на неговите лични преживявания, спомени, мечти, представи, той го променя за себе си, превръща го в негов собствен продукт. „Един различен свят (този на читателя) се вмъква в мястото на автора." Следователно – заключава Серто – „изкуството" на четене не е пасивно, а креативно. Героите в „Джевдет бей…" като че ли „живеят" според предписанията на йезуита дьо Серто?...

се вграждат в модела на нормата и всекидневното битие, макар и съпротивлявайки се. А формулата на социалния успех е: „Къща, кантора, дете, Перихан. Нишанташъ, няколко книги, проекти, кантора, кантора?". Това е философията на еволюцията, макар и „умственото напрежение изглежда е най-голямото удоволствие в живота." (Памук 2009б: с. 598-599). Никой от бащите или синовете не умира на барикада, всички пишат, но никой не написва книгата на живота си. Осман си намира любовница, Рефик се развежда с Перихан и умира от рак, Мухиттин се сбогува със страстта си към стиховете… А Растиняковските амбиции на приятеля Йомер да влезе в Града (Истанбул) като „завоевател"се размиват в конвенционални житейски решения.

Любовите на тези герои са възвишени, книжно епистоларни: „а ла Монтескьо" (Йомер и Назлъ) и „а ла Чехов" (Ахмет и Илкнур), житейските им стремления – високи, целите им – непостижими. Техните къщи са домове-библиотеки (Джевдет чете в оригинал Мюсе, Мухиттин – „Достоевски на френски" и „прокълнатите поети", Йомер – Балзак), светове им са световете на духа, не на оцеляването – любопитното е, че в тези светове органично и мъдро се поместват и световете на всекидневието. Те разговарят за живота на другите и себе си, за същността на изкуството, за смисъла на себепознанието, културата и свободата… Оттеглени от света, насаме със себе си, в себе си – и едновременно с това – пълноценно и търпеливо живеещи в света около себе си. Впрочем, търпението се оказва най-ценният човешки дар на характера.

В едно кафене в Париж Рефик се среща със Сартр: „Какъв е смисълът на живота, мосю Сартр? Как се освобождава отечество?... Как може да дойде светлината в Турция?" А мосю Сартр сигурно е отговорил: „Мосьо, ако аз бях на Ваше място, като интелигент от слаборазвита страна, не бих пил тук кафе с мляко, а бих станал учител в страната си." След това Сартр започнал да отпива от собственото си кафе с мляко." (Памук 2009б: с. 676-677) Светлината и пиететът към образа на учителството е някаква допирна точка между световете на бащите и синовете… писатели (Кемал – Памук).

Особено интересен е диалогът между поколенията в романите на Памук. (В романите на Кемал той е очакван, с предизвестен финал.) Именно диалог, а не конфликт, комуто безкрайно много „се иска" да бъде по руски и по европейски емоционален и дълбок, да успее да постигне драматичния разрив на промяната, но все не успява… Бащите отказват да приемат диалектиката, съпротивляват се с въпроси като: Защо хвърлят бомби по Абдюлхамид? Защо правоверните украсяват елхи за Нова година подобно на неверниците християни, а Дядо Мраз продава лотарийни билети? Защо събарят големите общи къщи и строят кооперации („домове-кутии")? Защо всеки е вече сам за себе си? („Джевдет бей и неговите синове"). Синовете четат бащите си (дневника на Рефик, книгата на Рефик, мемоарите на Джевдет, стиховете на Мухиттин), размишляват върху хода на времето и същевременно в сладостно опиянение му се отдават: търсейки алтернативни светове (далеч от битовизма) на изплъзващия се сигурен безвремев свят на родовото минало посредством

модерните му заместители – киното, медиите, книгите; а всъщност – пространство за своята собствена, споделена с другите самота. В романите на Орхан Кемал самотата е невъзможно и непонятно състояние (което ражда дори физическата агресия между поколенията). В романите на Орхан Памук – тя е естественото и задължително състояние на мислещия и чувстващия човек. Но- задължително – споделената, обговорена с другия самота.

Финалът на „Джевдет бей и неговите синове" – обратно на „Кърпачът и неговите синове" е анти-алегоричен, демонстративно всекидневен, очаквано обикновен. Това е финалът на една история-сага за героите, които са постигнали смисъла, докоснали се до прозрението за смисъла на простите неща, постигнали щастието. Но щастливите финали на Памук нямат нищо общо с почерка на хепиенда. Краят на историята на фамилията на Джевдет бей е посветена на внука Ахмед (синът на философа Рефик е станал художник): „Ахмед сякаш се поразвесели, вдигна глава. Горе се виждаше едно, неотличаващо се с нищо небе. Прибра се вътре, за да работи." (Памук 2009б:693) Един закъснял просвещенски комплекс на намерения естествен смисъл на човешкото съществуване – съзиданието.

Напрегнатият и обострен диалогичен сюжет на „Лъжовен свят" на Кемал твърде много напомня на киносценарий. „Джевдет бей…" на Памук пък притежава всички достойнства да бъде превърнат лесно в телевизионна семейна сага. „Джевдет бей и неговите синове" на Орхан Памук – забелязва Петко Тодоров – е триумф на диалога. Поне в 8/10 от тези 700 страници се разговаря, просто се разговаря и то най-често на софра. Хапва се, пийва се и се точат лакърдии. Лакърдиите са от три периода. Почва се през 1905-та, после се скача в годините 1937-39 и накрая – в 1970. Разговаря се предимно в Истанбул, в богаташки къщи. Прислугата носи напитки и блюда, едни вкусни работи. Памук плаща данък на ориентализма? – Не. Памук е верен на живота. Ефектът на неговите диалози е в неусещането на писателската ръка. Какво е това ли? – Онова, което го няма в 9/10 от българската белетристика." (Тодоров 2010) Може би и защото – по повод на последната забележка – нашата литература, за разлика от останалите балкански литератури е обречена на тегобата да мисли homo balkanicus с категориите на „Алековия модел", който може да бъде наречен „балканецът в Европа". А той е некомуникативен. Непродуктивен, некреативен, вреден. Не на последно място и защото е имунизиран от влияния. „Обратният" модел – този на Иво Андрич[20], а се оказва се и на Орхан Памук (и сигурно не е случаен фактът, че двамата са балкански нобелисти) е

[20] „Андрич разбира и решава проблема за идентичността не субстанциално, а релационно – не като въпрос на някаква постоянна „балканска" субстанция, а като въпрос на отношения, като проблем на различни променящи се представи – на нас за другите и на другите за нас. (…) Защото също така както „европеецът на Балканите" и „балканецът в Европа" дават две различни гледни точки, така и „европейската" и „балканската" гледна точка не са единни, а множествени. (…) Балканите са „сгъстена" Европа" (Игов 2008)

„европеецът на Балканите". (Игов 2008) Говорещият и мислещият-четящият човек надмогва поглъщащия, рушащия, онеправдания, биологически чувстващия и усвояващия външния свят балканец. В този смисъл, вероятно рецептата за бъдещето на българската литература ще се дефинира като *преодоляването на Алеко*?

„Кърпачът и неговите синове" и „Лъжовен свят" осъществяват литературното сбъдване и лъжовния триумф на патриархалния, но и на модерния буржоазен проект на света, който трябва да бъде революционно променен – през погледа на Орхан Кемал. Неговите герои са органична част от историята. Вече в постмодерен вариант... дори и само фикционално, въобразимо, сбъдването на хармонията (съдържаща се в илюзията за „модерен проект") се оказва възможно в главата на героя Кемал и в романовия сюжет на „Музей на невинността", в бляновете на Ахмед от „Джевдет бей и неговите синове" – и въобще в романите на Орхан Памук. Самотата на героите му, едновременно присъстващи и отсъстващи от историята (младотурските събития, ататюрковата революция, всички метежи и военни преврати са теми в тъканта на романите на Памук), не е страдание, а дар. Себенамирането в призмата на своите и чуждите, измислените и намерените сюжети също. В света на вещите, думите, на имената и повторенията. В спасението от историята (тази балканска „долина на плача" по думите на Андрич), в метафизиката и трансценденцията на намереното време.

Ежедневието и битът в тяхната сивота, грозота, страдание и скука са „социалните" теми на литературата на поколението на Орхан Кемал. Поколение, сграбчено в клещите на историческото време и неговите слуги идеологиите. Всекидневието и провинциалността са големите теми-открития на Памук. При това разчетени в цялата им неочакваност и пъстрота – животът, както и изкуството са едни и същи, но винаги различни. Както разказът, който никога не може да бъде произнесен и интерпретиран по един и същи начин. Може би именно в умението да подържа и твори диалози се ражда феноменът Орхан Памук. Диалози със свои и чужди. Спокойни диалози спрямо проблематичното минало и спрямо компрометираното свое настояще. Дори най-неочаквани и невъзможни диалози. Външно литературни (особено с Пруст и Джойс[21]) и ментални (с Мевляна и Орхан Кемал), исторични и отвъд исторични. Над-

[21] „Структурата на „Черна книга" напомня за „Истанбул". Когато я пишех, усещах огромна – почти националистическа – съблазън да създам нещо подобно на Джойсовия „Одисей" („Улис"). Пред него също се е разпростирал градът, на който никой не обръща внимание. И той е бил достатъчно смел за това да представи този град като център на вселената и да го опише така, че читателя да проумее: съвършеният класически текст на западната цивилизация може да бъде потърсен в дребните детайли на всекидневното съществуване. В определен смисъл „Черна книга" е написана във формата на безмълвен диалог с „Улис" – протичащ в съзнанието на автора. (Памук 2004а)

могнали Едиповия атавистичен страх от неорганичността и... творенето на подобия.[22]

„Аз се намирам в много изгодна позиция, – споделя Памук – за каквато предходното поколение турски писатели просто не би могло и да мечтае: аз успях да обгледам традицията спрямо непосредствените отношения в съвременността, погледнах в очите, това, което са направили класиците ни и написах книга. (...) Аз се чувствам самотник. Понякога е възможно някой отстрани да намери нещо общо между мен и другите писатели, но аз не го чувствам така." (Памук 2004а)

Литература:

Игов 2008: Игов, Светлозар. „Обратните ходове" на Иво Андрич. // *LiterNet*, 27 юни 2008, № 6 (103)// liternet.bg

Кемал 1969: Кемал, Орхан. Кърпачът и неговите синове : Роман. – София, 1969.

Кемал 1984: Кемал, Орхан. Лъжовен свят : Роман. – София, 1984.

Коларов 2011: Коларов, Р. Повторение и сътворение : Поетика на автотекстуалността. – София, 2011.

Памук 2004а: «Я очень скромный человек...». // *Зеркало недели/ Человек*, № 25 (500) 26 июня — 2 июля 2004. Беседа с писателем Екатерины Ботановой и Андрея Бондаря **Памук 2004б:** Памук, Орхан. „Не смятам, че съм слуга на историята" : Интервю на Фатма Оран. // *Факел*, 2004, №1-2.

Памук 2009а: Памук, Орхан. Музей на невинността : Роман. – София, 2009.

Памук 2009б: Памук, Орхан. Джевдет бей и неговите синове : Роман. - София., 2009.

Памук 2008: Гювен, Бану. Интервю на 2 септември 2008 с нобеловия лауреат за литература Орхан Памук по повод излизането на новия му роман „Музей на невинността"// *Аюкэndan* mьze yaratan adamэn hikayesi. Nobelli yazar Orhan Pamuk, NTV'ye verdipi цzel rцportajda, Banu Gьven'e son romanэ Masumiyet Mьzesi'ni anlattэ...// 2 Eylьl 2008 уэlinda ,verdipi цzel rцportajda, Banu Gьven'e son romanэ „Masumiyet Mьzesi'ni anlattэ//http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/457412.asp// http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/457412.asp//pamuk-muzey.blogspot.com

[22] Споделени в есето „Куфарът на баща ми": „Под страха ми, че баща ми може би не е бил баща ми, когато е пишел, се криеше един друг по-силен страх: страхът, че дълбоко в себе си аз не бях автентичен, че няма да намеря нищо хубаво в записките му, това подсили страха ми, и че ще открия, че баща ми е бил твърде силно повлиян от други писатели и това ме хвърли в отчаяние, което толкова силно ме беше покрусило, когато бях млад, поставяйки живота ми, самото ми същество, желанието ми да пиша и работата ми под въпрос." (Памук 2006)

Памук 2006: Куфарът на баща ми : Реч пред Нобеловата академия. // *Либерален преглед*, http://www.librev.com/component/content/article/757

Парушев 1969: Парушев, Парашкев. Човекът и писателят Орхан Кемал // *Кемал, О.* Кърпачът и неговите синове – София, 1969.

Серто 2002: Мишел дьо Серто. Изобретяване на всекидневието. – София. 2002.

Тодоров 2010: Тодоров, Петко. Семейната сага на Памук.//book-on-corner.blogspot.com, от 14 февр. 2010

Borisova, Evdokia. Orhan Pamuk – palinodes and literary dialogues.

All the novels of Orhan Pamuk are "burdened' of historicity and literariness. They are woven into impenetrable network of transtextuality, with a prominent attraction to mystification, quotation, autoquotation and autobiographicity. The author becomes his characters, the characters wander freely in the pages of his novels around the ghostly Istanbul. In the dangerous embrace of palinode are mixed real with fictional worlds.This turkish writer candidly reflects on the phenomenon, called "westernization of the culture".

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА ПОЕЗИЈУ И ПОЕТИКУ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Драган Хамовић

... А онова истинското: сериозност, мяра, мъдра възвишеност
Възвишена мъдрост, винаги ни се изплъзваше ...

Йован Христич, „Към Федър“
(превод от сръбски Светлозар Игов)

У част професора Светлозара Игова – иначе заслужног што је поезија Јована Христића (1933–2002) постала својина и бугарских читалаца[1] – настојаћемо да сачинимо скицу за књижевни, а то значи најпре песнички портрет овога српског полиграфа, који је поезијом и преводима (са енглеског и француског језика), есејима и теоријским радовима о књижевности и драми, драмским комадима као и позоришном критиком, био међу ауторима који су давали озбиљан тон српској књижевности и култури од половине двадесетог до првих година новога века – када објављује последње, тестаментарне стихове. Стихови, наиме, обрубљују почетак и крај Христићевог продуктивног циклуса. Изнећемо овде неке наше увиде проистекле из недавног обухватног истраживања овог обимом невеликог песничког дела[2], упоредо са разуђеним есејистичким делом од којег је недељиво – да би у позном ауторском периоду оба речена жанра била и међусобно програмски доведена у близину.

Јован Христић, у својој најпознатијој песми „Федру“ (*Александријска школа*, 1963), наводи кључне речи своје укупне књижевне и умне акције: „озбиљност, мера, мудра узвишеност, узвишена мудрост“. Од часа достизања пуне ауторске зрелости (а то је управо почетак шездесетих година) мало ко је, у иначе толико претенциозној књижевности двадесетог века, делао с толиком ерудитном подлогом и прочишћеним сензибилитетом, отворен за савремене појаве колико и за вредности из опште и националне традиције. Традицију је Христић, за себе и потребе свога доста дезоријентисаног наративног штива, наново откривао – поготово њене маргинализоване делове, усред епохе чија је матица убрзано доносила и односила, невредности и вредности, наслеђене и нове. Временом је обликовао песнички простор укрштањем свог интимног, детињег „сна о мору“ са комплексном и химеричном представом о

---

[1] **Христич, Йован.** *Александрийската школа*, „Христо Ботев“, София, 1996.

[2] Вид. **Хамовић, Драган.** *Лето и цитати* : поезија и поетика Јована Христића, Завод за уџбенике, Београд, 2008.

Медитерану и античкој Грчкој похрањеној у класичном песништву, филозофији и уметности, али и актуелизованом у есејима, на пример, Пола Валерија или Албера Камија, као мирно прибежиште модерног, духовно растројеног човека, просторна метафора људског духа. Прочитајмо само једну од кључних Христићевих есејистичких деоница о Средоземљу, у коју (на трагу Валеријевих „медитеранских надахнућа") заправо уграђује кристализовано лично поетичко становиште: „На његовом сунцу, све нам изгледа сведено на елементарне облике и исто тако елементарне силе што су те облике створиле, оно не уништава ствари већ их открива. Пучина Средоземног мора готово је савршена слика бескраја у који се наша мисао слободно отискује, што се никада не догађа када се нађемо на обалама Атлантика или Пацифика, далеко већих и суровијих мора што нас притискају својим безмерјем."[3] Мада је у своју књижевност уводио читав митски и историјски распон старе хеленске културе, од Хомера до Александрије, фокус Христићевог избора чини период грчке интегралне мисли, фрагментарна оставштина пресократоваца (када се мислило о основама света и то у песничком облику) – а такав избор одређен је нарочитим, у модерно дезинтегрисано доба одсудним разлогом: вратити се почелу, у којем су и човек и речи које изговара – „у дослуху са стварима". Откриће магистралног маргиналца европске модерне поезије, Константина Кавафија – о коме је С. М. Баура писао с нескривеним одушевљењем – значило је и Христићу потврду да је могуће остварити жељену и прегледну синтезу.

Објавом дебитантске песничке збирке *Дневник о Улису* (1954) Христић је доспео у постављангардно окриље српске послератне књижевности, обележено најпре појавама Стевана Раичковића (*Песма тишине*, 1952), Миодрага Павловића (*87 песама*, 1952) и, нарочито утицајног, Васка Попе (*Кора*, 1953), у такозваном „другом таласу" песника модернистичке обнове, чије су ауторске поетике стабилизоване тек крајем педесетих година (Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Милован Данојлић и други). Упоредо са стиховима, Христић пише и есеје о општим и епохалним питањима поезије, тада младалачки амбициозно постављене и подржане лектиром из оновремене англосаксонске и француске књижевне мисли. То му омогућава брзу афирмацију у средини жедној квалитетних есејистичких гласова, али песнику Христићу уједно чини извесне тешкоће, са којима се требало борити. Наиме, похвале Христићу есејисти, у првој деценији његовог ауторског присуства, биле су код неких критичара погодан увод у опрезно оспоравање, или макар резерву према његовој поезији. Његове песме није било могућно лако одбацити, али ни лако прихватити у тадашњем књижевном миљеу који је одвише дуговао поетичком наслеђу романтизма, односно његовом канонизованом лику и начину. Понавља се код првих Христићевих критичара карактеристична при-

[3] **Христић, Ј.** „Непролазна чар пресократоваца", *Изабрани есеји*, Српски ПЕН центар, Београд, 2005, стр. 243.

медба о изостанку „словенске осећајности" и хладном тону његове поезије, што је испрва могло значити само пређутну примедбу, нимало безначајну. Али, Христићева поезија била је саучесник промена доминантног поетичког модела српске поезије, тако да није случајно што је – тада веома провокативна и стога оспоравана – *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића (1964) завршавала баш песмом „Федру", објављеном само годину дана пре овога антологијског погледа на целокупну српску песничку традицију, почев од дванаестог века и Светога Саве Српског – па до Јована Христића, поетички тек дефинисаног аутора.

Након *Александријске школе*, Христић је привидно напустио поезију и окренуо се есејистици, посебно драми и позоришту, што је могло навести на закључак да су имали право они тумачи који су истицали првенство његове есејистичке у односу на песничку вокацију. Христићеви есеји о неким запостављеним именима српске књижевности претходног столећа (као што су класициста Јован Стерија Поповић или романтичар Лаза Костић, обојица и песници и драматичари) садржали су јаке полемичке акценте, што је наишло на очекивана неслагања код критике и књижевних историчара. Христић, наиме, вредносно претпоставља, пренаглашено уздиже књижевне одлике српских песника „класичне школе", као и Костићеве хеленске распоне, у односу на водеће песнике главног тока српске поезије деветнаестог века, износећи неке врло заоштрене оцене, чак у рангу аксиолошког испада (на пример, афирмише Стерију на рачун, с правом и данас неприкосновеног, Његоша). Нико тада није препознао да то и није огрешење о дистанцу књижевног историчара, него управо свесна провокација песника који тежи да реваловизује традицијску линију чији је и сам изданак – те отуда и потичу тако изазивачки ставови. Ако знамо да су и критичари поменуте *Антологије српског песништва* приметили превагу класичарског пола песничке традиције – што је уочено и у Павловићевој поезији и међу другим новијим песничким појавама – онда схватамо да и Христићев ауторски подухват кореспондира са ширим тежњама књижевног времена. Прилично отврдли песнички канон, започет фолклорно заснованим српским романтизмом, морао је препустити условно првенство новокласичном поетичком моделу, зарад нових развојних корака, сагласно и са општијим, антиромантичким кретањима модерне поезије.

Зато је и, помало неочекиван, повратак Јована Христића у поезију, након четврт века, збирком *Старе и нове песме* (1988), нашао далеко припремљенији терен за коначну валоризацију овога песника у припадајућем поетичком контексту, аутора још од раније сврстаног у врх српске књижевне и позоришне есејистике и уваженог као драмског писца. Повратак стиховима био је дефинитиван и суверен, оданде где је песнички застао у *Александријској школи*, али за две и по деценије пресабраним и сталоженим, животно осенченим искуством. У садејству песничког и есејистичког (програмског) рада читаве једне модернистичке генерације (у којој је и Христићев удео више

него приметан) превладао је потпунији и уравнотеженији књижевни поредак у савремености као и при погледу на дијахронију. Сасвим према механизму описаном код Томаса Стернса Елиота, чију је мисао о песништву и песничкој традицији Христић, од својих књижевних почетака, свесрдно прихватио.

Пре него што се поезији вратио, Јован Христић објављује теоријску књигу *Облици модерне књижевности* (1968), интелектуално смелу, темељито дату и доследно вођену синтезу, с веома критички постављеном перспективом у односу на домете и даље путеве књижевне уметности. Као и у песничком исказу, и овде је Христић директан и одрешит аутор и мислилац и не подноси кад неко „мути воду да би изгледала дубља" – како се једном изразио. Он тада отворено поставља питање ког се многи умни савременици клоне, питање поузданог мерила вредности. „Верујем да је херојско доба модерне књижевности, у коме нас је сваки текст што би се појавио задивљавао пре свега својом новином, углавном прошло" – речи су изнесене још у предговору *Облика модерне књижевности*: „у историји књижевности наступио је час када модерна књижевност – као и књижевност било ког другог раздобља – мора бити просуђивана и нешто озбиљнијим мерилима, и питање више није у томе колико се она разликује од књижевности коју називамо традиционалном или класичном, већ у томе колико је она у стању да заузме своје место у великом низу стилских раздобља који почиње са Антиком."[4] Овако одлучно, проблем може поставити само отворени, недогматски ум урођен у токове епохе којој припада, али који целину традиције упошљава за поузданије одмеравање докле смо стигли у нашем времену. У потрази за карактеристичним обликом или стилом којим се модерна књижевност одликује Христић, очекивано, препознаје *фрагмент*. С друге стране, у суочењу с „нултим степеном комуникације" до којег доводи модерни књижевни израз претворен „у арабеску која на нас делује обликом у коме безброј неексплицираних семантичких могућности готово да сасвим потире сваку семантичку вредност", аутор долази до закључка да је „есејистички стил у модерној књижевности једини успео да очува равнотежу између експлицитног и имплицитног облика и изјаве, којом књижевност доказује своју важност и своју виталност"[5]. На овој теоријској, заправо програмској тачки долази до сусрета поезије и есеја, ауторски опредмећеног у записима између прозрачне лирске прозе и дискурзивног текста, сабраним у књигама *Професор математике и други есеји* (1988, допуњено издање 1997) и *Тераса на два мора* (2002). У тим записима налазимо екстензивније исказане опсесивне теме, па и поенте, његових песама. Поред изразите семантичке прозирности и варљиве једноставности, и Христићеве позне, „повратничке" песме и њима компле-

[4] **Христић, Јован.** преговор књизи *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд, 1968, стр. 13–14.

[5] *Наведено дело*, стр. 170.

ментарне есејистичке прозе делују из ненаметљивог али подразумевајућег, замашног искуственог подтекста.

Нове песме у збирци *Старе и нове песме*, писане осамдесетих година, означавају померање тежишта са културе на домен интиме, са посредованих и слојевитих сазнања на непосредне осете и осећања, на реалност тренутака трансцендентне лепоте коју чулно откријемо – наспрам образаца лепоте оличених у класичним идеалима на које се испрва ослањао. Последњи стихови, објављени пред крај живота и постхумно, готово задобијају израз документарног сведочења о суморном и сумирајућем добу, када су сва велика веровања и све заблуде прошли и постали неважни, а значај добијају одблесци ефемерних, најличнијих реалија, дивних „општих места" сопственог прохујалог живота. Оно што је некада чинило „живот начињен од ситница" и остало неизбрисано у меморијском фонду што се празни, начас бива, у визији лирског субјекта, убедљиво претежнија стварност од оне што се догађа у старости, при виталном заласку, да би се напокон и то претворило у фикцију, пред мрачним предосећањем скорог краја. И све то Христић нестилизовано, огољено бележи, и његови предсмртни стихови носе снагу документа, сведочанства, у изразу који, по дубини, мири опозитне класичне и авангардне тежње по заједничком моменту: довођењу поезије у круг битних егзистенцијалних аката, не остајући тек самодовољна делатност у језику. А сведочењу онога што јесте поезија одувек тежи, али ретко успева да се тој мети примакне.

Духовно проистекао из свога века, подржан знањима много старијим, успео је Јован Христић да своју епоху надрасте. Остварио је и необичан песнички подвиг, успео да пише песме у присном дослуху са елементарним стварима света, истинито, јасно а дубоко, окружен збрканим светом и површним или неразговетним идејама, све безнадежније откинутим од живота.

Хамович, Драган. Един поглед върху поезията и поетиката на Йован Христич.

Настоящият текст разглежда поетиката на сръбския поет Йован Христич (1933-2002), чиято многостранна дейност (създаване на есета, работа в областта на теорията на литературата и драмата, театралната критика и превод) беляза сръбската литература и култура от втората половина на двадесети век. Текстът е писан в чест на юбилея на проф. Светлозар Игов, който преведе на български и издаде през 1996г. избрани стихотворения на Христич. Есетата на Христич, с които той първо спечели своята литературна репутация, са писани в началото (1950-те – 60-те г.) на развитието му в неокласическия поетически модел, който той (заедно с водещи автори от неговата модернистка генерация) поддържаше в поезията, основно чрез преутвърждаването на

дотогава маргинализирани предшественици на класическите посоки на сръбската поезия от 19 век. Антиромантическият импулс и студеният лирически тон (на все още канонизираната романтическа традиция в националната поезия) са причината Христич поетът за дълго да остава в сянката на Христич есеиста. В допълнение към това, след като издава своя ключова стихосбирка – „Александрийското училище" (1963) – Христич прави творческа почивка, която продължава четвърт век. Поетическото му завръщане започва с появата на поетическата сбирка „Стари и нови стихове" (1988), която неотменимо утвърждава високия му статус в съвременната сръбска поезия. Настоящият текст отделя внимание на теоретическата му книга „Формите на модерната литература" (1968), в която Христич силно държи на оценяването на ефекта на модерната литература с оглед на традиционното европейско литературно развитие. Като фаворизира есето и есеистичния стил в контекста на модерните теории на поетиката, Христич пише есеистична лиризирана проза, основана на обсебващи теми от поезията му, което може да бъде възприемано като специфично творческо приложение на споменатите теоретически идеи. Стиховете на Христич от „Стари и нови стихове" са белязани от преместването на фокуса от поезията на културата (основно на тази от Древна Гърция като универсална култура и опит) към лиризма на интимните, частните събития, преживяни от лирическия субект, които са постоянно извиквани за живот. Езикът на тези стихове е прогресивно редуциран и опростяван изразно, а под него може да се усети дълбок ерудитски контекст и драма от прогресивно намаляване на жизнените сили и изправянето лице в лице с живот, който избледнява, което затвърждава поетовата постоянна амбиция да приближи поезията отново до органичната връзка с битието, загубена при модернизма.

PRED BIBLIOTEKOM JOVANA HRISTIĆA

dr Ivana Kronja, filmolog

Uspomeni na moje drage i voljene: majku Milanu Mišu Glišić (1945-2010.), udovicu Jovanovu; oca Milovana Medu Kronju (1943-2002.); i poočima Jovana Vavu Hristića (1933-2002.). Neka vas čuvaju umetnost i ljubav.

„Došlo je opet vreme da listam njegovu knjigu ".
J. Hristić, „Ostrva",
Aleksandrijska škola, 1963.

Susret sa bibliotekom velikog književnika, kakav je bio Jovan Vava Hristić (1933-2002.), događaj je od velikog značaja za svakoga ko kulturu shvata kao suštastveni deo ljudskog bića, kao moralni poziv i najbolji oslonac nacija i čitavog čovečanstva. Sigurno je da jedna stručna, bogata i čitavog odraslog života sakupljana biblioteka sa više rukavaca i ukrštenih putanja krije mnoge tajne: od starih knjiga i zaboravljenih izdanja, koja čine živu baštinu jednog naroda i kulturnog prostora, do temeljno predstavljenih čitavih disciplina poput filozofije, teorije književnosti ili nacionalnog i svetskog pesništva. Ali ono što Hristićevu kućnu biblioteku izdvaja u odnosu na uobičajene enciklopedijski sadržajne kolekcije knjiga, javne i privatne, jeste lični pečat i eruditski potez pronicljivog kolekcionara, koji dostojanstveno podleže probranoj lepezi sopstvenih slabosti prema tačno određenim ljudima i temama; one se potpuno prožimaju tek u emociji i podsvesti pisca i u nekom sopstvenom, samo Grčkim bogovima i genijalnim pesnicima znanom, večitom podzemnom toku. Skromno shvatajući sebe tek kao posrednika velikih mudrosti i svedoka prirodnih mena koje ostavljaju trag na telu i ushićuju dušu, Hristić se ovih ličnih literarnih i umetničkih izbora nije stideo niti ih je krio, ostavljajući drugima da sude o rezultatima njegovih istraživanja. Više puta on će tako napisati, poput primedbe na kraju uvoda u prvo izdanje svoje knjige „Čehov dramski pisac" (1981.; 1994.): „Ne znam da li su ta predavanja[1] pomogla slušaocima da razumeju Čehova, ali meni su bez sumnje pomogla da ovoj knjizi dam konačni oblik"; ili, u predgovoru za „Studije o drami" (1986.): „Za mene, metod je najsigurniji način da se budući čitaoci odbiju od jednog književnog dela. ... Pa ipak, iako su bez metoda pisani, ove tekstove vezuje, možda, nešto drugo: uverenje da drama ima nešto važno da nam kaže o čoveku." I potom: „Tekst o tragediji napisan je na poziv Zorana Stojanovića da dam prilog njegovom zborniku *Teorija tragedije...*

[1] Predavanja o Čehovu kao dramskom piscu na Kolarčevom narodnom univerzitetu 1979. i Filozofskom fakultetu u Sarajevu 1980.

Ne mislim da sam napisao nešto naročito, ali sa tim tekstom ova knjiga ima kakav-takav zaključak''.

Stoga u susretu sa Jovanovom bibliotekom na prvi pogled pada u oči kako njena ekspertska selektivnost tako i njena raskošna redundantnost, koju prati i čekajuća povučenost, ili bolje reći pritajenost sastavljača: tek na drugi pogled može se uočiti kolika rafiniranost i izvanrednost izbora dela krasi njen sadržaj. Na čudesan način se u Hristićevoj ličnoj kolekciji knjiga prožimaju obimna putopisno-tehnička zbirka o pomorstvu sa preko dve stotine naslova iz istorije kulture i književnosti Antike: poznato je koliko je ôda morskim prostranstvima i duhu Mediterana ispevala Hristićeva poezija, i sa druge strane preispitala njegova esejistička proza. Naglašeni broj studija (više od deset) o temi Odiseja i motivu odisejskog traganja od Homera do književnosti i kulture naših dana, koje stoje zajedno sa brojnim generalnim studijama Helenskog sveta, istorije, mitologije, tragedije i književnosti uopšte, na pomenuti diskretni ali znakoviti način podvlače ovu *odisejsku perspektivu* kao jednu od odlučujućih ideja vodilja čitavog Hristićevog stvaralaštva. Još suptilnije i, ako hoćete, perverznije (u onom izvornom smislu posebnog objekta [ovde teme] koji izaziva puno zadovoljstvo), u prilog ove perspektive kao odlučujuće govore i briljantni putopisi velikih književnika o morima, kao što su „Grčka ostrva'' (1978) Lorensa Darela i „Hodoljublja'' (1982.) Zuka Džumhura, setne antropološke studije o odumiranju drevnih društava, poput „Tužnih Tropa'' (1993., srpsko izdanje 1999.) Klod Levi-Strosa, ali i brojne ispovesti slavnih kapetana i moreplovaca klasičnog i modernog vremena koji su preživeli najstrašnije oluje i oplovili najopakije rtove. Koliko su ovakvi narativi o borbi sa prirodom i trijumfom ljudske hrabrosti i duha kada sve deluje izgubljeno, o povratku iz mrtvih ili dostizanju dotada nezamislivog cilja, bliski samoj biti romaneskne književnosti, koja počiva i na homerskom epu, nije potrebno ni govoriti. Strast prema ovakvim pustolovinama kod našeg pisca dodatno potvrđuje i poliglotski karakter ovih dokumentarističkih opasnih ispovesti i knjiga o svim vrstama brodova: to su izdanja na engleskom, francuskom, italijanskom, nemačkom, ruskom... dostojno jedne opsesije! Tu su i divne knjige o kitovima, delfinima i drugim živim bićima koja obitavaju u morskim prostranstvima, neka vrsta emotivne savesti čoveka pred morem.

Ipak, najdirljiviji deo ove zbirke u okviru Hristićeve biblioteke čine uglavnom predratni gusarski romani za decu: oni nam mogu nešto reći o nevinom poreklu interesovanja jednog istaknutog pisca, koji je u stvarnom životu položio stručni ispit i imao dozvolu za kapetana morske plovidbe (!), ili pak o modi vremena u kome je isti odrastao. Ali oni nas podsećaju i na činjenicu da je i jedan „veliki'' pisac i intelektualac jednom u životu bio samo dete, zaštićeno toplim bojama detinjstva i jednostavnim i poučnim pričama koje su štitile srce i podsticale radoznalost i maštu tog dragog dečaka (blaženost Jovanove prirode vidljiva je još na njegovim ranim fotografijama iz detinjstva, koje odišu ljupkošću, smirenošću i dobrotom dečijeg bića). Posebno je zanimljivo što ovo Hristićevo pasionirano poznavanje brodarstva, istorije plovidbe i pustolovina diljem svetskih mora nije bilo baš toliko poznato

široj, a možda ni užoj, čitalačkoj javnosti. Originali zbirke priča i prekretničkog romana „Uliks'' (1922.) moderniste Džemsa Džojsa, kao i njegov srpski prevod, uz studiju o Džojsovom „Uliksu'' iz pera Stjuarta Gilberta, na nekoj drugoj polici, prirodno zaokružuju ovaj važan deo Vavinog literarnog univerzuma:

„Odisej
Odisej prijatelju moj onaj pravi onaj veliki
onaj putnik i onaj bez kuće Odisej
Odisej onaj sam u hotelskoj sobi sa jednom
ribom probušenih očiju u jedan zamagljeni
sumrak ova postelja podseća na
bolnicu
Odisej onaj pravi onaj veliki onaj usamljeni
onaj na putu onaj koji nema nikoga i
onaj koji ima sve
Odisej onaj mutavi onaj koji putuje onaj sa
raskrvavljenim tabanima i onaj bez kuće
Odisej
Odisej prijatelju moj onaj pravi onaj veliki
i onaj usamljeni Odisej On.''

J. Hristić, *Dnevnik o Ulisu*, 1954.

Opusi na engleskom jeziku odabranih angloameričkih pisaca, sa svim ikada napisanim pismima, novinskim člancima, esejima i svakako romanima, kao što su Džordž Orvel, Vilijam Fokner, Džozef Konrad, Aldous Haksli, Grejem Grin, Čarls Dikens, Virdžinija Vulf, stoje naporedo sa kompletnim spisateljskim opusom omiljenih francuskih pisaca Alber Kamija i Antoan De-Sent Egziperija, u francuskom originalu, studijama dela i biografijama datih književnika. Konrad i Egziperi: moreplovac i avijatičar, intelektualci i pustolovi. Velikani Stendal, Flober, Mopasan i Prust, Kami i Sartr, zastupljeni su reprezentativnim izdanjima svojih dela u originalu. Kolekciju srpskih izdanja poznatih ruskih romana prate sabrana dela na ruskom Antona Pavloviča Čehova i Isaka Turgenjeva. Tu su, u srpskom izdanju, i sabrana dela Tomasa Mana[2] i omiljeni ratni roman „Koža'' Kurcija Malapartea, kao i „Parmski kartuzijanski manastir'' Stendala. Dante Aligijeri prisutan je u biblioteci u crnogorskom, srpskom, hrvatskom i dva francuska prevoda, a Servantesov „Don Kihot'' u izdanjima iz 1938. i nedavno preštampanom izdanju iz 1896. Poslednja dva primera su odlična ilustracija jedne od osnovnih karakteristika Hristićeve kućne biblioteke: analitički i uporedni pristup delu, koje se saznaje i tumači iz više legitimnih izvora, kao i pedantnost u prikupljanju svih mogućih izdanja jednog

[2] Koji je, kako je znao da kaže Hristić, autor najlepše ljubavne izjave u istoriji književnosti, one koja se odvija preko rendgenskog snimka pluća u romanu „Čarobni breg".

važnog dela ili pisca, uključujući i ona o njima, koja se uopšte mogu naći. Klasična i moderna poezija takođe su pažljivo odabrane, sa akcentom na opuse pesnika koje je Hristić prevodio i/ili kojima je bio fasciniran: neki od naročito zastupljenih su T.S. Eliot, Vistan Hju Odn, Artur Rembo, Pol Valeri, Anri Mišo (u 26 knjiga !), Rene Šar.

Filozofska biblioteka takođe je koncipirana po principu uporednih izdanja, naročito na srpskom, hrvatskom i francuskom jeziku kada su u pitanju Antički mislioci, dok je omiljeni filozof Bertrand Rasel predstavljen svojim celokupnim delom u engleskom originalu. Deo ove kolekcije čine i naučne studije, filozofski i filozofsko-poetski ogledi vezani za matematiku, modernu fiziku, kosmos i prirodu nauke uopšte, iz pera domaćih i stranih autora, od Vernera Hajzenberga, Žana Pijažea i Branislava Petronijevića do Gastona Bašlara i Jovana Ćuluma.

Kolekcija knjiga iz istorije umetnosti primat daje britanskoj kritičkoj školi. Bernardu Berensonu, Ernstu Gombrihu (poreklom iz Austrije) i naročito Kenetu Klarku. Kao i uvek kod Hristića, tu su i domaći autori raznih monografija o slikarstvu i umetnosti, a najdraži piščevi slikari, Sezan i Matis, zastupljeni su luksuzno ilustrovanim monografijama unutar zbirke.

Posebno zadivljuje Hristićeva predanost pozvanju srpskog i jugoslovenskog intelektualca, čija je dužnost da upoznaje, kategorizuje, prikuplja i proučava nacionalnu književnu baštinu. Poreklom iz porodice koja je Srbiji dala značajne ministre, diplomate i naučnike[3], Hristić je imao razvijenu nacionalnu svest, koja u njegovoj kulturno-elitističkoj, ali i prosvetiteljskoj poziciji, nikada nije dolazila u konflikt sa odmalena prirođenim i pažljivo kultivisanim kosmopolitizmom. Za njega je naporedno proučavanje i prevođenje Isidore Sekulić i Margarit Jursenar, ili Vaska Pope, Ivana Lalića, Tomasa S. Eliota i Rene Šara, bilo nešto što se podrazumeva, prirodni gest pesnika i pisca srpskog i jugoslovenskog porekla u kulturi sveta. Često osuđujući domaće komplekse pred „velikim svetom'', Hristić niti ih je imao niti je smatrao da se domaće stvaralaštvo ima meriti nekakvim kolonijalnim ili, suprotno tome, narcističkim aršinom: on je jednostavno toliko dobro poznavao vrhunske domete nacionalne istorije, književnosti i nauke[4], da je mogao sasvim objektivno da ih posmatra i vrednuje u internacionalnom kontekstu, kojim je takođe vrhunski vladao.

Naročita pažnja pridata je srpskoj istoriografiji, knjigama o Beogradu i celokupnom delu Slobodana Jovanovića (uključujući, dakako, i njegove oglede o književnosti). Starinska izdanja, memoari, istorije, knjige sećanja, dokumenata, narodnih običaja, političke analize i slično u ovom delu Hristićeve biblioteke do tančina rasvetljavaju sve detalje srpske istorije, od srednjeg veka preko turske

[3] Roditelji Jovanovi, Bisenija i Pavle Hristić, bili su istaknuti hemičari. Pavle je doktorirao u Cirihu, Švajcarska 30-ih godina XX v. i zatim radio u Srbiji u državnoj službi, kao i njegova supruga.

[4] Primera radi, delo Milutina Milankovića, od naučnih studija do pesama i eseja, prisutno je u Hristićevoj kolekciji u celosti, kao i brojne druge knjige domaćih i stranih naučnika.

vladavine do perioda samostalnosti i istorije XX veka. Demokratično i uviđavno, svedočanstva žena, poput kraljice Natalije Obrenović, Mire Sofronijević i Nade Doroški, ravnopravno su prisutna među ovim delima. Među istoriografskom literaturom nalazi se i Vavin predak Filip Hristić (1819-1905.), lični sekretar kneza Miloša i zastupnik Srbije u Carigradu i Beču u drugoj polovini XIX veka. On je zastupljen kroz delo „Srbija i Engleska pre pola veka'' autora M. F. Hristića, posvećeno „seni ljubljenog oca'', koje je, prema napomeni unutar korica knjige, nastalo po beleškama iz uspomena Filipa Hristića prilikom Misije u Londonu 1863.g., kao i kroz „Pisma Filipa Hristića Jovanu Ristiću'' iz 1950. i „Pisma Jovana Ristića Filipu Hristiću'', objavljena još 1931. Fascinira način na koji je dokumentovan odlučujući period nastanka srpske građanske države: od putopisa stranih diplomata Zapadne i Istočne provinijencije (među kojima je i „Putopis [odlomci o jugoslovenskim zemljama]'' iz 17. veka poznatog turskog putopisca Evlije Čelebije, ju-izdanje 1979.), preko domaćih političko-istorijskih spisa, do monografije o Anastasu Jovanoviću, prvom srpskom fotografu i knjige „Stara srpska fotografija''. Hristić, kao esteta i racionalista, pomenutim studijama pridodaje ovaj nepristrasni materijalni dokaz razvojnog puta srpske nacije, koji sadrži i antropološku i umetničku vrednost. Deo Hristićeve kolekcije čini porodična zaostavština antikvarnih izdanja istoriografija velikih civilizacija i političkih rasprava o istoriji Evrope s kraja 18. i iz 19. veka, na francuskom jeziku. Ovaj deo biblioteke svedoči o vremenu kada su srpske građanske elite temeljno poznavanje istorije i politike Evrope i sveta smatrale svojom obavezom i osloncem u izgradnji nacionalnih vrednosti i interesa.

Odeljak nacionalne književnosti temeljno je sazdan iz reprezentativnih izdanja sabranih dela Miloša Crnjanskog, Isidore Sekulić, Ive Andrića... Impozantna je kolekcija srpske poezije, u kojoj nijedan srednjovekovni, romantičarski ili moderni pesnik nije zaboravljen, sa uglavnom kompletnim izdanjima sopstvene poezije i drugih spisa (eseja i studija), kao, na primer, Miodrag Pavlović sa kompletnim pesništvom i misli. Tu su i omiljeni pesnici Dušan Matić i Milan Dedinac, među kojima je Matić izuzetno detaljno zastupljen – sva izdanja pesama, eseja i proze, kao i knjiga Matićevih crteža (!), prijatelji i saradnici Bora Radović, Slobodan Zubanović, Milutin Petrović i drugi, kao i, za mene, posebno dirljiva zbirka svih mogućih izdanja poezije Vavinog najboljeg druga i prijatelja, pesnika Ivana V. Lalića (1931-1996.), budući da sam bila svedokinjom poslednjih par godina njihovog odanog prijateljstva. Specijalno mesto u odeljku srpske literature po obimu i detaljnosti zauzima i Stanislav Vinaver, veliki Hristićev uzor, čiju je erudiciju i humor naprosto obožavao. Antikvarno izdanje Vinaverovog prevoda „Alise'' Luisa Kerola iz 1923., štampano pre Hristićevog rođenja, sa divnom kolor ilustracijom umetnutom u crveno-smeđe korice, primerak je koji je, verovatno slasno, Hristić morao da nabavi naknadno.

Konačno, drama i pozorište kao prostor lične slobode, inspiracije i igre zauzimaju fizički verovatno najveći deo biblioteke Jovana Hristića. Teorija književnosti i književna semiotika ovde nas vode ka studijama iz teorije drame, od

strukture dramskih dela, preko istorije dramskih oblika, do istorije i teorije tragedije, jedne od Hristićevih ozbiljnih preokupacija, i do hronika i teorija moderne drame, koja obeležava vreme u kome je živeo. Studije o velikim dramatičarima Šekspiru, Korneju, Rasinu, Strindbergu, Ibzenu, Beketu, Brehtu, Pirandelu, obuhvataju sve važne aspekte njihovog dela, kao što to čini i 20-tak različitih studija o Čehovu, o kome je i sam Hristić napisao svoju izvanrednu studiju (izašla je najpre na francuskom, pa na srpskom jeziku). Detaljna zastupljenost celokupnog dela teatrologa Jana Kota na više jezika pokazuje da je ovaj autor bio jedan od važnih Hristićevih uzora. Istorija drame obuhvata opuse svih najznačajnijih dramskih pisaca, od starogrčke preko klasične drame do modernog teatra i Tenesi Vilijamsa, Harolda Pintera, Joneska, Mrožeka, Bonda. Veliki broj studija o glumi, komediji i smehu, pozorišnoj sceni i prostoru, i teoriji drame, svedoči o detaljnosti i pouzdanosti ove kolekcije, koja sadrži i kompletno Nušićevo i Sterijino delo kao i kolekciju savremene srpske drame, uz veći broj monografija iz istorije srpskog pozorišta.

Smešten u prvoj polici sa desne strane, koja takoreći otvara biblioteku, jeste deo o Antici – književnosti i drami. Kao fundament postânja Antičke misli i kulture, na dnu police nalaze se istorijsko-ekonomske studije o Mediteranu: Ernl Bradfordov „Portret jednog mora'' (1971) i Fernana Brodela kao urednika i ko-autora „Mediteran – prostor i istorija'' (1985) i „Mediteran – ljudi i nasleđe'' (1986). Tu si i Brodelove višetomne autorske studije: „Sredozemlje i svet Mediterana u doba Filipa II'' (1966.) i „Materijalna civilizacija, ekonomija i kapitalizam od XV–XVIII veka'' (1979.) (sve Brodelovo je u francuskom originalu). Ovo me je podsetilo na to kako mi je jednom prilikom Vava ozbiljno rekao, iako ne bez malenog tračka ironije, tek zbog ambivalentnog lokalnog istorijskog konteksta: „Kada su u pitanju društvo i kultura, ja sam najpre Marksista; prvo gledam ekonomiju kao uzrok svih pojava, pa onda sve ostalo''. „Sve ostalo'' doći će, u svoj raskoši izvorne evropske mudrosti, na svim sledećim policama, do vrha: Grčka i Rimska drama, istoriografija i pesništvo, sa 15-tak različitih izdanja Aristotelove „Poetike'' ili njenih tumačenja; Grčka retorika i već pomenute studije o Uliksu; kompletan opus najvećeg srpskog Heleniste, prof. Miloša Đurića o Antičkoj književnosti i kulturi i eseji čuvene srpske filozofkinje Anice Savić-Rebac. U ovom delu biblioteke prisutni su i savremeni Grčki pesnici koje je, očigledno, Hristić smatrao reprezentativnim u ovom izboru: tu je, na prvom mestu, njemu neprocenjivo važan Konstantin Kavafi, prisutan u grčkom originalu i u engleskom i francuskom prevodu, sa uvodima čuvenih imena kao što su Margarit Jursenar (još jedna autorka koju je Hristić objavljivao, prevodio pa i lično upoznao, na čuvenoj večeri na kojoj je jeo jastoge „na Jadranski način'[5]).

[5] Ovu božanstvenu anegdotu Hristić je rado pričao u krugu porodice. Njena suština je u Jovanovoj domišljatosti pred „svetskim noblesom" pomenute cenjene književnice. Kada je naš Vava pozvan na večeru u kuću iliti dvorac Jursenarove, ugledao sav taj zastrašujući pribor za otmeno jedenje morskih rakova, za koji baš nije mogao biti do kraja siguran kako se po protokolu koristi, oblio ga je hladan znoj; kako se ne bi obrukao u svoje i u ime celog Jugo-srpskog književnog sveta, dosetio se da poznatoj književnici ponudi da joj pokaže kako se jastozi jedu „kod nas na moru" (misleći na Jadransko more, na kome je svake godine letovao, na omiljenom Lastovu i drugde). Ona se oduševljeno složila, a Vava je brže-bolje prstima raščerečio i pojeo ukusnu večeru.

ili Edmund Kili; zatim tu su i romanopisac Ilijas Venezis i pesnici Jorgos Seferis i Odisej Eliti.

Religija je u Hristićevoj kolekciji i, očigledno, misli zastupljena kroz svete spise najznačajnije za ove prostore, ali i kroz antropološko-naučnu perspektivu, u kojoj proučavanje rituala i mita kao socijalno-psiholoških kategorija donosi kraj tradicionalnom društvu i otvara moderno doba. Tu, na prvom mestu, zatičemo reprezentativno izdanje ''Holy Bible'' (Oxford UP, 1859.), „Bibliju (Stari i Novi Zavjet)'' u hrvatskom prevodu, ''Novum Testamentum Graece et Latine'' (Stuttgart, 1921.) i ''Le Coran'' (Paris, 1926.). Naučni deo posvećen religiji čine „Enciklopedija živih religija'', „Rečnik grčke i rimske mitologije'' i „Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva'', kao i „Istorija verovanja i religijskih ideja I-III'' (1989., srpsko izdanje 1991.) čuvenog rumunskog naučnika Mirče Elijadea, „Religija, u svojoj suštini i manifestacijama (fenomenologija religije)'' Van Der Luva (1970.), dela Sigmunda Frojda na francuskom i engleskom, brojne studije o istoriji i teoriji mita vezane za Antiku, i drugo. Pomenuta putopisna literatura jednim delom se preklapa sa antropološkim delima u biblioteci, budući da su antropolozi nužno bili i pustolovi, a njihove studije mogu se čitati i kao putopisna dela.

Ovakva biblioteka ne bi postojala bez rečnika koji se odnose na francuski, engleski, nemački, latinski, grčki, italijanski, ruski i srpski jezik: tu su francusko-francuski i englesko-engleski i srpsko-srpski rečnici pojmova i izraza i kombinatorni rečnici, među kojima su i Vukov „Srpski rječnik'', „Rečnik žargona'' Dragoslava Andrića i „Rečnik turcizama u srpskohrvatskom i hrvatskosrpskom jeziku'', kao i rečnici pomenutih stranih jezika prema srpskom (i srpskohrvatskom, iz doba pre uzajamnog „otcepljenja'' ovih jezika).

Naglašeno višeslojna, po kvalitetu dela uvek vrhunska a po izboru autora i objektivna i pristrasna, ova kompleksna biblioteka ostaje fokusirana na elementarne činioce: poeziju, dramu, roman, religiju, filozofiju, esejistiku, istoriju (politike i kulture). Njene koordinate su, unapred i unazad: *Antika – religija – drama – pomorstvo – poezija – pozorište – proza – filozofija – istorija umetnosti – srpska književnost – istorija Srbije i Jugoslavije.*

Renesansni karakter ove biblioteke predstaviće nam pesme matematičara, oglede istoričara o književnosti, putopise romanopisaca, naučne studije pesnika; drame poeta i teorijske studije o drami dramskih pisaca; prevode velikih dela na srpski, hrvatski i srodne jezike, i prevode domaćih autora na balkanske i Zapadne jezike; ispovesti glumaca, diplomata i kraljica i istorije umetnosti koje zadivljuju dubinom uvida; i još mnogo toga. Sve to bez postmoderne hibridnosti, sa jasnim granicama forme i stila, epohe i autorstva, sa racionalnom sistematičnošću i osećajem za lepo; ali tako postavljeno da omogućava slobodu unakrsnog mišljenja, uživanja i propitivanja stvari, slobodu koja pripada modernosti. Uprkos stihovima koje je napisao u pesmi „U velikoj biblioteci'' (*Stare i nove pesme*, 1988):

„U velikoj biblioteci naučnici sede i čitaju knjige,
I ja sam među njima, ali ne znam zašto.
...

Treba nešto raditi. Ljudi prolaze ulicom,
Imaju druga posla. Ali ja čitam i čitam
Jer druga posla nemam, a vreme nikako da prođe'',

sigurno je da je Hristić znao zašto čita u sopstvenoj biblioteci. On se među svojim odabranim knjigama (ili možda onima koje su odabrale njega) odlično snalazio, i u njima naprosto *uživao*.

Крония, Ивана. Пред библиотеката на Йован Христич.

Текстът прави описание на библиотеката на видния сръбски поет, тетатрал, критик и есеист Йован Христич (1933-2002), като акцентира върху книги със значима историческа стойност, както и върху различни тематични дялове на библиотеката му, които са имали важна роля за духовното му формиране и в творческата му работа.

ГЛАСЪТ И ОГЪНЯТ – ПРОЯВИ НА СВОБОДА ПРИ МАСИТЕ

(в „Травнишка хроника“ и „Приказка за слона на везира“ на Иво Андрич)

Ина Кукунджиева

Двадесети век е време, в което явленията маса и тълпа стават особено актуални. Те се появяват често през изминалите векове, а през XIXв. стават обект и на научни изследвания (Льобон, Фройд). През 1951 г. Албер Камю издава труда си „Разбунтуваният човек“, правейки опит да потърси корените на революциите. В борбата за справедливост според него се намесва волята за власт и заменя в крайна сметка волята за справедливост, преструвайки се отначало, че се идентифицира с нея.

Само няколко години преди това Иво Андрич издава романа си „Травнишка хроника“ и новелата „Приказка за слона на везира“. И двете произведения отразяват борбата на измъченото население на Травник срещу потисника (турската власт в лицето на френския консул, когото подкрепя; новия везир). И при двете се появява образът на чаршията като еманципирано пространство на свободното слово. Тя функционира като съвременна медия и спомага за образуването на обществено мнение:

> Няколко години подред чаршията работи и мълчи, отегчава се и някак си живее, търгува и пресмята, сравнява една година с друга, но наред с това следи и какво става в живота, осведомява се, <<купува>> слухове и новини, разпространява ги шепнешком от дюкян на дюкян, като избягва да прави заключения и да изказва собствено мнение. Така постепенно и незабелязано се създава и оформя единен дух на чаршията. В началото това е само общо и неопределено настроение, което се изразява чрез кратки движения и псувни, за които се знае към кого са отправени; после то се превръща постепенно в мнение, което не се крие, и най-после става твърдо и определено убеждение, за което вече не е нужно да се говори и което се проявява само чрез дела.
>
> Обхваната от това убеждение и свързана с него, чаршията шепне, подготвя се, изчаква, както пчелите изчакват часа на роенето.[1]

Това описание показва в детайли еволюцията на шепота, който, преминавайки през обща нагласа и мнение, се превръща в твърдо убеждение. То оформя обединена и единомислеща маса от хора, която може във всеки момент да реагира съгласувано срещу потисника. Следователно, въпреки деспотизма на

[1] **Андрич, И.** Травнишка хроника. – София, 1975.

властта, чаршията купува във формата на новини своята порция свобода. Тя е скрита ценност, за която тя се бори всекидневно и активно. В „Приказка за слона на везира“ се появява дори оксиморонът „шепнат смело и упорито“.

Чрез колективното мнение народът се превръща в активен фактор, в тълпа, която в романа заплашва, че ще помете всичко. Звукът, преди да се превърне в действие, придобива формата на шум – тракането на кепенците, вратите и мандалата ехтят като гръм и трясък, като лавина от срутващи се скали. За разлика от схващането на Канети, според което шумът при тълпите е вид покана за присъединяване[2], тук той е заплашителен. Тази оглушителна експлозия на недоволството трябва да всее страх сред имащите и властващите.

При появата на тълпата гласът стига до най-високата си фаза – викането. То освобождава бедната рая от робското ѝ мълчание и ѝ дава съблазнителното „чувство, че в рамките на бунта всеки е свободен да вика и да прави каквото си иска, и да даде волност на всичко, което го потиска и измъчва.“[3]

Във връзка с гласа и шума се появява и един особено характерен за Андрич мотив – този за колективната памет. В нея се съхраняват миналите премеждия и за всяко ново събитие се търси техен отминал архетип, спрямо който на случилото се се дава положителна или отрицателна оценка (по-лошо по-добро спрямо преди). Тази памет се предава устно, чрез гласа, във формата на истории. В нея се пазят и значенията на звука и шума – в „Травнишка хроника“ тракането на кепенците е познат сигнал, който известява появата на тълпата. В „Приказка за слона на везира“ е показана паметта от външна за Травник перспектива като едно постоянно „чудене“ защо травничани разпитват толкова много за всеки нов везир. Повествователят в новелата отдава тази тяхна особеност на дългия „опит, който имаха, и голямата принуда“. Енчо Мутафов приема, че тази колективна памет при Андрич трябва да открие „онази систематичност и континуитет, които липсват на историята на Балканите.“[4] Конкретно при шума и гласа, тя носи именно континуитет, но той е по-скоро едно продължение на опита на миналите поколения и има за цел да предпази следващите. Паметта трябва да дава указания какво означава даден шумен и как да се използва актуалната информацията спрямо онази, която е констелирана и дестилирана от предците. Освен че шумът и гласът носят познание за оцеляването на колектива, те имат важно свойство – пренасят се чрез звуковите вълни по въздух, без да оставят уличаващи писмени доказателства. Те са най-ценното хранилище на родовата памет, най-силното оръжие срещу властта и източник на свобода.

Мълчанието обратно – изразява подчинението, антиисторичността, роб-

---

[2] **Канети, Е.** Маси и власт. – София, 1996.

[3] **Андрич, И.** , Цит. съч.

[4] **Мутафов, Е.** Поетиката на Иво Андрич и проблеми на балканския тип писател. // *Балканист. форум(Благоевград)*, III, 1994q №1.

ската психика. В романа Давна успява да овладее събралото се множество, викайки „гръмко и дръзко" над смълчаната тълпа. Тя не реагира, забравя своята цел. Смелият драгоман успява лесно да изолира единствения човек, който вдига глас сред тълпата, говорейки „само на него, сякаш всички останали бяха с него и той говореше от тяхно име." [5]

Съществен атрибут на масите и спътник в краткото им битие е огънят. Канети отдава тяхната свързаност не само на това, че чрез огъня се постига най-лесно целта на тълпата да руши. Двете явления си приличат по много от свойствата си – хомогенност, желание за растеж, спонтанност, разрушителност, бурен живот и угасване. В романа тълпата прави неуспешен опит да подпали консулството. Това напълно съвпада с описанието й като сравнително малка и не особено активна група от хора. Липсата на огън тук продължава трансформационната верига на отшумяването, подчинението и замълчаването.

Друга функция обаче имат огньовете в новелата. Покрай тях се събират травничани вечер, според възрастта и социалното си положение. Огънят тук не е буен и разрушителен, а опитомен и градивен – на него се варят петмезите. Той по-скоро напомня за домашното огнище. Смислово се явява и негово продължение, доколкото мнението, изказано шепнешком зад залостените врати, се изразява вече открито при огньовете. И тук, както в тълпата, има събиране на хората и единодушие (за фил), но те не водят до висока активност, а само до някакви решения, които бързо избледняват на дневна светлина и в трезво състояние.

Обобщено може да се каже, че и в двата текста има вериги от трансформации, които свързват смислово и символно масите със звука и огъня (шепот, псувни, мнение, убеждение, шум, гняв, реакция, викане, освобождаване; липса на глас, липса на огън, липса на активна тълпа; бавен огън, открито говорене, търсене на решение). Гласът и огънят битуват в съзнанието на народа с някои от тези елементи от край време. Те са техни конотоции - например в поговорката „Глас народен, глас Божии" (народ-глас, обратното на единица-мълчание) и „Сипе огън и жупел" (изразява с глас гняв-огън). Те са съществен елемент от поетиката на Андрич и носител на богата гама от значения. Изградените вериги от трансформации подкрепят смисловото единство на образа на масата, но не са показателни за големите, цялостни творби на Андрич.

Що се отнася до сюжетния пъзел в двете произведения, гласът и огънят са оказват необходимите глътки свобода за раята, за да се успокои и продължи да живее постарому. В новелата везирът умира по независещи от народа причини, а в романа Сюлейман паша хитро успява да неутрализира тълпата, нареждайки ареста на консулския слуга, а след това казва: „Нищо не е това

[5] **Андрич, И.**, Цит. съч.

(...) вдигнал се народът, маса, тълпа. Стават такива неща от време на време. Ще викат, ще крякат и после ще млъкнат, а от викане никой не е умрял."[6]

Kukundjieva, Ina.The voice and the fire – an expression of freedom of the mass.(In "Bosnian Chronicle" and "The Story of the Vizier's Elephant").

The article deals with sound and fire as expressions of freedom of the mass in the novel "Bosnian Chronicle" and the long short story "The Story of the Vizier's *Elephant*". In the novel it examines the evolution of voice – from whisper, through swear-words end expression of opinion – the voice transforms into firm conviction, which leads to formation of crowd. The voice in the crowd reaches its maximum in the form of shout. The rise of voice is closely connected and proportional to the feeling of freedom. After its culmination, the crowd starts dying down (with the appearance of Davna among the crowd). Fire is an attribute and symbol of the masses (according to the ideas of Elias Canetti). Fire must eliminate the disturbing for the crowd factors and contribute to its feeling of liberation. In the novel the crowd is small, not very active and short lived, which corresponds to the case of the unsuccesful fire the it trys to make. In spite of this fact, there is a feeling of impunity among the crowd and an attemt at burning the consulate.Sound and fire proved to be the necessary gulps of freedom the masses should take in order to continue living in the old way. In the long short story there is another aspect of fire – the fires are image-continuation of the hearth. In contrast to the furious and destructive fire of the crowds, here it is domesticated and constructive (it is used for the preparation of treacle). However, people gather around the fires to speak freely as well.

[6] **Андрич, И.** , Цит. съч.

ИВО АНДРИЧ И/В ТУРЦИЯ

Хюсеин Мевсим

Би могло да се каже, че темата „Андрич и/в Турция", в по-глобален мащаб – „Андрич и/в Ориента", е сравнително неизследвана в иначе безспорно богатите традиции и постижения на андричевистиката и, без съмнение, нейното всестранно, задълбочено и обективно осветляване би допринесло изключително за разшифроването на много кодове в неговите произведения. Разбира се, настоящата разработка си поставя поне на този етап значително по-скромни цели и тя ще се опита да проследи пътуванията и пребиваванията на световноизвестния балкански писател в Република Турция, наследница на Османската империя, чиято политическа, социална и духовна история му служи като генератор на творчески идеи, сюжети и пр., а така също да хвърли сравнително обстоятелствен поглед върху преводите му на турски и рецепцията му, както и да предложи скромна теза за творческата история на „Прокълнатия двор".

Както е известно, Иво Андрич предприема първото си пътуване в Република Турция през ноември 1925 г., когато посещава Истанбул, но тъй като няма запазени писмени свидетелства, трудно бихме могли да разберем какви са били истинските му подбуди и цели на пребиваването в световния град. Можем само да съжаляваме, че това пътуване не е документирано, иначе биха били повече от интересни впечатленията от първата среща с автентичния Изток, с чиято босненска проекция е прекрасно запознат, с преживяващата разломен преход от имперски към републикански режим Турция на затвърдилия името си като обнадеждаващ поет и разказвач, а и защитил вече докторат, самобитен творец.

За втори път Андрич се озовава в Турция след повече от четвърт век, точно, от 15 до 27 май 1953 г. той се намира в състава на водената от Моша Пиаде югославска парламентарна делегация, която по покана на Великото национално събрание (Меджлиса) на Турция посещава Истанбул, Анкара, Измир, Бурса и през Истанбул отпътува за родината си. Като неоспоримо свидетелство за голямото любопитство, което бъдещият носител на Нобеловата награда за литература изпитва към Турция, за особеното желание, с което се включва в пътуването, биха послужили думите му в дневника, записани преди тръгването:

„Струва ми се, че никога не съм тръгвал за една страна с толкова скромност, с така живо желание да видя и да науча, и поради това, с така свободно и отворено сърце и ум."[1]

---

[1] Изказвам сърдечна благодарност на проф. д-р Светлозар Игов за превода на този, а така

Подробности за въпросното посещение на югославските парламентаристи узнаваме от турските централни и регионални всекидневници, които предимно на първите си страници широко отразяват важното в конюнктурата на следвоенните години и натоварено с политико-стратегически заряд събитие, а именно – дебатите и ратифицирането от Меджлиса на подписания тристранен пакт между Югославия, Гърция и Турция, за който политическите наблюдатели са единодушни, че *„ще допринесе за затвърждаването на мира в Европа."*

Нека се опитаме чрез истанбулските всекидневници „Джумхуриет", „Миллиет", „Хюрриет" и „Акшам", анкарския „Улус", измирския „Йени Асър" и бурсенския „Хакимиет Миллетиндир" да узнаем повече подробности за въпросното посещение[2] на 15-членната югославска парламентарна делегация, в чийто състав, освен председателя Пиаде, са упоменати имената на Вера Асева, бивша министърка по социалната политика на Македония, Анка Берус, бивша министърка на финансите на Хърватска, кореспондент на ТАНЮГ и по един преводач и секретар.

На 15 май, в 11.10 ч. делегацията пристига с влак на гара Сиркеджи в Истанбул. Почти всички турски вестници поместват фотография от посрещането на гарата като сред гостите може да бъде разпознат и самият Андрич. Всъщност реално делегацията е посрещната още предната нощ от турски народни представители и валията на Едирне на турско-гръцката граница в Питион. В действителност югославските парламентаристи връщат визитата на турските си колеги и конкретната им цел е да присъстват на дебатите и гласуването на тристранния пакт, който в началото на годината вече е бил ратифициран от Скупщината и гръцкия парламент. Сред посрещачите на гара Сиркеджи е секретарят на истанбулския валия, югославският посланик Радованович, консули и др. официални и служебни лица. Същия ден в 14.30 ч. делегацията посещава валията Ф. К. Гьокай. По време на визитата домакинът разказва за града и подарява по един истанбулски албум на гостите.

Следващият ден, 16 май, е посветен на туристически обзор из града и посещение на архитектурно-културни паметници и музеи, разположени на „историческия полуостров", а именно дворецът „Топкапъ", музеят „Св. София" и шедьовърът на знаменития архитект Синан, джамията „Сюлеймание".

също на цитираните по-долу откъси, които се публикуват за първи път на български.

[2] Не можем да не се впечатлим от съживяването на турско-югославските контакти през въпросния период във всички сфери на обществено-политическия и културния живот. Така например в. „Миллиет" в броя си от 17 май 1953 г. информира за откриването на изложба в Истанбул на петима югославски художници, сред които се намира и близкият приятел на И. Андрич Зуко Джумхур. През същата седмица на посещение в Турция пристига министърът на търговията Тодорович, гостува делегация от висши военни, провеждат се приятелски съревнования между спортни тимове, вестниците публикуват материали за личността и делото на Й. Б. Тито, а „Хюрриет" в броя си от 15 май 1953 г. започва да обнародва репортажа „Връщам се от Титова Югославия" на Х. Бил, окачествен като „първия турски журналист, посетил без покана една комунистическа страна".

Опознаването на града продължава и на 17 май, неделя, когато депутатите посещават бившите султански дворци от втората половина на 19 в. „Йълдъз" и „Долмабахче", разположени съответно на един от хълмовете над Босфора и на самия европейски бряг на Пролива. Във вестниците са поместени фотографии от разглеждането на приемните салони на „Долмабахче" и стаята, в която склапя очи Ататюрк през 1938 г. Впоследствие високите гости извършват тур по Босфора с моторна лодка, а в един рибен ресторант в предградието Саръйер Истанбулската промишлена палата дава обяд в тяхна чест. Същата вечер с влака в 20.05 ч. заминават за столицата Анкара.

На 18 май сутринта, след пристигането на гара Анкара и настаняването в хотел „Анкара палас" (точно срещу сградата на Меджлиса) делегацията посещава и поднася венец пред временния саркофаг на Мустафа Кемал в Етнографския музей, посещава председателя на парламента Р. Коралтан в кабинета му, като същия ден в следобедното си заседание турският парламент с пълно единодушие гласува ратифицирането на тристранния пакт, определен като *„израз на проява на ново приятелство между трите страни"*. Югославската делегация също присъства в парламента и следи дебатите от ложата. Във връзка с подписването на пакта турският министър на външните работи Ф. Кьопрюлю прави обширно изказване от трибуната на Меджлиса, което е изслушано с внимание от гостите.

На празничния 19 май, когато в страната традиционно се чества Денят на младежта и спорта, в 17 ч., президентът на републиката Дж. Байар приема югославската делегация, събитие, което вестниците широко отразяват (с приложени фотографии) в броевете си от следващия ден.

На 20 май, сряда, гостите от Югославия заминават за Кърккале – областен център на стотина километра източно от столицата, за да посетят производствените цехове и работилници към държавното предприятие „Машинно-химическа индустрия". Потеглят в 9 ч. от хотела с автомобили, пътьом се отбиват във фабриката за газови маски в Мамак (днес квартал на Анкара) и фабриката за барут в градчето Елмадаг, след което пристигат в Кърккале, обядват, запознават се с производствения цикъл, получават информация за дейността на предприятието и вечерта се връщат в Анкара.

От вестниците узнаваме, че сутринта на 21 май, четвъртък, югославските парламентаристи посещават древната Анкарска крепост, участват в обяда, даден в тяхна чест от министъра на търговията Е. Гюрели в хотела „Анкара палас", а по-късно ръководителят на делегацията М. Пиаде провежда пресконференция, на която твърдо изтъква, че *„от руснаците никога не може да се очаква приятелство"*. Същата вечер делегацията е на прием в Посолството на СФРЮ в Анкара, на който присъстват много министри, видни политически и държавни фигури като И. Иньоню, К. Гюлек и др.

На 22 май, петък, вероятно в сутрешните часове, делегацията заминава с електрически влак за Измир, като по такъв начин прекосява територията

на Турция от Централен Анадол към Егея. Уточнено е, че в Измир ще домакинства депутатът от управляващата Демократическа партия П. Арат, който посреща колегите си още на гара Менемен – градче на петдесетина километра преди Измир. Гостите пристигат в 23.25 ч. на гара Басмане в града, посрещнати са от валията О. С. Адал и др. служебни лица и настанени в хотел „Анкара палас".

Програмата на пребиваването в „перлата на Егейска Турция" е също наситена. Сутринта на 23 май, събота, им предстои посещение и запознанство с дейността на държавното предприятие „Текел", което произвежда и цигари. Интересно е да се отбележи, че такситата, с които са превозени гостите, са украсени с турски и югославски знамена. Посрещнати от директора на предприятието, те посещават различни прооизводствени цехове, конферентни зали и остават силно впечатлени от фолклорните изпълнения на работничките. Фабриката подарява на гостите специално изготвени цигарени кутии, чийто амбалаж е украсен с турски и югославски знамена. По-късно посещават друг клон на същото държавно учреждение, специализирало се в производството на вино и бира, а така също и текстилното предприятие „Кула" – *„за да придобият представа за състоянието на турското частно предприемачество."* В предварителната програма е обявено и посещение на предприятията „Шарк" и „Турйаг", но тъй като по вестниците не се упоменава нищо, твърде вероятно то е отпаднало. За сметка на това е включена разходка из представителния крайбрежен квартал „Каршъяка" – „отсрещният бряг" на Измир, и даденият от турските парламентаристи обяд в разположеното на височината над града Кадифекале, преминал в изключителна сърдечна атмосфера с участието на валията, градоначалника, висши военни, журналисти и др. Вечерята е в ресторанта „Инджиралтъ".

Сутринта на 24 май, неделя, делегацията потегля под конвой за град Бергама (древният Пергамон), който е разположен на стотина километра северно от Измир. Според кореспондента на местния вестник „Йени Асър" Х. Бозкурт, конвоят спира за малко в Менемен, за да се запознае с водоразпределителната станция, малко по-нататък престоява отново, за да разгледа *„огромните пътно-строителни машини"*. В Бергама, на украсения с турски и югославски знамена площад гостите са посрещнати и възторжено аплодирани от местните жители. Впоследствие под водачеството на директора на местния археологически музей им предстои запознанство с „Червената базилика" – храмът на египетския бог на подземното царство Серапис, в самото подножие на пергамския Акропол, изкачване на самия Акропол, където се намира и светилището на Зевс, отнесено и изложено в „Пергамон музеум" в Берлин. Бихме могли да допуснем, че Андрич е видял оригиналното светилище по време на престоя си в Германия и сега вероятно е разгледал с особен интерес автентичното място на древния паметник. След обяда в „Бергама палас", под леко ръмящ дъжд югославските парламентаристи посещават и прочутия целебен център

на древността Асклепион. В салона на общината следят различни фолклорни изпълнения, като особено ги впечатляват характерните за Егейска Турция танци, в чиито изпълнения откриват много сходства със своите. По-нататък се връщат в Измир и директно отиват на стадиона, където гледат футболния мач между местния тим „Каршъяка" и истанбулския гранд „Галатасарай". След кратката почивка в хотела ги водят на вечеря в ресторант „Дениз", дадена в тяхна чест от Измирската търговска палата. В предварителната програма за неделя е обявено и посещение на древния Ефес, но вероятно поради претоварената програма то не се осъществява.

Сутринта на 25 май, понеделник, делегацията потегля за Бурса, първата столица на Османската империя, но вечната – на изселниците от балканските страни, разположена приблизително на 300 км северно от Измир. Местната власт в Бурса решава гостите да бъдат посрещнати от валията Дж. Ортач и депутата Х. Кьоймен, водач на парламентарна група на управляващата Демократическа партия, още на Конезавода (около градчето Караджабей, на 50 км преди Бурса). След неговото разглеждане и придвижване до града делегацията е настанена в хотел „Челик палас", в който им е дадена и вечеря, преминала в изключително дружеска обстановка и продължила до късно. В броя си от следващия ден местният вестник отразява подробно словоизлиятелните тостове на градоначалника А. Ф. Юджел и М. Пиаде.

В предварителната програмата е обявено, че на 26 май, вторник, гостите ще разгледат историческите забележителности на града и после ще заминат за Истанбул. Действително сутринта започват с посещението на държавната текстилна фабрика „Меринос", по време на престоя си от час и половина се запознават с производствения процес и други подробности, като са впечатлени от високите трудови възнаграждения на работниците. После югославските депутати заминават за старата част на града, където посещават Зелената джамия и Зеленото тюрбе, за чието архитектурно изпълнение и вътрешна украса според местния вестник „Хакимиет Миллетиндир", *„не пестят хвалебствените си слова"*. После гостите се оказват в архитектурно-религиозно-мемориалния комплекс „Мурадие" и от вниманието на кореспондента не убягва значимата за нас подробност, че *„проявяват изключителен интерес към тюрбето на Джем – наполовина принц, наполовина падишах, и тюрбето на майката на Мехмед II Завоевателя Мара"*. Не е трудно да предположим, че въпросният интерес и вълнение са възбудени от Андрич, комуто следващата година предстои да издаде забележителния си роман „Прокълнатия двор", докосващ се и до злощастната съдба на Джем. Югославските парламентаристи се връщат на обяд в „Меринос", на който присъстват валията, депутати и др. високопоставени лица.

След приятните разговори им предстои отиване до „Покритата чаршия", от която си купуват копринени изделия и ножове. Преди тръгването на делегацията в 17 ч. през Ялова за Истанбул, анонимният местен вестникар, кой-

то през целия ден проследява делегацията в града, се обръща към „един от членовете“ и го моли да сподели впечатленията си. Този „един член“ казва следното:

„Бурса е един от най-хубавите градове, които съм видял. Не си спомням друг такъв град, който да побира толкова красоти и богатства в себе си. Отивам си възхитен от жителите, от земята и въздуха му. Ако се случи да посетя отново Турция, първата ми работа ще бъде да дойда в Бурса. Предайте от наше име на гостоприемните бурсенци, че те са много щастливи хора, защото живеят в толкова красив град.“

Този безименен член от делегацията не е някой друг, а самият Иво Андрич! Проследявайки програмата и придвижването на югославската делегация из Турция, не е трудно да доловим, че именно Бурса най-силно впечатлява твореца, именно тук той намира може би миниатюрната проекция на своята родна Босна. Повече от вероятно е, обикаляйки из нейните чаршии и сокаци да се е натъкнал на свои земляци, въобще на изселници от Балканите, факт, който още повече го е накарал да се почувства сроден с Бурса. След космополитната главоблъсканица и въртележка на Истанбул, след сковаността и степната сивота на бюрократична Анкара, след иначе по медитеранско светлия и жизнен, но точно тогава оказал се облачен и дъждовен Измир (вестниците непрекъснато пишат за проливни дъждове и наводнения), именно в зелена Бурса, скътана в подножието на планината, по-скоро на пресечението на планината с равнината, с обилни води и минерални извори, с живописни чаршии, с не нафталиновия, а примесен със съвременността дъх на историята, с мостовете на реките, които я прерязват, Андрич попада и се потапя в своя въжделен свят, тук изведнъж се оказва в уют. Именно тук в Бурса той открива онзи рядък синтез и баланс между древна история и пулсираща съвременност, които поразително го впечатляват. Не случайно през април следващата година, във връзка с официалното посещение на Й. Б. Тито в Турция, той пише, по-скоро прави следното откровение:

„Винаги ще бъда благодарен на щастливия случай, който ми даде възможност за кратко да посетя Турция. Това е една от онези страни, в които остро и образно се сблъскват минало и настояще. Но това е страна, в която миналото не задушава и не подтиска съвременния живот и развитие, а този живот пък оставя на съвременността нейното истинско и достойно място. Поради това за нашия човек, особено за писателя, пътуването из Турция е радост за окото и храна за духа. Поради това например, уникалният град Бурса (поради краткото време се ограничавам само с него) ще остане едно от най-големите събития в моя живот. Той живее в мен като прекрасна, но недочетена книга. В този град най-изразително може да се види величието

на миналото редом с прогреса на цивилизацията. Ако в това щастие има и най-малка сянка, това е защото за съжаление може би никога повече няма да видя и опозная по-добре Бурса."

Четири години по-късно, по-конкретно във връзка с унищожителния пожар от 21 август 1958 г. в „Покритата чаршия" в Бурса, погълнал повече от пет хиляди дюкяни и къщи, Андрич пише есето си: „При вестта, че Бурса е изгоряла", публикувано в популярния белградски седмичник „НИН" (Неделне информативне новине) и включено в тома „Стазе, лица, предели" (Пътеки, лица, предели). Нека да вникнем в есето:

„Голям пожар в турския град Бурса. Изгорели са повече от стотина къщи. Унищожени или повредени са сгради с голяма историческа стойност. Загубите се оценяват..." Вестникарско съобщение, което хиляди ще пропуснат равнодушно и което само малцина може би ще трогне и заболи. Мен ме трогна и ме заболя. И в същото време ме накара да заговоря за Бурса.

Има градове, дори големи и прочути, които разглеждаме и напускаме без съжаление и които оставайки зад нас, се разпиляват като облак прах. Но има и други градове, които оставят у нас дълбоко интимно преживяване, за което не е леко нито да се говори, нито да се мълчи. Такъв град е Бурса.

Изписвал съм доста пъти името на този град в диалозите на босненски герои от моите повествувания, където това име има своето място по житейската и историческа логика. А преди четири години имах неочакваното щастие през един майски следобед да застана като развълнуван пътник пред един от хотелите на древната Бурса.

Бурса стои на дъното на стръмна падина под висока, покрита със снежни върхове планина, чиито подножия се спускат към равнината. И по-точно – не стои, а се срутва заедно със своите обилни води, топли и хладни извори и богата растителност в равнината, която се простира в безкрая и някъде в далечината се смесва с морето. Тук в равнината се простира модерната, индустриална част на града с текстилни фабрики, складове и работнически квартали. Защото Бурса не е само древната столица на стара Турция и гробница на най-великите султани. Тя е един от онези редки градове, чиято велика и дълга история не се е превърнала само в един мрачен и здрачен исторически паметник. Тя и днес живее със съвременния живот на своята индустрия и търговия, както в старината е била позната със своите прочути надалеч стоки: свилата и ножовете. („Свила за приятелите, нож – за неприятелите!", както ми каза с тънка усмивка един търговец в прочутия брусенски пазар, Безистена.)"

По-нататък Андрич описва един свой „*спомен за едно невидимо преживяване, изцяло интимно и вътрешно*“ от терасата пред Зелената джамия, когато пред него се открива „*простряната карта на стара Бурса*“, задълбочено анализира, цивилизационно ситуира и осмисля възникването, проникването и разширяването на османската военна мощ и съпътстващата я градско-урбанистична култура, като заключава възторжено:

„Има градове, които разглеждаме и си отиваме от тях, а като че нищо не сме видяли, има и други, които помним, но забравяме постепенно, но има и такива, с които оставаме трайно свързани по чуден и неразривен начин.

Така и по този начин живее у мен споменът за лъчистия и зелен град Бурса, а успоредно с него и желанието още веднъж да го видя и усетя, макар че сега е изгорял и пострадал, и може би именно защото е страдал.“

Да, това е част от есето, по-скоро възторжената поема на Андрич за Бурса. Може само да се съжалява, че поради здравословни причини или заетост световният писател не успява да осъществи желанието си да дойде още веднъж в Бурса. Известно е, че поради дипломатическата си кариера творецът посещава и се запознава с много градове, но като че ли толкова сърдечно и възвишено пише единствено за Бурса. Това ни кара да смятаме, че „зелена и лъчиста Бурса“ е длъжник на именития балканец, на певеца на кръстопътното балканско битие, за съхраняването на чиято памет в пределите и пространството ѝ би могло (а и би следвало!) да се намери най-подходящата форма.

Ако трябва да се върнем към парламентарната делегация, на 27 май, след пресконференцията на М. Пиаде от 16 ч. в Клуба на журналиста в Истанбул, на която той още веднъж изтъква задоволството си от посещението и благодари за оказаното гостоприемство, вечерта със „Семплон експрес“ тя отпътува от „красавицата край Босфора“, която вече е обхваната от еуфорията на помпозното честване на 500-годишнината от покоряването на Константинопол (29 май 1453).

За съжаление по време на продължилото почти две седмици посещение, Иво Андрич, издал вече своите емблематични романи „Мостът на Дрина“, „Травнишка хроника“, „Госпожицата“, придобил известна писателска слава благодарение на преводите си на основните европейски езици, не е „забелязан“ от турските средства за масова информация и културна общественост.

В изнурителните си ровения из централната и особено мъчно достъпната регионална периодика в библиотеката на Турското историческо дружество, в библиотеката на Великото национално събрание на Турция, Националната библиотека в Анкара и др. източници, неистово търсехме поне една анотация, може би бележка под линия или кратко отбелязване, че в югославската парламентарна делегация присъства и писателят Иво Андрич според афористичното, но твърде вярно определение на Зуко (Зюлфикяр) Джумхур, „*най-*

големият турски писател на всички времена". Всуе! Впрочем в това няма нищо неестествено, тъй като преводът на турски на творбите му необяснимо (и непростимо) закъснява с почти две десетилетия. Не е трудно да се досетим, че Андрич попада в полезрението на турските преводачи и издатели едва след като му се присъжда Нобеловата награда за литература през есента на 1961 г.

Справката, която направихме в Националната библиотека в Анкара, показва, че първата преведена на турски и издадена Андричева творба е романът „Мостът на Дрина". Първото му издание е през май 1962 г., което ни навежда на мисълта, че работата над произведението вероятно е започнала веднага след обявяването на Нобеловия лауреат през предходната есен. Романът излиза като книга №30 в поредица „Известни романи" на издателство Altın Kitaplar („Златни книги") в Истанбул, а преводът е дело на Нурие Мюстакимоглу и Хасан Али Едиз. Специално е уточнено, че преводът е направен от сръбски, факт, който не е маловажен, защото голяма част от славянските и балканските литератури са превъплътени на турски от опосредствани езици и това е една от „ахилесовите пети" на художествения превод в страната. Докато за Н. Мюстакимоглу на този етап не можахме да открием повече информация, то Х. А. Едиз (1905–1972), с корени от Балканите, се ползва със славата на един от най-добрите преводачи през въпросните години, познат и с превъплътяването на турски на руски класици от Пушкин през Гогол до Достоевски. (Интересно е да се отбележи, че след смъртта му на негово име се учредява награда за художествен превод.) В третото издание на романа от 1963 г. издателството уточнява, че първите две са били „*буквално разграбени*" съответно за 2,5 и 5 месеца, в което не можем да не се доверим, защото, най-общо казано, ненадейната поява на Андрич – толкова увлекателно, проникновено и обективно описващ живота в балканските предели на Османската империя, приятно зашеметява турската културна общественост, тъй като класическата, при това не съвсем неоправдана, средностатистическа представа за балканските литератури сред местните читатели е, че те са надъхани с преднамерен негативизъм и дори омраза към османското минало.

В споменатото трето издание (а и в следващите) са поместени и фрагменти с отзиви за книгата, появили се в периодиката. Разбира се, голяма част от тези критически рефлексии притежават популяризаторски характер, но следва да отчетем, че нерядко са доловени и схванати истини, важни от гледна точка на рецепцията на писателя. Например А. Пармаксъзоглу в „Хергюн" отбелязва, че „*романът отразява сравнително безпристрастно протичането на нашата история на Балканите, силните и слабите страни на османското управление*", а С. Коркут в „Сон поста" възприема творбата като „*средство за пропаганда в наша полза*" и заключава: „*Странното е, че Андрич, за разлика, както сме свикнали, от други балкански писатели, не отрича миналото, заема твърде безпристрастна позиция, дори не крие симпатиите си към турците. Само такива турски приятели като този югославски писател могат*

да ни запознаят пред света, да възвисят нацията ни". С. Коджагьоз във „Ватан" признава с какво голямо увлечение е чел романа, който „*много успешно третира проблематиката за Изтока и Запада, за прехода и преминаването, за пресичането и връзките им.*" В сп. „Дост" се отбелязва хуманистичният патос на Андричевия художествен свят и колко умело, и с вътрешна любов той описва хора от най-различни етноси, като че са частици от самия него. „Писател-аристократ" възкликва списанието и изразява желанието си другите му романи „Травнишка хроника" и „Госпожата" час по-скоро да бъдат преведени на турски. А. Хисарлъ в „Тасвир" като най-голям успех на писателя отчита това, че „*не храни лоши чувства към хората, към нито един от героите си.*", а сп. „Ким" определя творбата за най-добрия роман на 1962 г.

В третото издание следва предговорът на единия от преводачите Х. А. Ediz, в който той запознава турската читателска аудитория с биографията и литературната дейност на Андрич, като накратко са представени и другите му творби. Интересно е да се изтъкне, че Ediz е убеден, че най-добрият превод на романа е направен именно на турски (всъщност това отбелязва и М. Т. Аджароглу в колонката си във в. „Миллиет"), защото творбата съдържала много турцизми, поне стотина повече от отбелязаните и обяснени в края на книгата от самия автор, които „*на другите чужди езици или не са били преводими, или са били неточно предадени*", докато в турския са имали точните си съответствия. Впрочем това обстоятелство теоретично може да бъде оспорено, понеже в преобладаващата си част турцизмите в балканските езици, с изключение на историческите понятия и термини, са претърпели значителни промени в семантиката си.

Несъмнено „Мостът на Дрина" има щастлива съдба в Турция, защото през следващите години, по-точно в 1968, 1970, 1971, 1972, 1977 (два пъти), 1980, 1983, 1990 се преиздава в споменатото издателство, а през 90-те г. преминава в друго представително истанбулско издателство – İletişim („Илетишим"), в което излиза като книга №130 в поредицата „Съвременна световна литература", с преиздания през 2000, 2002, 2004 (три пъти), 2005, 2006, 2008, 2009 (два пъти), като посочените от издателството тиражи варират от 500 до 2000 бройки. В първото издание, в „Бележка на редактора" А. Йомер Тюркеш след като подлага на остра критика ширещата се напоследък повсеместна псевдомода да се пишат исторически романи, в които „*историята е превърната в игра*", обяснява защо се връща към един класически образец в жанра – „Мостът на Дрина", в който „*история и литература се преплитат*". Той споменава за актуализацията на романа в зловещата конюнктура на 90-те г. в Югославия, когато национализмът разрушава живота в Босна. Според Тюркеш, „*това не е роман нито на хармоничното съжителство, нито на абсолютното потисничество. Това може би дори не е роман, а романс – посветен не на един конкретен народ или общност, а на една страна, родина.*"

„*Мотивирано от голямото внимание, което турските читатели оказ-*

ват на романа „Мостът на Дрина“, издателство „Златни книги“ през есента на 1963 г. издава и „Травнишка хроника“ (под заглавие „Когато слънцето залязваше“) в превод на Тахир Алангу (1916–1973), най-вероятно от немски. Романът започва с предговора на преводача за проблематиката на произведението и творческата съдба на самия писател. Второто издание на произведението е през 1999 г. в издателство „Илетишим“.

През 1964 г. като книга №1 в поредицата „Световна литература“ издателство Apaoplu („Агаоглу“) в Истанбул издава „Прокълнатият двор“ в превод на Айдън Емеч, вероятно от френски. Опосредстваният превод поражда парадокси като това, че името на единия от главните персонажи Кямил е предадено като Джемил. Има един недовършен предговор за автора, като в томчето освен романа са поместени още творби с централен персонаж фра Петър, а именно „Труп“, „Във воденицата“, „Чаша“ и „Шега в Самсариния хан“.

През юни следващата година в авторитетното истанбулско издателство Varlık („Варлък“), основано от изселника от Скопие Яшар Наби Найър (1908–1981), излиза книгата „Босненски разкази“ в превод, вероятно от немски, на Зеййат Селимоглу (1922–2000). В предговора си Найър посочва една от празнотите в турското културно-литературно пространство, а именно: „*За съжаление не познаваме достатъчно добре балканските литератури, които са в състояние да допринесат много за нашето себеопознаване. Като потвърждение на тази належаща необходимост ще послужат трите разказа, които предлагаме. Желая от сърце дейността в областта на превода от балканските литератури да се разшири и ускори.*“[3] В тома на „Варлък“ са включени „Мара, любовницата на везира“, „Мустафа Маджар“ и „Чоркан и немкинята“.

След едно относително стихване на интереса към откриването на нови творби на Андрич, през 1976 г. истанбулското издателство Cem („Джем“) в поредицата „Нобелови творби“ издава том с произведения на писателя под заглавие „Притча за селяка Симан“. Книгата включва предговора „Иво Андрич – поет на непреходното в преходното“, чийто автор, известният белетрист Аднан Йозялчънер (1934), е отбелязан и като преводач на „Притча за селяка Симан“, „Мостът на Жепа“ (съвместно с Рефик Джаби) и „Времето на Аника“. Втората част на книгата съдържа „Записки от заточението“ от „Ex Ponto“ в превод на Илхами Емин (1931) от Скопие, който е автор и на предислова „Ex Ponto, или Светът на самотника Иво Андрич“. Тази книга претърпява преиздания в1983 и 2000 г.

Две години след „Притча за селяка Симан“, в 1978 г., Иво Андрич е представен с книгата „Подай ръка, детство!“ в поредицата „Детски книги“ на издателство Koza („Коза“), в която са събрани разказите му за деца или

[3] Издателят Я. Н. Найър споделя подобни мисли и в предговора си към сборника с избрани разкази на Йордан Йовков.

за преживелици от детските години. Предговорът „Югославският нобелист Иво Андрич" и преводът на включените в томчето разкази са дело на родения в Скопие Неджати Зекерия (1928–1988). От предговора разбираме, че отделни творби на Андрич са били обнародвани на турски в списания като „Тюрк дили", „Варлък", „Йеди тепе", а разказът „Времето на Аника" е бил публикуван в един вестник. В тома са включени разказите „Учителят Любомир", „Първият", „В цирка", „За първи и последен път на сцената", „Книгата", „Прозорецът", „Децата", „Аска и вълкът", коричната илюстрация е дело на В. Ф. Селан, а вътрешните – на Д. Кондовски, които вероятно са взети от сръбския оригинал.

Последната засега, излязла на турски език, книга на Андрич е „Омер паша Латас", появила се през 2004 г. в превод на Али Берктай от френски в издателство „Илетишим" (в тираж 1000 бр.)

Това са Андричевите творби, преведени на турски. Би било пресилено да се изтъкне, че не е оказано необходимото внимание на произведенията на изтъкнатия балканец, но като за писател, който толкова интензивно третира проблематиката за османското присъствие на Балканите, за Босна, художествено-философски осмисля балканското битие, без да се оплете в паяжините на конюнктурни националистични моди и навеи – истински бич за кръстопътния полуостров, според нас постиженията в сферата на превода му на турски са недостатъчни. Освен на култовите му романи, непременно би следвало да се обърне внимание на целокупното му творчество, особено на пътеписи, дневници, записки и др. документални текстове. Друг проблем на рецепцията е, че малка част от произведенията му са преведени от оригинал. И ако все пак в превода нещата са търпими и поносими, най-големият недостатък според нас е необяснимото отсъствие на сериозни, проникновени и обективни изследвания, компаративистични паралели, задълбочени и безпристрастни академични анализи на творбите му. Да изтъкнем и това, че съвсем незаслужено в критическо-интерпретаторска сянка остават безспорните му шедьоври „Прокълнатия двор"[4] и „Омер паша Латас".

Струва ни се, че въпросното пътуване на Андрич в Турция от 15 до 27 май 1953 г. е твърде важно от гледна точка на творческата история на „Прокълнатия двор", чийто първи наброски, както е известно, са нахвърляни още в Португалия през далечната 1929-а – непривично продължителен за Андрич

4 Приятно изключение в това отношение биха били двата текста на преподавателката по турски език и литература в Университета „Башкент" в Анкара доц. д-р Несрин Тагъзаде Караджа – статията *„Романтичната жертва" Джем султан в три творби на западни автори*" (става въпрос за „Прокълнатия двор" на И. Андрич, „Случаят Джем" на В. Мутафчиева и „Джем султан – бурганьофският затворник" на Е. Саблие) в сп. „Билиг" (бр. 36, 2006) и докладът *„Затворът и османските турци в „Прокълнатия двор" на И. Андрич*", изнесен в 2003 г. на симпозиума „Затворът" в Мармарския университет в Истанбул, но авторката, вероятно подведена от структурата на преводната книга, допуска груба грешка като разглежда „Трун", „Във воденицата", „Чаша" и „Шега в Самсариния хан" като части на „Прокълнатия двор".

период на писане на едно произведение. Установено е, че той съкращава, свива значително първоначалния обем на текста, като преминава от линейна към концентрична структура на изграждане.

Нека си припомним още веднъж отбелязаното в дневника преди пътуването за Турция: „*Струва ми се, че никога не съм тръгвал за една страна с толкова скромност, с така* ***живо желание да видя и да науча*** (к. м.), *и поради това, с така свободно и отворено сърце и ум.*“ А следващата година неслучайно отбелязва: „*...за нашия човек, особено за писателя, пътуването из Турция е радост за окото и храна за духа.*“

Предполагаме, че писателят е „изчакал“ тази обиколка из Турция, за да сложи последната точка, за да доизгради и дооформи някоя и друга картина, мисъл, внушение, настроение или др., за които не са му достигали конкретни жизнени впечатления. Другото ни допускане е, че именно това пътуване от май 1953 г. катализира завършването и издаването на романа непосредствено през следващата година.

Защото трудно бихме могли да бъдем разубедени, че например следната картина не е продукт на конкретно визуално преживяване и ситуиране: „*Какво е Смирна? Като погледнеш отгоре, от платото под Кадифе-кале, струва ти се, че няма край. И наистина е просната нашироко. Много къщи и много народ.*“ (стр. 65). Да си припомним, че именно на Кадифекале е организиран един от обядите по време на посещението на града.

Или: „*Тази нощ от азиатския бряг, където трябваше да се съберат заточениците преди тръгване, фра Петър за пръв и последен път видя Цариград в цялото му величие и красота. Въздухът бе топъл и сладникав. И той се чувстваше смутен и изгубен между десетки спътници. Нощ без звезди и месечина. А пред него на едната, цялата страна на мрачния хоризонт се издигаше вечерният Стамбул, приличен на фойерверк, който е спрял в полета си.* ***Беше рамазан и по минаретата на всички джамии горяха лампички, които трептяха като правилни съзвездия над безбройните градски светлини*** (к. м.).“ (стр. 124). За сведение, през 1953 г. месецът на поста Рамазан започва на 14 май и приключва на 12 юни, с други думи, когато югославската парламентарна делегация посещава Турция, текат дните на свещения месец. Освен това делегацията тръгва от Истанбул за Анкара именно с вечерния влак от азиатската гара „Хайдарпаша“, от която се открива гореописаната картина.

Или: „*Това мъртво тяло му послужило да сключи благоприятен договор със султана и чак през септември 1499 година то било най-после предадено на Баязид, който го погребал тържествено в едно тюрбе в Бурса,* ***където лежат заровени турските владетели***. (к. м.)“ (стр. 93). Това е именно комплексът „Мурадие“. И още: „*Войската на Джем, предводителствана от Гедик-паша, стигнала до Бурса, древния център на османлийската власт,* ***хубав зелен град по падините на висока планина***...“ (к. м.) – информация,

която не може да се придобие индиректно, освен чрез конкретно, лично, визуално, „вътрешно" наблюдение и преживяване.

Дори само тези примери са достатъчна и красноречива илюстрация, че по време на пътуването си из Истанбул, Измир и Бурса през май 1953 г. Иво Андрич е допълвал представата си за тези градове, топоси, пространства..., за които споменава в „Прокълнатия двор", че конкретни впечатления, придобити по време на това пътуване, са „прехвърлени" върху романа.

БИБЛИОГРАФИЯ:

Игов:1992 Игов, С. Иво Андрич. – София, 1992.

Андрич:1976 Андрич, И. Прокълнатия двор / Прев. Лилия Кацкова. – София, 1976.

Andriç, İvo. *Drina Köprüsü*. Üçüncü Baskı, Sırpça Aslından Çevirenler Nuriye Müstakimoğlu – Hasan Âli Ediz, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1963.

Andriç, İvo. *Gün Batarken*, Çeviren Tahir Alangu, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1963.

Andriç, İvo. *Uğursuz Avlu*. Çeviren Aydın Emeç, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, 1964.

Andriç, İvo. *Bosna Hikâyeleri*. Çeviren Zeyyet Selimoğlu, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1965.

Andriç, İvo. *Irgat Siman*. Türkçesi Adnan Özyalçıner – İlhami Emin, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976.

Andriç, İvo. *Ver Elini Çocukluk*. Türkçesi Necati Zekeriya, Koza Yayınları, İstanbul, 1978.

ИЗТОЧНИЦИ:

Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul, 15–28 Mayıs 1953.
Milliyet Gazetesi, İstanbul, 15–28 Mayıs 1953.
Hürriyet Gazetesi, İstanbul, 15–28 Mayıs 1953.
Akşam Gazetesi, İstanbul, 15–28 Mayıs 1953.
Ulus Gazetesi, Ankara, 15–22 Mayıs 1953.
Yeni Asır Gazetesi, İzmir, 16–25 Mayıs 1953.
Hâkimiyet Milletindir Gazetesi, Bursa, 25–26 Mayıs 1953.

Mevsim, Husein, Ivo Andrich in Turkey.

The present article makes an attempt, first of its kind, to track in details Ivo Andrich's visit to the Republic of Turkey (Istanbul, Ankara, Izmir, Bursa) from 15th ot 27th of May 1953 as a member of an Yugoslavian parliamentary delegation; to classify the Turkish translations of the world famous Balkan writer as also to outline some problems of his reception in Turkey. The article suggests a proposition of the story of the "Cursed court" novel finishing work as well.

ИВО АНДРИЧ И СВЕТЛОЗАР ИГОВ ИЛИ ЗА УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКА

Дарина Дончева

Едва ли е необходимо анкетно проучване, за да се установи, че на въпроса кои сръбски или югославски писатели може да назове, средно осведоменият български читател би посочил двама или трима, единият от които със сигурност ще бъде Иво Андрич. Но едва ли същият този читател ще може да си спомни кой е бил преводач, редактор, автор на предговора или послеслова към книгите, които е чел. Имената на тези хора са останали в сянката на голямата творческа личност. И тогава същият този средно осведомен читател вероятно ще се изненада, че най-последователният и дългогодишен популяризатор на Андричевото творчество в България е Светлозар Игов. Сред българите той е популярен с многобройните си литературнокритически текстове, с художествената си проза, и най-вече – като автор на *История на българската литература*. Затова няма по-добър начин да се обясни това доброволно оставане в сянката на друг творец освен като отдадено и посветено служене на кауза, чиито литературни измерения са само преддверие към особеното пространство и време, в които пребивава човекът на Балканите.

Началото на тази трайна връзка е някъде в първите впечатления на Игов от университета. Още като студент в първи курс, през есента на 1961 година той организира литературна вечер, посветена на Иво Андрич – първия южнославянски писател, удостоен с Нобелова награда. Студентските години са време, в което Светлозар Игов задълбочава знанията си по югославски литератури (тогавашното название на общността на сръбска, хърватска, македонска и словенска литература), дефинира изследователските си интереси и няколко пъти посещава Югославия. Резултат от всичко това е дипломната му работа, посветена на Андричевото творчество и защитена отлично през 1966 година.

Най-значимото и незабравимо посещение на Игов в западната ни съседка обаче е през 1968 година. Тогава е вече асистент в Софийския университет и работи над дисертацията си, отново посветена на Иво Андрич и неговото творчество. За своите срещи с големия писател Светлозар Игов разказва няколко години по-късно в мемоарното си есе *Спомен за Андрич*. Заедно с дисертацията си за писателя и още няколко от своите изследвания за него Игов публикува това есе в сборника, който посвещава на твореца и издава през 1992 година (Игов 1992: с. 236-243).

В сравнително краткия *Спомен*, писан след разказаните събития, когато се очаква впечатленията и вълнението да бъдат успокоени, се усеща как маги-

чески е въздействал големият творец на своя събеседник. Трогателно прозвучава признанието за припряното тичане на младежа по булеварда след края на срещата и трескавото бързане да пренесе на хартия всяка дума, заключение, жест на домакина по време на разговора. Говорейки за себе си с пренебрежението на средновековен автор, от тези няколко срещи с Иво Андрич през 1968 година Игов запазва и до днес вдъхновението, светлината, духовното богатство, с което го дарява големият творец. „Тази така дългоочаквана и подготвяна среща" (Игов 1992: с. 236) в дома на писателя полага границата между младежката откривателска страст, изпълненото с възхищение събирачество на впечатления и знания, и зрялото решение за трайни ориентири в бъдещата работа.

В зрелите си години Игов често се връща към това съдбовно запознанство, към паметните срещи с Иво Андрич през 1968 година. Зрелият човек има сили да анализира чувствата си, независимо че те продължават да го вълнуват. Многократно през годините българинът си спомня един или друг значим детайл от разговорите с писателя, жест, миговете на мълчание, което говори много повече от думите. Затова заглавието „Моят Андрич" на една от статиите на Игов за писателя не е просто знак за ново допълнение към андричевистиката, а носи много по-дълбок и съкровен, дори автобиографичен смисъл. Едва ли друг би могъл да си позволи такова „присвояване". Многобройните завръщания към Андрич обаче, позоваванията не само на чутото и видяно по време на срещите, но и на прочетеното от редовете и между редовете на Андричевите творби, вплитането на Андричевите мъдри прозрения в основите на собствените многостранни и задълбочени изследвания, десетилетното учене от него – всички усвоени литературни и човешки уроци от Андрич, деликатната духовна връзка с него дават на Игов правото да назове големия писател „свой".

През 1968 година Светлозар Игов се среща не само с Андрич, но и с редица писатели, литературни критици и журналисти от тогавашна Югославия.[1] Много от тези литературни познанства имат важно значение за по-нататъшните му славистични занимания, редакторска и преводаческа работа. Но именно срещите с Андрич през същата година се оказват най-вдъхновяващото преживяване, слагат начало на една продължаваща и до днес работа за всестранна творческа рецепция на Андричевото творчество в България.

По своята същност рецепцията в чужда среда е особена пресечна точка на междулитературните контакти и междулитературната типология. Често тя е изложена на капризите или дори на произвола на участниците в нея. Случайността, личното предпочитание на невинаги и недотам стойностни медиатори, самата специфика на превеждането, стоящо на границата между езиковата

[1] По-късно разказва за тях в мемоара си „1968", отпечатан в кн. 8 на сп. „Септември" от 1990 г.

семантика и художествената условност, „препоръките“ на извънлитературни фактори, списъците с препоръчително четиво за превеждане в зависимост от политическата конюнктура – всичко това слага тежък и често незаличим печат върху създаването на специфичната представа за другия в една национална литература. Неотдавна в едно свое интервю за *Летопис Матице Српске* Светлозар Игов добавя и зависимостта от съвременните издатели, които са заменили политическия диктат с пазарния, добавяйки към него и местни „балкански“ съображения в издаването на преводна литература (Дубаич 2007: с. 202-203).

Нито в ранните си опити, нито в по-късните си работи обаче Игов не се поддава на изкушенията на една повърхностна, конюнктурна посредническа работа (и това се отнася за всички негови усилия за превеждане, издаване и популяризиране на големите постижения на сръбската и хърватската литература у нас). Като изследовател Светлозар Игов се изявява в различни области на литературната наука. Еднакво успешен е и като критик, и като литературен историк; компаративните му студии изтъкват нов контекст на българската литература. Той не издига прегради между отделните области на своите изследвания – както в неговата *История на българската литература* могат да се открият типологичните паралели на български литературни феномени в славянските и други европейски литератури, така и в критическата си дейност той се ръководи не от препоръки, нормативи и доктринерство, а от „поетика“, основана върху най-широк кръг от познания, формирани в общуването с историята на литературата. Всички тези особености на изследователския профил на Светлозар Игов откриваме в разработките му за Андричевото творчество. Те не само оформят литературната рецепция на този писател, но са и интегрална част от българската литературна критика и история – именно благодарение на способността на Игов да усвоява творчески уроците на големия автор и да ги преподава на другите.

В началото на 60-те години, когато Игов навлиза в изучаването на Андричевото творчество, в България вече са преведени някои от големите творби на писателя, в една или друга степен той е попаднал и в полезрението на литературната ни критика. Общуването между българската и югославските литератури през 30-40-те години е извънредно активно, затова рецептивните нагласи към Андричевото творчество през 50-60-те години у нас имат достатъчно стабилни основания. Би могло да се каже, ако изключим дипломната работа, че пътят на Игов като учен и изследовател на Андрич започва с доклада му *Иво Андрич в България*[2], подготвен за участие в Международния славистичен конгрес в Прага през 1968 година. За съжаление до заминаване в Прага и участие в конгреса Игов така и не стига, нещо повече – слага се край на научната и

[2] Излиза в представителния сборник с българските доклади за конгреса **Славистични** изследвания. 1968, с. 412-425; по-късно е включен също в книгата за Иво Андрич от 1992 г.

преподавателската му кариера в Софийския университет, а зелена светлина за защита на почти готовата дисертация е дадена едва десет години по-късно.

Докладът, написан от младия учен за най-високия славистичен форум, впечатлява със зрелостта на подхода, с прецизната изчерпателност и убедителност на изводите и заключенията, с компетентната си литературнотеоретична стилистика. Андричевата рецепция в България има синхронен характер и младият изследовател добросъвестно търси в периодичния печат от последните десетилетия „знаците край пътя" на запознаването на българския читател с Андрич. Изследването на Игов впрочем надхвърля представите за сбор и подредено изложение на регистрирани факти. Реферативно-статистически характер има само първата част, в която той изброява, описва и оценява досегашните издания на Андрич на български и постиженията на участниците в този процес. По-различен характер има втората част на доклада: в нея Игов изследва критическата рецепция на Андричевото творчество у нас и оценките, които му дават К. Константинов, Н. Дончев, Г. Константинов, Б. Ничев и др.

Няма съмнение, че искреното преклонение пред Андричевото творческо дело води Игов в неговото изследователско постоянство и развитие. Но още в първия му сериозен научен принос – доклада *Иво Андрич в България* – проличава и нещо друго, също толкова важно и характерно. Младият учен не се побоява да поведе полемика с нашите литературни критици, в която възприемането на Андричевото дело е отправна точка. Оспорването на авторитетите тук не е само белег на младостта – и по-късно Игов ще продължава да търси пресечните точки между развитието на българската литературна критика и познаването на посланията на Андричевото творчество. Защото преводите и изданията могат да се нарекат рецепция само тогава, когато са „поискани" от приемащата литература и са се синхронизирали с нейния собствен развоен ритъм. Игов проучва именно тази „поръчка", откривайки нейните понякога неосъзнавани аспекти. В оценката си на сложните осцилации между обществени изпитания и художествена литература на Балканите младият изследовател защитава постулата, заявен още в началото на изследването му: „рецепцията е обусловена най-вече от органически, 'вътрешни' литературни необходимости" (Игов 1992: с. 244) на приемащата литература.

Изследваният период от около четвърт век дава възможности и за някои обобщения, които младият изследовател не пропуска да направи, абстрахирайки се от засилващия се тоталитарен натиск върху българското общество. Изследвайки Андричевата рецепция в България (в този текст, а и по-късно в други работи), той изследва и състоянието на българска литературна критика във времето на политически турбуленции като Втора световна война, резолюция на Информбюро, издигане на „Берлинска стена" на Балканите и все по-голямо отчуждение на българската от останалите южнославянски литератури. Наднационалният контекст на българската литература, който Игов

започва да очертава още в този ранен период, и който неизменно присъства в изследванията му и по-късно, има по-различни граници в сравнение с пропагандно-догматичното „задаване" на ново културно обкръжение за нея по време на господството на соцреалистическия канон. Благодарение на прозренията, към които Андрич го води, Игов вижда вечното и непреходното в българската литература като продукт не на нейното съдружие с литературите от социалистическите страни, а като формирано в условията на многовековното ѝ съществуване и оцеляване като балканска и южнославянска, в духовните граници на една „балканска зонална културна общност" (Игов 1989: с. 9).

Най-мащабната работа на Игов за Андрич е докторската му (тогава „кандидатска") дисертация, озаглавена *Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура*, написана в края на 60-те години, а защитена едва през 1979. В нея се излага и обобщава целият натрупан опит, всички наблюдения върху Андричевото творчество, правени от дисертанта в продължение на около десет години. Този труд представлява задълбочен и убедителен научен синтез, в който са прецизно очертани и изследвани особеностите на Андричевото творчество, умело позиционирани върху времевата ос. Докторската дисертация на Светлозар Игов е забележително научно постижение както за автора си, така и за българската литературна наука въобще, в частност за българската славистика и компаративистика. Между достойнствата на работата непременно трябва да се подчертаят онези, които я определят като приносна не само за българската литературна наука, а преди всичко като новаторска по отношение на андричевистиката въобще – и в родината на писателя, и в чужбина.

Направеният в увода преглед на състоянието на проблематиката в българската и югославската литературна критика би могъл да бъде и отминат като добросъвестно проучен и резюмиран корпус от изследвания за Андрич, осмислен с оглед на темата на дисертацията (и дори увлекателно разказан с характерната за изложението на Светлозар Игов сюжетност, забелязана от Владимир Янев). Коментирайки критическото усвояване на Андричевото дело в Югославия и чужбина, Игов класифицира отделните източници по тема, жанр, изследователски метод. Когато обаче стига до въпроса за присъствието на Андрич в българското изследователско пространство – проблем, който вече е бил поставян от младия учен и към който той често ще се връща – към строгата обективност се добавят и нови нюанси. Според изследователя „не може да се каже, че неговата (*на Андрич, б.м.Д.Д.*) критическа интерпретация в България съответства на популярността на художественото му дело у нас" (Игов 1992: с. 16). Диспропорцията между издадените преводи и изследванията за Андричевото дело в България обаче е само едната страна от дискретния упрек към родната критическа мисъл. Младият изследовател оценява работите на българските критици, които имат отношение към Андричевото дело, преди всичко като „плодотворни и за критическото решаване на проблеми, свързани с българската литература" (Игов 1992: с. 16), като „предназначени за

решаване на български литературни проблеми (Игов 1992: с. 17). По-нататък в труда си Игов се връща към проблема за критическата оценка за Андрич като пробен камък в израстването на българската литературоведска мисъл и оздравяването ѝ от „детската болест на лявата критика" (Игов 1992: с. 33). Този проект на Игов – да приложи Андричевата философия като терапия за догматичното мислене в българската литературна критика, скритата полемика с българските литературоведи, разкриването на незрелостта или липсата на изследователски размах у тях, прави от тази част на дисертацията не толкова въведение, колкото завръзка на проблем, който Светлозар Игов пренася през цялата си изследователска биография – проблема за пресечните точки между българската и чуждите литератури, в които тя се обогатява и нюансира.

За Игов присъствието на Андрич в българската култура е „продуктивно и стимулиращо" (Игов 1992: с. 33), но за младия учен едно от големите предизвикателства е в това, че „самото му (на Андрич, *б.м.Д.Д.*) дело като художествена система, като виждане на света е твърде сложно и многоаспектно и създава предпоставки за разностранни философско-критически интерпретации" (Игов 1992: с. 25). Така внимателният прочит на многобройните изследвания за Андрич води Светлозар Игов до откриването на още една дискусионна територия: за подхода към целокупното творчество на този автор. След като отхвърля като едностранчиви биографично-портретните изследвания, оперативните критически оценки, тематичното представяне, национално нюансираните прегледи, той решава да постави Андричевото творчество в „нов изследователски контекст".

Като параметри на новия изследователски контекст Игов въвежда имманентно художествените жанрови и стилови измерения, така както се очертават те като пресечни точки на диахрония и синхрония. Същността на своя подход Игов вижда в проследяването на „жанровата динамика на художественото му развитие" (Игов 1992: с. 39) като един от най-ярките белези на Андричевото творчество. Така движението от медитативен лиризъм[3] у ранния Андрич, през обективно-епическото повествование, последвано от зрелите романови синтези, до посвещаването на прозаични творби с по-широка палитра от теми и стилови предпочитания, за да се отбележи отново завръщане към лирическата медитация към края на творческия път на писателя, бележи една ясно очертана развойна линия в творчеството му. Това дава основание на Игов да говори за „тенденция към финално (погледнато диахронно) рамкиране", към създаване на „на симетрично затворена структура" (Игов 1992: с. 40) у Андрич. Светлозар Игов е на практика първият изследовател на писателя, който стига до извода за необходимостта от изследователски синтез като единствена адекватна мярка към Андричевото творчество и се решава да приложи комп-

[3] Тук са използвани названията на отделните етапи в Андричевото творчество, дадени от самия Игов в дисертационния му труд.

лексен подход в работата си, воден единствено от изследователската си воля и обективност. Неговият труд е високо оценен от най-добрите познавачи на Андричевото творчество в Югославия: „Светлозар Игов е задълбочен познавач на Андричевото творчество и солиден и вдъхновен тълкувател. Неговата книга не е само проницателна монография за един писател, но и цялостно критическо виждане на богатото Андричево творчество и в отношението му към българската литература. Монографията обхваща цялото Андричево творчество, изследва влиянието на предходната традиция и на модерната философска мисъл, дава оригинална жанрово-типологическа класификация. Книгата на Светлозар Игов е несъмнено значителен принос в изследването на Андрич, фундаментална и инспиративна творба." (Пекович 1994: с. 473)

Дисертационният труд на Светлозар Игов е инспиративен и провокиращ – от една страна, сам по себе си той изчерпва изследователските задачи, които си поставя ученият, колкото и смели и иновативни да са те. Но провокативността на текста се състои именно в това, че въпреки пределната си изчерпателност той предоставя и множество възможности за надграждане, за добавяне на нови аспекти, за прилагане на вариантни решения и нови прочити. Изследователската лаборатория на Игов е устроена така, че да допуска завръщане към готовите си продукти и включването им в нови проекти. Рецептивните усилия на Светлозар Игов от първите му опити досега са подчинени на строга систематичност и последователно добавят нови нива в представянето на Андричевото творчество у нас.

В славистиката често, и то не без основание се заключава, че в определени възлови развойни моменти славянските литератури са били съхранявани и истински обновявани от обръщането към родната среда и традиции, към народното творчество, история и език. Така се случва по време на Хърватския ренесанс, на Славянския романтизъм, Реализмът също не прави изключение. Когато обаче става въпрос за литературен феномен от последните десетилетия на XIX и особено от XX век, мерило за израстването на авторите е главно тяхната готовност и способност да „сверят часовниците си" с литературния Париж, Берлин, Мюнхен или Виена, да се присъединят към един или друг „изъм". С други думи, значението на направлението като двигател на литературния процес през XX век, приложено към художествени феномени от това столетие, често се абсолютизира за сметка на жанровото развитие, което пък движи литературните събития през предходния XIX век.

Затова и донякъде неочаквано прозвучава преценката за Андричевия стил и литературна идентичност, която дава Игов. Без да робува на литературоведския канон, и тук той намира най-подходящата мярка към определяне посоките в творческия път на Андрич, съобразена единствено с характера на изучавания обект. Иво Андрич е автор, който преминава през най-бурните литературни събития на XX век и участва активно в много от тях. Игов обаче откроява в това творчество нещо по-значимо в сравнение с лутанията в ли-

тературната младост. Той определя писателя като приемник на класическия реализъм, но същевременно и „модерен по дух творец, чиито идеи, художествени търсения и творчески резултати са общи с водещите идейно-художествени тенденции на неговото време" (Игов 1992: 31). Силата и значимостта на Андричевото творчество според Игов се определят именно от стабилността и зрелостта на избраната от писателя житейска и творческа позиция: „Във времето, когато балканската интелигенция, потресена и объркана от кървавия хаос на войната, изправена пред кипящите котли на трудноре шими национални и социални задачи, се опитваше да дири спасение във всякакви дошли от чужбина и измислени от самата нея „изми" и ту потъваше в бъркотията на собствените си души, ту диреше културна опора в реални или въображаими чужди пространства ... Андрич прие нелекия жребий да остане *тук* и *сега*, при своя народ, при неговите проблеми, да се потопи в могъщия поток на националната история, да подири корените на днешното социално и човешко битие." (Игов 1992: с. 79-80)

Способността си да открива адекватно решение на всеки възникнал въпрос Светлозар Игов показва и във връзка с един от „неразрешимите" проблеми, свързани с Андрич и творчеството му. Става дума за това, „Чий е Андрич?". Коя нация, народност, етнос или верска общност са дали на Югославия и на литературата големия творец? Въпрос, който от дълго време не дава покой на сънародниците (по-точно – съотечествениците) на писателя. Отговорът, който Андрич е давал приживе, е бил: югославянин, югославски. Този отговор, изразяващ убеждението на Андрич за собствената принадлежност от началото до края на живота му, както и неговото съзнателно самоопределение, отключва противоположни реакции в родината му преди и след средата на 90-те години, когато квалификацията „югославски" от консолидиращ се превърна в конфронтиращ знак. В дисертацията си Светлозар Игов дава отговор, който произтича от логиката на неговите разсъждения и който не проектира реалности от друг порядък или исторически момент върху творчеството и личността на Иво Андрич. Литературната идентичност на Андрич е между малкото в световната култура примери „за различни етапи в едно индивидуално творческо дело, ситуирани в различни национални литературни традиции" (Игов 1992: с. 53). Без да е типичният двудомен писател, „с ранното си поетическо творчество Андрич е по-близък до съвременния му хърватски литературен контекст, до поетическата традиция на т.нар. хърватска „модерна" от Матош до Тин Уйевич, докато с по-късното си поетическо творчество гравитира към традициите на сръбската проза – от Вуковия език през традициите на Петар Кочич, Лаза Лазаревич, Борисав Станкович". (Игов 1992: с. 53) Така проблемът за принадлежността на твореца Андрич, пренесен върху нивото на литературната компаративистика, намира своето решение, адекватно на същността си. И това решение изглежда приемливо и толерантно – поне за всички, които се отнасят с необходимия респект към големия творец.

Дисертацията на Светлозар Игов заема средищно положение в неговите изследователски и популяризаторски усилия. С този синтез той всъщност завършва както младежката си изследователска фаза, така и един период в рецепцията на писателя у нас, **Андрич за начинаещи**, в който българската публика се учи да разчита и тълкува знаците в Андричевия балкански свят.

Липсата на „зелена светлина" за защита на дисертационния труд тежи на Игов, но не го спира да търси „късовете самородно злато" на Андричевия талант и да ги представя на читателите си в България. През 70-те години той довършва с някои „дребни" допълнения към критическата рецепция на Андричевото дело, излизайки в печата със статии, засягащи негови отделни аспекти (*Мълчанието и словото на Андрич*, 1972; *Спомен за Иво Андрич*, 1974; *Андрич, морето и копнежът по хармония*, 1975; *„Прокълнатия двор" – трагика и хуманизъм*, 1975). Към тези публикации може да се отнесе и преводът му на често цитирания от критиците Андричев разказ *Писмо от 1920 година* (1973). Основание за това дава обширната встъпителна бележка към превода, написана от Игов, в която той обяснява ключовия характер на този разказ за разбирането на философско-историческата проза на Андрич, оставяйки по-нататък читателя насаме с големия творец. Публикациите от 70-те години допълват формирания вече рецептивен контекст на Анричевото дело в българската литература. *Писмо от 1920 година* ще се окаже възлов текст за работата на Игов в нази насока. След събитията през 90-те години в бивша Югославия не само името на големия писател, но и словото му стават повод за разночетения и злоупотреби. Тогава Игов припомня именно този текст, за да подчертае способността на писателя да прогнозира определени ситуации, основана на дълбокото му познаване на душевността на човека на Балканите.

Изданията на Андричеви творби, върху които работи Игов след защитата на дисертационния си труд през 1979 година, са документ за творчески размах, основан върху извоюваното и изстрадано самочувствие на познавач и тълкувател на делото на писателя. В една бележка в края на книгата си за Андрич, единадесет години след защитата на дисертацията и деветнадесет след нейното написване, Игов с горчива самоирония споделя: „... след 1981 година, на мен като утешителна награда „щедро" ми беше разрешено да бъда „познавач на Андрич" (Игов 1992: с. 298). Но едва ли само компенсаторният стремеж би могъл да обясни неизтощимата енергия, с която Игов продължава да надгражда върху вече укрепената основа на Андричевата рецепция в България, осъществявайки един нов и амбициозен проект – **Андрич за напреднали**. Новите издания през 80-те години Игов конципира като комплексно представящи определен нов и непознат за българския читател сегмент от творчеството на Андрич. В тях Светлозар Игов участва като преводач, съставител и автор на предговора (респ. послеслова), с което слага печата на своето вече завоювано право да бъде достоверен медиатор между българските чита-

тели и югославския писател. За илюстрация могат да се посочат изданията *Омер паша Латас* (1982), *Безсъници* (1983); *Мостове* (1983); *Летуване на юг* (1989); *Прокълнатия двор и други новели* (2001).

С тези издания Игов открива пред българския читател възможността да допълни представата си за творческото развитие на Андрич, за което пише в дисертацията си. Творби от литературната младост или от последните години на писателя, фрагменти, недовършени произведения или непубликувани приживе ръкописи добавят детайли към присъствието на Андрич в българския рецептивен хоризонт.

Макар и по-рано да се е занимавал с превеждане на художествени произведения, през 80-те години Игов разгръща потенциала си и в тази сфера[4]. Противно на очакванията за лаически, свободен и адаптиращ или пък буквален превод, дело на учен изследовател, а не на професионален преводач, всички споменати дотук преводи, направени от Светлозар Игов, са изключително успешни. Добър познавач на Андричевия стил и език, сам художник на словото, Игов обръща внимание на всяка дума, на незначителните на пръв поглед детайли, които оформят големите внушения на текста. Игов е преводач съперник, дотолкова „вчувствал" в света на Андрич, че единствено той може да си позволи „опасни" отдалечавания или приближавания до оригинала, водещи до проникването в преводния текст на персонализми, които живеят само в него. Примерите за такова проникване, разбира се, не доминират в преводните текстове, но все пак ги има, и те по особен начин допълват неповторимата андричевска атмосфера, споделена с българския читател от Светлозар Игов. Един от тези примери е чудесната дума „непремостим", представляваща усвояване на сръбската „непремостив". Такова присъствие в превода на *Омер паша Латас* само на Игов е „позволено" да допусне.

В цитираното интервю с Йелена Дубаич обаче Игов споделя, че не се смята за активен преводач. Изданията от 80-те години наистина показват, че негова главна цел е общото въздействие от подбрано съдържание, превод на художествените творби и тълкуване. Воден от стремежа си да постигне една комплексна, ерудитска рецепция, Игов посяга и към стихотворния превод[5], за да добави нови щрихи към българския портрет на Андрич. Такъв щрих представляват по-слабо известните младежки поетични произведения на Андрич, с които той дебютира на литературната сцена. Игов говори за медитативния

[4] На своето отношение към художествения превод и специално към превода на *Омер паша Латас* Игов кратко се спира в преговора си *Недовършеният роман на Иво Андрич* (Игов 1982: с. 13-14). По-късно разглежда преводаческите си принципи и в есето „Моят Андрич".

[5] Като преводач Светлозар Игов се представя в инициираните от него издания на творби от Йован Христич, Иван В. Лалич, Васко Попа и други сръбски поети от 60-те години. Стихотворните текстове на тези автори, представящи многопосочните търсения на модерната сръбска литература, създават изключително високи и труднопреодолими препятствия пред преводача, с които Игов е успял блестящо да се справи.

лиризъм като отличителна черта на тази ранна поезия още в дисертацията си, но, типично за него, той още веднъж се завръща към този свой труд, за да открои определен значим детайл и да го превърне в предмет на специален анализ. Този тип „завръщане", задълбочаването в определен „щрих" и анализирането на неговото значение заменят обзорните представяния на творчеството на Андрич, каквито прави Игов в по-ранните си изследователски години. В статията си *Иво Андрич в „Хърватска млада лирика"* (2007) Игов проследява развитието на младия Андрич, поета, който прави дебюта си пред читателската публика в такова значимо за хърватската модерна литература издание, каквото е антологията *Хърватска млада лирика* (1914). Интегрална част от този анализ е и преводът на шестте стихотворения на Андрич, които са отпечатани в антологията (Андрич 2007).

В същата статия проличава и една особеност на стила, на начина на разсъждения на Игов, който по принцип е характерен за него, но тук е особено забележим и е образец за това, как би трябвало да се подхожда към въвеждането на нова литературна информация в чужда среда. Текстът на Игов е четивен и увлекателен, написан с „моцартовска лекота" (както казва Димитър Кирков за стила на Игов). Същевременно е максимално информативен – не само за Андричевите текстове, но и за хърватския литературен контекст през първото десетилетие на XX век; съдържа имена, заглавия, препратки, междулитературни връзки. Игов води читателя си през една напълно непозната територия, без да пропусне да му обърне внимание върху всяка подробност от пейзажа, без дори за миг да допусне този читател за забрави целта и ориентирите, да се изгуби, като му оставя удоволствието да бъде откривател.

Възможности за евристично четене Светлозар Игов предоставя непрекъснато, не само в цитирания текст или пък в други, отделно взети свои работи. Всички негови изследвания за Андрич са взаимно свързани, съставят отделни глави от големия сюжет за писателя. Понякога Игов ги преиздава, прегрупирани или включени в нови издания с нова цел, ново съдържание. Понякога той се връща към стари, вече разработвани теми, за да ги пренапише и да добави нови внушения. Пример за това е сюжетът за *Прокълнатия двор* у Игов. Една от основните глави в дисертацията му разглежда това Андричево произведение като „нов прозаически синтез", а Прокълнатия двор (заедно с Моста) е определен като „най-яркия Андричев художествен символ" Игов 1992: с. 178). Същия текст Игов включва в книгата си *Хуманизъм и творчество* (1978; 1981) в раздела „Три фрагмента за Иво Андрич". През 2001 година творбата излиза в трето издание на български език в сборника *Прокълнатия двор и други новели*, който Игов открива с текста си *Иво Андрич – художник на битието и философ на балканската история*. Всеки от тези текстове, дали променен или не в новото издание, прозвучава поновому, дава възможности за нов контекстуален прочит и ново актуално разбиране на проблема. Както Андрич почти три десетилетия обмисля сюжета, за да го превърне в творбата,

която е „най-дълго носена, най-трайно обмислена, най-престояла в дълбините на неговото съзнание" (Игов 1976: с. 7), така и Игов пренася темата за Прокълнатия двор през годините, връща се към нея и се опитва отново и отново да постигне нейния смисъл.

В тази тема Игов открива кодирани не само посланията на балканската история, които Андрич субективира в личностите на неколцината герои от едноименната творба. Затворът и затворничеството присъстват в творчеството на Андрич и като собствена житейска участ, и като топос. Преживял на младини това тежко изпитание, Андрич цял живот се опитва да се освободи от сковаващия спомен, като го излее в литературна форма. Затова отклонението от повестта *Прокълнатия двор* като изражение на „трагиката и хуманизма" на Андричевото творчество към темата за затвора и затворничеството не е само търсене на лексикален еквивалент за избягване на повторението. По-скоро по този начин темата за затвора и затворничеството се издига на по-високо ниво на обобщение на нещо важно за Андрич като творец, в основите на което стоят споделени и разпръснати намерения за творческа реализация, повече или по-малко цялостни фрагменти, публикувани и непубликувани текстове, единственият цялостен и завършен между които е писаната почти три десетилетия повест *Прокълнатия двор*. Става дума за латентния Андричев автобиографизъм, който неизменно се открива в съдбите на неговите герои, в „балканския" поглед към света, в трудните стъпки към някои теми.

Този проблем, стоящ сякаш в сянката на големите романови обобщения на Иво Андрич, все по-настоятелно започва да интересува Игов от края на 80-те години насам. За тази нова насока в неговите търсения сигнализира сборникът *Летуване на юг* (1989), може би твърде свободно свързан с темата за затвора, но от от който в обратна последователност през следващите години пред българския читател се развива лентата на Андричевите неосъществени намерения. Още в дисертацията си Игов споменава, че Андрич е споделял идеята да напише „морски роман" за срещата на босненския писар Дражеслав с лъчезарния свят на морето, говори за това и в други изследвания (например *Андрич, морето и копнежът по хармония*). Следвайки предполагаемата логика на Андрич, интуитивно налучквайки пътя на героя от родната Босна към Адриатика в пряк и символичен смисъл като освобождение от затворничеството, Светлозар Игов подбира и превежда петнадесет разказа, добавяйки към изданието и послеслова *Балканецът и морето или ненаписаният морски роман на Иво Андрич*. Така Игов „сглобява" по оставените елементи неосъществения Андричев морски роман.

Това издание е от 1989 година, но се оказва свързано не толкова с другите инициативи на Игов от 80-те, а по-скоро с проучванията от 90-те години и насетне, с които оформя един условно наречен проект **Андрич за познавачи**. Тук се включват анализите на онези идеи, които Андрич не успява да разработи докрай, но често говори за тях, засяга ги в един или друг контекст. На тези

проблеми Игов се спира в работата си *Затворът: от спомена към символа* (2008) – сложно, многопосочно и полифонично изследване за Андрич – такъв, какъвто е познат само на малцина. Паралелно с постепенните натрупвания към темата за Дражеслав и неговата среща с морето, Андрич продължава да работи и върху темата за затвора и затворничеството. На тази тема е, образно казано, другият му ненаписан роман (респ. отделни текстове, които го подготвят), в които заживява героят му Тома Галус, разпознаван в някои творби и като автобиографичен двойник на Андрич.

Темата за затвора у Андрич привлича вниманието на Игов и по още една причина. В статията си *Светослав Миларов и Иво Андрич* (1994) той разглежда връзката между някои творби на Андрич и прочетените от него затворнически спомени на Светослав Миларов и Любен Каравелов. В тази „българска следа" особено важна за Андрич се оказва книгата на Миларов *Спомени от цариградските тъмници*, чието хърватско издание предхожда българското. Признанието на самия Андрич, че при написването на *Прокълнатия двор* е ползвал съчиненията на двамата българи, мотивират Игов да разгледа въпроса по-детайлно в този материал, както и да продължи с търсенията си в повече направления, като в резултат се явява споменатата по-горе статия *Затворът: от спомена към символа*.

Друга статия на Игов от последния период, озаглавена *Обратните ходове на Иво Андрич* (2008) подлага на анализ един структурен похват на писателя – обръщането на посоката на развитие в определени модели от европейските и балканските литератури. Техниката на „смяна на местата" (не балканецът в Европа, а европеецът на Балканите, не мъж скъперник, а жена и т.н.) дава възможност на Андрич да моделира своя художествен свят в неговите специфични балкански измерения. Същевременно откриването и анализът на тези Андричеви „обърнати ходове" дава на Игов възможност да направи карта на този художествен свят, формулирайки в един сравнително кратък текст важни заключения за творчеството на югославския Нобелов лауреат.

В продължение на няколко десетилетия Светлозар Игов демонстрира неизчерпаема енергия и плодотворни идеи в популяризирането както на творчеството на Андрич, така и в „преподаването" на важните уроци на големите писатели, оформящи периметъра и съдържанието на балканската зонална културна общност, за която ученият говори дълго преди това (Игов 1989: 9). Заедно с издателство „Балкани" през 2003 година той инициира издаването на произведения от големите представители на всички балкански литератури, открита от творби на Нобеловите лауреати Иво Андрич, Георгиос Сеферис и Одисеас Елитис. През 2010 година Игов издава нова книга с девет Андричеви непознати есета с политическа тематика, озаглавена *Раждането на фашизма*, в която включва и коментарния си текст *Писателят като политически диагностик*. Между включените текстове особено впечатление оставя есето *Събитията в България*, с което писателят се изявява като аналитик на вътрешното

положение в страната ни през 20-те години, а Игов остава верен на своите разбирания, постулирани още в началото на неговото десетилетно служене на сближаването и опознаването на балканските литератури и култури. Не може да се пропусне тук фактът, че в коментара си на една непозната страна от творческото дело на Андрич, Игов включва и превода на последното Андричево стихотворение от 1973 година, открито в неговите ръкописи след смъртта му.

Дали с последните споменати свои инициативи Светлозар Игов слага началото на нов проект в контактите на българския читател, предстои да се узнае. И вероятно по-късно ще се оформи и точното название на този проект. Засега това название изглежда като **Андрич за посветени**. Но ако си позволим да предвидим по-нататъшното му развитие, следвайки логиката на досегашните постижения на Игов в тази насока и посоките на „обърнатите ходове", би било по вероятно този проект да се осмисли като: **Андрич към всички**. В интервюто си с Йелена Дубаич Игов споделя: „Андрич за мене беше цял един университет". Уроците на своя Учител Светлозар Игов усвоява цял живот и се посвещава на това, всеки, който се докосне до личността на големия писател, да получи частица от неговата мъдрост.

Библиография:

Андрич 2007: Андрич, И. Из „Млада хърватска лирика" / Прев. Светлозар Игов. // LiterNet, 13.11.2007, бр. 11 (96), 09.08.2010. [http://liternet.bg/publish21/i_andrich/index.html]

Дубаич 2007: Дубајић, Ј. Утеха је у књигама : Разговор са Светлозаром Иговим. // *Летопис Матице Српске*, 2007, књ. 479, св. 1–2, с. 202–205.

Игов 1989: Игов, С. Фрагменти по българска историческа поетика. // *Игов, С.* Грозните патета. – София, 1989.

Игов 1992: Игов, С. Иво Андрич. Творческо развитие и художествена структура. – София, 1992.

Игов 1982: Игов, С. Недовършеният роман на Иво Андрич. // *Андрич, И.* Омер паша Латас. – София, 1982, с. 5–14.

Игов 1976: Игов, С. „Прокълнатия двор" – трагика и хуманизъм. // *Андрич, И.* Прокълнатия двор. – София, 1976, с. 5–11.

Пенович 1994: Peković, S. Bugarska studija o Andriću. // *Sveske Zadužbine Ive Andrića*, XII-XII, sv. 9-10, mart 1994, Beograd, s. 470–473.

Doncheva, Darina. Ivo Andrich and Svetlozar Igov or on the tutor and the deciple.

This paper is dedicated to the exceptional contribution of Svetlozar Igov to the reception of Ivo Andrić in Bulgaria. Throughout the years of Igov's vigorous work to depict the complex and mystical world of the Yugoslavian Nobel Prize winner in front of the Bulgarian readers, several periods emerge, each of which broadens the readers' conceptions for Andrić in Bulgaria. In the opening period Igov is devoted to the research of the author's work – translations and presenting new texts. Later he transforms into an interpreter and mediator of the aristic peculiarities and also the humane messages of Ivo Andrić.

СВЕТЛОЗАР ИГОВ И НЕГОВАТА ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Милена Цанева

Многобройните литературнокритически книги, статии, предговори и рецензии на Светлозар Игов имат подчертано широк обхват – българска литературна история и съвременност, сравнително литературознание, балкански и други чуждестранни литератури, теория на литературата и на литературната история, поетика на критиката и на романа, история и критика на превода. Ерудит, който не кокетира с ерудицията си, а я осмисля творчески, той познава твърде добре не само фактите от българската (а и не само българската) литература, но и основните методологически течения в класическото и в съвременното литературознание. На фона на очерталите се в картината на днешната българска литературна наука, от една страна – разноезични методологически увлечения, не рядко доведени до снобско отхвърляне на всякакъв досег с традицията и неплодотворно затваряне в себе си, а от друга страна – еклектичен методологически и терминологичен хаос, особено привлекателно изпъква неговата способност да претопи органично в методологията си ценностите на различни – традиционнни и модерни подходи, както и умението му да пише на прецизно научен, точен и изискан, а на места и емоционално наситен език, изчистен от излишна терминологичност и незаразен от разпространения съвременен литературоведски жаргон. Неговото определение за литературната критика „Прозаическо изкуство, което изисква поетическо вдъхновение и научна подготовка“ намира потвърждение в собственото му литературно дело.

В изследователския поглед на Св.Игов органично се сливат литературният критик, литературният теоретик и литературният историк. Творчеството му е литературна критика в най-широкия смисъл на тази дума. При това, независимо от широките му познания и в областта на чуждите и най-вече на славянските литератури, основният му интерес е насочен към българската литература . Решаващо значение за мотивацията и нагласата му като неин изследовател има подетата още в есето му от 1968 г. „Високо при извора“ и основополагаща за творчеството му идея за словото като най-представителната форма на българския дух, другото – метаисторическо – битие на народността ни. И не случайно най-представителните му крупни трудове са посветени на литературната ни история, разбирана като обхващаща развойните линии и на съвременния литературен процес.

Сред обхванатия новите литературоведски поколения историцистичен нихилизъм, когато този, който се заеме с писането на литературна история ,

рискува да го обвинят в изоставане от модерната литературоведска мисъл и когато действително кризата на историцизма проблематизира класическата литературна история като наука, Св.Игов упорито и последователно се стреми към създаването на една широкобхватна цялостна история на българската литература, отхвърлила този безплоден нихилизъм, но преодоляла и методологически остарелия историзъм, модерна като проблематика и нови виждания и същевременно опряна върху основни достижения на предшествениците и обхванала утвърдения в българската памет литературен канон . Плод на този стремеж е разработената от него цялостна история на българската литература, чието издаване в началото на 80-те години бива спряно и става възможно едва след 1989 г. Издавана многократно в частта си, обхващаща периода 1878-1944 г., през 2001 г. тя излиза и в първото си цялостно издание, обхващащо българската литература като се започне от нейната издълбана върху камъни предистория и се стигне до края на 80-те години на XX век – капитален труд, обхванал 880 печатни страници и очертаващ се като възлово ядро в литературоведското дело на своя автор[1].

През изтеклия до издаването на тази цялостна история период наблюденията и размислите на Св. Игов върху българското литературно развитие не са пресеквали и редица негови нови публикации обогатяват визиите му за това развитие. Но, както обяснява в послеслова си авторът, посочвайки редица издадени през изтеклото десетилетие свои книги, които представляват естествено продължение на заниманията му с българската литературна история, той е сметнал за ненужно да прави по-значителни преработки в написания капитален труд. Представеният в нея теоретико-исторически модел на българската литература е в основите на неговите търсения като нейн иезследовател и със своето развитие и различните акценти, които получава в издаваните му в различно време и в различни варианти литературноисторически трудове, дава израз на най-ценното в облика на техния автор – неговата неспокойна и вечно търсеща нови гледни точки литературоведска мисъл.

Както вече подчертахме, Св. Игов умее да претопи органично в методологията си ценностите на различни модерни и традиционни подходи, без да изпада в хаоса на еклектизма. И още нещо, което държа специално да подчертая като едно от качествата на литературоведския му подход – като изследовател той не налага на литературноисторическия материал своите теории, а извлича тези теории от улавянето на вътрешната логика на изследвания материал. Според собственото му признание, представеният в неговата цялостна литературна история теоретико-исторически модел на българската литература, не предхожда написването на тази история, а е по-скоро извлечен от това написване и може би по-точно – от дългогодишните му литературноисторически изследвания. И именно затова вижданията му са убедителни, като дори и там,

[1] **Игов, С.** История на българската литература. – София, 2001.

където могат да бъдат дискутирани, имат своите сериозни основания в самите литературни факти. Цялостният облик на изградения теоретико-исторически модел на българското литературно развитие , както и на методологическите предпоставки, върху които той се основава, са обобщено представени във Въведението към пълното издание на неговата история, търсеща хилядолетното единство на българската литература.

Най-основното и неизменното в методологическите предпоставки на този гъвкав и динамичен модел е виждането на литературата едновременно като „Път" и „Свят" т.е. едновременно като „ставаща" в историята и като „надисторическо" духовно единство, като пронизан от вътрешни връзки, преосмисляния и противопоставяния Мегатекст, като „единна Творба", изискваща от литературноисторическото повествование да бъде не само разказ за нейното ставане, а и внушение за смисловата цялост на нейното многогласие.

Отхвърляйки доминацията на „външно" детерминисткия подход, Игов създава една цялостна и основана на иманентни литературноразвойни принципи периодизационна схема на историята на българската литература. Излизайки от основополагащите концепции на различните епохи, той убедително разграничава в нея преди всичко три макропериода – теоцентричен (старобългарската литература), етноцентричен (от Паисий до Вазов) и антропоцентричен (от Пенчо Славейков и П.К.Яворов насетне). А движението на литературата в тях вижда като обусловено от „жанровите пулсации" т.е. от смяната на водещите обективно-епически или субективно-лирически жанрови формации, свързани с редуването на екстравертна и интровертна художествена оптика. Довеждайки до ясен израз една от години съзряваща в литратурознанието ни идея, той твърде уместно се застъпва за обособяването на литературните периоди не по границите им, а по върховете им, по средищните им ядра, и във връзка с това въвежда преосмисленото от него в литературен план понятие „осево време" на макро- и микропериодите в литературната история. Заслуга на Игов е, че той, струва ми се, беше първият, който категорично отхвърли релевантността в литературата на понятието „метод", години затормозявало литературнокритическата мисъл и литературното ни развитие.

Въз основа на тези принципи, доразвивайки някои загатнати нови виждания или издигайки съвсем нови идеи, Игов внася съществени корекции в традиционната периодизационна схема. Така той приема за край на възрожденската ни литература не Освобождението, а 70-те години на XIX век, когато в българската литература се появява като ново направление Реализмът, а двата основни подпериода на възрожденската литература обозначава с общоприети за европейския литературен процес термини като Просвещение и Романтизъм. Съществена и особено убедителна корекция в традиционната периодизационна схема, е приемането на началото на XX век като по-значим прелом в литературното ни развитие, отколкото са историческите граници на Освобождението и двете Световни войни, тъй като именно тогава доминиращият

в литературата ни етноцентризъм се заменя от антропоцентризма и започва развитието на модерната българска литература с нейните три етапа –парнасизъм, символизъм и експресионизъм.

Въпреки че, както посочва и самият Игов, в българското литературно развитие няма пълноценно развити, изцяло доминиращи и последователно сменящи се направления ,те са все пак повече или по-малко набелязани в хода на неговото своеобразие, тъй че предложената, съобразена и с общоевропейските образци, периодизация, основана върху иманентните закономерности на литературния процес, е твърде привлекателна за новите търсения на литературознанието ни.

Тази, обоснована във Въведението към книгата,периодизация, намира израз и в конкретните интерпретации на литературноисторическия материал. но в самата композиция на труда е до голяма степен заслонена от видимо по-силно подчертаното използване и на традиционните исторически граници – Освобождението и Първата и Втора световни войни. Във Въведението авторът се уговаря, че е запазил границата на Освобождението (а навярно това важи и за границите на двете световни войни) „по традиционни съображения" (с.24). Но ,струва ми се, обяснението е по-скоро в това, което той е казал в послеслова на своята История. А именно, че в нейната основа е „иманентиския принцип , но тя представя и „т.нар. „външни фактори" – историческия фон на епохата и литературния живот (с.877). Това според мен е съвсем правилно и все пак не може да не се отрази и върху периодизацията на литературната история.

Отбелязвайки обстоятелството, че през XX век традиционното и модерното в българската литература се развиват не само успоредно, но и чрез разнообразни преходи, взаимопроникванията и синтези, за периода от кр ая на 20-години до днес Игов правилно престава да търси по-определено доминиращи направления и след символизма и авангардизма проследява динамиката на литературния процес вече на равнището на жанровите пулсации. И този, обвързан с иманентните закономерности на литературното ни развитие, принцип му дава възможност да изгради една цялостна, и освободена от властващите преди време догми, картина на българската литература след Първата световна война, стигаща и до съвременни явления . Впрочем всъщност и в по-ранните периоди Игов проследява литературното развитие в тясна връзка с жанровите формации. Убеден, че категориите „жанр" и „жанрова формация" са най-подходящи за проследяването на иманентната динамика на литературния процес, той ги полага в основата на възприетата в труда му периодизационна схема, без да се отказва от използването,там където е необходимо и уместно. и на други периодизационни понятия като направление, кръг, школа, декада. поколение.Това не е механична еклектика, а внимателно съобразяване с динамиката на едно вековно литературно развитие, търсене на начин да бъде обхванато цялото му своеобразие и многообразие .

Не споделям вижданията, че една литературна история трябва да проследява само общите тенденции и да не се занимава със специфичния творчески свят на отделните автори, и намирам, че Св.Игов съвсем правилно е построил своята История като редуване на проследяващи общите тенденции очерци с повече или по-малко разгърнати портрети и на отделни – най-вече големи – писатели . Това съвсем не е отклонение от от задачите на литературната история – в очерка за Иван Вазов се оглежда цяла една епоха от нея, в очерка за Яворов – кръстопътното за литературата ни време от началото на XX век и т.н. Както много точно отбелязва авторът: „Историята на литературата не е нито само откровение на общото в множеството частности, индивидуалности, различности, нито пък подредба и откроряване на тези индивидуални различности от общото; литературната история изисква и едното, и другото, което представя и динамиката на историческото развитие, и статиката на синхронно и ахронно съществуващите художествени светове"(с.677).

Между писателите, на които Игов е посветил в историята си по-обстойни самостоятелни очерци, няма нито едно име, на което това място би могло да бъде оспорено. По-скоро обратното – явно има още много и много писатели, за които би могло да се каже повече, но замисълът това да бъде една цялостна, а не многотомна история, явно е принуждавал автора да се ограничава в това отношение. Особено при десетилетията,които за неговото поколение са съвременност. Тук той, както изглежда, е приел тезата, че самостоятелни очерци се полагат само на завършили своя жизнен път големи писатели, като Д.Димов, Д.Талев и Ем.Станев. Но и техните творчески портрети са ограничени от възможностите на еднотомния обем.

Не само отредените им страници , самият стил на посветените на отделни писатели и творби очерци в Историята на Игов спомага да се внуши една йерархия на ценностите и да се открояят представителните върхове на литературата ни. Особено характерен в това отношение е патетичноесеистичният стил, в който е изграден портретът на Христо Ботев, видян като „най-дивната легенда на българската история и литература"(с.234). Без да пречи на литературно-критическите наблюдения на изследователя, този стил осезаемо внушава „самотно-извисеното място на Ботев в съвременния му литературен контекст" (с.25) ,както и обстоятелството, че неговият образ и героична смърт живеят в националната памет, превърнати в национален мит. Но „митът за Ботев не е ли най-кристализиралата истина за него?"(с.241) . Своеобразната наслада, която някои изследователи изпитват от демитологизирането е чужда на Игов. И може в това отношение да отдавам дан и на личните си пристрастия, но аз намирам за по-плодотворен от демитологизирането неговия подчертано изразен култ към словесността и нейните творци, основан върху вижданото на словото „като главен инструмент на българското историческо развитие, памет и самосъзнание"(с.14) .

Целенасоченият интерес на Св.Игов към цялостната картина, общите

тенденции и непресекващи линии в хода на литературната история е непринудено съчетан и с подчертано внимание към своеобразието в поетиката и индивидуалния стил на творците от една и съща епоха или направление. Методологическите периодизационни новости в неговото виждане на литературната ни история се допълват от многобройни нови виждания и в областта на конкретната интерпретация на разглежданите автори и творби. Предлагайки ни една рядка по своя цялостен обхват авторска история на българската литература, видяна през онзи единен изследователски поглед, чиято липса е основен недостатък на историите, създавани от авторски колективи, Св.Игов и в това отношение е проявил чувство за мярка и не се е увлякъл самоцелно в модерния „нов прочит". Неговият авторски прочит е подчертано личен (има моменти, в които авторската му фигура със своите изживявания дори излиза на пръв план), но в своите виждания той съчетава органично общоприети положения, мнения на коректно цитирани други изследователи и оригинални и нови свои идеи.

Представяйки ни своя прочит на българската литература от времето на Кирил и Методий до днес, Игов предлага една трудна за изчерпателно изреждане поредица от оригинални виждания и интерпретации на литературни явления, автори и творби – за книжовната реформа на патриарх Евтимий като една по същество „православна контрареформация", чийто резултат носи белезите на „един православен барок" (с.114) ; за жанровата трансформация на житието в автобиографичен роман у Софроний; за своеобразието на Ботевата не битова ,а битийна лирическа изповедност на дори сюрреалистични видения; за наличието в поемата „Изворът на белоногата" освен на народностния, и на още един „далеч по важен антропоцентричен, екзистенциално-психологически план" (с.210) ,неочаквано разкриващ стария Славейков като предтеча на модерните идеи на своя син; за Иван Вазов като „поет ерудит"(с.393); за художествените аспекти на „Записки по българските въстания" като „важен момент в тенденцията на „охудожестяване" на българската проза в последните две десетилетия на века" (с.365); за жанровата същност на книгата за Бай Ганьо и за различните аспекти на неговия образ на Homo balkanicus; за генезиса на българския роман; за необходимостта от по-пълноценна интерпретация на Славейковата „Кървава песен"; за идилиите на П.Тодоров като израз на преход от традиционната битово-реалистична проза от края на XIX век към „одухотворения реализъм" на Й.Йовков; за „дневните" и „нощни" периоди в светлинната метафорика на българската поезия; за смисловите внушения на пътя нагоре към планината у Ботев и надолу към равнината у Йовков; за привидния „метафизически" реализъм „У Далчев в поезията,и у Йовков в прозата" (с.677); за „критиката на думите",с която започва зрелостта на поета при Вапцаров и за евангелската образност и „катарзисно-възкресяваща" (с.780) християнска етика в стиховете и в живота му... и така нататък – биха могли да се посочат още многобройни тънки наблюдения и свежи виждания на Игов в

задълбочената интерпретация на творчески светове и на възлови моменти от историята на българската литература.

Но особено важно е, че тези наблюдения и виждания не са просто моменти от отделни портрети на автори, творби и литературни периоди, а фрагменти от изграждането на една цялостна картина на българското литературно развитие, обхващаща и старобългарската литература като неотменимо начало на това развитие. Тезата на Игов за „художествеността", чрез която именно старата българска литература „се вписва най-пълноценно в историческия континуум на българската литература" (с.93), безспорно е дискусионна, но е аргументирано защищавана при обобщенията за нейната поетика и внушавана при разглеждането на нейни представителни творби. И дори да бъде оспорена, пристрастието на Игов към тази идея и към словото на старобългарския писател е дало плодотворни изследователски резултати в разкрливането на неговото емоционално-образно внушение и естетическо въздействие върху съвременния читател.

В старобългарския цикъл от разкази „Повест за железния кръст" Игов вижда предходник на „една продуктивна в новата българска литература романова жанрово-генетична форма – циклизация на разкази и повести до един цикличен роман" (с.88) – жанрова тенденция, която може да се проследи от творчеството на Алеко Константинов и Иван Вазов, през Йордан Йовков и Елин Пелин до Васил Попов и други автори от най-ново време. И това търсене на развойни линии, свързващи дори така разделечени литературни епохи, е характерно за изследователския му подход. Изграждайки цялостна картина на литературното ни развитие, той непрекъснато съпоставя литературни явления, автори и творби, откроявайки чрез тяхната близост или противопоставяне чертите на тази цялостна картина. Христо Ботев и Иван Вазов, Иван Вазов и Пенчо Славейков, стария Славейков и младия Славейков, Пенчо Славейков и Кирил Христов, Пейо Яворов и Христо Ботев, Петко Тодоров и Йордан Йовков и така нататък – дори Елисавета Багряна и Иван Вазов – във всеки по-разгърнат очерк за писател ще срещнем редица подобни съпоставки, разкриващи интересни генетически или типологически връзки и напомнящи постоянно ,че чрез тези отделни очерци се изгражда цялостна картина на историческото ни литературно развитие. Към това трябва да се прибавят и съпоставките с чуждестранни автори и литературни явления – израз на литературната ерудиция и плодотворния стремеж на изследователя да се види българската литературна история и в европейски и специално в славянски и балкански контекст.

Разбира се, творбите на художествената литература и образите на нейните творци позволяват в известна степен субективност и свобода на интерпретаторите. В редица случаи литературноподготвеният читател и особено литературоведът би могъл да има и свои несъгласия и различия със зафиксираните в Историята на Игов виждания. Това е естествено и ни най-малко не накърнява нейната висока ценност.Що се отнася до мен – рядко ми се е случвало да имам

толкова малко различия и несъгласия с даден литературно-исторически труд. Все пак ще спомена някои от тях.

Отчитам, че глобалните литературноисторически обобщения, с които най-вече борави в случая Игов, изискват акцент върху най-характерното и доминиращото у даден автор и той наистина съумява изразително да открои у всекиго именно това. И все пак намирам, че неговият, иначе вдъхновено написан, портрет на Иван Вазов напразно остава само в границите на традиционното виждане на националния ни класик единствено като завършек на етноцентричния период в българската литература и пропуска да отбележи един от най-интересните и показателни за литературното ни развитие моменти в неговия поетичен път – твърде подранилия и затова обречен опит на поезията му от пловдивския период да се преориентира към антропоцентризма.Не виждам също така защо в приносния анализ на „Кървава песен" като философия на българската история се пропуска така важното обяснение на Славейков в писмо до д-р Кръстев как смята да изясни при преработката на поемата пораждащия противоречиви тълкувания образ на „Единний". Намирам за твърде пресилена оценката на Величковата новела „Зои" като „една от най-хубавите български новели (с.340) и ми се струва доста насилен опитът да се прочете Яворовата драма „Когато гръм удари, как ехото заглъхва" като „дълбоко художествено-зашифриран израз на Яворовия автобиографично-изповеден „роман" (с.551). След като самият Игов много точно нарича Далчев „книжен в ранната си младост и мъдър в есенната си зрелост поет"(с.706), мисля, ,че в този план трябваше да се изгради и неговият лирически портрет. а да не се остава само в рамките на ранното му творчество. Но намирам за излишно да изреждам и други подобни несъгласия – те с нищо не променят общата ми твърде висока оценка на този капитален труд.

Ценността на респектиращата с мащабността и с концептуалността си „История на българската литература" на Светлозар Игов е и в единството на изследователската ѝ концепция, и в широтата на обхванатия материал, и в задълбочеността на неговото изследване, и в богатството на очертаните детайли, и в цялостта на изградената литературноисторическа картина. Възлово ядро в литературнокритическото дело на своя създател, тя е плодотворен и необходим отговор на едно наложително изискване на нашето време към занемарената напоследък история на литературата ни.

Caneva, Milena. Svetlozar Igov and his History of Bulgarian Literature.

The article examines Svetlozar Igov's capital work – "Bulgarian Literary History" – underlining its innovatory concepts and approach. The original character of the briefly depicted theoretical-historian model of literary development in the Introduction is emphasized. It explores the millenary Bulgarian literature union from its stone carved prehistory to the end of the XX century 80 – ties. Main work's contributions are: the consideration of the Bulgarian literature history not only as a process but also as an undivided Mega text; the consideration of the literary development stages not in an evaluating hierarchy; the exact and expressive works' assessment and artists' portraits; the master's poetics analysis. Fundamental literary – critical work, "Bulgarian Literary History" is respectfully large in scale and conceptuality.

ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИОГРАФИЯ – ИДЕОЛОГИЧЕСКИ УСПОРЕДЯВАНИЯ

Албена Вачева

Настоящият текст е предшестван от изследване, проведено в съавторство, резултатите от което са анализирани и систематизирани в статия със заглавие „Националната идея като проблем на литературната историография (Два външни прочита)“, която все още е под печат. Обект на проучване бяха две исторически съчинения върху българската литература, издадени извън България – „История на българската литература“ от Тереза Домбек-Виргова, публикувано в Полша през 1980 година, и „История на българската литература (865–1944)“, издадено в Хага от Чарлз Мозер през 1972. Акцент в анализа беше поставен върху начина, по който двете историографски съчинения в областта на българската литература интерпретират ролята на самата литература в изграждането и формирането на националната идея, както и основните методологически въпроси на тяхното конструиране. В този текст тези въпроси отново намират място, но тяхното проучване е положено в по-широк контекст, формиран в резултат на промяната в българската наука, осъществяващ се след 1944 година.

Българската литературна историография

Нормативността, установена след политическите събития от септември'44 година, налага нов прочит на литературните процеси, който има за цел да промени идеологическите концепти на съществуващата литературна историография и да създаде „нов исторически период“ в развитието. За целта обаче най-напред трябва да се десемантизира целият наличен историографски конструкт. Започва работа по създаване на нова в методологическо отношение концепция, която трябва да отрази семантичното преобръщане при разбирането на процесите в областта на художествената литература. По тази причина „господстващото разбиране“, изграждано от „буржоазната идеология“ в науката до 1944 година, е обявено за толкова вредно и опасно, че всички кули, учебници и книги, които го пропагандират, трябва да бъдат напълно унищожени. Защото в университетите е „по-добре нищо да не се чете, отколкото студентите да продължават да четат подобни кули и учебници“, както заявява Вълко Червенков пред студентските кръжоци по време на научна конференция (Мутафчиева, ред. 1995: 460). От речта му става ясно, че отделът за висше

образование към КНИК[1] работи усилено, за да се състави списък с „вредната литература", която все още е „на почит" в университета[2].

Продължилата няколко години чистка отваря широко поле за създаване и безкритична рецепция на нови изследвания, които „научно и правилно осветляват разглежданите въпроси". Пред учените и изследователите, които се занимават с проблемите на историческото развитие, управляващата партия спуска ясни и недвусмислени указания за „преоценка на миналото", дотогава „четено погрешно". Литературоведите са принудени в много къси срокове да изпълнят партийната повеля за идеологически промени и за отхвърляне на „литературната лъженаука" (по едноименната статия на Борис Делчев (1944: с. 3). Самата повеля е аргументирана по следния начин: „Административният съвет при Министерството на просветата е решил да направи ревизия от чисто научно гледище на нашата история и литература. [...] По същите причини и поради упадъчната същност на господстващото разбиране липсват цялостни критически изследвания за развоя на литературата ни и за силите, които я движат. Най-високата точка, която бе достигната, е своеобразен лъжеисторизъм и свещен еклектизъм" (Иванов 1945: с. 1). В „борбата за смисли", провеждана от позиция на силата, в която партийната номенклатура е всевластна да наложи своите възгледи, започват процесите на пренаписване на историята. „Еклектизмът" и „лъжеисторизмът", по определението на Иванов, са достатъчен мотив за отрицание на историографските традиции: необходимо е да се приложи нов подход, който да отрази партийната политика по отношение на историята. Историческият прогресизъм, изразяван от идеята, че социализмът е крачката към достигане на най-висшия етап на социално развитие и солидарност, заляга в основата на използвания за четене на миналото подход. За целта цялото минало трябва да се прочете така, че да се създаде възможност да бъде организирано в единна конструкция. Неумолимият ход на събитията и причинно-следствените връзки в общественото развитие през вековете неу-

---

[1] КНИК – Комитет за наука, изкуство и култура, създаден в края на декември 1947 г., поема функциите на закритото Министерство на информацията и на изкуствата (Мутафчиева, ред. 1995: с. 456). Повече за характера на промените и тяхната структурна същност Вж изчерпателното изследване на Иван Еленков (2008).

[2] От речта се вижда, че през 1949 година все още продължава „работата" по унищожаване на съществуващата литература, започнала още в първите дни на смяната на властта през 1944 година. Една от първите Наредби на Министерството на пропагандата за изпълнение на Министерско постановление № 12 от 6 октомври 1944 г., регламентира изземването на „всички печатни издания с прогермански, изобщо расистки и фашистки характер, както и печатните издания, написани против Съветския съюз и свободолюбивите народи" (Мутафчиева, ред. 1995: с. 23). Към Наредбата са приложени и списъци с над 1000 заглавия на книги, които е трябвало да бъдат иззети. Речта на Червенков е любопитно свидетелство за това, че през 1949 година обхватът на литературата, която трябва да бъде унищожена, е доста разширен. Ако в най-ранните документи, издадени веднага след 9 септември 1944 става дума за изземване на издания с „расистка и фашистка книжнина", то според казаното от министъра вече трябва да се пристъпи към по-мащабно прочистване на учебната литература.

молимо и неотклонно довежда до постигане на върховата точка на обществен прогрес – комунизма. Поради което цялата история трябва да се представи през призмата на класовия конфликт, базиран на икономическите отношения. Литературната историография е призвана да отрази този конфликт в сферата на културата. Като начало повикът за нова литературна история отрича преобладаващия в историческите съчинения до 1944 година подход, според който политическите пропадания в развитието на държавата естествено водят и до зевове в областта на културата, респективно – на литературата. Това е основната идея, която мотивира методологическия инструментариум на изследователите, създатели на първите историографски съчинения в сферата на българската литература. Националната идея на Третото българско царство в тези трудове е отразена именно чрез връзката *собствена държава – литература*, респ. *култура*. Както става ясно от изказването на Иванов (1945: с. 1) подобен подход обаче се оценява като нереалистичен и ненаучен и поради тази причина се налагат съществени ревизии и дори пренаписване на историята.

Полагането на националната идея в литературната историография е дълъг и продължителен процес, ако се съди по категорично изразеното от Михаил Арнаудов наблюдение в статия от 1922 година. Когато той пише статията си „Канонът на българската литература", са изминали почти 40 години от излизането на български език на първата история на българската литература, написана от Пипин и Спасович и издадена през 1884 година. В този период са създадени още няколко такива съчинения, писани са рецензии и са правени критически опити върху същността и характера на литературната историография[3]. В статията Михаил Арнаудов отбелязва: „Симптоматичен е дори фактът, че ние още не сме се сдобили с една що-годе сериозна история на новата си литература. Това, което някои наричат тук „история", то е било прост библиографски преглед, без вещо разглеждане на писатели и произведения, без надлежните делитбени критерии за епохи и насоки, със смешение на важно и на второстепенно, и с една субективност, която прехвърля рамките на всяка научност или добросъвестност". Прилаганият в съществуващите издания подход е подложен на остра критика от страна на автора. Преобладаващият дидактизъм в методологически план, успоредяван нерядко с политически по своя характер концепции, проектира в литературно-историческите съчинения идеологемите на националния метанаратив. Ясно изразен проблем е, отбелязва Арнаудов, необходимостта от нов прочит на литературното минало, защото досега „историята" се е писала с оглед към нуждите на училището и при спазена официална програма за това, което трябва да се помни". Разбирането за литературна история трябва да се смени кардинално, така че дидактическите съображения да не доминират над всички други гледни точки – „законните

[3] Критическите опити, които бяха достъпни, са публикувани в изданието „Историография и критика" – Вж Вачева (2005).

културно-исторически и естетически гледища – на които всъщност би трябвало да застане изследователят" (Арнаудов 1922). Допълнителен мотив за критика към съществуващите литературни истории Михаил Арнаудов вижда в идеята за „поколенческа" стратификация на литературния живот в страната. Тази идея трябва да осъществи методологическа смяна при създаването на историографски съчинения. Използването на такъв подход ще спомогне да се спре създаването на „библиографски прегледи", както определя авторът съществуващите към тогавашна дата трудове, и ще организира изследването на литературния живот по нов начин. Литературната история ще е резултат от използването на културно-исторически подход към литературното минало, като по този начин в нея ще бъдат отразени и онези въпроси, които определят характера на естетиката през дадената епоха.

Този теоретичен опит на автора представлява особен интерес, тъй като само 7–8 години по-късно той, в качеството си на редактор, ще осъществи историографски проект в полето на българската литература, прилагайки кардинално различен в идеологическо и методическо отношение изследователски подход. Резултатът от усилията на Арнаудов и екипът, осъществил издадената през 1929 – 1930 година литературна история „Библиотека „Български писатели" – живот, творчество, идеи", е близък – почти идентичен на предходните опити, които Михаил Арнаудов критикува в статията си за литературния канон. Редакторът – автор на предговора към „Библиотеката" споделя: „Трудностите за подобна задача [да се проучи последователната поколенческа смяна в полето на литературата] са били, изглежда, непреодолими. Ето защо, при невъзможността да се пристъпи още отсега към нея, ние решихме да прибегнем до сътрудничеството на неколцина по-вещи литературни историци, критици и педагози, за да се постигне чрез колективни усилия нещо по-задоволително в тая област" (Арнаудов 1929). В този предговор Михаил Арнаудов отрича на съществуващите трудове правото да се наричат история на българската литература. Верен на споделените в статията за канона идеи за същността и характера на литературно-историческото съчинение, той споделя, че редактираната от него „Библиотека" също не е история. Нещо повече – самата тя би била ценна в полето на литературознанието, доколкото би спомогнала написването на едно самостоятелно историографско съчинение, като в своята методологическа основа положи културно-историческия подход, фокусиран върху възникването, реализацията и смяната на поколенията, определящи културния облик на една или друга епоха. В крайна сметка това, което се получава като резултат от усилията на няколко автори, е създаването на около 40 очерка за „най-видните български писатели", което самият Арнаудов определя не просто като увод към една литературна история, а към едно цялостно съчинение върху новата българска история.

Ако се търси реализация на идеите на Арнаудов за същността и характера на историографското съчинение, споделени и в статията му за канона в

българската литература, и в предговора му към „Библиотеката", те могат да се открият в труда на Георги Константинов „История на българската литература", издаден през 1943 година. Историята на Малчо Николов също споделя методологията, използвана в работата на Константинов. По-късните идеологически критики обаче отхвърлят напълно подобно разбиране за литературна историография. Критиката от „марксистки позиции", наред с идеята за национално изграждане и обединение, в което литературата и обучението по литература имат запазено място като проблем на „старата историографска школа", разпознава „формализмът". „Буржоазната естетика" с нейните „плесенясали и вредни възгледи" за литературното развитие са критикувани на най-високия форум на управляващата комунистическа партия – нейният конгрес. На Петия конгрес Вълко Червенков (1949: с. 296) посочва изданието на М. Николов „От Траянов до Вапцаров" като пример за превъзнасяне на фашистката диктатура. Като опасна за литературната историография той определя и „История на българската литература" от И. Радославов. Въпреки тези две „вредни издания" обаче, както отбелязва Червенков, направени са „някои успешни частични опити за разкритикуване естетическите, идеологическите и открито фашистките възгледи". Вероятно сред тях е първото тритомно историографско съчинение върху процесите в българската литература, издадено от авторски колектив през 1947 г. от издателство „Алма Матер". Публикуваните в него статии имат за цел да „очертаят изобщо хилядагодишния развой на българската литература", както се казва в предговора. „Ясно е, прочее, продължават разсъжденията си авторите, че художествената литература от обобщено художествено отражение на действителността се превръща в могъщ действен фактор за изменение на живота. В това се крие огромната прогресивна роля на художествената литература..." (Веселинов, съст. 1947: с. 10). Това на свой ред определя и характера на задачата пред авторския колектив – да се прочете литературното минало по нов начин, за да се изтъкнат на преден план онези произведения, които могат да служат за пример как литературата преобразява, а не просто отразява действителността. И още една задача стои пред „първия опит в нашата книжнина", а именно – „да се осветлят от гледище на съвременната прогресивна наука редица основни въпроси от българската литература – от нейното начало до наши дни". Аудиторията, към която е адресирано изданието, е максимално отворена – то има за цел да „отговори на порасналите интереси на широките народни маси" – в това число „българското работничество, селячество и занаятчийство", чийто „верен усет" към литературните въпроси налага търсенето на нови отговори. Разбира се, това определя и характера на езика на аналитичните статии – той трябва да бъде популярно достъпен, съобразен с адресата на изданието.

Резултат от стремежа да се обслужи по-пълно политиката на управляващата партия, историята включва глави като „Жената в поезията", „Борците за свобода", „Приятели и врагове на народа в творбите на нашите писатели"

„Идеята за славянско единство". Заглавията са красноречиви и отразяват еклектично концептуалната база, изграждаща идеологическата платформа на новия политически строй. Именно на тази еклектика, резултат от непрекъснатата подмяна в смислите на идеологическите послания, се дължи „избирателното" четене на естетически течения и влияния в литературната критика и историография, извършвано в изданието на „Алма Матер". На нея, по парадоксален начин, се дължи и удържането на националното като идеологически конструкт, макар и силно маргинализиран. Независимо че опитът за неговото преформатиране е изключително силен и последователен, анализът на културните пластове съхранява в себе си идеята за националното единство, както е разбирана в предходния период. От друга страна, невъзможността да се извърши пълна промяна в разбирането за литература е предопределена и от идеята за континюитет на процесите и зависимостите в полето на културата и в частност на литературата. Независимо от всички „теоретични" опити, комунистическата партия няма възможност напълно да лиши литературата от собствена история. Единствената възможност, която съществува, е да се извърши избирателно преподреждане на фактите, съобразно единната рамка на комунистическата идеология. По този начин литературното развитие трябва да бъде представено като част от новосъздадената история на България, каквато я планират апаратчиците на партията по примера на съветските си учители. Литературата трябва да покаже културното отражение на непрекъснатите борби на масите в тяхната историческа продължителност. Поради това един от основните проблеми, който колективът на новата литературна история трябва да реши, е какво е мястото на всички онези течения в литературата, които не могат да бъдат определени като реалистични. Установената политическа диктатура отваря широки възможности за „разрешаване" на научно-теоретически и естетически въпроси в литературознанието. И в тази посока има ясни послания, които могат да бъдат открити в дискусията на „теоретика на марксизма" в България – Тодор Павлов, и главния редактор на сп. „Златорог" – Владимир Василев. Анализът на Василев на изложените в съчиненията на Павлов схващания за изкуството и литературата ясно разкриват позициите на „лявата" критика в България до 1944 година. В статията си „Бараж от литературни формули", публикувана в няколко броя на списание „Златорог", 1942, Василев се опитва да улови същността на понятието „реализъм" и възможностите, които този метод разкрива пред твореца според разбиранията на Павлов. Изводите, до които достига са, че Павлов няма ясни възгледи за това какво представлява реализма:

> Реализмът като художествен метод съществува векове, нашата литература е девет десети реалистична, даже грубо реалистична, и въпреки това никога не се е говорило у нас за реализъм толкоз, колкото днес. Тая дума успя да наложи своя терор: който смее, нека не бъде или да не се счита реалист – това значи

> реакционер, фашист! Цялата ни лява критика слага литературата под тая оценка и върши невероятни извъртания и „редукции", за да постави всички писатели, които не може да не признае, под тая марка. Това насърчава г. Павлова да каже: „Изкуството трябва да бъде реалистично, за да бъде и идейно" (Изк. с. 373). Туй то! Отречени са с произнасяне на десет думи и Байрон, и Шели, и Зола, и целият символизъм. Като забравя, че по-рано се е възхищавал от някои символисти, и признава, че не винаги символизмът е упадъчен (Изк. с. 343) (Василев 2003: с. 180).

и кое може да бъде определено като „социалистически реализъм":

> Лукач е прав да не се бои за социалистическия реализъм, защото няма противоречие между тоя възглед и реалистичното изображение. Г. П. прави голяма грешка – смесва естеството на художествения образ с неговото *съдържание*. Мисли, че за да бъде съдържанието реалистично, и самите средства, с които то се изразява, трябва да имат материално битие. Бои се от думата „естетическа илюзия", „видимост" – като много „субективистични и психологични" (Василев 2003: с. 170).

След 1944 година обаче схващанията на Павлов са определени като единствено валидни и научно проверими и цитатите от неговата теория изпълват всеки текст, в който се „изяснява" същността на „социалистическия реализъм". Д. Б. Митов изтъква, че липсата на правилен подход към изучаването на художествените произведения е причина да няма „научна история на българската литература" (Митов 1948: с. 678). Все пак литературно-исторически опити, които „следват линията на изясняване на литературните процеси, поддържана от Д. Благоев, Георги Бакалов и Тодор Павлов" вече съществуват. Идеалистичният подход трябва да бъде изоставен и критиката да се прави от „реалистични позиции".

Постановките на Тодор Павлов определят еклектичния идейно-естетически характер на литературната история, издадена през 1947 година. В изданието символистите са представени (том 2, стр. 10) като „блуждаещи между буржоазията и пролетариата". Независимо от това, че са определени като „достатъчно честни, за да не се присъединят към нейните алчни стремежи", се отбелязва също, че те „не са в състояние изведнъж да се приобщят и към пролетариата" (Веселинов, съст. 1947: с. 4). Чрез казаното ясно се разкриват едни от механизмите на изграждане на литературна история. Изправени пред невъзможността да ги лишат от място в историята, започва една особена смислова подмяна, която да осигури „правилното" четене на всички онези течения, които не могат да се определят като реализъм. Наред с процесите на десемантизация, в този първи литературно-исторически опит се полагат усилия да се изтъкне социалната ангажираност на художествените текстове. В търсенето на тази социалност се опазват от друга страна обаче концептите на идеологи-

ята, формулирани в националния проект на Третото българско царство. Като изразител на доминиращия политически наратив в сферата на литературата, тритомното издание от 1947 година става част от процеса на маргинализация на всички, излизащи извън идеологията на партията проекти[4].

Литература и история – външни прочити

Както е заявено в началото на текста, анализът на външните прочити основно се осъществява чрез критическо четене на „История на българската литература" от Тереза Домбек-Виргова и „История на българската литература (865–1944)" на Чарлз Мозер. Социално-политическите контексти, в които са създадени, както и целите, които са предназначени да обслужват, са диаметрално противоположни. Независимо от това обаче, двата метанаратива регистрират значителен брой сходства. Наблюденията показват, че, най-общо очертани, тези прилики се изразяват в придържане към онези идеологически послания при конструирането на канона на българската художествена литература, които споделят историите, писани преди 1944 година. Трябва да се отбележи, че независимо от политическите промени, настъпили в средата на XX век в България, канонът на българската литература не успява да се откъсне напълно, нещо повече – придържа се много тясно до концепциите на модерния национализъм, отстранявайки се по този начин от пропагандираната от комунистическата партия идеология на интернационализма. В сложния идеологически сплит между национално и интернационално, който определя характера на литературознанието в първото десетилетие след 1944 година, се наблюдава интересен обрат. Идеологията на националното става елемент – не винаги отчетливо видим и разпознаваем – от партийно-политическата идеология.

Това се забелязва ясно в интерпретацията на литературните процеси, предложена в историята на българската литература, създадена от колектив на Съветската академия на науките през 1959 година. В нея недвусмислено е отразено, че „съвременната българска литература[5] е законна наследница на най-добрите достижения на литературата от миналото" (Злыднев, ред. 1959: с. 465). В опита си да утвърдят като художествен метод социалистическия реализъм, авторите специално отбелязват, че той е продължител на „критическия реализъм", сдвоен със „славните революционни традиции" на автори като Смирненски и Вапцаров. Тази сложна естетическа преплетеност създава „самобитна литература", която е „национална по форма и социалистическа по съдържание" (Злыднев, ред. 1959: с. 465). Такъв характер литературата при-

[4] Сред нереализираните проекти може да се посочи отсъстващата история на българската женска литература – Вж напр. Вачева (2009).

[5] Авторите имат предвид литературата, създавана след 9 септември 1944 година.

добива още през 20-те години на XX век, когато „творчеството на по-голямата част от писателите – критически реалисти, получава антифашистка насоченост", във времето, когато всички „прогресивни сили в страната повеждат борба срещу унищожаващия националната култура фашизъм" (Злыднев, ред. 1959: с. 303).

За разлика от издадените в Москва „Очерци", в които се прави опит да се изведе „демократичната" и „реалистичната" традиция, чийто „най-висш" продължител е „социалистическият реализъм"[6], историите на Ч. Мозер и Т. Домбек-Виргова, систематизират художествения материал въз основа на естетическите трансформации в полето на литературата. Този подход съобразява литературното развитие в голяма степен с принципите на политическата хронологичност, прилаган в почти всички по-ранни литературно-исторически съчинения. Чарлз Мозер прави опит да обобщи цялото художествено наследство, още от средновековието, разделяйки го на няколко основни периода. Последните три обхващат времето от 1878 до 1944 година – „Следосвобожденска епоха (1878–1896)", „Епоха на модернизма и индивидуализма (1896–1917)" и по-есеистично озаглавения – „От война до война (1917–1944)" (Мозер 1972). Периодът 1878–1944 – смята Мозер – е оказал най-голямо влияние върху цялостното художествено и естетическо литературно развитие на страната. В това се съдържат и основанията на изследователя да разгледа 50-годишния хронологически отрязък в рамките на цели три глави, заемащи повече от половината от обема на работата му. Този методологически похват има за цел да изрази в пълнота стремежа му да представи относително балансирана картина между стария и новите периоди в българската литература, независимо че голяма част „от историите на националните литератури пренебрегват съвременното писане" (Мозер 1972: с. 5)[7].

Историята, която той пише, завършва с преглед на творчеството на Йордан Йовков, а литературната критика в междувоенния период е представена с имената на проф. Иван Шишманов, проф. Боян Пенев и акад. Михаил Арнау-

[6] „Очерците" са структурирани в пет глави, като всяка отделна част започва с обзорен материал върху разглеждания период. Анализите обхващат стогодишен период от историята на българската литература, като за начало се вземат 50-те години на XIX век и делото на Петко Р. Славейков. Наред с Каравелов и Ботев, времето до началото на XX век е отразено чрез очерци за Иван Вазов и Алеко Константинов. Очерци за Смирненски, Гео Милев, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Людмил Стоянов, Христо Радевски, Никола Вапцаров, Йордан Йовков и Орлин Василев изграждат основния корпус от имена, знакови за периода от началото до средата на XX век. Литературното присъствие на жените в междувоенния период в „Очерците" е представено единствено чрез живота и творчеството на Елисавета Багряна.

[7] С оглед на принципите на изграждане на литературния канон, може да се каже, че наблюдението на Чарлз Мозер има основание. И двете исторически съчинения върху българската литература – Вж Литература (1947) и Очерци (1959), които имат претенциите да са писани от „марксически позиции", правят точно обратното – в тях акцентът е поставен именно върху съвременността, предвид потребността от политическо преподреждане на естетически течения, автори и текстове.

дов. Упоменати са също така Владимир Василев, Георги Цанев, Малчо Николов и Иван Радославов. Внимание е отделено и на комунистическата критика в лицето на Георги Бакалов и Тодор Павлов, доколкото в своето съчинение Мозер се опитва да положи литературното развитие в цялостния историко-политически контекст на времето. Извън краткото споменаване на двамата критици-марксисти, Чарлз Мозер не се занимава с процесите, настъпили в полето на художествената литература след 1944 година. Уговорката, която той прави с оглед на методологията и подбора на авторите е, че в историята се представят творци, за които може да напише „поне един параграф" при представянето и анализирането на творчеството им, изразявайки собствен прочит на процесите, без да се влияе особено от инвенциите на официалната българска критика от това време.

Този избор Чарлз Мозер аргументира в предговора на историята си с факта, че процесите в българската литература след 1944 година не са все още ясно изразени и по тази причина периодът не може да бъде достатъчно обективно отразен и анализиран. Освен това посочва, че липсва достатъчно информация за случващото се в българската литература и още в самото начало прави уговорката, че ще се занимава със съдбите (след 1944 г.) на автори, които са били вече изявени и по някакъв начин утвърдени в междувоенната епоха. И единствено това е начинът, по който в текста се появява информация, макар и твърде фрагментарна, за това, което се случва в полето на българската литература. За илюстрация може да послужи написаното за Фани Попова-Мутафова, чийто „романи възхваляват „буржоазното" българско минало". По отношение на творческата съдба на Попова-Мутафова след 1944, става ясно, че авторката е трябвало да се откаже от шовинистичните си възгледи, споделени в романите ѝ, чиито нови публикации са „придружени от възхваляващи [властта – бел. моя – А. В.] предговори" (Мозер 1972: с. 207). Независимо от направения от авторката компромис, Чарлз Мозер предрича литературно бъдеще на Фани Попова-Мутафова като опряно повече на разказите, отколкото на романите ѝ.

Ситуацията в литературното поле след 1944 година сякаш се проявява малко по-категорично в текста на Чарлз Мозер в случая с Димитър Шишманов и неговата творческа съдба. Шишманов е автор, на който се отделя относително немалко място в издадената на английски език история; нещо повече, той, заедно с Георги Райчев, са определени като „представителни за психологическото течение в българската проза в междувоенния период" (Мозер 1972: с. 202), като към тяхното творчество, с оглед психологическото разработване на човешките характери в литературата, се приближава и това на Николай Райнов (Мозер 1972: с. 204). (Райнов, „човек със забележителна физическа измършавялост и интелектуална адаптивност" се различава обаче от Шишманов и Райчев в своите психологически търсения.) Относително подробно са разгледани тематичните полета в произведенията на Димитър Шишманов,

като наред с това са дискутирани и средствата, чрез които авторът създава своя „собствена ниша" (Мозер 1972: с. 203) в общия литературен контекст на времето между двете световни войни. Отделеното от Ч. Мозер място на Димитър Шишманов заслужава внимание, тъй като литературната критика и историография от периода на социализма отминават с пълно мълчание неговото присъствие в литературния живот на страната. Основната причина за това е осъждането му на смърт от комунистическата власт и екзекутирането му заради политическата дейност, която развива в междувоенния период. Именно политическите събития предрешават, както посочва и Мозер, съдбата на творчеството на Димитър Шишманов и неговата рецепция от страна на литературознанието. Убийството му в резултат на изпълнение присъдата на т. нар. „народен съд" премахва възможността от получаване на политическа и респективно на литературна реабилитация. В съзвучие с лъкатушенията на политическата конюнктура литературната критика е по-склонна „да прости" (каквато е терминологията от времето на режима) националистическите и шовинистичните идеи на българската буржоазия (Мозер 1972: с. 207), отразени в творчеството на Фани Попова-Мутафова, отколкото присъдата над Шишманов. Димитър Шишманов остава извън критическите прочити, макар че интересът към психологизма в художествената литература започва постепенно да се възвръща още в края на периода на култа към личността (1956 г.), както това отбелязва Домбек-Виргова в изследването си. Като контрапункт на техните съдби в съчинението на Мозер е представен житейският и творческият път на Караславов например, чиято принадлежност към комунистическата партия в междувоенния период му осигурява безпрепятствено присъствие в литературния канон. Разбира се, цената за това е безрезервна преданост към политическата линия: „От 1944 година Караславов е бил литературното товарно магаре на режима, заемайки позиции като директор на Народния театър, редактор на литературното списание „Септември", член на Народното събрание и на Българската академия на науките" (Мозер 1972: с. 209).

Наред с общата визия за конструкцията на историята, подходът, избран от Мозер при конструирането на историографския метанаратив също провокира изследователски интерес. Историята на Чарлз Мозер споделя стратегии, които отказват да се занимават с онези „образци" на българската литература, които са обект на апологетика от страна на критиката в тоталитарния период. Той обаче не отказва място на „левия" прочит на художествената литература. В съчинението му марксистката критика се припознава като възможен литературоведски инструментариум към художествения текст. Нейното съществуване обаче е легитимно – проследявайки логиката на изложението – преди всичко в условията на политически плурализъм. В рамките на плурализма в литературното поле, марксическите възгледи са част от един доста разнообразен набор от критически похвати и аналитични практики. Догматичното налагане на „новия художествен метод – *социалистически реализъм*" след 1944 и осо-

бено след 1948 година в полето на българската литература натоварва в много голяма степен естетиката с идеология, както беше вече посочено по-горе в случаите с Фани Попова-Мутафова и Димитър Шишманов, и превръща критическата мисъл в инструмент на официалната пропаганда. Идеологизацията вулгаризира социологическия прочит, превръщайки го в тоталитаризиращо монолитен. Независимо от това, опирайки се отново на посочените примери се вижда, че същата тази идеология позволява присъствието и на други изобразителни похвати, когато това е „целесъобразно" и необходимо.

За случващото се в полето на художествената литература и литературната критика в периода след Втората световна война в по-голяма степен свидетелства съчинението на Тереза Домбек-Виргова, издадено в Полша през 1980 година. В него тя включва около 30 страници анализ на литературата в периода след 1944 година. Изследователката поставя акцент върху факта, че основна тема в българската литература след 1948 година, когато се провежда V конгрес на комунистическата партия, стават „социалистическите промени в обществото", а в програмата на критиката – постулатът за „свързване на литературата със съвременния живот в народната република" (Домбек-Виргова 1980: с. 275). Домбек-Виргова не се занимава пряко и директно с основанията на художествения метод, нито с тези на критическия подход. Не подлага също така на анализ теоретичните възможности, които предоставя марксизмът в областта на критиката и литературознанието. За сметка на това посочва и подчертава, че в резултат на налагането на социалистическия реализъм се постига „унификация на проблеми и стилове, постепенно обхващаща почти цялата литература" (Домбек-Виргова 1980: с. 275). Авторката се стреми да представи относително обективно картината на българския литературен живот в трите изследвани от нея десетилетия, за чието начало се поставят политическите промени, случили се през септември 1944 година. Историческият й прочит ясно показва несамостоятелността на художествения живот и неговата тясна обвързаност с политиката на управляващите. Може да се открие едно интересно от изследователско гледище припокриване на интенциите, съществуващи в историографските метанаративи на Чарлз Мозер и Тереза Домбек-Виргова. И двамата автори разглеждат комунистическите идеи като възможни проекции в художествено-естетическите търсения на българските творци, но само и единствено (както е при Мозер) и преди всичко (при Домбек-Виргова) в контекста на идейния плурализъм до края на 30-те години на XX век. Именно в междувоенния период се полага творческата активност на автори, които пишат и преди, и след 1944 година, където тяхното творчество се разглежда като рефлексия на леви идеи за социален ред и междучовешки отношения. Разбира се, Тереза Домбек-Виргова споменава и за техните литературни достижения в периода след Втората световна война, когато такива съществуват, в раздела „Литературата след 1944 година". Независимо от това, основните аналитични представяния са направени в предходния, озаглавен

„Междувоенният период", и изразява строгото придържане на авторката към приетия в историята принцип за анализ на литературните достижения, а не на кариерното развитие на творците.

Сред основните прозаици на българската литература след 1944 година, на които Домбек-Виргова посвещава повече изследователски усилия, са Димитър Талев, Димитър Димов, Емилиян Станев, Блага Димитрова, Йордан Радичков. Наред с тях са посочени и имената на редица други автори, които допълват общата картина на художествено-естетическите търсения в епохата на тоталитарния режим. Талев и Димов, които творчески се формират преди войната – както отбелязва литературната историчка, „приближавайки се до класическите примери на реалистичната повест, са запълнили празнотата, съществуваща в родната традиция и са увенчали с огромен епически синтез междувоенните търсения" (Домбек-Виргова 1980: 285). Тези големи платна (определени от критиците с термина „роман-епопея") успяват да се отделят от общото течение на „схематизираните романи за социалистическата продукция и колективизацията на селото", характерни за първото следвоенно десетилетие, в което господства „култът към личността". Те стават представителни за българската литература и през тях полската авторка избира да я анализира в идейно и естетическо отношение. По този начин Домбек-Виргова насочва вниманието към националните особености на художествените търсения, оставяйки встрани от анализа си всички онези творби, които отразяват интернационалните концепти, изграждащи комунистическата идеология. Полученият в резултат на авторовите търсения конфликт при Димитър Талев (между „Усилни години" (1928-1930) и тетралогията, излизала в периода 1952 – 1956 г.), Домбек-Виргова регистрира по следния начин:

> В работата, възникнала от необходимостта за преоценка на миналото в перспективата на новите идеологически изисквания, историята и идеологията веднъж тласкат писателя към реконструкция на характерните културни и обществени прояви на живота в епохата, веднъж към интерпретация на представения свят (Домбек-Виргова 1980: с. 285).

В случая с „Тютюн" на Димитър Димов ситуацията е представена по следния начин:

> Концентрирайки се върху стария свят, романът на Димитър Димов привлича остри критически атаки и въпреки че получава одобрение, писателят го подлага на значителна преработка. Навлизането на страниците му на положителни герои – носители на комунистическата идеология, чийто нишки са разширени във втората редакция, внася идеализация, макар че в основния си пласт *Тютюн* остава роман за хората от миналото (Домбек-Виргова 1980: с. 287).

Двата цитата ясно илюстрират отношението на авторката към случва-

щото се в полето на българската литература след 1944 година. Оценката за силната политизация на художествените процеси е подчертано негативна и изследователката намира възможност да я изрази недвусмислено. И точно тук може да бъдат открити връзките между конструиращата канона на българската литература национална идея и литературно-историческите съчинения на двамата автори. Отказвайки се от четене на литературата, създавана в периода на тоталитарния режим (Мозер) или анализирайки я със собствен моралноетичен и научен инструментариум (Домбек-Виргова), двамата автори полагат литературното развитие в единен хронологичен порядък. Сред главите, които обособява полската изследователка в изследването си, присъства и „Епоха на турското робство (От XV до средата на XVIII век)", която обхваща около десетина страници от целия обем на книжното тяло. В тази част литературното развитие е разгледано с оглед на континюитета, а не на прекъснатостта, което е характерно и за българската литературна историография от възникването ѝ до времето, в което и Домбек-Виргова прави своето изследване.

Политическата епоха, която настъпва след 1878 година, се отразява изключително силно върху литературното развитие на страната. И двамата автори – Тереза Домбек-Виргова и Чарлз Мозер отбелязват, че литературната традиция претърпява трансформации в периода до Първата световна война, „съобразно духа на тогавашните общоевропейски течения" (Домбек-Виргова 1980: с. 138). Два са подпериодите, които обособяват историците в литературния развой, приемайки за вододел 1896 година – Мозер, и 1900 – Домбек-Виргова. Литературата през първия период „разбираемо обслужва социални цели" в страна, която се бори да спечели политическа стабилност и „да създаде независима култура" (Мозер 1972: с. 119). „[...] въз основа на националната идеология се възражда историзмът, който се различава от историзма в епохата на Възраждането по това, че в миналото се търсят не толкова причините за национална гордост, колкото политическите истини за съвременните или за доказване на собствени историософични концепции (Домбек-Виргова 1980: с. 138). Типът историзъм, за който пише Тереза Домбек-Виргова, заляга и в методологическия инструментариум на българската литературна историография от разглеждания период. Въз основа на това литературното развитие се разглежда като неизменно и неразривно обвързано с хронологията на политическата събитийност.

Отбелязвайки трансформиращата се визия към миналото в предходния период, и Мозер, и Домбек-Виргова отделят голямо внимание на ролята, която изиграват символистите в естетическото и идейното обогатяване на българската литература през следващия етап. Важно е да се отбележи, че това не е достойнство само на разглежданите трудове. Наред с политическите инвенции, българската критика в средата на 60-те години започва да разглежда литературното развитие в страната, все по-усилено извеждайки естетическите търсения като определящи периодите фактор. И независимо че периоди-

зацията продължава да следва хронологията на политическите промени, по подобие на литературната наука до 1944 г. анализите на периодите се извършват въз основа на художествените достойнства и новаторства. В тази връзка голямата заслуга на двете издадени извън страната истории се открива преди всичко в полагането на художествените търсения в контекста на едно по-широко междукултурно пресрещане, в резултат на което се формират различни идейни течения. Извършеното по недвусмислен начин разглеждане на литературния развой във времето след 1896–1900 като съвкупност и единоборство от естетически търсения и сблъсъци, а не като политически изразени социални противоречия, подменя методологическия инструментариум. Това предопределя и акцентът, който двамата автори поставят върху развойните процеси в модерната епоха. В резултат на това символизмът е нова естетическа проекция в българската литература, което я сродява със съвременните – от гледна точка на епохата, в която възниква и се развива – постижения на литературите в други европейски страни. По този начин двамата литературни историци разглеждат промените в естетиката като част от стремежа за включването на българската литература в едно по-широко европейско културно поле и като рефлексия от провокацията, която това поле създава пред творците.

През 60-те години на отминалото столетие политическата конюнктура в страната отваря пред литературната наука и критика възможност за завръщане към националния проект при конструирането на литературния канон, характеризиращ епохата на модерността. Политически предпоставеният процеп в периодизацията на литературното развитие, който политическата конюнктура създава в литературознанието между 1944 и началото на 60-те години, напълно отсъства в двете анализирани историографски съчинения. И Т. Домбек-Виргова, и Ч. Мозер плътно следват линията, трасираща пътя на естетическите и философските идеи в полето на литературното развитие. Отразявайки процес, започнал през 60-те години в критическата мисъл в България, двете съчинения са сред първите след 1944 г. обобщаващи в историческа перспектива литературното развитие.

Библиография:

Арнаудов 1922: Арнаудов, М. Канонът на българската литература. // *Пролом*, 1922, № 16–17, с. 493–501. Цит. по Арнаудов (2003а).

Арнаудов 1929: Арнаудов, М. Предг. // *Библиотека* „Български писатели" – живот, творчество, идеи : Т. 1 / Ред. М. Арнаудов. – София, 1929. Цит. по: Арнаудов (2003b).

Арнаудов 2003а: Арнаудов, М. Канонът на българската литература. // *LiterNet*, № 9 <http://liternet.bg/publish9/marnaudov/kanon.htm> (09.06.2010).

Арнаудов 2003б: Арнаудов, М. Предг. // *Библиотека* „Български писатели" – живот, творчество, идеи : Т. 1. – Варна: LiterNet <http://liternet.bg/publish9/marnaudov/bpisateli/1/predgovor.htm> (09.06.2010).

Василев 2003: Василев, В. Бараж от литературни формули. // *Култура* и критика : Ч.2. Прочити на традицията / Състав., предг. и ред. А. Вачева. – Благоевград, 2003, с. 159–149.

Вачева 2005: Вачева, А. Историография и критика. – Варна: LiterNet, 2005 <http://www.liternet.bg/ebook/istoriografia/index.html> (09.06.2010).

Вачева 2009: Вачева, А. (Не)възможната история на българската женска литература. // *LiterNet*, № 2 (03.02.2009) <http://liternet.bg/publish4/avacheva/nevyzmozhnata.htm> (10.06.2010).

Веселинов 1947: Българска литература. Основни въпроси / Състав. Г. Веселинов [и др.]. – София, 1947.

Др. състав.: К. Генов, Д. Иванов, Л. Ницолов, С. Русакиев.

Делчев 1944: Делчев, Б. Литературна лъженаука. // *Лит. фронт*, № 6, 3 ноем. 1944, с. 3.

Домбек-Виргова 1980: Домбек-Виргова, Т. Historia literatury bułgarskiej : Zarys. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1980.

Еленков 2008: Еленков, И. Културният фронт. Българската култура през епохата на комунизма – политическо управление, идеологически основания, институционални режими. – София, 2008.

Злыднев 1959: Очерки истории болгарской литературы XIX – XX веков / Ред. В. Злыднев[и др.]. – Москва, 1959.

Др. състав.: Д. Марков, С. Никольски.

Иванов 1945: Иванов, Ц. Ревизия на литературата ни. // *Лит. фронт*, № 17, 7февр. 1945, с. 1.

Мозер 1972: Мозер, Charles. A History of Bulgarian Literature (865 – 1944). - Hague: Mouton, 1972.

Мутафчиева 1995: Съдът над историците. Българската историческа наука : Докум. и дискусии (1944–1950) / Ред. В. Мутафчиева, В. Чичовска. – София, 1995.

Червенков 1949: Червенков, В. Доклад за Марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт. // *Пети* конгрес на БКП. 18–25 дек.1948 : Стеногр. протоколи. –София, 1949, с. 246–306.

Vacheva, Albena. Literary historiography – ideological parallels.

Article is a theoretical attempt in studying of so called "canon" of Bulgarian literature. The main objects of investigation are some histories of Bulgarian literature which represent basic processes in the field of Bulgarian literature. The communist regime after 1944 tried to change radically existing theories and conceptions about aesthetic and role of literature in public life. A new history of Bulgarian literature was published soon after political change in trying to explain in a "new way" the processes of Bulgarian literary past. In spite of hard attempts of communist ideology to transform Bulgarian literary canon, it kept the traditions which were appropriate to the main ideas of Bulgarian's nation-building processes. As the studying shows, the modern national project dominated over communist ideology in literary canon construction.

ОПИСВАНЕТО НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА. НАЧИНИ НА САМОПРЕДСТАВЯНЕ ПРЕД СЕБЕ СИ И СВЕТА

Антоанета Алипиева

След множество хоризонтални и вертикални прочити на българската литература, извършени в последните двадесетина години, ще отбележим, че те имат значение предимно в балканския регион, и най-вече – в границите на нашата държава, чиято официална доктрина е нацията. И още нещо ще кажем: българската литература е екзотична, творена на екзотичен език и в този смисъл е „леко" недостъпна за глобални общества, обединени от световни езици като английски, френски, немски, руски... Подобна характеристика се задълбочава от недотам грижовни институции, които, подкопавани от домашни крамоли, не осигуряват идентичен износ на съвременната продукция, нямат дългосрочна визия за „витрина" на литературното ни съвремие, не подготвят сериозно преводачи отвън, мотивирани да се грижат, т.е. да се хранят от съвременни български автори. Слаба държава, слаба литература, опряла се на фрагментарни, епизодични и лично-субективни грижи за културата ни. За разлика от тоталитарния режим, който беше предоставил „несправедливостта" в износа на литература на институциите, играещи ролята на желязна цензура, то уж либералното общество на прехода се оказва още по-силно цензурирано тъкмо поради липса на единни държавно-стратегически усилия. В него всеки се бори сам или групово и тези усилия стигат преди всичко до вътрешното присъствие в полето на регионални или в по-добрия случай на национално-заявени общества, което пък дава локалната характеристика на претенциите. В либерализирания до неясни критерии преход, за огромна част от хората „вътре в" литературата означава да имаш публикуван текст и да потичаш малко, за да попадне този текст в някакъв преглед. С други думи, букет от графомани, в който участват не само художествени автори, но и критици. В по-обобщен план локалните вдълбочавания в литературата са предизвикали една вярна теза на Светлана Стойчева: „Балканските местни култури и политически клишета на националното мислене и исторически представи имат доказано повече разделителна, отколкото обединителна функция. ..... Отдалечаването на гледната точка не прави Балканите по-малки, а по-релефни" (Стойчева, С. За различните и за идентичните езици на Балканите. Културологичните диалози между една българка и един турчин, случили се на 10 000 км далеч от Балканите. // *Въпреки* различията : Интеркуртурни диалози на Балканите. – София, 2008, с. 339). Едната

гледна точка, чрез която съвременната българска литература се описва, е именно „релефната". Но преди да започнем да я изясняваме, ще посочим три такива „описа" на съвремието ни, които дават оригиналните български идеи при представянето на общия план на литературата ни. Това са Игов, С. Българската литература след 1989 година. // (*LiterNet*, 24.06.2009, № 6 (115), http://liternet.bg/publish/sigov/1989.htm), Кьосев, А. С помощта на чук. Към критика на гилдийната идеология. // (LiterNet, 03.11.2004, http://liternet.bg/publish4/akiossev/chuk.htm), предшествана от Кьосев, А. Радикален манифест, „Литература в междувековието" от Пламен Дойнов (Дойнов, П. Литература в междувековието. – София, 2004). Автентичното в тези текстове идва от това, че заявени, те вече се мултиплицират, епигонстват се, така да се каже, от други автори, и лишени от авторско преживяване, се превръщат в конюнктури, траещи докато могат да се продават.

Апокалиптичната визия за българската литература се проповядва от Александър Кьосев, който по принцип не вижда особен смисъл в българското, затова и не предполага неговата историчност: „В тоталитарен режим нейните пластове изглеждаха приблизително така: „отгоре" – официозен писателски съюз, производство на „класици" по партийна поръчка, идеология, проникнала и в най-интимната тъкан на текстовете, писателските и читателски нагласи. Бездарници на власт (или по-лошо – мутирали таланти) упражняват идеологическа цензура, празнуват юбилеи и получават държавно субсидиране за издаване на безсмислени книги, които никой не чете. „По средата" – раздута и надута интелигенция, обладана от безсмислена патетика, другото лице на дивия провинцо-национализъм. Тя лекува комплексите си чрез „високото призвание" на литературата и се опира на публика, която чете много, защото няма никакви други развлечения и защото няма откъде да има вкус. „Отдолу" – разбягващи се поколения, бохемстващи младежи в случайни литературни кръжоци, самотни културтрегери, полудисидентски експерименти без критерии за това какво е успешно и какво – не; отсъствие на обща кауза, от време на време – проблясване на луди, самоунищожаващи се таланти." ; „В периода 1990–2004 се оказа пак, че литературата няма бъдеще – макар и вече в една нова среда и по причини, съвсем различни от описаните по-горе. През този период (ако това е период) българската литература сякаш умря (или по-лошо – полуумря, изпадна в кома), без сама да разбере това. Ако съществуват някакви писатели и литератори или дори „поколение на 90-те години", всички те приличат на бродещи динозаври, неподозиращи, че мезозойската ера отдавна е отминала. „

Кьосев не си служи с фаворизирани или отрицавани имена, защото в идеята му за липса на литература е заложена по-голямата идея за обреченост в провинциално пребиваване, в орис на световно маргинализиране, в нещастието да си локален и приложим единствено „тук" и „сега". Няма история, памет, няма дълг, защото няма механизъм и възможност да се надхвърлят границите

на екзотичното. Обреченост, която след първоначалния шок, се превърна в конюнктура, след това – в бунт срещу нея, докато страстите се уталожат и днес това е само една от гледните точки спрямо полето на литературността. Въпреки че мнозина видяха само деструктивното в нея, в автентичния си глас идеята беше изстрадана опозиция на отглеждана патетика, прикриваща дълбок комплекс за малоценност, обслужваща малките сили на локални възможности. Разрушителният ѝ заряд помете демагогски институции, които спираха естествените процеси на литературата, затискаха ги отгоре, за да ги превърнат в силни подземни води, изтласкали малтретираните желания на интуицията. Оттук нататък тази идея не намери развитие, ако не се броят няколко епигонски гласа, искащи да бъдат „актуални", казано по простонародному – „модерни", според вековния ни комплекс за изостаналост.

Другата теза за литературата ни от последните десетилетия е традиционна за културното ни съзнание: тя е исторична, базирана върху континиум във времето, видяна като еволюция, като трансформации, като унаследявания и отблъсквания. Идеята е реализирана през целия XX век, затова и актуалното ѝ представяне в XXI век е познато, популярно и облъчено с доверие. Статията на Светлозар Игов „Българската литература след 1989 година" има подзаглавие „Финалната отвореност на литературната история" и по същество превръща хоризонтала в концепция. Усещането за континиум е белязано от метафората на Берлинската стена, приемана за граница между естествената либерализация и тоталитарните общества, всъщност за граница между два свята, които по различен начин организират и реализират културните си процеси. За разлика от Кьосев, в чиято идея кризата е перманентно състояние, то при Игов хоризонталът е насечен с кризи, приети обаче като рецепти за изход. В този смисъл единството не се прекъсва и континиумът позитивистично описва институции, медии, кръгове, имена и произведения. Прави впечатление огромното струпване на имена , като ракурсът обхваща не само столицата, но и изявени провинциални автори и издания, без обаче да се конкретизират тенденции, естетики и школи. Тезата за „високата" литература се разбива именно от разширения периметър на националната география, на времето, синтезирало разни поколения, на обединяването на столица и провинция. „Берлинската стена" у Игов не разделя враждуващи литературни гнезда, обособили се след 1989 година, макар и самият автор да обяснява, че „Най-важните цели на промените след 1989 година бяха преход от еднопартийна политическа диктатура към политически плурализъм, осъществяван чрез свободни избори; в икономиката – преход от централизирана планова държавна икономика към пазарно стопанство и частна собственост; в областта на културата и духовното творчество – от идеологически монополизъм и строг контрол върху културата към идеен и естетически плурализъм и свобода на творческите изяви. Обществените, политически и икономически промени силно рефлектираха и върху културния и литературен живот – най-вече чрез промяна във финансирането на

културата според законите на пазарната икономика, но и чрез освобождаване от държавния и идеологически контрол върху творчеството." „На тази „промяна" обществото реагира по два противоположни като ментални реакции начина – с консервативно „втвърдяване", етнофундаменталистко „затваряне", ретроносталгия по живковизма и страх от новото и чуждото, в единия полюс, и с „отваряне" и втурване към новото, чуждото, „европейското", „западното", в което не липсваха и комични симулации от типа на отдавна познатата на Балканите „криворазбрана цивилизация". При това, тези две воюващи помежду си нагласи не само нерядко мирно съжителстват, взаимолетигимирайки се, но и се преплитат и преливат в чудати съчетания. В този структурно-глъбинен – и не много ясно видим на повърхността, а и съзнателно замъгляван и манипулиран – политически и социално-психологически контекст се разгръщаше и литературният живот."

1. Този „опис" на литературата ни е провидян от Леа Коен не като исторически концептуален, а като „телефонен указател", който цели „да не пропуснеш никого, когото си срещнал по академическите коридори и аудитории, където се разхожда, кове и закалява новата българска литература. Онези, които не си прекарват времето по споменатите места, нямат честта и привилегията да попаднат нито в твоите, нито на колегите ти, професори, литературни разбори." (Коен, Л. ЗА „ЕВРЕЙСКИТЕ РОМАНИ" И ПРЕДРАЗСЪДЪЦИТЕ, КОИТО ДЕБНАТ В ЛИТЕРАТУРАТА Отворено писмо до Светлозар Игов , http://liternet.bg/publish16/lea_koen/otvoreno.htm). Ако радикалната идея на Кьосев не може да бъде обвинена в конюнктура, поради напълно несъвместимия си с традициите характер, то именно традиционният начин на мислене на Светлозар Игов е мотивирал прочит за конформизъм и благ опит за обединяване на неравностойни явления. Падането на Берлинската стена просто е разширила географията на българската литература и е нахвърлила в един кюп малки и големи, чистоплътни и нечистоплътни явления, които „описът" просто отчита, но морално и естетически не квалифицира: „Прави ми впечатление обаче, че съвременната „подредба" на „новата българска литература", както я представяш в студията си, е точно толкова институционализирана, колкото и „старата". „Новата" е заела всички организационни форми от „старата", приносът ѝ е в удвояването и утрояването (два съюза, две катедри, два „литературно-критически" центъра, две, та и три „национални" награди, платени между другото с едни и същи средства и т.н.). Фактически тя не е внесла за 20 години никакви промени нито в начина на функционирането си, нито дори в структурата. Организирана е групово в привидно враждебни лагери, които обаче дружно си разделят държавни субсидии, строго съблюдавайки „правилното" разпределение на облаги от всякакъв характер („дотации", награди, а в последно време дори и на творчески звания и медали). Запазила е всички белези на „естаблишмънта", от който, а според него самия, ***срещу*** който е произлязла, само основните му участници са йерархично разместени. Бивши-

те „революционери" отпреди 20 години са се превърнали с малки изключения в копия на още по-бивши скучни авторитети, чиито места са заели. За каква „новост" тогава става дума в твоята историческа категоризация, обоснована единствено с една извънлитературна историческа дата – годината 1989? Механичното пренасяне на „политически" дати и събития (9 септември, 7 ноември и прочее) върху явления от кръга на културата е печално известна методология от недалечното минало, чиито последици ни са добре известни и нямат нищо общо с културата и в частност с литературата." (Коен, Л. , цит. съч.). На това пък Светлозар Игов правилно възразява: „опониращият да държи сметка за възможностите на жанра, с чиито „възгледи" опонира." (Игов, С. Да се сърдиш на огледалото : Отговор на Леа Коен , http://liternet.bg/publish/sigov/lea_koen.htm.).

Всъщност отдавна е отбелязано, че към този момент Игов е таванът на литературноисторическата концепция в България, авторът, който представя този жанр в полифоничните му възможности – и като позитивистично описание, и като подводна река от недоизречени и очакващи да избухнат и да се открият енергии. Както казва Пламен Антов, историческата теза на Игов е „**митично пространство**, израз на националния дух като колективно несъзнавано" (Антов, П. Литературата : история, мит, роман. // *Лит. вестник*, № 13–19, февр. 2002, http://www.slovo.bg/old/litvestnik/206/lv0206011.htm.). Макар че според Игов „жанрът" включва „телефонно описване" на имена и произведения, то позитивизмът е съвременно преодолян чрез „Констатирайки липсата на цялостна иманентистка концепция за литературната история, от една страна, и възраждането – под различни форми – на традиционния историцизъм, от друга, Игов избира да следва компромисния път на Водичка, според когото изследването на литературния процес в собственото му саморазвитие чрез проследяване на неговите вътрешножанрови развойни закономерности съвсем не означава да се игнорират „външните" фактори, а да се проследи как те се превръщат във „вътрешни" механизми на литературата." (Антов, Пл. Пак там). Самият Игов заявява, че описва съвремието „панoптично", за разлика от Кьосев, който описва апокалиптично. Не ще и дума, че „панoптичното" съдържа идеята за вечност, според която се нареждат музей след музей, докато има български език и държава. Това е традиция за българската литература и литературна наука, затова и концепцията на Игов има огромен брой радетели и малък брой отрицатели, предимно в средите на апокалиптиците, които епигонстват Кьосев, но не могат да произведат автентичен сблъсък, както през 90-те години на миналия век Александър Кьосев направи със Светлозар Игов.

От 90-те години на XX век Пламен Дойнов също следи и описва литературното съвремие чрез кратки критически статии, публикувани в периодиката. Те са събрани в отделна книга – „Литература в междувековието", и това е добре, защото иначе човек трудно би се досетил, че става дума за един нов

ракурс при описване на събития „сега", които предстоят да станат история. Тук вече историческото обхваща всичко, което по някакъв начин има допир с литературата – външно, вътрешно, тяло, звук, текст и жест.... Литературното поле като паст поглъща инвенции, асоциации, закотвяния в пространството, като са избегнати йерархии, граници, класификации на естетики. В граничната 2000 година Дойнов дава един от аспектите на критическото мислене, валидно в междувековието дотолкова, че също извън автентичния му автор се превръща в конюнктура. Изобщо добре е да се разделят оригиналите от епигоните, а оригиналът е това, което поражда епигони, концентриращи се за известно време в конюнктура. Та ето какво казва Дойнов: „Днес решаващ елемент на литературната публичност е културният мениджмънт. Умението не само да измислиш какво да направиш, но и как да осигуриш ресурсите за направата и реализацията му. Авторите в свободните екипи са заставени да бъдат предприемчиви спрямо своите идеи и общи естетически цели за момента. Това не е безпринципност, а способност да играеш добре различни роли, включително и в литературата." (Дойнов, П. Литература в междувековието – София, 2004, с. 28).

Отделните статии преглеждат всичко, влияещо на литературата – от произведения и автори, до групи, хонорари, институции, дебати, проекти, биографизъм и автобиографизъм, моди, поредици от класически имена, електронни медии и тяхната конвертируемост, интервюта и анкети, досиета, антологии, спомени и архиви, активиране на миналото в настоящето, пърформанси и подкрепяне на литературните текстове с тялото... Не само преглеждат, но и търсят есенциалните метафори, които да ги представят. Налице е и хоризонтал, и вертикал, скалпелът смело реже, като изолира чувството, за да представи анатомията на нещата. Тялото на литературата расте – орган след орган – за да открои „взаимното проникване на абсолютното и всекидневното във фигурата на книгата..." Преодолени са романтиката, позитивизмът, монодеологизмът, с други думи колажното натрупване в хронологичния обзор разкрива представата за литература на модерния човек, постоянно поставен пред необходимостта да преодолява и разрушава граници. Системата от граници се заличава, в полето на литературата нахлува делничното, еклектичното, есенциализмът се пръска отвътре и в литературните топоси (пространствени и духовни) се изливат прагматичните повици на деня. Дотук наистина е така и това е всъщност българският постмодернизъм, мощно набрал сили в последното десетилетие на отминалия век.

Но при Пламен Дойнов има далеч повече от манифест на една школа и нейната апликация чрез текстове. Той по някакъв интуитивен начин съчетава прагматичните лостове към литературата на Кьосев (без да стигне до апокалиптичната идея) и широката градивност на Светлозар Игов (без да зачита всеобхватността от имена върху хоризонтала). От 1989 година литературните институции екстремно се разпадат, за да се съградят нови, ако не доста

на брой, то поне паралелно изпълняващи една и съща творческа и социална роля. Светлозар Игов говори за това раздвояване, Дойнов конспектно го потвърждава. Докато Игов се стреми да премахне границите и да представи националната идея като многолика цялост, то Дойнов подхожда избирателно към по-старото, традиционно-унаследено литературно поле, и по-подробно към новите литературни и претендиращи за литературност жестове, които регистрират преобърнатия вече литературен манталитет. Пенчо – Славейковата идея от края на XIX век за приобщаването на българската култура към другите култури и същевременно опазването на българското сред чуждото тук бързо се модернизира с оглед на една практична и многоезична културна ситуация, в която България е вече потопена. Тази ситуация в буквално-практичен план е естествена, заради рухването на цяло едно общество и производните му, а от естетическа гледна точка също е естествена, защото светът е вече „глобално село" и процесите мълниеносно се преплитат до такава степен, че явлението „идентичност" трябва да се брани днес с всичка сила. Според Дойнов просвещенската идея за литература, властвала почти до края на на XX век, вече има само инерционна власт: „Разколебаването на този абсолют се дължи на постмодерната ситуация, в която смесването на висока и масова култура, обигравването на книжното тяло като пазарен продукт и карнавализирането на общуването с текстовете доведоха до разбирането, че книгата е просто един от посредниците в социума – обикновена медия..... Колкото и да се говори за криза и дори край на просвещенския проект, той все още задава парадигмите за рационализиране на книжовната ситуация." (Дойнов, Пл., цит. съч., с. 253 – 254).

Идеята на Пламен Дойнов за литература е също национална, но историчността е видяна като трансформация на предходни философии и манталитети. Апокалипсисът му е чужд, но и еволюцията му е чужда. Налице е мощна машина на преобръщането, при което наличното не се отрича, а се систематизира, естетическото става избирателно, съвременното се гледа като различно от предходното, чуждите култури се възприемат не като апликации, а като устремно нахлуващи модели и идеи, търсещи своите национално-идентификационни форми. Литературното поле се обслужва чрез разнообразни критически жанрове – репортажи, полемики, отзиви, прегледи, рецензии, портрети, систематизации на архиви, досиета, мемоари, дневници... Всъщност Дойнов и не мисли за жанрови рамки. Литературното тече като река, подхващаща в руслото си всичко, което „протяга ръце" към литературата и по някакъв начин определя нейни смисли. Щастлива раздяла с границите, чрез които културното ни съзнание се самоописваше доскоро.

Тези три критически визии спрямо наличието и смисъла на българското всъщност са отчленени гласове от културния ни манталитет: да отрицаваш, да събираш и систематизираш, и след това да „подпечатваш" фактите с категорията „вкус", да залагаш на революционни трансформации, чрез които един

ракурс доминира за известно време над друг. Една ниша обаче все още остава празна: тази, която да опише тихите гласове в българската литература. Онези гласове, в които биографичното не е извадено на показ, а това не само за шумните Балкани, но и за днешните пиарски общества е трудно за озвучаване и популяризиране. Обречено е на малки естетически възприемателни ниши, които самотно ценят крехки и ювелирни индивидуални естетики. „Другите" са самотна тенденция за разлика от обществено озвучените и натрапчиви рекламни поведения, изтласкващи в прожектор произведения и автори.

Библиография:

1. Стойчева С.: 2008 Стойчева, С. За различните и за идентичните езици на Балканите. Културологичните диалози между една българка и един турчин, случили се на 10 000 км далеч от Балканите // *Въпреки* различията: Интеркуртурни диалози на Балканите. – София, 2008, с. 339.

2. Кьосев А.: 2004 Кьосев, А. С помощта на чук : Към критика на гилдийната идеология // *LiterNet*, 03.11.2004, http://liternet.bg/publish4/akiossev/chuk.htm

3. Дойнов П : 2004 Дойнов, П. Литература в междувековието. – София, 2004.

Alipieva, Antoaneta. Describing the modern Bulgarian literature. Approaches of self-introduction.

In the Bulgarian literary history the chronological and evolutional ways of describing the national literature, that integrate the inside and outside circumstances that influenced its development, is quite popular. Her point-of-views which perceive the national process both a shortage, as a complex, and as chosen names and moments have appeared recently. The paper deals whit the different views on the Bulgarian literature, which have become popular in the last years.

NARRACJA BUŁGARSKICH DIASPOR PO ROKU 1944 – CZYJA TO PIOSENKA?

Celina Juda

Procesy transformacyjne zainicjowane po 1989 roku w istotny sposób przeorganizowały pole badawcze bułgarskiej humanistyki. Odrzucenie ideologicznego serwilizmu, jakim obarczony był dyskurs tej dziedziny w powojennym pięćdziesięcioleciu (1944-89) spowodowało, że do oficjalnej przestrzeni kultury wróciło wiele zakazanych tematów, przemilczanych kwestii i źle obecni bohaterowie narodowego universum. W badaniach kluczowych problemów epoki transformacji refleksja nad problematyką emigracyjną i dysydencką nadal ma charakter peryferyjny, więc likwidowanie w tym względzie „białych plam"/ „pustych miejsc" na mapie kultury i literatury jest w Bułgarii doświadczeniem stale nie do końca przeżytym. Rewizja wygenerowanego przez upolitycznioną krytykę tendencyjnego i fałszywego obrazu zjawiska, a w następnej kolejności przyswojenie kulturze rodzimej dziedzictwa, twórczości pisarzy egzystujących w czasach BRL-u poza granicami ojczyzny, nie wspominając o opisie kameralnej, ale ważnej aktywności miejscowych kręgów dysydenckich jest więc zadaniem, bez egzegezy którego nie uda się zrozumieć dziejów dwudziestowiecznej kultury tego obszaru Słowiańszczyzny. Swego czasu na niepokojące zjawisko odkładania ad acta wspomnianej tematyki zwrócił uwagę Wichren Czernokożew. Wskazując na inercję, brak zainteresowania tematyką emigracyjną kategorycznie stwierdził: „o prawdziwym powrocie ich <emigrantów, C.J.> dorobku nie ma jeszcze mowy"[1].

Powodów, uzasadnionej lub nie zwłoki, która zniecierpliwiła badacza można wymienić kilka. Naczelną kwestią okazuje się skomplikowana natura zjawiska. Bułgarski czas wielkiej przemiany to moment zwrotny, skutkujący przywracaniem kulturze jej pamięci, dorobku, a w najbardziej oczekiwanym i pożądanym wariancie tego zjawiska także ludzi, którzy z różnych powodów przed rokiem 1989 Bułgarię dobrowolnie/ samowolnie (zdaniem władz) lub przymusowo opuścili. Zachęta, by po latach exodusu, progi „ojcowskiego domu" bez obaw przekroczyli ci, którym wcześniej nie tylko odmawiano prawa do swobodnego komunikowania się z najbliższą rodziną, ale też do traktowania stron rodzinnych jako naturalnego zaplecza tożsamości rodowej/ narodowej, nie była jednoznacznie i w każdym wy-

[1] **Czernokożew, W.** *Zawryszta li se emigranckata literatura u doma*, http:/www.aba.government. bg/bg/Bd/Archive/042002/literatura.htm

padku jednakowo artykułowana przez gremia oficjalne. Jeśli podjęty został wysiłek odnowienia związku z ojczystymi stronami, to proces taki miał i nadal miewa indywidualny przebieg oraz zróżnicowaną narrację[2]. Z perspektywy upływającego czasu ustalić można, że zyskanie i odzyskanie z dobrodziejstwem inwentarza niebagatelnego spadku intelektualnego czy artystycznego, traktowanego w okresie BRL-u jako niepożądany (posługując się nomenklaturą BRL-owską, jego animatorami byli przecież uciekinierzy, przestępcy czy dezerterzy), jest więc i problematyczne, i niesystematyczne. Godne rozważenia wydaje się podejmowanie odpowiednich inicjatyw o charakterze instytucjonalnym, gdyż oznaczałoby wtedy zobowiązującą deklarację i wyartykułowanie jasnego stanowiska, czy kultura/ państwo są zainteresowane odzyskaniem i upowszechnieniem całej spuścizny Bułgarów (humanistyka, sztuka, literatura), o cudzo-swojskim rodowodzie. Po 1989 roku pytania, jakie znaczenie mają tego typu przedsięwzięcia dla społeczeństwa bułgarskiego nadal pozostają otwarte.

Gremia i instytucje zobowiązane do ochrony dziedzictwa kulturowego powinny stwarzać warunki do merytorycznej dyskusji konfrontującej światopoglądy ideowe i artystyczne dotąd cząstkowo czy hipotetycznie rozpoznawane w Bułgarii. Emigracja – niezależnie od tego czy jest dookreślana mianem wewnętrznej czy zewnętrznej, stygmatyzowała swoich bohaterów piętnem obcości/ wykluczenia. Dystans półwiecza pozwala sądzić, że dorobek i osiągnięcia bułgarskich „niemiłych, niekochanych" powinien w końcu przejść próbę „bycia zrozumiałym" lub „zostać zrozumianym"[3]. W ten sposób kultura nie tylko znacznie poszerzyłaby horyzont krajowego dziedzictwa filozoficznego, artystycznego czy filologicznego, ale co istotniejsze, przy tej okazji, stałoby się jasne, że wbrew realiom zideologizowanej rzeczywistości, znacząca część środowiska intelektualnego i artystycznego obroniła własną niezależność światopoglądową i tym samym krajowy rozwój kultury nie był z definicji diametralnie odmienny/ gorszy od standardów wyznaczanych przez centra europejskie. Wprowadzenie do rodzimego obiegu dorobku bułgarskich twórców do tej pory funkcjonujących w świadomości bułgarskiej jako jednostki asymilujące się z kulturami nierodzimymi miałoby nie tylko poznawczo-oceniający walor, ale co ważniejsze – przyczyniłoby się do dopełnienia, wzbogacenia i tym samym wzmocnienia monolitycznej i hermetycznej w ostatnim półwieczu kultury bułgarskiej. Nieobecne w jej lokalnym wariancie formy czy style, konfrontowane z dorobkiem krajowym, nie są przecież wartością samą w sobie, lecz mogą stać się czynnikiem ów dorobek modyfikującym czy inspirującym jego przyszłe oblicze[4].

---

[2] Interesujący choćby wydaje się tutaj przykład G. Markowa – z jednej strony wrócił do oficjalnego obiegu kultury, bo opublikowano jego powstałe na emigracji *Zaoczne reportaże o Bułgarii*, ale jednocześnie, mimo otwarcia archiwów, nie zadbano o przekonujące wyjaśnienie roli, jaką odegrały służby reżimowe w zabójstwie dysydenta.

[3] Ważny projekt w tym względzie zrealizowano pod patronatem BAN (*Izgnaničestvo. Drama i motivacija*, red. T. Żeczew, M. Karabełowa, Sofia 1996.

[4] Zdaniem G. Tichanowa zasadnicze znaczenie dla kształtu bułgarskiego postmodernizmu ma-

Na marginesie zauważmy, że specyficznym i już cząstkowo opisanym zjawiskiem w obrębie prezentowanego tematu są kulturowe „powroty" quasi-emigrantów, niezbyt licznej, ale aktywnej twórczo grupy pisarzy, którzy niejako „przypadkiem" znaleźli się na obczyźnie (decyzje o wyjeździe z Bułgarii podejmowali swego czasu ich rodzice). Ci „problematyczni" Bułgarzy wykształcenie zdobywali i dojrzewali intelektualnie w różnych zakątkach świata. Po latach, całkowicie zasymilowani z nową ojczyzną, po opanowaniu sztuki funkcjonowania w cudzej/swojej przestrzeni kulturowej, gdzie wypromowano i doceniono ich pisarstwo, w samej Bułgarii zdobyli popularność dopiero na końcu – ich książki opatrzone winietami bestsellerów, obsypane deszczem nagród europejskich trafiły do kraju, z którym rozstali się dawno temu i z którym (mentalnie, emocjonalnie) niewiele lub zgoła nic ich już nie łączy[5]. Zastrzec wypada, że twórczość artystów piszących poza granicami Bułgarii po angielsku, francusku, niemiecku, która bywa tłumaczona na bułgarski, cieszy się pewnym zainteresowaniem czytelników, ale nie jest powszechnie znana. Czy wprowadzanie jej do obiegu krajowego powinno odbywać się na tej samej zasadzie, jak książek autorów konwencjonalnie określanych mianem „obcych" pisarzy? Z pewnością dorobek artystyczny „nowych emigrantów" nie zawsze ma szansę na więcej, niż marginalne, zainteresowanie czytającej publiki, gdyż zwykle bułgarskość i jej aspekty (np. w sferze tematycznej) są tutaj słabo zarysowane lub w ogóle nie występują. Niezależnie od oceny zjawiska należy zauważyć, że obecność literatury i piśmiennictwa powstającego poza granicami Bułgarii ożywiła homogeniczność tak długo jednorodnie zorientowanej kultury[6]. Sytuacja owa zmobilizowała i zaktywizowała przede wszystkim tych, którzy, choć przez długi czas odseparowani od uniwersum innego niż narodowe, ciekawi byli konfrontacji idiomu rodzimości z konkurencyjnymi wzorcami pochodzenia europejskiego czy amerykańskiego.

Jak zauważono badania nad emigracyjnymi i dysydenckimi zjawiskami literackimi, w sensie jednostkowym i ogólnym, nie znajdują się w centrum zainteresowania kulturoznawców czy literaturoznawców bułgarskich[7]. Niedostatek ów można tłumaczyć na wiele sposobów. W ostatnich dwóch dekadach wiarygodne, bo uwolnione od ideologicznej presji, nowe bułgarskie narracje o epoce komunizmu (kwestia ta dotyczy właściwie wszystkich kultur postsowieckich) konkurowały z tekstami za-

---

la powstająca na emigracji twórczość poetycka N. Marangozowa, patrz: G. Tichanow, *Literatura emigracyjna a wewnątrzkrajowy proces literacki. Uwagi o bułgarskim postmodernizmie*, [w:] *Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, D. Fokkema, Katowice 1995, ss. 155-166.

[5] Chodzi między innymi o prozę D. Dineva (*Engelszungen*), I. Trojanowa (*Die Welt ist Gross und Rettung lauert ueberall*).

[6] W tym miejscu pomijamy naturalnie zagadnienie wartości artystycznej, nie formułujemy komentarza na temat walorów stylistyczno-formalnych wspomnianych tekstów.

[7] Do ważnych opracowań tego typu zalicza się prace: N. Christowa, *Specyfika na bylgarskoto <disidenctwo>. Wlast i inteligencija 1956-1989*, Płowdiw 2005 czy A. Kiosew, *Leljata ot Giotingen (Bylgarskijat samizdat. Mežđu spomenite i literaturna sociologija)*, Sofia 2005.

powiadającymi zupełnie nowe sposoby opisu ważnych dla współczesności dominant rodzimego uniwersum kulturowego. Być może *a priori* zakładano, że nadmierna zachęta do intelektualnych i artystycznych poszukiwań pozwalających na rekonstrukcję i opis repertuaru symboli minionej epoki ujawni postawy nazbyt skrajne. Zminimalizuje również szanse powstania bezstronnego komentarza, gdyż świadkowie epoki (zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy przemian), podejmując próbę zdefiniowania istoty zjawiska komunizmu wybiorą aksjologiczny klucz swego komentarza. Ci zaś, którzy zaangażują się w rekonstruowanie stanu świadomości społeczeństw postkomunistycznych – świadomie lub nie – powtórzą stare wzorce tekstowe, w których nadmierny dydaktyzm zdominuje język oraz idee i w konsekwencji, na zasadzie *à rebours*, do kanonu powróci w jakiejś zmutowanej wersji niepożądany, skompromitowany, publicystyczno-pedagogiczny model narracji.

Trzeba również mieć na uwadze fakt, że kultura na emigracji nie kształtowała się w tym wypadku w jakichś dobrze zorganizowanych centrach myśli uchodźczej. Trudno więc przeceniać rolę każdej wypowiedzi powstającej poza granicami Bułgarii i doszukiwać się w niej zasadniczego, by nie powiedzieć intensywnego wpływu na kształtowanie się procesów kultury „rodzimej". Założyć jednak należy, że niezależnie od tego w jakim stopniu badanie emigracyjnej/ dysydenckiej przeszłości zmodyfikuje lub nie kształt bułgarskiej kultury/ literatury, czy nabierze lub nie szczególnego znaczenia ze względu na swoją odrębność i specyfikę, to zawsze będzie mieć zasadnicze znaczenie poznawcze, rozszerzające horyzont egzegezy z wymiaru lokalnego/ rodzimego na cudzy/ uniwersalny[8]. Od skuteczności tego przedsięwzięcia zależy czy powiedzie się zabieg maksymalnego skonfrontowania dwóch kontekstów: wewnętrznego, ukształtowanego w ramach dyskursu krajowego (kultura, uwarunkowania socjopolityczne) i drugiego, zewnętrznego, formowanego wyłącznie poza granicami Bułgarii, a nastawionego opozycyjnie i do lat osiemdziesiątych XX wieku nie nawiązującego dialogu z rodzimą kulturą. Tym samym dopiero wówczas opis interesującego nas zjawiska nabrałby kompleksowego charakteru. Poza wszystkim porównanie często diametralnie spolaryzowanej materii pozwala też na wypracowanie szerszej perspektywy w zakresie tematyki diaspor i umożliwia zrekonstruowanie obrazu społecznej, politycznej, kulturowej czy obyczajowej mentalności epoki. Jednocześnie, systematyczne porządkowanie i rozbudowywanie typologii procesów kształtujących i warunkujących funkcjonowanie zjawiska bułgarskich diaspor (rozumianych wąsko – lokalnie oraz szeroko – w układzie pozakrajowym) będzie skutkowało pożądanym i oczekiwanym zobiektywizowaniem prezentowanych stanowisk na temat specyficznego statusu bułgarskiej emigracji z okresu BRL-owskiego.

Egzemplifikacją zjawiska może być fakt, że najmniej znanym, cząstkowo obecnym w kulturowej świadomości bułgarskiej jest dorobek intelektualny tych,

[8] Upomnieć się trzeba o wyartykułowanie narracji dotyczących np. perypetii związanych z zakazem publikacji tekstów humanistyki bułgarskiej, ingerencji cenzury (np. losy *Historii literatury autorstwa* Swetłozara Igowa).

którzy opuścili lub nie wrócili do kraju bezpośrednio po zakończeniu II wojny światowej. Upomnieć się warto o powrót do porządku kulturowego na przykład Stefana Popowa. Zasługuje na atencję badaczy, bo jego dorobek jest rodzajem i dowodem istnienia mentalnego pomostu między współczesnością a przeszłością i wskazuje, że doświadczenie egzystencjalne jakim jest pobyt na obczyźnie nie tylko nie stał się powodem wyrzeczenia etosowej tożsamości, ale skutkował znakomitą refleksją na temat kondycji człowieka XX wieku. Cierpienie, niepewność skutków podjętej decyzji o wyborze roli apatrydy dowiodły, że w tym i w kilku innych przypadkach udaje się praktycznie pogodzić bycie zarówno Bułgarem jak i użytkownikiem europejskiej kultury. Popow był praktykiem cywilizacji kontynentu, w której odnalazł znaczące miejsce, bo nie rezygnując z własnej tożsamości wybrał wariant aliansu z europejskością, z nie zawsze przyjazną mu obcością. Dziedzictwo własnej/ rodowodowej kultury stało się nie garbem/ obciążeniem, lecz wyzwoliło chęć koegzystencji w oraz przez wielość (przy okazji jednego z pierwszych wyjazdów do Wiednia, na zarzut, że wyjazd do Europy jest swoistą dezercją intelektualista żachnie się i odpowiada, że wyłącznie chodzi o „ograbienie" jej z kultury).

Korzenie mentalnego arystokratyzmu Popowa mają solidną podstawę. Urodzony w 1906 roku w Sofii wczesne dzieciństwo spędził w Ruse, mieście, którego rozmach i atmosfera znacząco przyczyniały się do kształtowania cywilizacyjnej otwartości jego mieszkańców. To nie był żaden bałkański zaścianek, peryferie Europy. Naddunajski port zadawał szyku konkurencji. We wspomnieniu zostało to ujęte w następujący sposób:

> Miasto oddychało portem, który wcale nie był <cichy i biały>, ale właśnie dlatego dniem i nocą przynosił ze sobą powiew Europy [...] Miasto żyło „po europejsku": były powozy i jachty, karnawał, pochody masek i kostiumów, wielanocne <tarły>, wakacyjne pobyty zamożnych ludzi – tych nie brakowało w Herkulesbadzie!, podróże poślubne do Wiednia i interesy robione w Budapeszcie. Były kina i orkiestry, własny teatr, a nawet zespół symfoniczny. Obcy konsulowie większości europejskich państw dodawali poloru społeczeństwu, które bywało na balach i w klubach. Statki przycumowane do brzegów zdobiły imiona austriackich czy bawarskich władców i imperatorów; te z dalekich krajów z górnego biegu Dunaju – miast i rzek – wzbogacają słownictwo od najmłodszych lat. Żywą ilustracją tego współistnienia wielu narodowości była defilada uczniowska z okazji święta Cyryla i Metodego; po reprezentacji uczniów bułgarskich paradowali także uczniowie katolickiej szkoły austriackiej, pensji niemieckiej, dwóch francuskich kolegiów katolickich. Na koniec wypada tez wspomnieć o kantorach wymiany pieniędzy...[9].

Canetti, o rok starszy od Popowa, podobnie zapamiętał specyficzny koloryt i atmosferę tego samego miejsca. Przyznał wręcz, że wszystko, co przeżył potem oznaczało w gruncie rzeczy powtórkę z dzieciństwa[10].

[9] S. Popow, *Bezsynici*, Sofia 1992, s. 21-22.

[10] E. Canetti, *Ocalony język*, Warszawa 1986, s. 10.

Popow był wychowankiem niemieckiej szkoły podstawowej. Dzieciństwo i wczesna młodość przeżywane, jak wskazuje lektura jego książki, w euforycznym poczuciu paralelnego obcowania z tym wszystkim, czego doświadczał przeciętny Europejczyk, kształtowane w miejscu i środowisku, którego aspiracje były lokowane zawsze powyżej przeciętnych oczekiwań nosiły jednak walor epizodyczności. Konsekwencje wydarzeń po I wojnie światowej uzmysłowiły, że „mała ojczyzna" z „centrum świata" zamieniła się w „prowincję", z której w imię obrony własnych ideałów trzeba było uciekać. „Nie wiem czy moja przesadna – przesadna? – późniejsza narodowościowa wrażliwość nie jest konsekwencją owego przeżytego upadku, swoistego półmroku, jaki zapanował nad całym życiem miasta"[11] – odnotował. Młody Popow zrozumiał wtedy, że wartościowych ludzi ocenia się nie według majątku czy pozycji społecznej. Zadanie, które wtedy sobie wyznaczył miało jeden cel – dotrzeć do jądra europejskiej cywilizacji, kultury i udowodnić, że Bułgar w tej wspólnocie ideowej odnajdzie autentycznie własne miejsce, ale odrzuci przypisywaną mu niesłusznie ksenofobię. Nie rezygnując z żadnego ogniwa wypracowanej w kraju ojczystym tożsamości wybierze pakt z uniwersalizmem. W tym miejscu warto wskazać na analogię mentalnej tożsamości innego intelektualisty bułgarskiego, którego europejski rodowód również kształtowało brzemię nacechowanej odmienności – *wieśniak naddunajski, Pers w Paryżu, Beota, ten, który przychodzi z daleka...*" pochodziłem nie tylko z małego, prowincjonalnego, ale do tego – komunistycznego kraju" konstatował wiele lat później Tzvetan Todorov. Obaj wywodzili się z prowincji, ze społeczeństwa, którego historia, ale też niektórzy z twórców historiografii skazywały jego obywateli na poczucie niskiej wartości, a charakter narodowy ujawniała skłonność do podległości/ przystosowania się i „materializmu" i w końcu położenie kraju na obrzeżach kontynentu wyrobiło w jego mieszkańcach nawyk mówienia „ruszam do Europy", co oznaczało, że chodzi o wyprawę do „prawdziwej" cywilizacji.

Popow reprezentował inteligenta bułgarskiego legitymującego się jeszcze przedwojennym rodowodem kulturowym. Jak wielu byłych dyplomatów, urzędników carskiej administracji czy artystów odmówił współpracy z nową komunistyczną władzą, choć decyzję o pozostaniu na emigracji miało dramatyczny wymiar egzystencjalny i aksjologiczny. Świadome wyrzeczenie się ojczyzny fundował na przekonaniu, że wolność ubezpieczają wyłącznie odpowiedzialność i wierność raz dokonanym wyborom. Przetrwanie w żywiole swojsko-obcym miało skomplikowany przebieg. Popow był krytycznym obserwatorem powojennego europejskiego ładu społeczno-politycznego. Nie mógł zaakceptować alianckiego przyzwolenia dla komunistycznego bezprawia w stalinowskiej sferze wpływów. Poza tym odrzucał zasady ładu polityczno-społecznego o demokratycznym i socjaldemokratycznym nachyleniu. Do końca życia pozostał konserwatywnym chadekiem. Deklaracja miała naturę psychologiczną, estetyczną, nie była wyrazem sympatii politycznych.

[11] S. Popow, op. cit., s. 33.

gdyż satysfakcjonowały go tylko te wartości i poglądy, które kształtowały się w opozycji do teorii i praktyk liberalizmu. Równocześnie należy podkreślić, że nie akceptował skrajnego demonstrowania fobii antykomunistycznej. Mimo zdecydowanych uprzedzeń w tym względzie, nienawiści do totalitaryzmu, jak niewielu emigrantów potrafił zrozumieć ludzi, którzy pozostając w Bułgarii chcąc przeżyć, układali się z komunistami. Za nieprzyzwoite zachowanie uznał krytykę takich postaw z „bezpiecznej", w miarę komfortowej perspektywy emigracyjnej. Opisując spotkanie w Wiedniu z przyjacielem nie krył współczucia i ulgi: „Dziękowałem Bogu, że oszczędził mi podobnych prób charakteru [...] Nie tylko swobodnie oddychałem, ale bez przeszkód chłonąłem kulturę, po której w Bułgarii zostały tylko wspomnienia lub marzenia"[12]. W tym miejscu warto ponownie wrócić do postaci Todorova, który dotarłszy w latach sześćdziesiątych XX wieku do Paryża też konfrontował swoją tożsamość z realiami natury politycznej, ze społeczną odmiennością autentycznie zaskakującą dla przybysza/ niby-Europejczyka – gościa z kraju komunistycznego. Niepokoi i zaskakuje go to, że francuscy studenci, młodzi naukowcy nie tylko noszą legitymacje organizacji komunistycznych, ale tez identyfikują się z projektem, którego fatalnych następstw Todorov doświadczył i przekonał się, że nie chce już nigdy w żaden sposób legitymizować. „Pochodziłem z kraj, który urzeczywistnił ich zachwyt...ale uznałem za wyzwolenie fakt, że udało mi się stamtąd wydostać"[13].

W tych okolicznościach Todorov z rozmysłem przyjmuje postawę anty-polityczną (opowiadał dowcipy o aparatczykach, ale jeśli zauważa, że rozmowa zapowiada się na długą dyskusję polityczną, to albo próbował zmienić jej temat, albo milcząco przysłuchiwał się wywodom innych). Jak zaznacza, w latach sześćdziesiątych XX wieku nie interesowała go polemika na ten temat.

> Miałem wrażenie, że straciłem sporo czasu – pierwsze dwadzieścia cztery lata życia – przymusowej koegzystencji z komunizmem. Teraz, gdy udało mi się uwolnić z krępujących więzów postanowiłem, że nie dam sobie odebrać ani minuty cennego czasu[14].

Nie zamierzał poświęcać uwagi światu, na którego dzieje nie miał wpływu, w którym prawdziwe intencje ludzkie skrywa maska, w którym postawy nie są wyrazem przekonań, a już z pewnością nijak się mają do prawd niezmiennych i odwiecznych. Podobne odczucia dotyczyły rzeczywistości totalitarnej, systemu, który skazuje ludzi na bezsensowne miotanie się między niskiej próby retoryką słowa publicznego a cyniczną chciwością, jednostkowymi interesami. Gdy rozmówczyni Todorova, Portevin, pyta o to, czego w latach sześćdziesiątych nie dało się wymazać z pamięci bułgarskiej, rozmówca wskazuje na stale dręczące go uczucie strachu

[12] S. Popow, op. cit., s. 229.

[13] Tz. Todorov, *Dyłg i nasłada – edin żywot na pośrednik. Razgowori s Katrin Portven*, prewod. T. Ananasowa, Sofia 2003, 126.

[14] Tz. Todorov, *Dyłg* ... op. cit., s.128.

(gorączkowe rozglądanie się wokół, by upewnić się, że nikt niepożądany nie jest świadkiem danego zdarzenia).

Tomas Venclova, dysydent wielokrotnie karany przez władze Związku Sowieckiego za głoszenie nieprawomyślnych poglądów wyróżnił dwa rodzaje tyranii – zwykłą i beznadziejną. Jego zdaniem:

Tę drugą cechuje odosobnienie i zamknięcie [...]. Kraje, które trwale zamykają granice tworzą oszałamiające mitologie, by wesprzeć tę decyzję. Mitologie te obalano setki razy. Niemniej żywotność ich jest olbrzymia, a wynika to nie tylko ze starań rządów, lecz także w pewniej mierze jak gdyby wskutek ogólnego przyzwolenia. Rozumowanie przebiega wtedy w następujący sposób: porzucenie swego społeczeństwa (a nawet droga emigracji wewnętrznej) równa się duchowemu samobójstwu. Jest to akt zdrady porównywalny z cudzołóstwem lub – jeszcze lepiej – ze zdradą własnej matki. Oznacza zbrodnię przeciwko religii, odrzucenie prawdziwej wiary, bez względu na to czy jest to wyznanie obrządku wschodniego, czy marksizm-leninizm; oznacza wyrzeczenie się pewnych prawd mistycznych, które mogą się rozwijać tylko na ojczystej ziemi[15].

Litewski emigrant ubezpieczył wypowiedź ironicznym dystansem, ale zarazem jawnie zadrwił ze sposobu, w jaki poplecznicy tyranii uzasadniają stosowane przez siebie metody prewencji:

Istota ludzka nie jest istotą obdarzoną rozumem i godnością lecz jest nieodłączną częścią swej ziemi, kroplą krwi swojej ojczyzny, kołem zębatym w jej duchowym mechanizmie. Poza zbiorową duszą narodu nie ma rozumu i godności. Człowiek jest embrionem, który nie może żyć po odcięciu od pępowiny łączącej go z potężnym , ciepłym ciałem Wielkiej Matki. To całkiem proste – jednostka w ogóle nie istnieje"[16].

Losy wielu bułgarskich intelektualistów w naturalny sposób wpisują się w kulturowy porządek literackich obrazów rozstań z i powrotów do ojczystej przestrzeni. Do najpopularniejszych należy przywoływana w takich okolicznościach fraza z wiersza symbolisty bułgarskiego, Dimcza Debeljanowa: „O wrócić mi wrócić w dom ojcowski". Michaił Nedełczew w studium na temat „życia tego odwiecznego motywu", czy raczej transformacji znaczeń owej metafory słusznie zauważył, że w rzeczywistości słowa poety odnoszą się wyłącznie do tęsknoty za domem i nie opisują momentu rzeczywistego doń powrotu.

Chodzi o nostalgię za utraconą harmonią, co jest wyrazem psychologicznej bariery pozwalającej pokonać wyobcowanie konfrontowane z prostym, tradycyjnym bytem odrodzeniowej bułgarskiej wsi-republiki[17].

---

[15] **Venclova, Tomas** *Zaprawa w bezużyteczności. Przypadek Andrzeja Kurskiego*, „Zeszyty Literackie" lato 1988, nr 23, s. 89.

[16] **Venclova, T.** op. cit. S. 89.

[17] **Nedelczew, M.** *Socjalni stilowe, kriticzeski sjużeti*, Sofia 1987, s. 245.

Zdaniem badacza dopiero w wierszu *Ciche zwycięstwo* tegoż poety można doszukać się całkowitego spełnienia biografii bułgarskiego Odysa. W studium Nedełczewa pojawia się ważkie rozróżnienie między ucieczką z domu rodzinnego a późniejszym doń powrotem syna marnotrawnego. Autor sugeruje przy tym, że w przeciwieństwie do kultury zachodnioeuropejskiej, w bułgarskich realiach nie można mówić o kimś, kto jak biblijna postać wchodzi w konflikt z rodzicem. Tutaj mamy do czynienia z relacjami ojciec – syn warunkowanymi specyfiką lokalnej egzystencji, koniecznością pokonania tego, co regionalne, by nadać jedność przestrzeni narodowej, za pośrednictwem aktywności obywatelskiej (przede wszystkim migracje sezonowe), oświatowej czy rewolucyjnej. Komentarz ten dotyczy jednak rzeczywistości dziewiętnastowiecznej i początku wieku XX. W Bułgarii okresu totalitarnego te kwestie nabrały zupełnie innych znaczeń, bo synów decydujących się na opuszczenie ojcowskiego domu „biblia" nowego ustroju traktowała nie tyle jako marnotrawnych, ile raczej bezapelacyjnie wyrodnych, którzy zabrawszy wszystko odjechali do dalekiego kraju, i tam – parafrazując autora tekstu biblijnego, św. Łukasza, roztrwonili majątek prowadząc „rozwiązłe" czyli wyzute z ideałów marksistowskich życie. Nie powinni więc byli liczyć na wesele i radość z racji ponownego ich zawitania w progach rodzinnego domu. Nie powinno to jednak im odbierać możliwości funkcjonowania w rzetelnie artykułowanym dyskursie humanistycznym.

Próba uzasadnienia niedostatku narracji kulturowych/ artystycznych, których twórcy podjęli zadanie prezentacji świata bułgarskiego totalitaryzmu przez pryzmat idiomu diaspory nie należy więc do łatwych. Najbardziej ogólny komentarz sprowadza się do konstatacji, że dwudziestoletni okres „po przełomie", lata 1989-2009, zdominowały dyskusje marginalizujące refleksję nad ideologicznym paradygmatem wzorca kultury obowiązującego w drugiej połowie XX wieku. Jednak akty wypierania natręctw – dominującej przez pół wieku, ekspansywnej propagandy skoncentrowanej na utopiach marksistowskich – z pamięci jednostkowej i wspólnotowej wydają się do pewnego stopnia uzasadnione. Powodów takiego stanu rzeczy jest wiele, ale uogólniając – powściągliwość w katalogowaniu BRL-owskiego dziedzictwa w wielu przypadkach wynika z przekonania, że post-opisy, wbrew intencjom autorów, zaczną pełnić funkcję instrumentu użytecznego w aktualnej walce politycznej (unosiło się nad nimi widmo „upartyjnienia" tekstu o totalitaryzmie, a w konsekwencji obawa, że powstanie nadmiar hagiograficznych, zmitologizowanych wersji tematu – wariantowe/ zapasowe wersje i dla oprawców, i dla ofiar upadłego reżimu).

Юда, Целина. Нарацията на българските диаспори след 1944 година – чия е тази песен?

В българската (и изобщо в славистичната) хуманитаристика изследванията на емиграционната и дисидентската проблематика имат фрагментарен характер. Коментирането на културните, художествени постижения на творците, които след 1944 година (поради отказа си да приемат „зададен" ред на родната култура) са избрали съдбата на апатриди или дисиденти, е едно от най-важните предизвикателства на дисциплината. Сами по себе си творческите постижения на наследниците на „Немили-недраги" не са ценност. Те са един от тези функционални фактори, които, обективно обработени, по съществен начин позволяват да се модифицира и реорганизира структурно описанието на българската култура/ литература не само от втората половина на XX век, но дори от периода след 1989 година. Стигматизираният текстов свят на емиграцията (вътрешна и външна) ще разшири границите на хомогенния (идеологизиран) корпус на официални литературни истории. Комплексната екзегеза, излизаща извън локалните/ родни контексти, води до обогатяване на индивидуалната и общностна култура, посочвайки в крайна сметка нейния универсален потенциал.

КРИТИКА НА ДУМИТЕ

Катя Зографова

Със заглавието „Критика на думите“ Светлозар Игов е онасловил два съвсем различни свои текста – литературоведски и поетически.

„Критика на думите“ е заглавието на втората (от общо шестте) подглави на неговия портрет за Никола Вапцаров в „История на българската литература“.

„Критика на думите“ е и заглавието на втория (от общо четирите) цикъла на стихосбирката му „Отсъствие“.

Това взаимообгледване на литературния историк и поета чрез проблематиката на „думите“ би могло да каже много и за литературоведа, и за поета, и за единната в многообразието си творческа личност Светлозар Игов.

Най-напред от двата текста с общо заглавие „Критика на думите“ е написан поетическият цикъл – през 1963–1965 година, както е датиран в стихосбирката „Отсъствие“, създавана през 60-те години. За пръв път тя е публикувана в алманах „Море“ (1988, кн. 1–2). След това излиза като „книга в книгата“ в „Ранният край на лятото“ (1995). Като отделно издание „Отсъствие“ се появява със щемпела на „Анубис“ 30 години след създаването си, през 1999 година...

Портретът за Никола Вапцаров със заглавие „Огняроинтелигентът“, където е включена подглавата „Критика на думите“, е писан през 1978–80 година за „История на българската литература“ и е публикуван най-напред в списание „Пламък“, през 1985 и в книгата „Българийо, за тебе пяха“, а от 1990 е включван в разширеното издание и преизданията на „История на българската литература“.

Идеята за тълкуване на Вапцаров чрез проблема за „думите“ срещаме още в един ранен текст на Игов – „Спомен за Вапцаров“, публикуван в „Нови изследвания“, посветени на Огняроинтелигента през 1970, а също и в първата критическа книга на Игов „Високо, при извора“ (1976).

Първият по-голям критически текст на Светлозар Игов за Никола Вапцаров всъщност представлява сериозна, дори мрачна, автопародия на един известен сатиричен фрагмент на критика по повод множеството „мемоари“ за Вапцаров – че ако Вапцаров е преживял всичко, което мемоаристите разказват за него, той би трябвало да бъде не само „безсмъртен“, но и „жив“...

Този парадоксален „спомен“ на критика, роден три години след разстрела на Вапцаров, всъщност е споменна изповед не за общуването с автора, а за общуването с онова, което остава живо след смъртта на истинския поет – словото му.

Показателно е, че този пръв по-голям критически размисъл на Светлозар Игов за Вапцаров е центриран също около проблематиката на „думите". Защото започва с формулата на Берни за Микеланджело:

E g l i d i c e c o s e, v o i a l t r i – p a r o l e!

Т о й к а з в а н е щ а, в и е д р у г и т е – д у м и!

Тези думи, изречени за Микеланджело Буонароти – великият скулптор и поет, с пълно право са отнесени от Светлозар Игов за Вапцаров в един скрит полемичен контекст спрямо съвременните на световния Огняроинтелигент автори, а може би и спрямо писачите на „спомени" за Вапцаров : „Той казва неща, вие другите – думи".

Проблематиката за „думите" и „нещата", която е смислов център на „Спомен за Вапцаров", е разгърната и по-нататък в текста на Игов. На едно място, изброявайки рано отишли си от живота – убити или самоубили се поети, след Сергей Есенин и Чезаре Павезе, Игов споменава и сръбския поет Бранко Милкович:

„Бранко Милкович уверяваше, че светът ще види още мъртви поети, ако въобще има поети. И последните му думи бяха: „Повече не ми трябват думи, трябва ми време".

Бранко Милкович е превеждан и често цитиран от Светлозар Игов сръбски поет. За него Игов пише критически портрет още през 1965 година в изданието на „Народна култура" „Книгите по света", където Минко Николов публикува статия за Кафка. Самоубилият се по-късно Минко Николов се е интересувал от съдбата и поезията на Бранко Милкович, за което Игов разказва в статията си „Реквием за Минко Николов".

Още в края на 60-те години поезията на Бранко Милкович става известна в българските литературни среди, главно сред поети, близки на Игов – Иван Динков (който цитира в мемоарните си книги Милкович), Николай Кънчев, Кръстьо Станишев, Драгомир Петров, Биньо Иванов, Иван Методиев и др. Бранко Милкович е представен в антологията „Нощен полет" в превод на Игов и Кънчев.

Тук може би трябва да се отбележи и това, за което Светлозар Игов по-късно пише в студията си „Самоубийството като социален жест"[1] – че главоломното впускане на Никола Вапцаров в конспирацията може да бъде тълкувано и като вид автоагресивно и суицидно поведение. За подобно внушение

[1] **Игов, С.** Петя Дубарова в мартиролога на българската поезия. // *Петя Дубарова* : Сб материали от конф., посветена на творчеството ѝ. – София, 2002.

допринася и цитираното в „Спомен за Вапцаров" екзистенциалистко понятие „гранична ситуация".

Цитираният в „Спомен за Вапцаров" Бранко Милкович има поетически цикъл „Критика на поезията" и именно тук можем да търсим една от връзките със заглавията „Критика на думите" и в поетическата му книга „Отсъствие", и в портрета за Вапцаров от „История на българската литература". Защото „Критика на думите" е парафраза на „Критика на поезията" у Бранко Милкович, от когото пък отвежда към други подобни заглавия и проблеми у поети, някои от които Игов цитира в свои работи още от 60-те години – Ален Боске, Пол Елюар, Луи Арагон, Чезаре Павезе, Збигнев Бенковски и др. Светлозар Игов говори за цяла една, назована „инструментална", насока в европейската поезия, свързвайки я и с понятието на Пол Валери, наречено „разчистване на езиковата ситуация".

Проблематиката „критика на думите" е импулсирана в ранните текстове на Светлозар Игов – и лирически, и критически – от евристичните му кръстосани прочити на модерни поети като Пол Елюар, Ален Боске, Чезаре Павезе, Бранко Милкович и на мислители като Лудвиг Витгенщайн, Пол Валери и Мартин Хайдегер.

Тя най-напред е реализирана цялостно творчески в лирическите творби на Игов от цикъла „Критика на думите" в книгата му „Отсъствие", успоредно и след това е разглеждана – чрез открити или скрити цитати и парафрази – и в ред негови критически текстове още от 60-те години, за да бъде окончателно концептуализирана в подглавата „Критика на думите" в портрета за Никола Вапцаров.

Чрез проблематиката „критика на думите" Светлозар Игов е първият литературовед, който вписва Никола Вапцаров в модерната световна поезия на XX век не само чрез революционната му саможертва и участието му в антифашистката съпротива или чрез революционната тема (свързвайки го с поети като Маяковски, Лорка, Рицос), а чрез „автопоетичната" му тематизация на „думите", чрез „инструменталната" му поезия.

Освен „критиката на думите", критическите текстове на Светлозар Игов за Вапцаров разглеждат поезията му в подчертано универсален – онтологичен и метафизически, екзистенциално-антропологичен и „библейско"-цитатен аспект, което не само силно, но и твърде рано, рязко разграничава Светлозар Игов от клишираните „соцреалистически" интерпретации на Вапцаров. (И може би никак не е случайно, че в една голяма, посветена изцяло на Игов, идеологически клеветническа статия в литературния официоз, където той е обвинен в неспоменаване на соцреализма и отричане на априлската линия, поръчковият критик напомня и статията му „Спомен за Вапцаров" – вж. „Опит за какво?", Лит. фронт, 1.VIII.1985.)

Несъмнено, откривайки чрез модерната световна поезия проблематиката „критика на думите" в поезията на Вапцаров, Светлозар Игов е бил импул-

сиран за своята „критика на думите" не само от модерни световни поети, но и от сложната интелектуална нагласа на самия Огняроинтелигент. А тя е в удивителен синхрон с проницателната критическа и лирическа устроеност на самия Светлозар Игов.

Zografova, Katia. Critics of Words.

This text traces the problematic envisaged in his title, as one of the steady and innovative perceptions of Svetlosar Igov as a poet and literary critic. The theme of "Critics of words" firstly appears in the poems of a cycle under the same name in his book "Absence", created in 60^{ties} of the XX century, published only in 1999. In parallel with this the "Critics of the words" is treated in several his critical texts of the 60th , to be finally conceptualized in his famous portrait of Nikola Vaptsarov – "Ognyarointeligentat"q written in years 1978-80. Via this works Igov is the first literary scientist, who enlists Vaptsarov in the modern world poetry of the XX century not only because his revolutionary self sacrificing of thru the anti fascist themes in his poems, but via examining the "words" via his "instrumental" poetry. The "Critics of the words" is a paraphrase of the "Critics of the Poetry" of Branko Milkovitch, and at the same time leads to other world famous poets, whom Igov likes and quotes – Alain Bosket, Paul Eluard , Louis Aragon, Chesare Pavese, together with philosophers like Ludwig Wittgenstein, Paul Valerie and Martin Heidegger.The interpretation of Vaptsarov's poetry in the 60-70th of the XX century in universal – ontological and metaphysical, existential and biblical plan, brightly differentiates Svetlosar Igov from the "social realistic" dogma, ruling that period and is one of his contributions to the Bulgarian Literary Science

НЕЗЕМНИТЕ ДАРОВЕ НА ЛЮБОВТА
(Интертекстуални преплитания на две белетристични творби)

Пенка Ватова

Преди повече от 10 години в частен разговор Светлозар Игов споделя, че новелата на Николай Ватов „Стих за нея"[1] е една от най-добрите любовни новели в българската литература. Не знам какви са били аргументите на литературоведа, ала всички, които го познават, знаят високата му мярка за литературата, проникновената му аналитичност и безкомпромисните му оценки за автори и творби.

Никога не съм работила отблизо със Светлозар Игов, но с респект и признателност помня приятелството и насърчението, което даде на брат ми през петте години между първата му среща с него като дебютиращ автор в националния литературен конкурс на издателство „Христо Г. Данов" (1995) и смъртта му през 2000 г. Навярно трябваше да мине достатъчно дълго време оттогава, за да пристъпя към писането на този текст. Поводът обаче дойде от юбилея на литературоведа, който откри таланта на Николай и му даде доверието си и куража да го развива.

Не знам дали отношенията им са били като между учител и ученик, между ментор и наставляван. Не съм била свидетел на срещите им в кабинета на Игов в Пловдивския университет и в кафенетата на града, но от тези срещи брат ми се зареждаше с енергия и увереност, които само несъмнено съмишленичество могат да дадат. Пресечните точки между тях обаче съществуват независимо от биографичните обстоятелства и свидетелство за това е диалогът, който съществува между „Стих за нея" и романа на Игов „Еленките" – през 1995 г. все още на години време от излизането си[2].

Ето защо посвещавам този текст едновременно на двамата – на Николай и на Светлозар, и на тяхното литературно приятелство.

---

[1] Новелата излиза в първата книга на **Ватов, Николай**. Отломки самота. – Пловдив : Хр. Г. Данов, 1995, спечелила наградата в раздела за белетристика на Националния литературен конкурс на изд. „Хр. Г. Данов", в който Светлозар Игов е член на журито. За нея авторът получава националната награда „Южна пролет" за същата година.

[2] Първото издание на романа е от 1998 г., осъществено от ИК „Жанет 45". В анонсите за книгата се казва, че като прочел романа, Радой Ралин извикал: „Най-хубавият български роман!", след което добавил: „Блазе му на Светльо за такава любов!" Ала и без сходните реплики за двете произведения, допирните точки в тях са очевидни, което ме провокира да пристъпя към този прочит.

Настоящият прочит ще се стреми да вникне в същината на онази любов, която двамата писатели претворяват в посочените творби като уникално преживяване, определило (променило, обърнало) героите за целия им живот. В този смисъл тя се явява ключово условие за израстването (промяната) на човешката личност – и поне в романа „Елените", в който отражението ѝ се проектира върху живота на младия човек – централен герой на творбата, тя е най-важният от двигателите на духовното му развитие. В новелата на Николай Ватов пък любовта е лост, който преобръща разбирането за света и границите на човешките възможности, но е и изпитание за личността, за нейната готовност и потенциал за радикална светогледна промяна. В този смисъл и на двете творби могат да се припишат характеристики на образователния роман[3], развити естествено в посока на едно модерно самоизграждане, съпътствано от познанието и самопознанието на аза.

Любовта в „Стих за нея" и „Елените" е отвъд обичайното разбиране на това чувство като „любовен сантимент", отвъд познатото му човешко преживяване, което обикновено е свързано с отдаденост и привързаност и носи радост, удовлетворение и пълноценност на онези, които го изпитват. Тя е всичко това, разбира се, но и нещо неизразимо повече – тя е пролука към нов свят в човешкия свят на героите, чиито измерения в пространството и времето надхвърлят обозримото и мислимото; тя е дар, неочакван от тях, защото, свързвайки ги в любовна двойка, извлича нови и непознати същности на човека, отключва тайнствени пътища на познанието и себепознанието, за да им дале за дом цялата безмерна вселена и вечността. Това е свързващото послание на двете творби и навярно на него се осланя изказването на литературоведа Игов за „Стих за нея", като писателят Игов добавя три години след това и своя глас с романа си „Елените".

Ще започна с уточнението, че и в двете творби любовта като чувство между мъжа и жената е център на сюжетното действие, като в романа на Игов е една от сюжетните линии, макар и най-важната. Познатото ѝ житейско проявление, дори такова, което взривява всекидневието на човека, е оставено в периферията на преживяването на героите и на равнището на сюжета функционира като перипетия, изпитание за духовните уроци на героите. Нейната уникалност и значимост е отвъд това – във възможностите ѝ да провокира разгръщането на личността като непознато духовно същество, обладаващо необичайни способности, чрез които границите на човешките възможности са отместени към безкрайността.

---

[3] В статията си **Сухиванов, Иван**. „Елените". Десет години по-късно. // *Култура*, № 40, 21 ноем. 2008, сочи като оптика към романа на Игов „възпитанието на чувствата" (), а в скоро появилата се статия „Елените", или за поредното българско изгубено време" (*LiterNet*, 21.01.2011, № 1 (134) същият автор пише, че „в известен смисъл романът е билдунгс, „Емил" или израждане и възпитаване чрез перипетиите на любовния сантимент" (http://liternet.bg/publish2/isuhivanov/elenite.htm).

И в двата сюжета героите се намират в онзи житейски момент, когато личността е изправена пред промяна. В „Еленитe" младият герой е в началото на живота си на възрастен, зад гърба му е безметежността на детството, сигурността, идеща от бащата, и нежността, с която майката гради незримия дом на семейството, свързано от нишките на обичта. Тази малка лична родина, е вече минало за младия човек, който намира човешко упование в художника – чичо Митко, приятел на вече мъртвите му родители, загубил също семейството си и предложил в недалечния град нова опорна точка за героя. Там, сред останките на античен театър, той за първи път среща Елена, която ще се окаже център на целия му живот.

Пол Дебро, героят на новелата „Стих за нея", също е въведен в любовния сюжет в момент, когато вече трета година подреденият му живот на учен – изследовател в областта на теоретичната и експерименталната физика, е претърпял крах и омерзен от хора и обстоятелства, той търси промяна и щастлива случайност, която да не пропусне („...тя винаги идва рано или късно. Пропуснеш ли шанса, си глупак. Съжалявам хората без мечти, защото те всъщност са мъртви, но не го съзнават..."). В смесицата от придобита циничност и несъкрушима мечтателност Пол се лута от място на място, от хора на хора, докато житейски перипетии не го отвеждат в градчето Селеста на морския бряг, за да го срещнат със странното момиче Изабела, материализиран образ от една картина.

В така скицираните завръзки на личните истории на двамата герои първото, което ще откроя, са местата, на които се случват съдбоносните срещи. В „Еленитe" това е античният театър, с неговите „излъскани от хилядолетията мраморни седалки", разположен с изглед към „нежния профил на планината, свързана с легендарния певец". Мястото е намерено като знак за стремежа на човека да остави трайна диря на земята. То носи памет за далечно минало, което чрез материализираната духовност на руините и беглия намек за планината на легендарния певец Орфей сякаш изличава човешката мимолетност и подготвя внушението за съдбовност и непреходност на предстоящата среща на героя. По-нататък към характеристиките на това място като сцена на любовната завръзка се добавят още щрихи: околните пространства излъчват „благородно достойнство и тайнственост, потънали в стародавна тишина"; „никъде другаде на света няма да видите на едно толкова тясно място събрани всички цивилизации, епохи и хилядолетия". Тук героят среща рисуващата Елена (първата Елена), момичето с име на слънчева светлина и на антична красавица, и за първи път тук нейният „доверчив поглед бе влязъл в мен и ме бе изпълнил с нейното същество, развълнувал с непознат преди за мен трепет най-скритите ми дълбини".

В новелата на Николай Ватов житейските обстоятелства довеждат Пол до

градчето с небесното име Селеста[4], което с местонахождението си на морския бряг съчетава безкрайността на космоса с морските дълбини на земния свят. Визуално-пространствено мястото свързва посоките по вертикала – към небесната необятност на вселената и към дълбинната изначалност на живота. Едновременно с това Селеста, освен небе и море, е място, богато и с минало, за чиято слава и величие свидетелстват руините от римско време. Този детайл от своя страна, свързва означенията за космическа принадлежност на мястото с неговата исторически маркирана трайност, или то бива позиционирано и по темпоралната ос на човешката история. С други думи градчето е значещо за историята на героя чрез поставянето му в тези две координатни системи – природно-космичната и човешко-историческата. Това вече задава контурите на посланието, което авторът ще излъчи в по-нататъшния ход на повествованието.

На това място, на площадче, където художници рисуват и предлагат пейзажи от Селеста и крайбрежието, Пол Дебро за първи път вижда Изабела, момичето с име на красавица и на посветена на Бога, – тя спира разсеяния му поглед като нарисуван образ от статива на един художник[5], едновременно безплътна и материализирана. „Нещо в този портрет ме порази. (…) Беше зареден с дълбочина, човек веднага го забелязваше. Слабо е да се каже, че тя беше красива, защото красотата ѝ бе само повърхността. Под тази маска се криеше някаква овладяна, омагьосваща сила... трудно ми е да го обясня. (…) Никога няма да забравя очите ѝ. Бяха необикновени, приличащи на изумруденозелен океан, непредсказуеми като водна стихия. Излъчваха магнетизъм и очарование. (…) Бях пленен и объркан, сякаш стоях пред картина на Леонардо и сетивата ми в упоение търсеха съприкосновение с една друга реалност. Същността ѝ се криеше в безкрайно много обвивки, изтъкани от паяжина..." Този образ, все още само с проектираното си изображение, буквално хвърля героя от всекидневието в „една друга реалност", изтрива като с гъба безразличието му към баналността на света и още при тази първа „среща" открива непознати възможности за личностния му опит.

Повествователят в новелата сякаш на един дъх извлича от портретните щрихи въздействието на женския образ, стремейки се чрез него да проникне в смътната все още същина на срещата. Повествователят на Игов някак прескача физическото излъчване на Елена, той пестеливо нахвърля най-съществения от чертите ѝ, за да премине към артикулирането на усещането на героя за изначална свързаност с момичето („обвързани с невидима трептяща нишка"), към изразяването на онази промяна, която мигновено започва с него („чувствах се свободен, лек, почти безтегловен от обладалото ме чувство") и която без колебание нарича „магия".

---

[4] séleste (фр.) – небесен.

[5] Само ще вметна, че първата среща на любовната двойка в „Еленине" е също проектирана в картина. Това е подробност, която може да се интерпретира самостоятелно в съпоставителното четене на двете творби, ала тук би отклонила текста в посока, която не е негов фокус.

„Омагьосващата сила" на Изабела и „магията", която се случва с героя от „Еленитe", са идентични назовавания на началото на едно и също емоционално преживяване на двамата героя и на една и съща духовна перспектива. Както ще се разбере по-нататък, те са много повече буквална препратка към предстоящото да се случи с тях, отколкото трафарет, както на пръв поглед могат да се окачествят.

Да се върнем обаче още веднъж към местата на срещите в двете произведения. Несъмнено е сходството в избора им. От ракурса на повествователните интенции те са едни и същите пространства, които ще генерират една и съща опитност на героите. Тук трябва да добавя, че в романа „Еленитe" изборът на място – макар на равнището на сюжета той да е „раздвоен" между античния театър, където за първи път се срещат героите, и морския бряг, където тяхната заедност кулминира в изключително духовно конквистадорство – на практика е същият като в новелата на Николай Ватов. Без значение дали двете координатни системи, които маркирах по-горе, са събрани в един топос, или не, именно те очертават важните пространства на двамата герои.

В романа на Светлозар Игов морето и морският бряг имат същата функция както в „Стих за нея" – да бъдат пресечната точка на земното с небесното, на обичайното и познатото с извънмерното и непознатото, да събират безкрайността на дълбинното и извисеното, която се открива пред героя. Макар романовото повествование при Игов да е по-разточително, той не се бави да пренесе историята на морския бряг. Страниците за преживяното тук (в първоличен разказ) са заредени с особен, припрян подтик да бъдат отразени душевните вълнения – не толкова осмислени, колкото излъчени от повествованието. Именно излъчени, защото разказът не се фокусира върху пряко описание на субективните резонанси на преживяното, а следва – в един плеонастичен поток, реално случващото се. Повествованието някак бърза да изреди моментите на бягство от „суетата и шумотевицата на света", на попадане в свое, споделено от двамата влюбени време-безвремие, за да достигне и отрази състоянието на духовно озарение на героя – резултат от почти чувствено сливане с природно-космичното. Това преливане между човек и космос на границата на море, небе и земя променя оптиката към обичайните случки и виждайки ги на границата между реално и нереално, ги трансформира във възможности за непознат за героите духовен опит. Така обикновеното издигане с плажен парашут над морето превръща Елена в пеперуда, а „полетът" ѝ в съвместно преживяване; плаването с лодка срещу вятъра поставя двамата герои в „друго време" и отново поражда усещането, че „сами летим над морето". И още – че „този полет е безкраен, завинаги". Опиянението от споделеността на миговете, прерастващо в усещането за летене, естествено води до формулирането на състоянието на героя като свобода – едно субективно състояние, което обаче е идентифицирано със стремежа към „сладкото робство на любовта". (Впрочем употребата на клише в този случай отново връща към безусловните измере-

ния на свободата, като избягва конфликтната несъвместимост на свобода и робство.) От чувство между двама души любовта се е превърнала в състояние на духа.

Любовните мигове на сливане на телата, които аз-повествователят разказва, кулминират отвъд физически изпитания екстаз – в радостта и удивлението от ново сътворяване на света и вписване в него, от преобразуване на аза вън от руслото на обичайното и мислимото, от постигането на собствената му вътрешна цялост, съпоставимо само с раждането на човека. „Каква бе тази промяна? Дали това бе появата на истинското лице на човека под маската на видимото и всекидневното (...) Какво го създаваше – някакъв силен вътрешен изблик, извираща отвътре светлина или енергията на желанието, което променя изражението на лицата, но толкова силно, че сменя не само израза, а дава *нова идентичност* (к.м., П. В.) на лицето, което само е единствената самоличност на човека." Любовното блаженство е видимостта на преживяването, зад което героят разказвач провижда двете посоки на преобразяващото въздействие на любовта – навътре, към среща със загадъчната уникалност на човека, и навън – към света, който любовта трансформира от познат и делничен в нов, различен и празничен („...че сте в друг свят, в който и самите вие сте вече други").

Ако се върнем отново към темата за местата, трябва да отчетем неслучайния избор на морския бряг за любовната събитийност, водеща до осмислянето ѝ като ново раждане на човека. Брегът е междата, събираща морето – първоначалното лоно на живота, земята – родина на човешките същества, и небето (в което героите „летят") като пространство на свободата и неподозираните реализации. Функцията му да събира, а не да разделя пространствата, се потвърждава от множеството повествователни фрагменти, описващи реалното време на двамата герои – те скитат от място на място по морския бряг, отдават се на летовнически удоволствия, втурват се в човешкото множество или бягат от него в усамотени кътчета и т.н. Ала той е и метафоричният бряг, на който любовта извършва трансформациите с влюбените, кара ги да се преживеят като новородени и безгранични във възможностите си.

По сходен начин се преобразява и героят в новелата на Николай Ватов „Магията", излъчена още от портрета на Изабела, вади наяве неподозирани за самия герой творчески импулси и той „неочаквано" започва да пише стихове („сякаш внезапно прекрачих някакъв праг и светът придоби нови очертания, нов смисъл"). После идват сънищата му, които го „преместват" на същото място, на същия бряг, но в едно време преди актуалното време – в „някаква далечна епоха от миналото, когато то (градчето – б.м., П. В.) още не е било построено". Авторът създава нови реалности за героя си, откроени още по-ярко на фона на делничната събитийност в Селеста. Проследявайки живота му в градчето, той постепенно го приближава към срещата с „материализираната" Изабела. Всъщност проследяването е много повече самонаблюдение (и тук

както в „Елените", разказът е първоличен), гравитиращо около субективните емоционални преображения на героя. Житейските случки са само пружината, която го тегли към същественото – превръщането на нереалния образ от портрета в сетивна реалност, съчетано с преобразуването на света, с връщането му в неговата изначална недосегнатост от цивилизационно присъствие. В сънищата мястото е същото и не е, Изабела е сетивно достоверна и изплъзваща се – всичко в преживяването на героя следва ониричните вибрации на границата между действително и въображаемо, познатото става друго и загадъчно, безпътното се облича в плът: „Намирам се на същия пуст плаж, а тя стои там – изправена до изтръгнатия от брега скален зъб, полуизвърната и гола, с поглед, зареян в далечината. Просто един силует. Кротките вълни галят босите ѝ крака. Вървя през пясъка към нея, изпълнен с необяснима радост. Когато приближавам, тя внезапно отмята глава и русите ѝ коси плисват върху раменете – безшумна огнена експлозия. Виждам изящния ѝ профил – малките уши, шията, страните. Протягам ръка и я докосвам. Кожата ѝ е нежна и гладка като коприна, загоряла от слънцето и топла. После затаявам дъх. Тя меко се обръща, но миг преди погледите ни да се срещнат, аз се събуждам."

Освен сънищата на Пол забележителен пример в това изобразяване е епизодът, когато той успява да купи от художника портрета на Изабела и занася в квартирата си увитото в множество вестници платно. С нетърпеливото сваляне пласт след пласт на хартията („сам – единствено с бучащото под нозете ми море и звездите, блестящи в копринено небе"; не е без значение, че земното пространство отсъства от този екстериор) героят достига до предела на въображаемото („приказно усещане"), за да спре за миг на него (метафоричното явяване на момичето – „тя беше пред мен от плът и кръв") и да продължи отвъд, където то – на границата между метафоричност и буквалност – се превръща в реалносетивно („и в този момент ние съединявахме душите и телата си").

За разлика от „Елените", в „Стих за нея" междинността на брега първоначално има функцията не да свързва, а да разделя световете на героя, в които той заживява едновременно – реалния, изпъстрен с лоши и добри срещи и събития, и въображаемия, изпълнен с магнетично привличащото присъствие на Изабела („единият, груб и жесток, свят, изтъкан от лъжи, болка и разочарование. Другият – красив и примамващ"). На сюжетно равнище обаче героят постепенно и все повече бива „придърпван" към въображаемото пространство в сънищата си, задържа се все по-задълго в него и сетивното излъчване на мястото започва да доминира до степен на друга реалност. Това преживяване все още не може да се интерпретира по друг начин освен като метафорично обозначено, ала дори и така в интенционалността на текста то недвусмислено подсказва перспективите на героя („Всеки път аз се задържах по-дълго в съня си, навярно само с микросекунда, защото улавях и помнех все повече детайли..."), неговото прекрачване в един паралелен свят – не по-малко действителен от обитавания.

Позитивистичният анализ би обяснил това насочване към метафизичното с трансформиране на повествованието във фантастично. Подобен интерпретативен подход доста би опростил смисловите потенции на съня в новелата. Сънищата на Пол не са просто поле за активиране на подсъзнанието и въображението – те са онази своя, но и неконтролирана от човешкия ум територия, на която *мисленото за въображаемо* постепенно прехожда към една все по-уплътняваща се сетивна реалност. Така повествованието неутрализира съмненията, че става дума за субективен психически продукт, за игра на въображението, достигайки до внушението за недвусмисленото съществуване на друга действителност, която е *познаваема*.

Героят на Игов също проектира преживяванията си в „друга действителност". Ала каквито и тласъци към преливане на реалистичното в невероятно и обратно да упражнява любовният сюжет върху него, авторът го удържа в сферите на психичния резонанс, подсказвайки, че извънмерността на преживяното е все пак белег само на действително пречупване през личността му. Тук сигналът, че фантазменото е резултат на психически процес, че то е втора, вътрешна условност на повествованието, своеобразна метафора, е постоянно действащ спрямо читателя. За разлика от него, новелистичният разказ в „Стих за нея" разчита само на дефинитивната художествена условност на текста, без да се ползва от втора условност, сигнализираща за изображението като фантастично. Накратко казано, новелата на Ватов отхвърля прочита ѝ през тази призма. Така, по различни пътища, макар и да си служат със средствата на фантастичното, и двете произведения отхвърлят интерпретацията им да бъде затворена в него – новелата на Ватов с лансирането на внушенията за наличието една паралелна реалност, романът на Игов с превес към изобразяване на психическия рефлекс в актуалната действителност на героя.[6]

Връщайки се към „Стих за нея", трябва да уточня, че проблематичността на тенденциите към фантастичното се потвърждава в сюжетното развитие – героят до самия край е оставен да обитава двата свята, като условността на имагинерния като втора реалност постепенно се редуцира. В един от разговорите с художника на портрета, когато научава, че Изабела е загинала в автомобилна катастрофа, Пол Дебро прозира за себе си несъстоятелността на човешката смърт, защото я вижда като врата към нов живот, но не в плана на религиозно-мистичното отвъдно, а в плана на чисто метафизичното познание за възможния „преход към ново, различно състояние на духа, промяна". То-

[6] Съществено приближаване на романовото повествование в „Елените" към стратегията на изобразяване на паралелната реалност в „Стих за нея" се наблюдава в първата част на творбата, когато героят пребивава в горския „резерват", където се озовава след изчезването на Елена. Тук романът на Игов с множество конкретни повествователни детайли също отхвърля четенето на тази част от ракурса на фантастичното изображение. Вмъквам това наблюдение в бележка, защото насочването към специфичните (условни) употреби на фантастичното в двете произведения би тласнало прочита в друга посока, която заслужава специално изследване.

гава той открива смисъла на сънищата като „неосмислен акт на сътворение" и с това първоличният повествовател утвърждава още веднъж – под формата на умопостигнато твърдение – несъмнеността на паралелната реалност и привидността на въображаемото („Създавах Изабела отново в някаква отделна реалност, подобно скулптор, извайващ формата и линиите, или художник, рисуващ картина. Бавно и мъчително нощем в съня си наслагвах щрих след щрих и тя неусетно добиваше плът…"). След това прозрение героят за последен път сънува брега и Изабела. Нейното бавно материализиране е завършено, превръщайки се във факт за него, а също и за всички останали герои в новелата. От момента на кратката ѝ поява сред тълпата летовници, от която – като че ли, за да се разсеят още веднъж съмненията, че това не е сън наяве – остава материален знак (на паважа след изчезналата сред хората Изабела героят намира обикновен ластик за коса), и още повече от момента, когато Пол Дебро я среща на самия бряг, нейното съществуване става несъмнено и за читателя – въпреки странните ѝ думи, че идва „оттам" („посочи тя неопределено хоризонта и небето, като че искаше да ги обхване с ръка").

Внушенията на повествователя за непринадлежността на Изабела към този свят, за нейната нетукашност и несегашност (но и неминалост, Изабела не принадлежи на никакво конкретно време) са засилени от няколко посочвания към небесната безкрайност и вечността в този епизод. Тези нови пресягания на повествованието към фантастичното са също мигновено разколебани в цялата втора половина на новелата, въвличаща читателя в случващо се с героите в морското градче, което, от своя страна, ги прави само привидни. Новелистичният разказ оттук нататък категорично се насочва към *пълното преозначаване на евентуално мисленото за въображаемо като категорично действително*. Магичното невъзможно, „омагьосващата сила" на Изабела добива все по-плътни черти в пластичната обрисовка на нейното делнично присъствие в живота на Пол. В него тя внася озарението на естественото си излъчване и още по-естествените си жестове. Необременена с история, култура, социални конвенции, дом, вещи и дрехи дори (само с избеляла фланелка и скъсани джинси), Изабела изправя Пол срещу целия му предишен живот („празно и безсмислено боричкане", „съществуване, лишено от радост"), с нея той за първи път се усеща различен от социалното същество, което е до този момент, сякаш животът му е белязан с ново начало („през нас протичаше космическата енергия на сътворението"). И макар заземеното му съзнание да продължава да пита „Откъде всъщност идваш?", и все още да му се вижда невероятно да я е „повикал" сам, героят е много повече привлечен от свободата и естествеността, които момичето носи и на които го учи, и нейното небезизпросно физическо появяване постепенно отпада като предмет на размисъл („Просто ми трябваше време, за да свикна с невероятното и да го приема. Без значение как се бяхме срещнали. Нали сега тя бе тук до мен. По-жива и по-истинска от всеки... Изабела ме промени. С един замах зачеркна цялото ми

проклето минало, накара ме да забравя, че съм неудачник. Какво друго можех да искам"). В делничната съвместност, в най-простите действия – като плуване навътре в морето, размяната на дребни джобни „съкровища" за късмет с непознати из улиците по Коледа, скитането в околностите на Селеста и пр. – Пол познава по нов начин себе си, разгръща скритите си ресурси, намира радост и се чувства щастлив в напълно незначителни неща.

Както вече посочих, в романа „Елените" преживяването на героя е на границата на немислимото, но то все пак остава от страната на действителното и възможното – осмислянето на случващото се като невероятно е повече рефлекс на небогатия емоционален опит на младия човек. За разлика от Изабела, Елена съществува от самото начало и въпреки всички смислови препратки към вечността и извънвременността в отделни епизоди тя несъмнено принадлежи на актуалното време и пространство на героя. В любовния сюжет на морския бряг двамата творят свят за себе си, който се стреми да се изолира от човешката делничност на другите, за да бъде обживян като само свой, уникален и да им даде свободата да изявят душевния си потенциал, да познаят дълбоко скритите си същности. В това отношение смисловите интенции в двете творби са идентични. По идентичен начин съвместната опитност на двойките чрез любовта им се вписва и в реалността на света. Колкото и да търси „идеалните" места и ситуации, за да открои от преживелиците на героите духовни проекции, романовото повествование в „Елените" не ги предпазва от малките капани и кратките мрачини на действителността. От тях те се спасяват в общото заточеничество в себе си, във взаимната разтвореност един в друг, която е не просто убежище, а е вездесъщо и вечно обиталище („не бяхме изгнаници от някъде, бяхме заточеници в себе си, изгубили чувство както за център и периферия на пространството, така и за времето").

Разказвачът не бърза да изчерпи сюжета, не се стреми да достигне до някаква негова кулминация, за да извади наяве мисловни рефлексии на случващото се, а стъпка по стъпка се придвижва по сюжетната хронология, преместващи любовното преживяване в планината, в градче с малък параклис. Добавено към античния театър, където героят среща Елена за първи път, и към морето, на чийто бряг се разгръща любовта им, възвишението с параклисчето, маркирано в повествованието като „странно място", се явява също възлово за осмислянето на човешките срещи, за израстването на човека в споделеността на чувствата. Разположен на „ничия земя – между мъничкия сврян в долината, миниатюрен уютен свят на хората и огромния свят на природата", запустелият параклис е в „средата на този ничий свят – надвесен над човешкия и сгушен под космическия". В тази междинност, в предвечерните слънчеви лъчи той провокира у героя усещането за самотност и незащитеност пред „безкрая на вселената" и „огромността на пространството" („и затреперих в някакви неясни, чудновати измерения, сякаш в душата ми повя космически вятър"). Любовта между хората, изпитана дотук като взаимност и личностна

цялостност и завършеност, разтваря сетивата за нови усети, проблематизирайки собствената си сила и неуязвимост („И в сърцето на една любов усетих други, по-велики и могъщи сили, от които любовта не може да ни защити"). Не е без значение, че тези прозрения на героя са повече сетивно провокирани – и то не вътре в храмовото пространство на параклиса (също знак за изчерпаемост във времето със своята запуснатост), а „под огромния купол на небето".

Препратките в този епизод не са по посока на религиозната мистичност (разказвачът директно опровергава подобно съмнение), дори не и към въздействието на природата, колкото и пленителна и величава да е видяна тя. По-скоро осъзнаването, че хората сме част от нещо огромно и „могъщо", от космическата безкрайност, непобираща се в нашите представи и неподвластна на човешките ни категории за време, граници, начало и край, което ни прави също безгранични в битието ни на духовни същества, е онази върхова точка в израстването на героя, към която го води любовта. Тя отваря и темата за смъртта – не за смъртта изобщо и нейната относителност в един философско-мистичен контекст, а за личната смърт, която като тленни сме готови да посрещнем (приемем, понесем) само ако сме изпитали любовта („Защото можем да умрем само ако сме обичали"). Това е последната стъпка в човекоразбирането и самопознанието на героя в романа. Отвъд нея то кулминира само в желанието „едновременно да умра и да съм" – и в желанието за физическа смърт се съдържа стремежът да се съхрани любовта завинаги, понеже тя е върховното постижение на тленното съществуване на човека, но в много по-голяма степен е достояние на духовната ни същност, затова само смъртта е тази, която може да я съхрани ненакърнима.

Да се върнем към новелата на Николай Ватов и да продължим с наблюденията върху преображението на Пол Дебро в неговата история с Изабела. Низът от проявите на любовта им в градчето на морския бряг (доста по-пестеливи, отколкото в романовото повествование на „Елените", ала експонирани в сходни епизоди) разкрива пред Пол не само естествената същност на момичето, но и нейната крехкост и ранимост в света на човешките конвенции и отношения – тя не желае да говори за своята минала история с художника, която Пол научава от самия него и която завършва със смъртта ѝ при катастрофа; няма близки и познати сред хората в Селеста; морето според жестовете ѝ е нейното „сигурно" пространство („Сякаш черпеше скрита енергия от него"). В тяхната любовна история по-важна от самата история е водещата позиция на Изабела, ролята ѝ на своеобразен учител и наставник спрямо Пол. Връщайки се на това, че той сякаш я сътворява, извиквайки живота от един нарисуван портрет, ще отбележа, че героят вътрешно е готов да застане срещу дотогавашния си реален живот и да извърши радикална промяна с него. Действията му обаче са хаотични, подвластни на човешките страсти и амбиции, или пък обратно – оставя се на случайността и инерцията. Всъщност не

му достига опорна точка, която да го изведе вън от предразсъдъците и клишетата, от ограничеността на обичайното човешко мислене. Точно това му носи Изабела, тя му дава перспектива в един нов стремеж да открие непознати територии на познанието за света и човешката същност – видяна като част от вселенската безкрайност, проблематизирана като ограничена даденост в някаква единствена тук-сегашна реалност.

Кулминационната точка в това духовно конквистадорство е в епизода с космическата „разходка", която Изабела подарява на Пол една нощ на морския бряг. Пролог към епизода е върховното усещане за щастие от у двамата – без външни подтици, без сцени на интимност, чиста взаимност („Бяхме изпълнени с вълшебството на нощта и щастливи – най-щастливите хора на земята"). Ако съдим по думите на героя, те са постигнали онова, което е възможно да постигнат двама влюбени в позната част на света си. В този миг обаче Изабела предлага на Пол да му покаже звездите „отблизо" – и усилието, което той трябва да стори, е да остави думите и да позволи на мислите си да се слеят с нейните. Следва разказът на новелистичния герой за невероятното летене на двете слели се души (сливането на душите в „механиката" на действието обозначава концентриране и синхронизиране на мисълта у двамата). След първоначалната „непрогледно тъмна пропаст", в която попада, Пол обуздава страха и сетивата си, за да последва напътствията на момичето и да се отдели от телесната си обвивка, да остане само чиста мисъл, способна да приеме приключението в безкрайните космически далнини („Сякаш някой, когото не виждах, но усещах, ме улови за ръка и двамата се понесохме в пространството. Отново ни обгърна мекото сияние на нощта и тогава разбрах – нямахме плът, бяхме просто дух и мисъл. Самите ние още стояхме на морския бряг, прегърнати и притихнали – виждахме се отстрани. Издигахме се шеметно нагоре.").

Нататък повествованието преминава в ускорен пластичен разказ за смаляващата се планета Земя, първо, „огромна нашарена топка", после „искрящосиня перла", накрая – „малко въгленче"; за Слънцето и неговите „потоци от светлина, движещи се от центъра към повърхността и обратно в един извечен цикъл"; за далечни звезди и планети, за „улиците на изоставени градове, сътворени от отдавна изчезнали цивилизации"; за „мислещи облаци от прематерия – огромни структури, толкова различни от нас, че и милиард години не биха ни стигнали да ги разберем".

Плавният разказ за любовните делници на Пол и Изабела в градчето след нейната поява, съчетан с психологическите щрихи на пречупването им в съзнанието на героя, се сменя от забързания ритъм на описанието на тяхното космическо приключение, за което в значителна степен привлича похватите на фантастичното, дори на научнофантастичното повествование, ако си послужим с установени поетологични квалификации. Героите виждат още раждане на галактики, странни инопланетни същества, планини от кварц и ледени де-

филета, праисторически джунгли и залези на четири слънца едновременно... Ала в този образен разгул, в който гледките се сменят подобно кадри от кинолента, разказът не маркира с нищо преживяването като въображаемо и не губи своята целенасоченост – заедно с Пол да доближи читателя до разбирането, че целият този недостижим с простите сетива свят съществува, а човекът е част него и му е присъща способността да го познава, че безграничността е постижима за онзи, който освободи мисълта си от всичко преходно и най-важното – ако е приел дара на любовта. Чрез нея духът превъзмогва битийните ограниченост, човек постига ново познание за собствената си безпределност и вечност. Така и смъртта се освобождава от своята фаталност и крайност и става не просто по-малко страшна, а необходима стъпка за продължаване на човешката трайност.

Тези проекции на израстването, следващи от любовта, излъчени и в романа „Еленитe", са познати в българската белетристика – десетилетия по-рано ги внушава Павел Вежинов в „Бариерата". Както смъртта на неговата Доротея не е смърт в конвенционалното разбиране за нея и екзистенциалните опори на Антони Манев претърпяват радикално обръщане, така и в творбите на Игов и Ватов новата опитност, която Елена и Изабела носят на героите, (пре)подрежда световете им, хармонизира собствените им личности. Любовта разширява и/или преобръща познанието им за света и човека и това движение е както в посока към корените на човешката природа, така и към перспективите за преодоляването на човешката тленност. В художественото преплитане на достоверното и невероятното, най-често на самата тънка граница между двете двамата писатели предлагат модели за оцеляването на човешкото в модерния свят.

Разбира се, тези художествени модели са разгърнати по различен начин, както са различни и детайлите на художествените им решения в произведенията. Романовото повествование в „Еленитe" се реализира в ред перипетийни линии (завръщането на двамата влюбени в големия град, съвместният им живот там, безследното изчезване на Елена в контекста на социалния хаос и животът на осамотелия млад мъж след това – университетът, работата, срещите с други хора). Те извеждат героя до най-естественото от гледна точка на онзи период, с който любовта разгръща личността му – до срещата с втората Елена. Нейната поява в живота му е твърде сходна с появата на Изабела в „Стих за нея" от портрета на уличния художник. Тя идва да отвърне на порива му за любов, който не намира адекватна реализация във всекидневното живеене – във всяко ново начинание след изчезването на първата Елена той се колебае, не намира смисъл и цел, личностната му цялостност е накърнена и му липсва енергията, която любовта му е давала.

В „Стих за нея" героите също преминават през криволиците на връзката си, в които Пол проявява своето неразбиране на поведението на Изабела и търси зад кратките ѝ бягства и откровеността ѝ мотиви от обичайно естест-

во – започва да я ревнува, опитва се да я задържи („Исках да остане с мен в Селеста – дължеше ми го"), губи доверието си в нея, търсейки причините за това не в себе си обаче, а в момичето. Накратко казано, героят се оказва здраво свързан с ограничените поведенчески модели; и понеже това му носи страдание, той полага усилия да ги преодолее – осланяйки се обаче не на новопридобитията в любовта личностен опит, а чрез други клишета на човешките отношения. Неговата неравновесност – прошките и възторзите, празнотата и кратката радост при завръщането на момичето, всичко онова, което започва да изпълва делника на връзката им, е белег за личностната фрагментарност на човека, за трудно постижимата му и трудно удържима цялостност. Повествованието прави сюжетна кръчка назад в изграждането на героя, проблематизира неговия постигнат образ, за да разшири внушенията за нелекия път на преодоляването на стереотипите в самия себе си.

И в двете произведения личностното самопостигане на героите е изправено пред изпитанието на самото живеене. Авторите не избират идеалното решение за тях – да завършат с формирането им в/посредством любовта и да ги оставят в перспективата на едно идеално бъдеще, обусловено от това формиране. Единият – младият герой на Игов, трябва да продължи напред сам, осланяйки се на дара на любовта, но без Елена като източник на тази любов. Другият – много по-опитният в социалното живеене герой на Ватов, трябва да продължи в делника с Изабела и да се изправи срещу капаните на конвенциите. И на двамата е дадена възможност за екзистенциална проверка на собственото им израстване. Без да се разпростирам върху сюжетните ходове, водещи към наближаващия финал и в двете творби, ще се опитам да вникна в предложените решения.

Макар да декларира, че навеки и чрез душата си е свързан с Изабела, Пол Дебро не намира в себе си мотивация да живее без нея („Когато Изабела отсъстваше, намразвах целия свят. Това бяха периоди на самота и болка. Без нея се чувствах празен, тя ми придаваше цялостност. Отново започнах да пия. Затварях се в квартирата и се отдавах на тъгата. Пиех, за да залича спомена, пушех цигара след цигара, докато пепелниците започнеха да преливат, а алкохолът удавяше разсъдъка ми. Понякога исках просто да си тръгна и да я забравя. Но бях слаб. Заличавах себе си до мига, в който тя щеше да прекрачи прага и да сложи глава на рамото ми."). Ограничената му представа за свързаност в любовта, осланяща се в значителна степен на физическата заедност, блокира личностния му потенциал, разгърнат в мащабите на духовната му опитност. Пол „забравя" откъде „идва" момичето и къде вече го е отвело, пренебрегва знанието, което му е открила любовта им – че имат за дом цялата вселенска безкрайност, която не свършва с очертанията на познатия свят; той остава в плен на стереотипите и това задава случващото се с двамата герои до края на новелата.

Героят на „Елените" също е „блокиран" в намирането на житейска посока

без Елена и болезнено се преживява като „животокрушенец" („Защото макар болката ми да минаваше постепенно, не чувствах, че живея пълноценно, не се чувствах *цял*" – к.а., Св. И.). Нито евентуалната кариера на учен историк, нито жените, нито светските събития му носят удовлетворение. Една голяма празнина в него очаква да бъде запълнена, за да се възстанови личностната му цялостност – до срещата с втората Елена. Едва нейната поява, която свързва краищата на сякаш скъсания му живот и го връща в перспективата, основаваща се на любовта, го довежда до разбирането, че любовта не принадлежи на онзи, който те дарява с нея, и не си отива заедно с него. Тя е състояние на собствената личност, индивидуална присъщност, която срещата с една Елена или с друга Елена изважда от гънките на скритите човешки дадености; тя не превръща двама души в едно цяло, не е сливане, а среща („Сега вече зная, че е повторима и първата любов дори, че всъщност няма първа и последна, а има една – която озарява живота ни, без която всяко битие е непълноценно... И вярвам, че има такава силна и хубава любов, която да преброди живота с всичките му радости и мъки, с подемите и паденията, до гроб...").

В „Стих за нея" развитието на сюжета довежда Пол до същото разбиране, ала драматично превеждайки го през клопките, които му залага ограниченото съзнание, че любовта е възможна само като физически измерима величина, и то в една-единствена реалност – тук-сегашната. В края на новелата, когато тази реалност се насища до крайния си предел с напрежение и непоносимост за героя, станал причина за смъртта на Изабела, неговото спасяващо се от ужаса съзнание преобръща пространствата на актуалната и паралелната действителност, успява да ги слее в една постижима безкрайност и вечност, за да намери упование в онова духовно прозрение, с което го е дарила любовта – „... защото смъртта наистина не е край и защото никой не може да ми отнеме Изабела – тя е животът, светлината, радостта..."

И двете произведения – в скрит или явен епилог, извеждат героите си в териториите на относителната смърт (в „Стих за нея" смъртта се предполага като изход за Пол в края на новелата; в „Елените" тя ту се потвърждава, ту се проблематизира с посочвания към „безследно изчезналия" герой) – там където любовта няма да зависи от някой конкретен друг, където тя ще е ненакърнимо достояние само на собствената личност, платила за това с цената на реални загуби, но спечелила богатствата на духа.

Макар да не е подходящо в края да се правят вметки, които насочват текста към неследващи от целенасочеността му размисли, ще вмъкна щрих от сравнителния план, в който се опитах да направя този прочит. Интерес буди фактът, че един дебютиращ млад писател, какъвто е Николай Ватов, когато пише „Стих за нея", е избрал за протагонист на новелата си социално опитния Пол Дебро, който влиза в историята с бремето на този опит и със своя рационализъм на учен. На равнището на сюжета Пол е изправен пред полюсни алтернативи да избира и така да провери реалните си способности за духовна

во – започва да я ревнува, опитва се да я задържи („Исках да остане с мен в Селеста – дължеше ми го"), губи доверието си в нея, търсейки причините за това не в себе си обаче, а в момичето. Накратко казано, героят се оказва здраво свързан с ограничените поведенчески модели; и понеже това му носи страдание, той полага усилия да ги преодолее – осланяйки се обаче не на новопридобития в любовта личностен опит, а чрез други клишета на човешките отношения. Неговата неравновесност – прошките и възторзите, празнотата и кратката радост при завръщането на момичето, всичко онова, което започва да изпълва делника на връзката им, е белег за личностната фрагментарност на човека, за трудно постижимата му и трудно удържима цялостност. Повествованието прави сюжетна кръчка назад в изграждането на героя, проблематизира неговия постигнат образ, за да разшири внушенията за нелекия път на преодоляването на стереотипите в самия себе си.

И в двете произведения личностното самопостигане на героите е изправено пред изпитанието на самото живеене. Авторите не избират идеалното решение за тях – да завършат с формирането им в/посредством любовта и да ги оставят в перспективата на едно идеално бъдеще, обусловено от това формиране. Единият – младият герой на Игов, трябва да продължи напред сам, осланяйки се на дара на любовта, но без Елена като източник на тази любов. Другият – много по-опитният в социалното живеене герой на Ватов, трябва да продължи в делника с Изабела и да се изправи срещу капаните на конвенциите. И на двамата е дадена възможност за екзистенциална проверка на собственото им израстване. Без да се разпростирам върху сюжетните ходове, водещи към наближаващия финал и в двете творби, ще се опитам да вникна в предложените решения.

Макар да декларира, че навеки и чрез душата си е свързан с Изабела, Пол Дебро не намира в себе си мотивация да живее без нея („Когато Изабела отсъстваше, намразвах целия свят. Това бяха периоди на самота и болка. Без нея се чувствах празен, тя ми придаваше цялостност. Отново започнах да пия. Затварях се в квартирата и се отдавах на тъгата. Пиех, за да залича спомена, пушех цигара след цигара, докато пепелниците започнеха да преливат, а алкохолът удавяше разсъдъка ми. Понякога исках просто да си тръгна и да я забравя. Но бях слаб. Заличавах себе си до мига, в който тя щеше да прекрачи прага и да сложи глава на рамото ми."). Ограничената му представа за свързаност в любовта, осланяща се в значителна степен на физическата заедност, блокира личностния му потенциал, разгърнат в мащабите на духовната му опитност. Пол „забравя" откъде „идва" момичето и къде вече го е отвело, пренебрегва знанието, което му е открила любовта им – че имат за дом цялата вселенска безкрайност, която не свършва с очертанията на познатия свят; той остава в плен на стереотипите и това задава случващото се с двамата герои до края на новелата.

Героят на „Елените" също е „блокиран" в намирането на житейска посока

без Елена и болезнено се преживява като „животокрушенец" („Защото макар болката ми да минаваше постепенно, не чувствах, че живея пълноценно, не се чувствах *цял*" – к.а., Св. И.). Нито евентуалната кариера на учен историк, нито жените, нито светските събития му носят удовлетворение. Една голяма празнина в него очаква да бъде запълнена, за да се възстанови личностната му цялостност – до срещата с втората Елена. Едва нейната поява, която свързва краищата на сякаш скъсания му живот и го връща в перспективата, основаваща се на любовта, го довежда до разбирането, че любовта не принадлежи на онзи, който те дарява с нея, и не си отива заедно с него. Тя е състояние на собствената личност, индивидуална присъщност, която срещата с една Елена или с друга Елена изважда от гънките на скритите човешки дадености; тя не превръща двама души в едно цяло, не е сливане, а среща („Сега вече зная, че е повторима и първата любов дори, че всъщност няма първа и последна, а има една – която озарява живота ни, без която всяко битие е непълноценно... И вярвам, че има такава силна и хубава любов, която да преброди живота с всичките му радости и мъки, с подемите и паденията, до гроб...").

В „Стих за нея" развитието на сюжета довежда Пол до същото разбиране, ала драматично превеждайки го през клопките, които му залага ограниченото съзнание, че любовта е възможна само като физически измерима величина, и то в една-единствена реалност – тук-сегашната. В края на новелата, когато тази реалност се насища до крайния си предел с напрежение и непоносимост за героя, станал причина за смъртта на Изабела, неговото спасяващо се от ужаса съзнание преобръща пространствата на актуалната и паралелната действителност, успява да ги слее в една постижима безкрайност и вечност, за да намери упование в онова духовно прозрение, с което го е дарила любовта – „... защото смъртта наистина не е край и защото никой не може да ми отнеме Изабела – тя е животът, светлината, радостта..."

И двете произведения – в скрит или явен епилог, извеждат героите си в териториите на относителната смърт (в „Стих за нея" смъртта се предполага като изход за Пол в края на новелата; в „Елените" тя ту се потвърждава, ту се проблематизира с посочвания към „безследно изчезналия" герой) – там където любовта няма да зависи от някой конкретен друг, където тя ще е ненакърнимо достояние само на собствената личност, платила за това с цената на реални загуби, но спечелила богатствата на духа.

Макар да не е подходящо в края да се правят вметки, които насочват текста към неследващи от целенасочеността му размисли, ще вмъкна щрих от сравнителния план, в който се опитах да направя този прочит. Интерес буди фактът, че един дебютиращ млад писател, какъвто е Николай Ватов, когато пише „Стих за нея", е избрал за протагонист на новелата си социално опитния Пол Дебро, който влиза в историята с бремето на този опит и със своя рационализъм на учен. На равнището на сюжета Пол е изправен пред полюсни алтернативи да избира и така да провери реалните си способности за духовна

промяна. Той се проваля в „стопанисването" на даровете на любовта и остава заложник на ограниченото си от действителността, а и от собствената му рационалност съзнание, ала авторът далеч преди финала на историята му е оставил духовна перспектива – другата реалност, която той може да избере и така да подложи на последна проверка промяната в себе си.

При „Елените" е обратно – Светлозар Игов е четвърт век по-възрастен от Николай Ватов в момента на издаването на романа и има завидна преднина в социалния си и интелектуален опит. Той обаче избира за протагонист младия, стоящ в началото на своя път герой и сякаш го щади от крайни ситуации, давайки му значително по-голяма свобода да избира, а и да достига до истините за себе си и света без драматично сгъстени изпитания. Иговият герой има много повече възможност за грешки – не от фатален характер, а преодолими, от които всеки път да излиза с една стъпка пред равнището на собственото си духовно стъпало.

Независимо от тези разбягващи се едно от друго, художествените решения в двете произведения несъмнени са интертекстуалните преплитания помежду им. В духа на един модерен неоплатонизъм те актуализират универсални въпроси – за любовта като припознаване на някога (и вечно) свързани души, за любовта като незаменима територия на духовното познание и самопознание, за човешкото израстване и съществуване, и осланяйки се на надеждата в скритите духовни ресурси на човека, предлагат модел за хармонизиране на съвременния свят.

Vatova, Penka. Divine Gifts of Love. (Inter-Textual Interweaving of Two Works of Fiction).

The text attempts to comparative reading of two contemporary fiction works – the novel of Nicholay Vatov "Verse for her" (1995) and the novel of Svetlozar Igov "Elenite" (1998). Tracking both love stories, around which the works are structured, it seeks to highlight the inter-textual links in them and connect them in a biographical plan with an episode of a literary friendship. In the spirit of a modern Neo-Platonism both authors update universal questions – about love as the recognition of related souls and as an essential area of spiritual knowledge and insight for human growth and existence. The central characters of the works must pass the tests of social clichйs and conventions, to submit verification of their rationalist knowledge about the world and to face the depths of the metaphysical, to make personal choices and to pay the price of spiritual lessons to learn in love.In the course of concurrent reading the semantic and cognitive intentions of the works were followed, the ratio between reality and fantasy in the narrative strategies is analyzed, artistic decisions have been outlined, forming patterns that both writers proposed to harmonize man and the modern world.

„ЕЛЕНИТЕ“ ...

Иван Сухиванов

„Еленитe” е роман за любовта; авторът му е романтик и е естествен в стремежа си към свободата и своебразната фри/волност на въображението; без да е напълно лиричен, в романа срещаме и такива елементи и дори стихотворения; в известен смисъл романът е „билдунг”, „Емил” или изграждане и възпитаване чрез перипетиите на любовният сантимент; не бива да убягва от погледа ни особеният природонаучен дискурс, характерен за просвещенските повествувания; чистофайнически „романът” страни с погнуса от политико-вестникарски и идеологически тези, в този дух се и стреми да заобиколи родово-българския каноничен хоризонт на очакването за нещо познато и „изконно“ като чувственост и пр., или пък по балкански екзотично; лексикално романът също избягва свръхактуалния сленг на т.нар. „преход“, затворен в своята о-чужденост, разказ, за нещо „отколешно“, в известен смисъл и неслучило се, макар че би могло и да се случи; Романтизмът у нас обаче се проявява по скоро като херметизъм или склонност към мистификации / „На острова на блажените“/. Ако разглеждаме „На острова на блажените“ като опит за съкровен канон на българската литература, отграничаващ се от официозния патриотаро-вазовски тип, съчетание на непоносим етноцентризъм, вулгарност и примитивизъм – то иговият романов опит го заселва сред това обособено пространство, сред фикционалните автори. Отбягвайки казионната писателска персоналност, Игов ни предлага /все още незагубените/ „ записки“ на един несретник; героят е някак изгубен във времето, потъва в някакви междини на хроноса – самоусъвършенства се, същевременно витален и любознателен. Коя Елена обаче би му подхождала повече – не толкова Парисовата, колкото може би Фаустовата… Героят е млад човек, същевременно е носталгично настроен, възкресява чрез археология на чувствените спомени един изчезнал вече свят, смъртта, меланхолията и платоничната любов тук са преплетени в странна арабеска; майката и любимата са двете най-важни същества за героя; авантюрното начало на романа е необходимо, за да попадне героят в един „изгубен свят“, „или „Изгубен рай“, „Касталия“ (и въобще целия конспект с библиотечни книги, които формират юношата; друг въпрос е, доколко този „конспект“ е безконтролен и разрешен от властите), където пантеизмът и съзерцателността откриват свое пространство; героят чете усилено световни литературни шедьоври и по този начин като че ли разширява това пространство – превръща го в „литературно пространство“, зона на интелектуалната свобода; казвам това, за да отгранича и литературоведа Игов от чис-

то техничарския подход към литературата. Тежкият инструментариум тук е заменен с тишината на горските масиви и с рецепцията на наивния и непокварен човек, търсещ светове в литературата, а не социални отражения… Същевременно това е роман за българския криминален„преход", при това фиксиращ една автентична посткомунистическа чувствителност, той е и отрицание на безумната социална трансформация, продължаваща безсмислието на социалното инженерство, нароило тъмни субекти с единствена цел на това да притежават; отключена е отново социалната джунгла, която ражда „ловците" на блага… (n.b! тук може да вметнем, че като че ли иронично е осветена ролята на ловджилъка в битието на българския писател и поетесите-хрътки, доброволни гончета на управляващите; техният зловещ образ се мярка в романа, те са просто убийци... на елени)… "Лятото" (Камю) тук като че ли е основният сезон, социалното пък е по-скоро „зимата на недоволството" – героят прекосява тези символни пространства на българското, чийто двуделен аграрен цикъл е все още в сила, въпреки индустриалната революция; баладичното, като че ли присъства в изображението на планинския козел, тук преосмислен като образ на свободната воля, теглеща нагоре, към планинските върхове и била… Бих ползвал методологически прокламирания напоследък от Йордан Ефтимов „нов историзъм" – ще се спра на описанията на старата „горска вила", "горския дворец", където попада в началото на романа героят; Обособената територия, към която няма „мостове" и се попада случайно – би трябвало да има съответствия в реалното битие на Игов; всъщност алюзиите с „Вълшебната планина" и кътчетата за изолиране на умиращи туберкулозни (като езерото Комо), биха били най-услужливо лесни, ако се плъзнем в улея на случайната аналогия (а може би всяка аналогия е такава?!) ; Нека отбележим, че аисторичното битие на героя е датирано скрупольозно, с някаква ирония към календара и към всяко „ново време", което би пристигнало от заплашителното бъдеще. Така че ще по-добре да разгледаме и да направим паралели със социалистическото „почивно дело" , които биха били по-удачни. Известно ни е, че многократно Игов е почивал в писателския дом в Хисаря. В тази връзка бихме открили и в романа му „отражение" на този биографичен факт, въпреки че фикционалният свят изглежда доста откъснат от родната действителност…. Тезата ми е, че социалистическото „почивно дело" имаше за цел възстановяването на силите за нови трудови подвизи (защо трудът, вкл. и интелектуалният, се схваща като „подвиг" е друг въпрос) . Почивните „бази" бяха сравнително добре поддържани, като най-вече се наблягаше на диетите и „доброто хранене"; „активният отдих" включваше „физзарядка", безплатна физиотерапия, рационална терапия за „нервноболните", културно-масови програми… и неконтролиран, поне на пръв поглед промискуитет. Това „карнавално" отпускане на властта беше със цел гражданите на републиката да „отмарят", забравяйки ежедневните задължения и съответно и гражданското си чувство на критично отношение към действителността. В

известен план присъства и смъртта, с нейната неминуемост, превърната евфемистично в природна необходимост и дори логичен край на изпълнения с общественозначими усилия на секуларизирания частен (по-точно „личен") живот, още повече на фона на буржоазно-резигниращите съборетини, останали запазени отпреди великия 9-ти септември и меланхолно-„венецианските" импликации, които те придаваха на почивното дело; впрочем декорните условия за почивка се отнасяха най-вече за възрастните и застаряващите, т. нар."трета възраст" („младите" не почиваха в тези домове на отдиха, а предпочитаха плажа и походите в планината – оттам тръгва и Иговият герой, пристигайки на автостоп в усамотения райски кът); дори и заболяванията бяха разделени на „общественозначими" и други; грижите за „инвалидизираните" също присъстваше като хуманизиращ дискурс контра природата. Борбата с човешката природа се водеше освен на идеологическия фронт, така и в чисто физиологичен план. „Новият човек" трябваше да бъде „здраво тяло със здрав дух" – обратно бе по-трудно постижимо и засягаше предимно хората с калена, стоманена воля. Поправката на тялото бе поверена, освен на медиците, така и на „природните дадености", които трябваше да се изявят в почиващия човек в лоното на природата. Случваше се този човек наистина да „почине" буквално, и то най-вече „сърдечноболни", след предозиране на положителни емоции, в следствие на полезни лечебни процедури, изписани от санаториалния лекар. Разбираше се, в основата на всичко бяха минерализираните води, геотермалната енергия, като връзка с „майката земя", на всяка цена се отбелязваше и дълбокият исторически корен на почивното дело – съответният римски император, лекувал подаграта си в „лековитите бани" , и т.н. Условно санаториумите бяха разделени на „трудещи се селяни" и „профсъюзни". Освен това бяха профилирани, според „лековитите" качества на водите - например за нервноболни се препоръчваше Наречен, за бъбречни заболявания – Хисаря, Банкя – за комбинирани заболявания, и т.н. Тук няма да изследваме доколко е застъпена в романа тази оформяща декоративна среда и доколко девствените дъбрави със неотстреляни мечки и сръндаци, в които броди героят, са дежа ву в почивните резервати? Наистина изобразеният горски рай е соц-нереалистичен – защото такава изолация бе невъзможна в една власт, която искаше да присъства и надничаше в най-интимното пространство на индивида. О-без-човечаването бе перфидна практика. Впрочем в горският рай пристига зловещата чета от началници-ловджии, убийствата, които те извършват над беззащитните животни, потрисат героя. Но именно в тази среда те се чувстват безнаказани да убиват и дори убиват под прикритието на някаква целесъобразност (вероятно така е и убит и писателят Георги Марков, отстрелян със съчма, като „вреден" дивеч). Впрочем самият Марков е описал доста образно ловната дружинка от писатели, която е ухажвала правешкия диктатор. Интересен факт е, че веднъж през Хисаря преминава влакът на Ким Ир Сен. Дали това велико събитие е вдъхновило тогавашния писателски елит

да съчинява дитирамби за комунистическата солидарност и дружба – вероятно би могло да се открият следи в някоя от антологиите, посветени на вечната дружба. Писателстването по комунистически винаги е било отражение на действителността. В известен смисъл литературните текстове наподобяваха годишни отчети за извършеното в хода към „голямата цел" – безкласовото общество. Личностната декласираност на индивида при тоталитаризма бе необходимо изискване, за да може той да се превърне в тухличка за гигантския вавилонски строеж. Всъщност тоталитарната власт е винаги присъстваща тук и сега, и то точно като стена, построена и пристрояваща се – инертна по вътрешната си природа, в този смисъл романът на Игов е контракултурен, бягство във въображението и във фикционален и дори солипсизмичен свят, с контурите на една неопетнена чувствителност. Накрая героят постепенно се стопява и изчезва (емигрира вътрешно); освен всичко друго – комунизмът ни караше да живеем абсурда – нямаше нужда той да бъде измислян. В този род мисли ме пренастрои романа на Игов и меланхолията, която струи от страниците, завладява всеки, който е преживял тези времена – насилието, което бе благообразно и с маска – пищи във всеки ред от романа. Цинизмът на комунистическото управление се състоеше в това, че той подриваше и релативизираше всеки морал – размазваше отделната човешка единица – чийто вътрешен интериор бяха схематичните масови заблуди и бездушие. Възможността да се мисли за „главното" бе заглушавана от „епохалните" задачи, поставяни пред индивида, с неговата „малка правда"; в този смисъл свободни сегменти за мислене не се допускаха (всъщност прави впечатление, че героят/разказвачът) на Игов е лишен от вътрешна цензура. Скрупульозните описания на природата и горския дом, всъщност са изковаване на меча на свободата – доколко още има значими неща, недокоснати от зловонния дъх на властта. Роман за свободата и нейната невъзможност – това представлява според мен иговия романов опит. Доколко този роман ще остане ценно „свидетелство" за поредното българско изгубено време – това никой не знае. Но всяко изгубено поколение има своя роман – и безспорно това не са историческите писания – а опитът на човешкото същество да прогледне в сгъстяващия се мрак наоколо и да изрази себе си, а чрез това и общата участ…

Suhivanov, Ivan. „Elenite".

The article examines the relation between the autor's biografy and the fiction in the novel.

РОМАНЪТ „ЕЛЕНИТЕ“ НА СВЕТЛОЗАР ИГОВ

Добрина Топалова

Българската литература е
истинската ми родина...
Светлозар Игов, „Призори“

В критическата рецепция за романа „Елените“ на Светлозар Игов бързо се очертават (и дори се сблъскват) две тези.

Едната акцентува на това, че романът „сумира множество стратегии“,[1] че „запознат с всевъзможни по своя произход и функции писателски клишета и матрици ... Светлозар Игов ги редува с такъв специфичен ритъм на описване, който действително да напомня опиянение“,[2] че в съвременната ни литература се появява роман „с ключ“, книга, която ерудитът може да разглежда като интелектуален пъзел ...Така неподозираният от Томас Ман средиземноморски „чужденец“ на Камю неочаквано прониква в уж запазената за избраници „вълшебна планина“, за да се наметне с Балзаковата „шагренова кожа“, да се срещне с вечната „хубава Елена“ или тъжната „мадам Бовари“.[3]

Втората теза подчертава усещането за особена лекота на общуването със света на романа – „Налице е роман, който видимо обръща гръб на осеяната си с образовани уловки територия и те кара да мечтаеш“, (М. Бодаков), „Романът си има едно основно ниво, в класическа стилистика, с което е широко достъпен. Чете се с лекота, с увлечение“[4].

В послеслова на романа критикът, който получава ръкописа-изповед на героя-автор по пощата и го занася на издателя, написва свои кратки бележки към текста („Бележка към второто издание“) и се подписва „С.И.“ Това толкова пряко отпращане към личността на автора на романа неизбежно задължава, особено в ролята му – критикът – толкова безспорна в литературното пространство, че с особена лекота съпоставят фрагментите му с тези на Далчев, нареждат го и до И. Мешеков, и до Боян Пенев. „Критикът“ пише, че ръкописът го е впечатлил „не толкова като художествена творба, колкото като документ за чувствителността на един млад човек, каквато не съм подозирал у днешните поколения“, отбелязва очевидните усилия на автора

---

[1] **Бодаков, М.** Егоист,1999,2

[2] **Минков, Б.** Елените, Литературен вестник, 1999, 20-26.1.

[3] **Цанков, Г.** Чужденецът във вълшебната планина, Аз буки, 1999,5,с.14

[4] **Свиленов, А.** Духовният опит се доверява, той отблъсква, ако се натрапва, Демокрация, 1999.28.02

„да „охудожествява", дори да романизира изповедта си, макар че в това отношение усилията му не са много сполучливи – разказът е повече съобщение, отколкото изображение, в него има повече (някои наистина добри) лирически мигове, отколкото зряла нарация, ред банални, друг път претрупани описания и невинаги добре вплетени в разказа авторефлексии, неловко преминаване от първо в трето лице..." А после обяснява решенията си за епиграфите, за приложените стихотворения, които „имат отношение към темата на този не много успял „роман" (ако въобще мога да кажа, че той има някаква тема). „Критикът" специално отбелязва, че в книгата авторът е вмъкнал „някои извадки – от Овидий до Камю, като скрити цитати" и „за един опитен литератор няма да е трудно да ги открие".

Съкращението „С.И." води към „същия литератор, чиито истории бяха забранявани заради морала и обаянието им и благодарение на когото влизахме в университета" (М. Бодаков), който „Макар да се отдаде на академична кариера,.. няма нищо общо с онова, което минава за научна тежест... Той си остана предизвикателно независим не само в убежденията и вкусовете, той и в цялостното си поведение на автор и на човек не изневери на свободната си като на художник природа, на творческо-артистичната тръпка, доближаваща го повече до сферите на изкуството, отколкото до науката" (Ат. Свиленов).

Чрез мистификацията образът на автора особено се раздвоява в романа „Еленине" – и героят-автор в текста общува с „изкуството, което е пропило същността му" (Ат. Свиленов). Но той реди думи, за да изповяда „всичко най-съкровено, което таи човек в себе си" пред своята „последна любов" – „пиша това за теб, Елена". А критикът с деликатна самоирония, държи да уточни, че „литература" в тази изповед по-скоро „няма". Авторът на романа явно очаква да се окажем предубедени читатели, да търсим у героя утвърдения му публичен образ на критик, историк, ерудит в света на литературата и предупреждава, че ще сгрешим. Авторът и критикът имат противоположни позиции – преди и след творбата, но гласовете им могат да се окажат и особено близки:

Ако искаш да кажеш ЛЮБОВ
.....
– избери които и да е думи
– избери ги свободно.
Всички думи правят п о е з и я.
Но и това още не е поезия.
Защото преди нея
има
НЕЩО ДРУГО.

(Св. Игов, „Поетическото изкуство")

Героят в романа се пита: „Как да се говори за красотата, любовта, щастието, свободата... Може ли за красотата да се говори, така както тя мълчи?

И трябва ли да се говори?

Но не е ли именно тишината, която ни зове да я изразим?

И не е ли мълчанието езикът на нещата?

Но как да говориш с езика на мълчанието?"

Не пита ли така поетът, който търси „не смисъла на думите, а смисъла на нещата"[5], не започва ли така „Литературата... с неназовимото, когато тя усеща едно другаде, чуждо дори на търсещия го език"[6]?

Така и започва „Елените" – с „Има един миг в часа на залеза", „призрачен миг" ... Тогава нещата се изплъзват от земната си плът, за да преминат „в безплътността на ритмичен вселенски дъх". Тогава „сам", „в унеса" можеш да тръгнеш към „най-странното приключение" в живота си. Началото на „Елените" е недвусмислена рожба на „*лирическия принцип*", на „*субективното начало*"[7], на „*изкуството на лириката*" – „*да живееш сам*"[8]. Романтично-съзерцателно начало на едно пътуване/потъване „*Там*"[9] – „дълбоко в себе си, високо в себе си" – „*Високо, при извора*"[10]. Героят попада в свят с име „Елените", към който всъщност път няма или поне не може да бъде намерен. Самата идея за пътя в романа по-скоро отвежда към два фрагмента от „Призори":

„В българската литература можем да видим сътворяването на Пътя в „Сън за щастие" на Пенчо Славейков... Ботевата поезия пък е сътворяване на Пътя нагоре, към онова тайнствено, отвъдно Там... Със „Старопланински легенди" Йовков „слиза" от Балкана, сътворява Пътя надолу... Тези три Пътя дават основните координати на духовното пространство..., наречено българска литература"[11]

„Според Хераклит „пътят нагоре и пътят надолу са едно и също нещо". Какво у ефеския мислител означават образните понятия „нагоре" и „надолу" е проблем, който заслужава отделно внимание. Но тази мисъл на Хераклит има същата метафизическа основа, както и мисълта на Хегел, че „чистото битие и чистото нищо са едно и също".[12]

Героят в романа седи „с гръб към пътя" и се рее в морето и степта, които се топят в безкрая – „в средата на безкрая", унесен между настояще и спомен, зримо и отвъдно, някъде на границата между себе си и Себе си, между най-дълбоката принадлежност към земния свят и шепота на мистика: „Покажи ми

---

[5] **Барт, Р.** Въображението на знака. С., Нар. култура, 1991 ,с. 67

[6] **Барт, Р.** Нулева степен на почерка. Митологии, С., Колибри, 2004, с. 242

[7] **Игов, С.** Призори. Пловдив, Хермес, 2005, с. 34

[8] **Игов, С.** Призори, Пак там, с. 165

[9] **Игов, С.** Там, Пловдив, Жанет – 45, 2005

[10] **Игов, С.** Високо при извора. Критики и есета, С. Български писател, 1974

[11] **Игов, С.** Призори, с. 286

[12] Пак там, с. 287

първоначалното си лице“[13]. За Св. Игов така се ражда творбата – „*Всяка Творба е скок над и отвъд времето*“[14], такава е природата на вдъхновението – „то е друг живот“[15]. Именно волята на душата да задържи този миг ще роди попадането в „Елените“. Състоянията на героя в сърцето на горската природа ще бъдат изразени все със същия говор на душата – горите са „цял океан“, а „гмурването“ в горския живот, в звездното небе „ме изпълваше с небивало щастие“. Тук светът е цял – същото преливане като между море – степ – небе събира в образ на хармонията гората, хората, домашните животни. Самотното лято край морето не е излекувало героя от мъчителния спомен за Елена, но в „Елените“ животът му ще придобие нов ритъм, ще се опредмети в ежедневие личното усещане на човека за хармония „с ритмичния вселенски дъх“ – „разходки, четене, преводи, приветливото мълчание на старците“.

В „Елените“ песента на щурците и песента на чешмата залюляват пространство и време. Гласът на водата създава „огромно акустично пространство, разтваря, разширява пределите“ до някаква „кухина в земната гръд и самата земя кънти и пее“, видимото и чуваното се сливат „по един омагьосващ начин“. И са ражда Мигът, в който живее Пътят: „Бях ли се върнал отнякъде, защото имах чувството за завръщане?... в сърцето ми пееше песента на водите“. С този миг човекът се слива с Вселената, а „*Вселената не е нищо друго освен хоризонта на нашето съзнание*“[16] . В подобни мигове героят в романа постига оня „вътрешен простор“, онова „истинско израстване на личността... осъзнаването на едно разширение, произтичащо от вътрешни източници“[17]. Постъпващото отвън и живеещото в глъбта се хармонизират и се ражда мистично изживяване, което изтръгва живота от битийно-баналното и го потапя в Битието. Философът и поетът Светлозар Игов неведнъж спират до такива мигове: „За Киркегор мигът е про-падане на Вечността във времето... А може би мигът е изтръгване на човека от бездната на историята... Не благодат свише, а вътрешен из-скок, екстаз“.[18]

Тези мигове в романа се раждат с усещането за попадане в някаква „средина“, център и пораждат усещане за „случването“ ѝ у човека. Завърнал се в мига, запечатан на семейната снимка, той има усещане за сливане между „сега“ и миналото, което го лекува от самотата му. Един миг на изгрева над морето ще „озари отвътре духа“ му и ще изпразни тялото от собствената му тежест. До малкото запустяло параклисче, в усамотението между планината и селото видимото ще прелее във виденията, а то – в прозрението: „И го ви-

---

[13] **Юнг, К.** ЕОН. Плевен, ЕА, 1995, с. 98

[14] „Призори“ , с.191

[15] Пак там, с. 183

[16] Пак там, с. 185

[17] **Юнг, К.** Архетиповете и колективното несъзнавано, Плевен, ЕА – АД, 1999, с. 128

[18] **Игов, С.** Призори, с. 278

дях този лъч – в часа на залеза, – който ме прониза със зеления си блясък... Или това не беше лъч, а някакъв далечен звън ... Почувствах как земята под краката ми се залюля..., затрептях в някакви неясни, чудновати измерения, сякаш в душата ми повя космически вятър. И в сърцето на една любов усетих други, по-велики и могъщи сили, някакъв по-голям храм, който ни единяваше с нещо повече от нас. В този миг на слятост сме сами, изправени пред нещо по-силно и властно, пред което човек е винаги сам, за да усети д р у г о т о".

Метафизическото далеч не е сред най-силните стихии на българския роман, а и когато го има, по-често обиграва културни модели, отколкото представя духовна опитност. За романа критиката отбелязва, че „Магическият характер на просвещенския свят в „Еленитe" е постигнат както с лишаването му от реални координати и привнасянето на един филмов въжен мост, играещ ролята на стена, така и с появяването на минералога и миражния козел" (Б. Минков). Но това, което зарежда особено силно с магия романа идва преди всичко не от „правенето на романа", а от „суровата", изповядана духовност на героя, от споделената в слово духовна опитност на мистичното изживяване и неговата въздействаща истинност.

Особената цялостност в проявленията на дарбите на духа у героя в целия роман създава убедително послание за дълбоката му принадлежност към духовните ритми на битието, изразява онази синхроничност между вътрешния му свят и духовната вселена, която е типов определител на поета от началото на времето. Героят е сетиво на вселената, дареният с правото да вижда и чува другото. Другото ще се въплътява – в онова вътрешно зазвъняване на тишината, предвещаваща знака – жеравите, може би тези, които чува и Калимах, „на Еврипидовите жерави гласът"[19]. Престанал да търси несъществуващия път към и от „Еленитe", разбрал, че чудо го е довело и чудо ще го отведе от там, героят ще преживее странна среща: „И ме осени странната мисъл, че това може би е бил самият бог, слязъл на земята и само той знае защо решил да ми се яви". Така в романа оживява някакво чудо, като онова в „Tragelaphos" на Св. Игов:

И го видях.

.....

с брада козелска.
И със рогата на елен...
Какво ли искали са боговете да ми кажат?
Дали, че има го това, което не е?
Или, че няма го, което е?

В романа любовта е първопричина и за зараждането на романовото дейст-

[19] **Игов, С.** Калимах и жеравите, Там, Пловдив, Жанет – 45, 2005, с. 100

вие, и за природата на романовото време, и за раждането на романа – изповед. Героят ще я преброди в личната си житейска история, а тя ще чертае странните си лабиринти – на присъствие и отсъствие, ще начупва епическото време, ще го разлюшква между фрагмента на спомена и повествователното „сега", между историята си като екзистенциален поток и истории с женски имена – от Елена към Елена. В „Носталгия по Ана" Св. Игов пише: „*Не е ли Ана само едно от многото имена, не на един и същи образ, а на едно и също видение – като идеалът, който мъжът поставя срещу себе си като същностно Другия, феминизирания образ на онова, което наричам „трансцедентно ТИ*". От оня непознат трепет в подножието на планината Шенуа до „пиша това за теб ..., Елена" тя ще се спуска като благодат свише, като „*пропадане на вечността във времето*", ще ражда оня вътрешен „*из-скок, екстаз*" – като „*отблясък на нещо друго*", в което героят търси себе си, в което мигът търси плътта си в тъканта на живота. Тя ще възражда и поражда времена и пространства, ще космизира житейската празнина у човека, ще направи възможен и „епическия принцип" – в неговия естетически и екзистенциален смисъл – „Изкуството... да живееш с другите"[20] Чрез нея героят ще възкръсва след всяка смърт в личната си вселена, защото всяка „сладостно-мъчителна копнежна празнина", из която витае „сянка" на жена, всеки „призрачен образ" на отсъствието ще прелива в лице от живота. Дори онова първо лице, родило трепетното очакване на любовта – „праобраз на самата красота и любов" – ще изчезва и ще се прелива в ново лице, което зове към живота: „Смъртта няма лице, само любовта има лице".

Героят се връща във времето чрез словото си – изповед „не само разбрана, но и разбираща природа"[21] – обхожда пределите на любовта, взира се в лицата ѝ, търси смисъла им, преоценя. В онова „неловко преминаване от първо в трето лице" изразява ироничното си дистанциране от юношеската си убеденост някога, когато „вървеше слънчасал след нея, докато напълно го погълне", че е срещнал „истинската любов", а и ироничното си дистанциране от клишето – „Елена всъщност е голямата му – е д и н с т в е н а любов". Дистанциран и от някогашната си поза „на мрачен лорд Байрон", и от усещането си за кратка връзка по това време, признава – „Просто едва след като си отиде, разбрах, че сме се и обичали", обобщава „Беше зряла, но малко тъжна и отчаяна любов ... Сега зная, че любовта ни с Мария бе истинска и голяма любов". В това преброждане на миналото възкръсват и „познатата омая на влюбеността, винаги една и съща и винаги различна", и жаждата да се случи чудото на целостта – „което е повече и от тялото, от духа, което ги съединява – самата любов".

И любовта ражда Мига – „Светът сякаш се отдръпна встрани", усещане

---

[20] **Игов, С.** Призори, Пловдив, Хермес, 2005, с.165

[21] **Лосев, А.** Диалектика на мита, С., Славика, 2003, с. 165

за „потъване в любовния екстаз, за изчезване ... в другото", в самата тайна на съществуването ни, постигането на песента на водите и щурците у себе си – „сърцето ми пееше". Но ако в лоното на природата човекът потъва в духовните бездни на вселената, духът му пътува във всеобятието на божествената си родина, то след песента на сърцето – в самото сърце на лятото – разперват ръце в усещане за полет над вълните двамата влюбени. От такива мигове се ражда онова усещане за прорастване на личния свят към земния свят, тласнато не от „едно момиче, което обичах", а от „самата любов, самата способност за обич и щастие, моето обятие към света и обятието на света към мен, прегръдката ми с живота". Затова, когато изгубва Елена, героят разбира – „не бях цял", изгубил е не просто Елена, а „онова, което ставаше чрез нея, което чувствах чрез любовта ни в погледа си към света и към себе си" – оня *„друг живот"*. Ще се роди мъчителната жажда „по нещо·друго" и „пътят" към „Еленине".

В любовта е родена паралелна вселена, която започва да „учи" човека да живее в действителността, а в „Еленине" природата и книгите ще го „учат" да бъде себе си – и когато я няма любовта. В социалния свят времето се фрагментира толкова, че и в спомена неговата последователност е „срутена" – там героите живеят като „заточеници в себе си", изгубили представа за пространство и време, за да останат цели. А времето в „Еленине" е тъй монолитно, че „се виждаше", то – обратно – събира, съчленява обратно човека, вписва го в един „цял" свят. Но и в двете пространства героят търси убежище от света, изгнаник, заточеник в другото. Такъв е дълбокият порив на духа му, волята на вътрешната му природа. В „Дарът" Св. Игов пише: „*... пътищата на всеки зрял дух са уединени... Не толкова отдавна наричаха тези нагласи „бягство от действителността" и ги осъждаха, както са ги осъждали по-рано, а и винаги ще ги осъждат. Но аз не мисля, че реалността на духовете, с които общувам, е по-малко реална от тази на хората, сред които живея... Затова съм благодарен на изгревите и залезите, които ме даряват с истински живот и смисъл. Облаците и звездите над тях носят в неясен и неразвит вид онова, което кристализира в словото.*

Или словото – неясно и неразвито – се опитва да запише мълчащата ясност на образите?"[22]

Социалното е на пръв поглед „прокудено" от мястото, наречено „Еленине", но едновременно с това и заплашително притаено в намека, в отделния фрагмент. Сетивата на героя избират да го „изключат" от обсега си, но всъщност автоматично презареждат с особено напрежение на очакването читателя. Ако героят се диви от невидяната досега красота на „този дворец" и „приветливото мълчание на старците", читателят неизбежно ги осмисля в контекста на „ловни дворци и резиденции" и многозначителността на обяс-

[22] „Там", с. 116

нението „онемя, удари го гръм“ – в познатия регистър на словото от близкото минало, в алегоричната му напрегнатост да изрече забранената истина. Героят потъва в тайнството на „дворец, но и в народна приказка“, в музейния дъх, в библиотеката от началото на века, но читателят очаква „извращението – политическата тайна“ (У. Еко) да изскочи озъбена – в собственото си леговище. В особено съзаклятие автор и читател, в търпеливо съчувствие към героя и с печална убеденост в неизбежното му проявление, усещат флуидното тяло на демона на мястото.

Героят – „случаен скитник“, констатира почти с безразличие – „Часовникът ми е спрял“, открил място, в което да се лекува. Тук животът има свой ритъм – „отново бях влязъл във времето. Но в кое време?“. В субективния свят на героя плете своя тъкан онова любимо негово надвреме, което се ражда сред природата и забравата в книгите, сред вечното космическо чудо на живота и в потъването във „вечните книги“ („предмодерността на тази библиотека ми дойде добре“). Индиферентността на разказа – изповед към социалната тема до момента и дискретните стилови провокации на автора към читателя, помнещ двуплановите стратегии на писането и четенето на литературата преди 10.11.1989г., подвеждат към очакване историческото време да предшества събитията, свързани с тази дата. Но се оказва, че този свят живее в епохата след падането на режима: „Познах ги“ – „все същите мутри“, „Новите господари се бяха оказали старите, с леко променени костюми и прически... Министърът с неколцина приближени си беше отишъл, но центърът на президиума не бе останал празен – периферията дружно се бе преместила към центъра, за да запълни в някакъв horror vacui настъпилата празнота“. Същите „неми лица“, с „бездънна пустота“. И ако просташкият разгул на слугите отвращава, то ловната оргия на господарите буквално поболява героя: „подивели хора“ с касапски инструменти в „кървава оргия“ се забавляват с агонията на животното – „разкривени в гримаси лица се извиха в зловещ гротесков танц“ – „изгубих съзнание... и ми се струваше, че убиват и мен, че се кикотят над трупа ми и се вихрят в някакъв злокобен мъртвешки танц“. Този нов „елит“, „човешката глутница“ използва резервата и за да се отърве и от неудобните „свои“. Ловните трофеи ще окичат стените, а над трупа на убития, оставен без гроб в „Елените“, ще помълчи потресен човекът и ще извие глас в пълна със скръб песен кучето.

Социалният спектакъл тепърва ще живее в романа. Героят ще се завърне в града с особено „чувство за нереалност“, ще потърси опората на възможното и невъзможното за възкресяване минало, ще тръгне плахо към свое лично „сега“ и ще избере да му принадлежи – винаги далеч от „играта“ („подобна действителност е противна на натурата ми при всички обстоятелства“). Но тази действителност ще оживява в изповедта му, в отделни фрагменти, дори без да ѝ бъде отдаден статут на „фон“. Колкото и героят да бяга от нея – „изпитвах неприятно чувство дори да я гледам“, тя ще изскача

в собствените му размисли за любовта, която прави възможно надвремието в хаоса на историята, в мъртвия свят на застоя, в житейските истории на други герои, в думи, жестове, дори в битови обстоятелства. Още в първата част на „Еленине" идва изповядана горчивата истина, която пророкува и последните страници на романа: „Човек не може да избяга от понятния ужас на действителността никъде".

Гласът на човека настойчиво ще изтласква социалното „отвъд" епическото. Субективното време ще следва волята на глъбините, които жадно търсят хармонията. Линията на историята, накършена на незначителни фрагменти, ще бъде обезсилена, епическата ѝ енергия ще се парализира от един отчужден, съзерцателно-философски поглед: „През тази есен режимът се сгромолясва... настъпи странно – дори тревожно – безмълвие, известно време трая вцепенението, сетне всичко изведнъж затрещя и закрещя..., само чувствителното ухо можеше да долови, че чак толкова шум е неестествен дори в исторически бури".

Този „остранен" поглед има в романа своите епически „основания" – по-голямата част от живота си героят е прекарал в чужбина, а в повествователното време на творбата предпочита да живее, потънал в любовта си, потънал в четенето, потънал в ученето, потънал в зеления океан на горите, в звездното небе, в един изгрев над морето, в спомена, в себе си: „не чувствах себе си никакъв или може би се чувствах гражданин на света, който обича природата... Растях по света като „чужденец", а когато се озовах в родината си, пак се усещах чужденец". „Чужд на човешките множества", героят се съмнява и в смисъла на сътворената от тях история: „Може ли да има истинска История? Не са ли писаните истории само вакханалии на интерпретаторско въображение, обладано от желание по другото, което никога не ни достига, или пък от копнежа да въдвори ред и смисъл там, където ги няма?" Дори в тези размисли за писаната история, *„лирическият принцип"* доминира над *„епическия принцип"*, субективното над обективното начало в разбирането за човешкото изобщо, за неговия културен рефлекс. Затова и единственото, което задържа погледа на героя навън, в социалния свят е човешкото лице – „бях забелязал, че дори хубавите лица на хората от застойното общество... носят върху себе си печата на странна немота". В „страшната тишина на застоя" онемяват душите, затова и мълчанието, и истеричният глас на тълпите живеят в град, „застинал в някаква неподвижност, която не беше покой. Приличаше на онемял слепец. И помислих: „Градът на мъртвите!".

Но само миг преди това погледът е бил насочен другаде – към планината, която се къпе в нощната светлина: „Не е ли наистина като теменужен остров в сребърното море на луната?" Този взор към света е тъй несъмнено лирически за българския читател, тъй романтично-юношески, тъй неоспоримо в пределите на Словото. Но и в романа, както в света на поета – юноша, глъхне каменният град и – Елена го знае – „дебне". Затова нейният поглед чертае друг

образ: „По-скоро е като Острова на мъртвите“. В този неин избор – да знае – е нейният „друг живот“, далечен и неясен за героя, оставащ извън любовната им вселена, който ще се превърне в съдбовен за любовта им. Но дори когато е провокиран да погледне към града, когато го вижда, и мисълта, и вътрешното му слово остават в контекста на естетическото, конституирани от културно-философска, а не толкова от екзистенциална рефлексия, героят избира да остане в своето другаде – „Градът на мъртвите“ – поне в словото му.

В ретроспективните пространства на изповедта му ще оживеят ненатрапчиви фрагменти от живота на семейството, а после и тревожни догадки, които свързват духа на социалното със съдбата на близките, с „коментари за нещастни случаи и убийства“, с „двусмислено загадъчно мълчание“. Мария ще се омъжи за „някакъв французин“ и ще замине, Елена ще замине със семейството си – в Австралия? в Канада?, дори собственото му изчезване през трите години в „Елените“ ще бъде обяснено като пътуване до Канада. Да заминеш – това не изненадва никого, защото всички търсят „другото, което все не ни достига“: „Сега си мисля, че може би търсех своята родина и Елена, която сега я няма, ми изглеждаше като родина, която ние ще създадем. И бяхме я създали с любовта си!

Но може ли да бъде родина любовта? А какво – ако я няма нея – може да бъде родина? Някои философи смятат, че словото е всъщност нашата родина. Но аз бях израснал между няколко езика, кой от тях бе родината ми? Други смятат, че светът ни е родина, но светът е по-скоро мястото, в което живеем ... „Елените“ бяха някаква родина, но мястото за отдих и забрава (или спомени) също не е родина“.

В романа тази жажда по родината ще предопредели едно непрекъснато бродене, пътуване, болезнен копнеж, който тласка романовото действие. Загубил близките си и от двете семейни поколения, героят е обездомен и осиротял, прокъсани са единствените му корени към свят, в който се чувства „чужденец“. Това усещане се дължи в романа и на средиземноморското му детство, а и на семейното „наследство“ – дядото, учил в Германия, си остава за вече падналия режим „старорежимен човек“, а бащата, по-близък до социалния идеализъм, за да не се ядосва „в това задушено общество“, заминава със семейството си в чужбина. И когато разсъждават как ще живее той, младите, в жестовете им оживяват изстрадани екзистенциални избори, различни, но породени от една и съща драма – от усещането за изгубена родина. Във фрагменти от семейния свят на героя ненатрапчиво оживява – в контекста на бита – социално-историческата драма на поколения – печални страници на невъзможното завръщане, чиято духовна родина все е съдено да е „другаде“.

Загубил екзистенциалните си устои, убежищата – майка, дом, родина – героят пътува между минало и настояще, между пространства у себе си и пространството на света, между върховете на любовта през бездните между тях и се пита: „Не са ли тези вечни отивания и завръщания – а кое е отиване и

кое – завръщане – ж и в о т ъ т". Този дълбок и болезнен екзистенциален копнеж и духовната му природа предопределят и стремежа му да е в „другото", в което се чувства обдомен, към митическото, в което е възможно чудото на възкръсването: „В чудото се чувства повеят на вечното – поругано и разложено – минало, родило се отново като чисто и светло видение. Унищожено и опозорено, то незримо се крие в душата; и ето – събужда се ... като незабравима вечност и родина ... От чудото лъха на духовна тишина и покой. То е завръщане от далечните странствания и установяване в родината"[23]. Героят броди между мита и живота и търси чудото в лица и имена.

В „Носталгия по Анна" Св. Игов пише: „*Години вървях по пътищата на една Елена в световната култура – от Омир, Стезихор и Платон до Сеферис и Бонфоа, не ми се дебне и по следите на поетическия мит Анна. Достатъчно е, че тя съществува. Тя – „Анна" или Анна. И дори не името, а именуването. Лицето?*" В романа „Еленитe" е особено значимо именуването. Героят в романа няма име. Чувства се „никакъв" – все още невписан чрез именуването в социалното, ненамерил място в него, което да припознае като свое. Следва духовната си природа – „*Може би природа е да не си знаеш името*"[24]. Отказва да именува и част от героите си – или защото намира несъответствие между името и лицето, или защото ги е погълнала социалната им роля, или защото те самите са „природа". Героят се лекува от изстраданото откритие, че животът опровергава мита, че „сбъднатият праобраз на красотата и любовта" може да бъде тъй уязвим от баналната воля на обстоятелствата. След „единствената" Елена съдбата милостиво ще го отведе в света на самата вечност, където тупти сърцето на митическото време, където можеш да потъваш в бездните на всемира, да водиш приятелски разговор с кучето и да имаш любовна среща с една сърна, да четеш до забрава. В двусмисленото именуване на резервата „Еленитe" се осъществява едновременно и „разпадане" на митическото в множествеността, но и двупосочното му насищане – от света на природата – еленът е вечният символ на благородната ѝ красота, и от света на културата. Еленът е и древен символ на цикличното обновление, на търсещата спасение душа, на водача в духовното посвещение, на лирическата поезия, на поета, винаги изобразяван до музата Ерато. А какво би родило литературата без митическата Елена? Нали там, където е вечно призовавана сянката ѝ, където вечно се завръща – в книгите – ще потъне героят. В този свят ще се състоят онези негови посвещения, които ще предопределят живота му. Между екстатичните дарове на Дионисий и вечното царство на Аполон в дълбините му ще отзвучава усещането, че „говори бог", ще затупти духът на вечния поет и ще започне онова следване на Еленитe – от Омир до Сеферис в световната литература. От това посвещение героят ще се завърне след години.

---

[23] **Лосев, А.** Цит. съч., с. 194

[24] „Призори", с. 260

Тогава ще започне онова ново спускане, потапяне в морето на живота, за да се роди отново Елена, отново любовта – не сред руините на античен амфитеатър, а в баналния градски бит. Пребродил собствената си човешка история, героят най-сетне е готов да принадлежи на живота – „*Само като уловим времето, стигаме дотам, където е изчезнало всяко време*" – тази мисъл на Ясперс е част от епиграф в „История на българската литература" на Светлозар Игов. Открито е Вечното завръщане: „Сега вече зная, че е повторима и първата любов дори, че всъщност няма първа и последна, а има една, която озарява живота ни, без която всяко битие е непълноценно". И субективно изстраданото познание, и словото за него най-после зазвучават по-близки на епическото: „Мислех, че с отишлата си Елена сме били едно и също цяло, че Елена е същото, което съм и аз в тази любов. Но любовта не е изчезване в мен, а среща и раздяла с другия... И вярвам, че има такава силна и хубава любов, която да преброди живота с всичките му радости и мъки, с подемите и паденията, до гроб".

Още в пределите на „Еленине" героят ще изживее и друг миг – в който в недрата на природата се извива най-ужасяващия звук – на убийството – и ще запомни и това скрито лице на природата, вдъхнало му непознат ужас, тъй както и песента на вселената – „завинаги". После в дивата оргия на човеците този ужас ще се социализира, ще парализира сетивата с „героиката" на насилието и ще отекне по-близък до екзистенциалното прозрение, а в края на романа ще се сбъдне в личната история на човека – героят ще бъде „застрелян в гръб". И копнежът по Елена, и Троянската война в романа живеят като изначални принципи на човешкото, на живота – в неотменна цикличност. Дори в отсъствието си събират мощ да се проявят отново. Голямото предизвикателство на живеенето е именно в това да бъдат приети, в това е героиката му – да бъдат непрестанно смирявани жаждите на духа и тътена на света, животът и смъртта.

След един миг на духовно озарение влюбеният герой се чувства готов дори за собствената си смърт, „защото човек може да умре само ако е обичал". Но му се иска и да остане. Къде оставаме, когато ни няма на земния свят – в запечатан миг върху семейна снимка, върху платното на художника, в словото на изповедта? Къде ще остане „*един човек..., който сам не бе пожелал да вземе участие не само в състезанието по литература, но и в играта на живота*" – това е избрал героят-поет в „Отсъствие" на Св. Игов[25]. И там героят завещава думите си на жената, която обича, но тя твърди: „*Неговите думи не са ми нужни, нещо повече от тях е останало у мен – самият той.*". В послеслова на романа „Еленине" издателят изпитва завист към мъртвия, че е успял да събуди такава обич у жената, която ридае пред гроба.И издателят, и критикът в предисловието на „Отсъствие" избират да превърнат словото-

[25] „Там", с .11

изповед в книга – памет за човека, за да се противопоставят на забравата за него сред живите. Дори „критикът" в „Елените", доста суров в присъдата си за „романа", намира смисъл в това да занесе на издателя изповедта на героя. Защото открива в нея човека и неговото слово – „обятие към света":

Давам
Думи
На твоя живот

А ти
Живот
На думите.
(Св. Игов, „Елените")

Героят в романа си мисли: „За да бъдеш писател, се изисква известна доза безсрамие, каквото изглежда не притежавах". Светлозар Игов неведнъж споделя отчуждението си от един друг вид безсрамие – от „*панаира на суетата, който се нарича съвременна литература*" („Отсъствие"), от „жалкия цивилизационен рефлекс на тези хем периферни, хем кръстопътни предели", които се стремят повече да подражават на това как се правят нещата „там" – „горе" или „отвъд" – и затова не успяват да бъдат, а само изглеждат („Елените"), от „*надменността на интерпретатора*" („Призори"). Настойчиво защитава убеждението си, че всичко в пределите на литературата трябва да се ражда като лично откровение: „*Обвиняват ме, че виждам историята през призмата на личната си болка. Но аз не пиша История, а изповед. И нима по-добра би била историята, писана през призмата на самодоволството. Не е ли именно нашата болка – Историята?*" („Призори"). Вижда в „това презряно занимание критиката" възможното съчетаване на несъчетаеми иначе неща – „*Вдъхновението и образния език на поезията. Мисловните трепети на философията. Дълготърпението и способността за вживяване в епоса. Обществения резонанс на публицистиката. Усета за история.*" – и самото основание за проявлението им – „*И обичта към нещо извън теб*". Откроява дълбокото единство на любовта и творчеството "*любовта като метафора на творчеството и творчеството като жажда за общение – като метафора на любовта*" („Призори").

В романа „Елените" намира израз именно това единство. Създаден е по един от четирите „*главни генетични модела*", играли „най-важна роля в развитието и формирането на българския роман" според Св. Игов – „охудожествяването" на нехудожествен словесен материал"[26]. Епистоларно-биографично-

[26] „Призори", с. 57

то в него и това, че „през цялото време ние следваме един деликатен повествовател, който не натрапва гледната си точка, а някак ни предразполага към интимна съпричастност" (Ат. Свиленов) го правят книга, заредена с особено приютяваща човечност. Човекът на литературата в нея може да открие и контурите на вълшебната планина, и бродещата сянка на Чужденецът, и духовни потоци и топоси на родната литература. И онези идеи на критика Св. Игов, родили критическите му метафори в територията на *„словото – нашата най-истинска родина"*[27], на историка Св. Игов, който разчита метафорите на времето *„безкрилостта на българското общество"* и *„смъртта на млади герои като обществен символ"* от 70-те години на XX век, „отказа от поетическото слово" като *„ярък симптом на тежко културно и социално заболяване"* от 80-те години на XX век[28]. Тези, за които не е тайна, че от дете живее близо до резиденция „Лозенец", вероятно ще открият „връзка" с двореца в „Еленине", други ще свържат любовта на героя му към съзерцанието и книгите с неговото любимо място за уединение в същия квартал – при Дъба на Пенчо Славейков[29], трети ще потърсят Елена в живота му. И непредубеденият читател, и „опитният литератор" неизбежно усещат оня дух на откровението, диханието на личното в духовното споделяне. Който е слушал музиката на Милко Коларов, вдъхновена от „Ранния край на лятото", 1995г. и „Еленине", 1998г. на Светлозар Игов, ще чуе без усилие в гласа на цигулките света на личното, духовната избистреност на човешкото в хармонията и борбата ѝ с шумотевицата и трясъка на света, неизбежното прекършване на полета, дори „оплакваческа стихия", която критиката открива в романа. Защото тази драма на човека и словото е част от нас, лично отекваща „история" на човека в света и особено – на човека в тези „наши" предели. В „Еленине" литературата буквално диша отвсякъде, но присъствието ѝ съвсем не е натрапчиво-нарцистично, тя е рожденият въздух на мястото, дъх на човека.

В един от фрагментите си Св. Игов пише: „Истински свръхчовеци са най-човеците". Сякаш тази жажда по най-човека ще роди в „Еленине" образа на героя. Той знае, че природата е родният дом на човека, че любовта е всичко. Това е човекът „преди" социалните роли, иронизиращ позата, отвращаващ се от подобията, стремящият се да бъде в живота си това, което е – дете на вселената, любов, слово. У него е живо онова ядро на човешкото, в което сме сетиво на вселената и деца на духа, в което са фигурите на детето и поета, все повече потъващи в забравата, все по-маргинализирани във фрагментираната ни душевност. Сетивата на мистика и енергиите на словото у него са тъй съдбовно преплетени, че предопределят раждането на твореца.

В този духовен и личностен свят раждането на словото започва от по-

---

[27] **Игов, С.** Мемоарната соната за Петя Дубарова, сп. Тракия, 1986, 3, с. 123

[28] **Игов, С.,** История на българската литература, с. 850

[29] **Игов, С.** Книга за Пенчо Славейков, Варна, Славена, 2006,с.178

знанието за мълчанието на красотата, за мълчанието като език на нещата и търсенето „как да говорим с езика на мълчанието". В романа това раждане на словото ще премине през потъването във вечните книги, в словото, родено преди нас, през превода – трансформиране, среща на езици и културни светове, оречетворяваща се в и чрез посредника. Романът оставя усещане за особено „слизане" на духа в словото на културата, за „обигравane" на формите му, на функциите му, за усвояването му „отвътре" и за раждането на свое слово в проявяващо „възлизане" към говора на духа в живота.

В „Елените" героят открива „бавното време и бавното четене", какво е „да потънем в творбата, потапяйки се в себе си", преоткрива умението „да се отдадеш на вътрешния ритъм и на „друго" време – и на природните неща, и на книгите". Това не е човекът, който „залепва" за културата, за да я фетишизира, а този, който я превръща в път към храма в себе си, към собствената си цялост – и литературата ще тръгне от „изчезване в мен" и ще достигне до свое слово – „среща и раздяла с другия". Почти инстинктивно, героят ще открие и как да печели прехраната си. Когато мисли за някакво професионално поприще, поставя под съмнение кариерата в света на историята, застоява се пред мисълта за философията, но едно е сигурно: „Най-много обичах книгите. По-точно усамотението с книгите".

Романът разказва собствената си „история", проследявайки „раждането" на човека във вселената, в лоното на природата, в културата, в литературата и в общностния свят, усвояването им чрез любовта. Текстът-изповед ще се роди като завършващ жест на този процес, като неопровержимо доказателство, че се е състоял, че се е сбъднал в земния си живот героят. Затова и в питането „как да се говори", и в смисъла на изповедта, и в „търсенето на романа" в текста, и в неговата изпъстреност с деликатно поднесени литературни и философски фрагменти, цитати, перифрази и алюзии на класически образи и модели – липсва усещане за нарочност, постмодерната поза, търсеща културно-конституирания жест като алиби на човешкото проявление и словото. В изповедта на героя е постигната органична естественост на словото. В стилистиката ѝ властните жестове на литературния демон са смирени толкова от говора на душата, от съзерцателно-философската и метафизическа единеност на духа и ума в субективно-екзистенциалното търсене, в артистично-изповедната човешка нагласа, че естетическото, „литературността" изглеждат младородени.

Чрез темата за смъртта в романа се постигат различни равнища на посланието – от индивидуално-екзистенциалното до универсалното, от социално-историческото до литературно-историческото. Тя е тази, която в голяма степен осъществява оня романов механизъм, създаващ усещането за вътрешна, дълбинна неотчленимост на две исторически епохи. И преди, и след падането на режима социално-политическото е криминализирано, културният му наглед е уеднаквен от лица, типови действия, колективно-психологически ха-

рактеристики и жестовост. В „Елените", където открива своята земя за избраници, героят разбира, че е попаднал в чужда земя за „избраници" – с техните „Елени" и „Троянски войни", с техния „цивилизационен рефлекс". Оказва се нарушител, духовен и културен маргинал в късче земя, която обича, в природен и културен свят, които го раждат отново, на които щастливо принадлежи. Земната и духовната родина са били и са присвоени от „същите мутри" .Тук убиват красотата, издевателстват над нея, присвояват я като трофей, а после я „възпяват" с именуването на мястото „Елените". В този ред на мисли един откъс от „Pathei mathos" на Светлозар Игов –

... и във страните на убитите поети
убийци от поети са възпети

би могъл да бъде перифразиран така:

... в страната на убитите поети
поети от убийци са „възпети".

Българската литература познава и двата спектакъла. Еднакво зловещи. Те са толкова жива реалност в литературната митология на българския XX век – *„дори когато убиват не с дърварска секира,/а със отровна златна игла"*, а между убийците са *„и стихоплетите – / лакеи на всяка власт и платени /бунтовници без всякакъв риск"* – толкова знайна реалност, че не е трудно да кажеш: *„Аз съм следващият!"*[30]. Отново ще бъде затвърдена „смъртта на *млади* герои като обществен символ", смъртта на избраника на музите. Сънят му за щастие ще секне в присвоената от чуждите родина – тъй нелепо за човека, но и тъй очаквано за поета:

Еленът
сразен е от стрелата, не умира
с бавната смърт на смъртните.
(Св. Игов, „Сбогуване с Емпедокъл")

Социално-криминалното ще се банализира и мултиплицира толкова в романа, че ще бъдат „погълнати" от него и самото събитие на смъртта, и факти и обстоятелства, свързани с нея. „Островът на мъртвите" ще присвои и най-личното в живота на човека – дори собствената му смърт – ще трябва да бъде откупвана късче по късче информация от криминализираната полиция „в една държава, в която човек не значи нищо", за да се узнае дали е мъртъв героят и как е умрял. Тялото няма да бъде открито и ще се състои погребение

[30] Св. Игов, „Аз съм следващият"

без мъртвец. Гробищата приличат на оазис „в този побеснял и грозен град", „сякаш райска градина или остров на блажените". И още една отпратка към Пенчо Славейков – единствената дата, която свързва героя и смъртта му в полицейските архиви е 28 май – датата на смъртта на жреца-воин. А издателят решава да напише като по-вероятна на „надгробния" кръст датата 24 май. Пред този гроб без покойник застават издателят – човекът на литературната индустрия, произвеждащият стока за пазарната машина и една жена на бизнеса и светския спектакъл, която е обичала героя. Те сякаш оплакват самата фигура на избраника, края на Словото.

В романа „Елените" преди бележките на критика стои епиграф:

Е, достатъчно, приятелю. Ако искаш да четеш по-нататък,
Върви и стани ти самият писаното и ти самият същността.
Ангелус Силезиус

Мъдростта на мистика призовава към проявлението, в което се състои смисълът да познаеш Там. В романа „Елените" това предизвикателство е прието – и от героя, и от автора. В смелостта да принадлежиш на живота, въпреки невъзможната синхронизация със света. В избора – дори в „невреме",[31] в една епоха, в която човешките истории все по-често са запечатани в полицейски досиета – да се противопоставиш – с изповедта на човека. На един свят, в който митическата душа и земните ѝ „места" тъй лесно изчезват изгнанни, да противопоставиш героиката на духовното устояване и културното сътворяване – „Аз-зът като герой – винаги носител на културата"[32] – Вечното завръщане на Словото. А то винаги ни лекува, защото е завръщане в дълбините ни, в митическата аура на началото, в което живее един безименен поет. Затова „Елените" е роман, който те кара да мечтаеш (М. Бодаков), защото в него е Литературата – духовността в обятието на словото към другия, към света.

За романа критиката отбелязва: „Без това да е негова основна задача и основно достойнство ... е може би най-доброто и със сигурност най-художественото писано за промяната" (Б. Минков). Романът е изключително „литературна" книга, в която живее драмата на човека и твореца в посттоталитарна България от 90-те години на XX век, но в нея оживяват и вечната драма на твореца в човешката култура – отвъдният, чужденецът в земното, и вечната драма на твореца в българската литература като единно духовно пространство – и като културно-исторически сюжети, и като съдбовност, и като дълбинен, „генетичен" модел. В „Елените" националната литературна митология тътне дълбоко в тъканта на словото – от Ботевото безгробие и оставащото след смъртта слово, през сблъсъка на Щастливеца с бай Ганю, до драмата

[31] **Игов, С.** Невреме, Там, Пловдив, Жанет-45, 2005, с.135

[32] **Хендерсън, Дж.** Човекът и неговите символи, Плевен, Лете Артис, 2002, с. 140

на Петя Дубарова, на Иван Методиев ... до днес. И дали защото е в земите на Орфей, пулсиращото сърце, което я ражда, властно отрежда суровия драматизъм на началото във вечния му храм в тези предели, сякаш призвани да го припомнят на човечеството. В романа „Еленитe" наистина бродят много сенки, шепотът им припомня и древната митология, и философията, и европейската културна митология, и българската литература. Но ни се показват само ако ги повикаме.

В „Призори" Св. Игов пише: „Поезията е устремена към началото на езика, прозата – към края му". А къде е мястото на критиката: *„Дълго съм плувал по модните моди на разбирането, че творбата съществува само в интерпретацията, а и днес смятам, че литературата придобива пълноценното си битие едва в критическата рецепция. Но някои творби все повече ме изкушават да мисля, че са прави Борхес и Зонтаг, които се съпротивляват на интерпретацията. Мисля, че творбите дори нямат нужда да бъдат „разбирани", достатъчно е само да съществуват, така както съществува едно любимо лице, морето, небето, изгревът, залезът, едно камъче на дъното на бистър поток, един последен есенен лист на дървото. Тук, разбира се, отново се навдига мисълта, че този есенен лист придобива с м и с ъ л единствено в човешкото възприятие...* („Носталгия по Анна"). *„Вечната битка между креативното и рефлексивното начало, между първичността на образното изграждане и вторичността на коментара"*[33] в романа „Еленитe" изглежда затихнала – достатъчно е да се отчете позицията на „критика" – ако в „Отсъствия" го откриваме в предисловието, то в „Еленитe" е оставен дори след послеслова на издателя, ако в „Отсъствие" представя автора като скъп приятел, в „Еленитe" е без присъствие в екзистенциалното пространство на героя-автор. „Еленитe" сякаш изразява ново постигнато „пренареждане" между креативния Аз и рефлексивния Аз, между Книгата на живота и Книгата за книгата. Сякаш припомня онова прозрение от „На приятеля ми поет" от „Монолог за два гласа" („Там"):

Така измамвам се,
че ти говоря
А всъщност ми говориш ти.

за да заяви един нов избор – за диалог между гласовете на твореца и критика у себе си, а и за гласовете им към света.

„Еленитe" не е естетски експеримент, който може да се маргинализира като екзотичен фрагмент на цялостното присъствие на Светлозар Игов в литературата, той е органична част от творчеството му, в която се преливат и

[33] **Игов, С.,** Метафизични пейзажи и социални ламентации: поетиката на Иван Методиев, Методиев, И. Избрано, С., Факел, 2004, с. 17

събират духовни, литературни, екзистенциални потоци, енергии, родили критиката, историята, есеистиката, поезията му. В този смисъл романът е по-скоро онази територия, в която творецът изрича:

и вече мога цял да се разкажа
(Гео Милев, „Жестокият пръстен")

Територия на особена цялостност, която най-често литературата нарича „творба със средищно място", а животът – „начало". С „Елените" Светлозар Игов заяви категорично новото си лице – също тъй „осенен с талант", „с невероятна разностранна култура" (Ат. Свиленов), отново с „маршалски жезъл" („Елените"). И ни провокира – защото отдавна ни учи как да четем, а и как да пишем. Не зная кога ще бъдем готови да прочетем творчеството му, а и да пишем за него, така както той чете и писа за другите. И дали ние ще бъдем готови, защото „*Критикът прониква само в онези богатства на литературата, които сам притежава в своя дух*"(„*Призори*").

Dobrina Topalova, "Elenite" by Svetlozar Igov

The review looks closely and deeply into the poetic and philosophical texture of "the most artistic book of the social transition" – the "Elenite" novel by Svetlozar Igov. The article reads the novel through the philosophy books by Svetlozar Igov, through his poetry, it includes other critical receptions of the novel, tries to figure out the role of the critic itself, inside or outside literature. The research comprehends the "Elenite" novel in the world named "Elenite" and interprets it as a reflection on literature via history and mythology, on the literature itself and its products, it comprehends the novel as a concept of literature – literature as a philosophical and poetical perception and expression. Between two theses: the one of the multiple writers strategies, clichйs and matrixes, of educated catches and hidden quotations and the one of the remarkable fluency of the novel – reader communication, the review reconstructs Igov's creative world in its quantity, his works – as organically allied pieces. It approaches the book through his books.

RECEPTACLES OF THE FOREIGN: ASPECTS OF INTERTEXTUALITY AND ONTOLOGICAL SELF-REFLEXIVITY IN TWO CONTEMPORARY BULGARIAN NOVELS

Yarmila Daskalova

The choice of the subject matter in the present article is motivated by a research interest in the problematics of a most recent aspect of otherness, specifically, that of 'the foreign'. The study seeks to analyze the representation of 'foreignness' and its various complementary accents in two contemporary Bulgarian novels – "Elenite" by Svetlozar Igov and "The Glass River" by Emil Andreev which present two models of development of the contemporary Bulgarian novel. From the point of view of the temporal and spatial organization of the respective texts, "Elenite" can be termed a 'patchwork-novel' of inter-textual references and reminiscences, while "The Glass River" can be defined as an 'amalgam' of literary genres and of characters, which belong to various social (and ethnic) strata. In "Elente" the *concept of foreignness* is deduced as much from the authorial intertextual and cross-cultural references to 'foreign' literary sources and texts which contribute to the intellectual formation of the protagonist, as from the exploration of the (lack of) significance of the terms 'home' and 'homelessness' for him. The study therefore interprets the concept of foreignness as the protagonist's inability to identify his homeland. As a result, he starts an ambivalent co-existence in two parallel worlds – the imaginary world of a Thomas Mannian 'magic mountain', on the one hand, and the repulsive reality of a Zolaesque "Pandemonium"[1] in post-totalitarian Bulgaria, on the other. The *concept of foreignness* in "The Glass River", which is also a novel of alienation and escapism from reality, is likewise conditioned by the major characters' co-existence in two different worlds: the imaginary world of 'the glass river' and the real world which exists outside the arrested time of the glass river. The establishment of this narrative scheme of double dislocation implies the underlying theme of the novel – that of 'foreignness' both in terms of territorial displacement of the protagonists and their existential self-reflexivity engendered by their inability to come to terms with the protean outlines of their 'home(land)'.

In Igov's emblematic *Bildungsroman* "Elenite" the protagonist, a student contemplating his experience in life from the time of his childhood in a distant country

[1] See **Tsankov, Georgi.** 'The Stranger in the Magic Mountain. Svetlozar Igov. Elenite. A Novel. Zhanet-45 Plovdiv, 1998', *AZ-BUKI*, №5, 1999, p. 14. (Георги Цанков, 'Чужденецът във вълшебната планина, Светлозар Игов. Еленит.Роман. ИК „Жанет-45" Пловдив, 1998', в-к *AZ-BUKI*, №5, 1999, с. 14).

on the Mediterranean coast (Algeria), to his early youth in his homeland (Bulgaria) comes to perceive himself as a 'foreigner' – a character who is unable to identify and define the outlines of his 'homeland'. His alienation from the real world, therefore, emerges as the relevant result of the irreconcilability between his territorial dislocation (his disappearance into Elenite, an enchanted space in an unknown mountain referred to either as the Reservation or the Castle) on the one hand, and the 'magic reality' of the student's previously experienced love affair with Elena, a beautiful girl paralleled in image and name with the Homeric Helen of Troy, on the other.

The author retraces, functionally and thematically, the classical, one might say, 'epiphanic' image of the mythical beauty in its various dimensions from Homer's "Iliad", Stesichorus's "Helena" and Euripides's "Helen", to Shakespeare's and Goethe's interpretations, and in more recent times, Albert Camus's and Giorgos Seferis's variations on the theme. As the image of Helen of Troy belongs to a 'foreign' cultural and literary heritage, its construction through multiple authorial references to its origins further accentuates the various complementary manifestations of foreignness and contributes to the building up of a broad multifaceted intertextual reality and cross-cultural significance within the text. The image of Helen is ultimately synthesized in the student's individual consciousness and finds its embodiment in his beloved Elena. The protagonist's love for her helps him construct his own identity and create a space which he himself can recognize as **'homeland'**, a space opposed to his state of existential solitude, homelessness and isolation from the surrounding world. Elena's mysterious and sudden disappearance, however, precipitates the loss of his individuality. In this sense, the ensuing drama of self-identification (or rather the impossibility of self-identification) comes as a result of his incidental sojourn in the liminal space between the memories of his experience with Elena at the seaside (the sea topos will be introduced at the very beginning of the novel), on the one hand, and the unidentifiable mountain, in which the imaginary reservation Elenite is situated, on the other. He is transported to the surreal space of Elenite in the carriage of a truck emerging from the dark nothing, on its way to the pastoral paradise of arrested time, to the sacred lethargy of the magic world, where the protagonist finds refuge as a result of Elena's disappearance. And it is in the enchanted space of Elenite – as in Thomas Mann's Magic Mountain – where the intellectual growth of the protagonist starts, it is in the space of the mountain where he 'lays the foundations which are the prerequisite for the formation of each erudite.'[2]

In spite of the fact that there are no specific time references in the novel and history is merely the background to the character's personal experience, the reader

[2] **Suhivanov, Ivan.** '*Elenite* in Ten Years. Svetlozar Igov, *Elenite*, Zhanet-45, Plovdiv', *Kultura*, 1999, p. 5. (Иван Сухиванов, '*Елените* след десет години. Светлозар Игов, „Елените", ИК „Жанет-45" Пд.' *в-к Култура*, 1999, с. 5).

will no doubt recognize the post-totalitarian period in Bulgarian history. Although the critical evaluation of the period of transition is suggested in an indirect way by the author – through the frequent lapses into solipsism and self-reflexivity of the protagonist and his estrangement from the social environment – there are explicit depictions of 'the heroes of our time'. These 'heroes' are represented as Invaders who have trespassed the sacred boundaries of Nature, the Elenite Reserve, and perform their savage orgies against the backdrop of its pastoral beauty and harmony. They are driven by their instinct to satiate their thirst for blood by destroying some of her emblematic 'attributes', offering even human sacrifice at the altar of their druidic rites. Having arrived by helicopter, an emblem of aggressive invasion into her most inviolate spaces, all these barbarians are consigned to oblivion: Nature irretrievably erases their traces in her realm.

From the point of view of the temporal and spatial organization of the events in the novel, it can be qualified as a 'patchwork' of intertextual references and reminiscences. In this sense the protagonist's return from the imaginary space of Elenite to 'the city in which [he] had come to know and love Elena' (...Града, в който бях срещнал и обикнал Елена)[3], now desolate because she has disappeared, his parents have died, and so has the artist, a close friend of the family he lovingly refers to as 'Uncle Mitko', is not in fact a return to reality, it is rather a transition into a dream which he has already dreamt, a return into memory as homeland. Here, in the Second city, the city where he met Elena, he experiences love for the second time with another girl also named Elena, only to disappear forever at the end of the novel, without leaving any traces.

The interpretation of foreignness in the article follows the chronological (lack of) sequence of the 'plot' itself, if it can be labelled a plot in terms of common literary parlance. It is no coincidence that "Elenite" 'begins' fatefully with the accidental 'fall' of the lost and isolated self-reflexive protagonist into a 'reservation' whose location remains wonderfully indeterminate and indeterminable for him. For this reservation can be defined as 'the sacred lethargy of twilight' (свещеното бездействие на здрача)[4] as the narrator himself observes, a space which one is drawn into with no chance of finding one's way out. The 'fall', then, can be seen as a passage into the realm of the infinite; into a space of a Keatsian 'easeful death', in which what is past, or passing, or to come merge in one: all markers of age have disappeared, the bonds with reality are fading away, and only the potential seed of eternal life persists.

We should perhaps 'begin with the beginning', that is, we should emphasize specifically the three key quotations preceding the text proper: those of Ovid, of Seferis and Camus: 'You were my dream even before I knew it'; 'And what about Troy? /

[3] **Igov, Svetlozar** *Elenite* (Plovdiv: Zhanet-45, 1998), p. 245. Светлозар Игов, *Елените* (Пловдив: „Жанет-45", 1998), с. 245.

[4] **Igov,** *Elenite*, p. 7.

There is nothing in Troy, only a ghost. That was the will of the Gods'; 'O, pensee du midi, la guerre de Troie se livre loin de champs the bataille!'[5] An interesting problem which emerges at this point is that of the characteristic topography of the places the three writers are associated with, and of the specific way in which they establish the possible connection with the rise and fall of various civilizations. All three of them, unambiguously, in their unique ways, while they are in exile, employ in their work topoi connected with sea water. Their infatuation with the sea has its roots in their 'Mediterranean' perception of the world and can be thus explained with the fact they had to spend periods of their lives abroad, away from their homelands, in 'foreign' places situated on the Mediterranean, Aegean, and Black Sea coasts.

The city of Algiers in which Albert Camus lived, is situated on the **Mediterranean Sea.** Ovid was **exiled** to Tomi (Constanta), on the **Black sea** coast, the Eastern rim of the Roman Empire, where he spent the rest of his life. Giorgos Seferis was also **exiled** from his childhood home in Smyrna on the **Aegean** coast, and his sense of a lost home would inform much of his poetry, which is apparent from his lifelong exploitation of the Odysseus myth.

Through the quotations by the three writers Igov implicitly introduces the sea topos into the structure of the novel. It is further emphasized by the author at the beginning of the novel:

> The moment before it swells to the rhythm of its eternal and mighty breathing like an all-devouring cosmic element against the falling dusk, or starts to shine in the moonlight, drawing upon its surface a luminous pathway to the realm of the transcendental, before it starts its life in the night, so different from its life in daylight, the sea has its own moment of peculiar peace in the sacred lethargy of twilight. Now deprived of the glare of the sun, it radiates as though from its very depths a scattered, opaque, amber-like light, the emanation of the sunlight absorbed in the day, like a message with no distinct meaning or addressee, may be addressed only to those who can perceive it, even though they are incapable of deciphering it[6].
>
> (Igov, *Elenite*, p.7)

It is at this moment of infinite, peaceful and calm contemplation of the quiet element that a strange truck suddenly emerges from nowhere and carries the protagonist away. During his journey from the seaside to the precipitous limits of the unfamiliar and the unknowable mountain and its castle begins the construction of the trans-temporal and trans-historical axis of "Elenite". It is the space of the sea and the space of the mountain that form the structural coordinates of the novel. Being receptacles of accumulated collective meanings in the Jungian sense of the word, they help the protagonist overcome his alienation from reality and rebuild his lost personal identity.

---

[5] *Ibid.*, p. 5.

[6] *Ibid.*, p. 7. The translations of the passages from "Elenite" into English are mine.

The perfect cyclicality in the pastoral beauty of Elenite is suggested both by the peaceful and idyllic life of the old couple, Grandpa Yordan and Granny Ivana, who keep the Castle and look after the student (who has no idea where they come from or why they are so kind to him but feels at home there) and by the enchanting omnipresent aroma of flowers and herbs, as well as by the greenish glitter of glow-worms in the dark bosom of the night, the warbling birds, the rustling leaves, the sound of the waterfalls, the magic disc of the full moon, the song of the crickets, the noiseless running of roes and stags...

The student's experience in Elenite provokes his memories, connected with his life 'in a distant country on the Mediterranean coast'[7], where he was born (like Camus) and lived with his parents until he was fourteen. These retrospective reconstructions of the past might be said to serve as **'receptacles of the foreign'** and defined as specific spaces, accommodating the archetype of the past in the pre-image of Elena (this pre-image of Elena is associated with his unfulfilled boyhood love for the girl he met on the beach in Algeria). This archetype, however, will promptly emerge out of the Jungian collective unconscious and trigger off the protagonist's real experience later on – in the Ancient Theatre in the Second city (in Bulgaria), perceived as a contrapuntal, mirror-image of that in Shenoua (in Algeria). The archetypal significance of the first place's topography which serves as a solid associative point of support in the narrative, provokes on an unconscious level the unfolding of the plot after the meeting with Elena in Bulgaria, connected both with the vivid experience of his early youth, and with his personally constructed idea of the dazzling mythical Helen of Troy, who brought about the fall of one civilization and the rise of another. This obsessive image which has penetrated into his consciousness and subconsciousness is embodied in the 'real' girl named Elena who comes to him as an unknowable and the unattainable dream, as though breathed out of the foam of the sea, born in the void of the womb, but filling it sweetly out both with its newly emerging flesh and its phantasmal content.

The writer's technique of building up a specific system of intertextuality further emphasizes the sense of mystery surrounding this female 'epiphanic' image. According to Seferis' and Camus' interpretations which follow those of Stesichorus' and Euripides', it is only the ghost of Helen of Troy that effected the Trojan War, while the real Helen of Troy had been taken to Egypt. Nevertheless, the image of Helen remains indicative of a revelation, the 'type' rather than the woman, in which, as Walter Pater observes in his 'Conclusion' to the "Renaissance", 'the ends of the world are come.'[8] The aesthetic unconscious magic of both the mythical Helen of Troy and Igov's 'real' Elena should be therefore perceived as being created by the superimposition of different lives and incarnations on their lineaments

[7] *Ibid.*, p. 47.

[8] **Pater, Walter.** *The Renaissance (Mona Lisa)*, (London, Berkeley and Los Angeles, 1980), pp. 98-99.

and, like Pater's Mona Lisa passage, they appear to have the aura of 'sweeping together ten thousand experiences' and 'the fancy of perpetual life.'[9]

It can be thus suggested that it is the state of the protagonist's ontological self-reflexivity which alienates him from reality and makes it possible for him to project his passion onto an initially unattainable vision, which subsequently turns into reality. When the student's passion and yearning have identified the object of desire, they might be said to have turned it into vision, and when the real embodiment fills the content of this vision, he confronts the realized dream itself. Then, in spite of his self-absorption, verging on an exaltation of solipsism, his sense of lost home and lost identity seems to vanish with Elena's 'epiphanic' appearance: the real embodiment erases the previously unfathomable abyss between time and space, sky and earth, mountain and sea and makes possible the realization of intimacy in a mutually shared unity of being.

In other words, what is achieved in the literary text is a homogeneous symbiosis of the mythical and the realistic which emerges as an appropriate stylistic and semantic machinery of the narrative itself, while myth-making appears to blend the generative power of the classical myth with what T. S. Eliot terms 'the historical sense'[10].

With the sudden and noiseless re-appearance of the strange truck, which carries the protagonist away from the exilic but alluring life of Elenite to his previous 'home', 'in the city in which he had come to know and love Elena' (245), commences another 'reality' of the plot, specifically, the character's 'transposition into a dream that has already been dreamt' (...сякаш [...] навлизах в сън, но вече сънуван) (109), as the student himself observes. It is the new coordinates of the old attachment to the familiar places and faces that emerge unexpectedly sharp and vivid in the student's consciousness. In this way the most genuine journey, the return journey to the core of the already experienced memory is come to pass, and is given a new meaning. This memory, in the long run, will apparently help the protagonist re-construct his identity. If his homeland in itself is not his genuine home, if neither of the languages he speaks is his native language, if he feels a foreigner in the cosmopolitan world as well as in his homeland, then who is he? These are the questions which bother the anxious self-reflexive mind of the student. Ultimately he finds himself doubly dislocated – a foreigner amongst natives and a native amongst foreigners – this is the sad conclusion he draws and, simultaneously, it appears to be a point of departure for constructing his h u m a n identity. It is at this point that the strong emphasis on the idea of 'love-as-home' comes as a revelation to the protagonist – the requited love which helps him create out of the unfathomable depths of

[9] *Ibid.*, p. 99.

[10] **Eliot, T. S.** 'Tradition and the Individual Talent', in *The Sacred Wood: Essays on Poetry And Criticism*. http://www.bartleby.com/200/sw4.html.

his personality a tangible reality and turn it into human identity. Elena's appearance in the Second city comes to fill in the emptiness within his soul which was the result of his unfulfilled love with the girl in Algeria. It is, therefore, possible to assume that the overcoming of his loss is eventually effected through the imaginative power of his 'romantic' mind that has performed a specific retrospective affirmation of the state of having been in love itself. But this is not genuine love either. Genuine love comes to him only when the return from the Elenite reserve into the 'city in which he came to know and love Elena' (245) is realized as a possibility of grasping the meaning of the (written) word as the receptacle of genuine life. And the words come into being gradually, with the return of the now mature person to the unforgettable people, living and dead, who have already disappeared and who once made the strong connection with life possible (Elena has probably emigrated with her parents, his parents are dead, the artist 'uncle Mitko', a close friend of the family, is also dead).

The dead artist, though one of the minor character, has a key role in making the protagonist's past life articulate by visualizing moments of it in hues and images of people who were close to them. The relationship between life and a work of art is most vividly rendered in one of the crucial episodes of the novel: the student's silent contemplation of the dead artist's paintings exhibited in the Second City. Three of them stand out from the rest because they are the only portraits in the gallery and it is on them that the 'ekphrastic' contemplations of the protagonist are focused. The student is impressed by the unique way 'uncle Mitko' has turned the feeling of pain at the loss of people he has loved into a source of inspiration (the two portraits are of his seven-year-old child that has died). By overcoming the emptiness in his life – his sense of lost home – he has acquired profound knowledge and wisdom – pre-requisites of all great art – which are recreated masterfully through the images on the canvases. All three portraits contain each in its own way the mystery of artistic creation. They are seen as unique fragments of life and arrested time which stand out even more vividly against the background of unfathomable eternity.

The first two portraits which impress the protagonist depict the painter's child, alone and with his mother. The third painting, however, which not only impresses but **astounds** the student is the painting entitled 'Love': a depiction of his beloved – Elena – and himself against the background of archeological ruins:

> The painting named 'Love' depicted a boy and a girl, sitting on a piece of rock left over from some ruin, leaning their backs one against the other; the girl resting her hands lightly on the sharp knees of the bent legs raised high, staring dreamily at something not discernible in the picture, the boy in half-profile, with his legs lying loosely on the ground, and his eyes downcast, looking sideways. Behind them, against the background of the illuminated sky, the remains of ruins buried in undergrowth

and grass could be vaguely discerned. Above them, in the middle ground, soared the silhouette of a lonely marble column, corroded by time.[11]

(Igov, *Elenite*, p.174)

It seems pertinent at this point to emphasize the fact that the protagonist's contemplation of the paintings is 'ekphrastic'.[12] Stunned by the effect of arrested life in the picture, produced by the concomitant co-existence of youth, love and beauty, on the one hand, and the archeological ruins in the background, on the other, he starts his extensive ponderings on the significance of the depictions in it. He finds the painting astonishing not only because of its mutually contradictory motifs but also because of their being blended into an inseparable unity. The young people who are beaming with happiness and exuding Youth itself are depicted against the backdrop of *archaeological ruins* [my emphasis]. The imposition of meanings here is fourfold: the student can see his own self reflected in the picture. He can see his beloved Elena leaning her back against his. He can see their love implied in the painting. He can see through the eyes of the artist himself who has somehow intuitively apprehended the tragic denouement of this love. Finally, he can see the very eternity of the picture itself. As though struck by a thunderbolt, he walks away in no particular direction, only to arrive for one more time in front of the Ancient Theatre of the Second city which, this time, without Elena, gapes as an open grave:

So this is the reason why I came to this city. I realized it only when I stood in front of the wall of the Ancient theatre, which suddenly loomed in front of me with its hollow depth like a huge well under the grayish shadow of the clouds, in the glass-like shine of the rainy surface, which reflected nothing but the empty sky[13].

Igov, *Elenite,* p. 176

The novel, though it ends as a crime story with the student vanishing without a trace, comes full circle and arrives at the point where it started. The implied murder of the protagonist at the end should come as no surprise: the author has already suggested his death in the beginning of the narrative through the protagonist's cathartic experience of spiritual ascension and the feeling of oneness with a higher – and purer – Order of things while he is in the mountain reserve of Elenite. In this sense, from the point of view of its structure, the novel should perhaps be read as an *opera aperta* (an open work), a novel with an open beginning, in fact as a novel *without* a beginning or an end: it is a novel that begins with the end and ends with the beginning, so its structure can justifiably be said to mirror on itself. The student's

[11] Igov, *Elenite,* p. 174.

[12] The genre of 'ekphrasis' (a poetic/ narrative description or 'translation' of a work of art) became widely spread in the fourth and fifth centuries when Byzantine art flourished and Christian writers came to exalt the spirit of the Divine city.

[13] Igov, *Elenite,* p. 176.

disappearance from 'real' life is compensated by the emergence of a manuscript, apparently produced by him and given by an unknown person to a literary critic who, considering it an interesting piece of writing, intends to publish it.

The novel is framed at the end by a quotation from the German mystical poet Angelus Cilesius: 'Well, it is enough, my friend. If you want to read further, then go and become what has been written, you must yourself become the meaning' (Е, достатъчно, приятелю. Ако искаш да четеш по-нататък, върви и стани ти самият писаното и ти самият същността) (279). A doomed wanderer, a foreigner in his own homeland, the protagonist must first disappear in order to live a life of his own – which is the life of his manuscript, the life of his resurrected being.

****

"The Glass River", like "Elenite", is a novel about **'the national'** and **'the foreign'** in a changing cultural context. The plot evolves around the quest for a lost manuscript, the Secret Book of the Bogomils[14] which turns out to be a quest for the lost identity of the main characters.

The novel starts with the arrival of Нйлиле Tibot in the Bulgarian village of Gradishte. Tibot is a French doctoral student who is making a research on the Bogomils and their Apocryphal heritage. In the village she meets Victor, an intelligent cynic and a ruthless treasure hunter, and a group of students who are restoring the icon-paintings of the local Orthodox Church. Gradishte is located deep in the countryside (not far from the famous rocks of Belogradchik), with only a few inhabitants and many secrets which the newcomers expect to reveal. By choosing a mysterious, "Gothic" setting, a place steeped in superstition and orally transmitted folk legends, Andreev introduces the topography and topos of the well-preserved Bulgarian tradition which remained almost unchanged throughout the ages to the present day. The traditions of the village are seen as indicative of a life which is primitive, healthy and simple on the surface, but it is also a life full of shadows, ghosts, superstitions and folk beliefs. It is a life in which the simple and unelaborated rules of the secluded countryside are opposed to those of the modern European civilization whose representative is the French student Нйлиле Tibot. The establishment of this type of narrative scheme imposes the fundamental – for the Bulgarian context – notion of 'the national' and 'the foreign' in a changing cultural milieu.

"The Glass River" can be qualified as a novel of escapism. The temporal and spatial co-ordinates of the protagonists' ontology in "The Glass River", like in Igov's novel, point to the co-existence of two parallel worlds: the imaginary world of 'the glass river' and the real world which exists outside the arrested time of Gradishte. The former is a world of the 'glass dreams', of secret voices and Bogomil

[14] The Bogomils, named after their leader priest Bogomil, were heretics from the point of view of the Bulgarian Orthodox Church. Their doctrine was dualist in character. Condemned in the thirteenth century by the Bulgarian king Boril because of their 'heresy', most of them were compelled to leave the Bulgarian lands and to inhabit the regions of SW France.

scrolls, of legends about walled-in shadows[15] and victims demanding revenge. This world seems to be frozen in a river in which there was 'neither fish, nor water, only passions and dreams which have become frigid as glass' (в нея [реката] нямаше вода и риба, а застинали в стъкло страсти и сънища)[16]. On the other hand, the real world is seen as a space empty of meaning – of broken dreams, unfulfilled promises and hopes frustrated by the corrupt society of the post-totalitarian period of transition in Bulgaria. The characters who are repulsed by a society in which injustice and cruelty reign and determine the fates of the individuals, find temporary refuge in the 'magic' space of Gradishte. The territorial dislocation and topographical displacement of the characters of "The Glass River" into the 'enchanted' space of the village might be therefore seen as a result of the loss of their respective selves and identities and their alienation from the real world. In this sense, the internalized narrative, which is subjectively appropriated by the various characters, shows the dire condition of the helpless individual, who, being a foreigner in his own homeland, is deprived of social stability.

In "The Glass River" Andreev introduces and brings to the foreground the theme of the national character and identity through constant references to the Bogomil movement and to the Secret Book of the Bogomils, the Psalter. Нйлине Tibot's interest in the Bogomils and their Secret Book was triggered as much by her research on Bulgarian history and culture, as by her subconscious desire to discover the coded secrets of this place and experience something 'exotic', connected with her Bulgarian roots (her father Ogust Tibot, who was a professor in a French university and died when she was only twelve, was of Bulgarian descent).

One of the key lines and leitmotifs in the development of the narrative plot is Victor's and Нйлине's attainment of esoteric knowledge, which, in its very essence, appears to be irrational. Through the characters' constant attempts to discover the various traces of the late-Bogomil movement in the Bulgarian lands, the author reveals their curious link with what he sees as specifically Bulgarian. Furthermore, Emil Andreev suggests that the process of identity construction should be linked not so much with the contemporary world the characters inhabit, but with the world of their own ancestry, in this particular case – the Bulgarian ancestry. However, what the characters perceive as typically and coherently Bulgarian is broken to pieces which, in turn, reveals and reflects the truth about their own lost and broken identities. The mysterious voices they hear, the Secret books they attempt to find and the 'glass river' in which they superficially exist, in the final reckoning, turn out to be signs of the complicated condition of the contemporary Bulgarian existence. It is an existence which is deprived of values and lacks social and intellectual stability.

---

[15] According to the Bulgarian folk tradition the shadow of a human being had to be walled in, so that the building could endure.

[16] **Andreev, Emil.** *The Glass River* (Sofia: Fakel, 2004), p. 4. Емил Андреев, *Стъклената река* (София: „Факел", 2004), с. 4. From Apocrypha on Enoch, see Andreev and his key quotation preceding the text proper.

And indeed, it seems that the lives of the characters are sucked into the whirlpool of the Bulgarian society's darkest recesses, as a result of which the supernatural and the mysterious emerge to the foreground. The space of the church which is associated with holiness and peace, with prayers and humility before God, turns out to be a space of Gothic horrors, sinister voices demanding revenge for the presumable murder of one of the temple's builders – a Bogomil of Italian or Bosnian descent. According to the legend, he was either killed by a jealous orthodox priest, or, his shadow was walled in the building, and he fell off the scaffolding and died. Further mystification is engendered by the two letters N and D (presumably the builder's initials), which were carved in the foundations of the church on the outside wall, and were also painted on one of the frescoes inside the church. Because of the uncanonical places they occupy, they rouse a contention concerning their orthodox nature. The following dialogue between Victor and Нйлиле illustrates the two protagonists' fascination with mystery:

> V i c t o r: In the margin opposite Psalm 93 you can see the following written by hand: 'God rest the soul of Deacon Nicola. He left this world innocent. But God sees everything and will take revenge...' Well, do you remember the standing stones, the so called stechki in Bosnia? They were considered to be decorated by a special master – pisach, called a dyak. The murdered Deacon Nicola wasn't a deacon, but a stonemason.
>
> H é l è n e: "I don't understand!" Hélène peered at the content of the margin. "What's the connection?"
>
> V i c t o r: Deacon Nicola, DN or ND reversed, Nicola Deacon is the name, hidden behind the initials [17]
>
> (Andreev, *The Glass River*, p. 122-123)

These letters, evidently 'heretic' in nature from the point of view of Orthodox Christianity, together with the small stone sculptures of human figures are interpreted by the protagonists as signs of the late-Bogomil movement whose disciples inhabited the Bulgarian lands in the sixteenth century. The narrator contemplates on the character of Нйлиле Tibot's interest in the supposedly Bogomil sculptures and the Apocripha connected with the Bogomil heritage:

> She (Hélène) had studied so-called Church Slavonic for two semesters and could partly decipher texts, but was totally unfamiliar with Old Bulgarian. She caught a word or two, if they were legible, relying more on her intuition. She was going to take a photo of a really unique document, if she came across one, of course, and decipher it later in France with the assistance of her colleagues – Bulgarian scholars. Yet now Hélène was clear about what she was looking for and was ready to ransack all the books in order to find it. She had initially planned to take a photo of the title pages and certain parts of the books available in St Nicolas

[17] *Ibid.*, p. 122-123.

> Church, so that she could enclose them in a separate list with her paper. She had not imagined she would come across Victor and obtain additional information from him. Her new viewpoint on the supposedly late Bogomil stone sculptures went beyond her initial objectives. The two letters were a real discovery, which changed her initial intentions. If they were inside the church, on the frescoes, she might be able to find them somewhere in the books.[18]
>
> (Andreev, *The Glass River*, 119)

"Father Peter" – the priest of the church – is another key character in the novel. His elusive but distinctive presence in the narrative affects the life of the characters in various ways. He has a clear idea of what is good and what is evil but he never passes final judgments on the 'sinners'. He is, rather, the unifying figure who preaches to all characters humility, reconciliation and genuine belief in the all-powerful God and condemns the 'heresy' of the Bogomil doctrine. In a sense, he appears to shelter in the bosom of the church the prodigals who have lost their way in deceitful chimeras, and are caught in the trap of their own delusions about a happy and carefree life. By attempting to save them from the vicissitudes of implacable fate, he emerges as a paragon of the divine personality, associated with humaneness, benevolence, and nobility. The priest may be seen as the only character who constructs his own identity due to his objectified, selfless and uncorrupted belief in Christianity and God, while all the other characters depend, to various degrees, on their subjective perception of the world, on their personal beliefs in secret letters, books or haunting voices. Their presumptuous and arrogant selfish lives are steeped deeply in the flow of 'the glass river', a personal metaphor for a life of vain and futile daydreaming. 'Everything is here and now, the rest is a glass river' (Всичко е тук и сега. Останалото е стъклена река) (40, 245). These are words spoken by the sceptic Victor Markov and re-iterated later on by Нйлиле Tibot.

Despite the fact that all the characters in "The Glass River", estranged from the repulsive reality of contemporary Bulgaria, in one way or another find themselves on the crossroads of history, they seek spiritual support in Father Peter, who is the very embodiment of the church which brought them to the village. Although Father Peter's personality is described and interpreted by the author in an abstract and indirect way, he nevertheless persists as the perfect epitome of the divine – 'divine as home'. Father Peter is the unifying axis around which revolve and evolve the homeless characters, each of them striving to grasp the meaning of homeland and to attain unity of being in an alien and inimical world.

In conclusion, I would like to point out that both "Elenite" and "The Glass River" demonstrate an ambitious attempt on the part of the novelists at mastering the fragmented universe of human beings who are alienated from reality – a universe of multiple layers, distorted forms and disrupted meanings – in order to organise their anarchic postmodernist existence into a coherent structure, the structure of the

[18] *Ibid.*, p. 119.

text itself. By dealing with one aspect of the contemporary multiple world – foreignness – and by identifying and interpreting its various complementary accents and manifestations, the article aims to trace the intricate process of building up the characters' complex human identity. The 'culture of multiple humanism', to make a new coinage to register the dominant mode of the novels, implies a complex of values and different perspectives in defining the human condition. Indeed, the process seems to be hard and suggestive of an anarchy and uncertainty concerning the human condition. However, this uncertainty disappears when the writers start to pick up and put together the particles of their characters' divided and lonesome existence in an alien world into a meaningful whole and to invest their apparently multiple and disorderly lives with a new significance. And it seems that the multiplicity of meanings and the fragmentation of experience become in the final reckoning mastered – to different degrees in the two novels – in "Elenite" to a greater degree than in "The Glass River". As a result, the polyphonic voices (in Bakhtin's sense of the word), although they tune with the narrative tone of the composition, they no doubt preserve their characteristic and original note and speak out authoritatively, though mutedly, to us as readers and help us restore the balance of our lost values in the times of post-modernity.

Comparative readings of this kind open the way for further intercultural parallelisms not only in the contemporary Bulgarian context but in the post-modern European discourse as well. As the two authors imaginatively transcend the national, racial and cultural boundaries of human existence, they also metaphorically help the reader dislocate the stereotypes from the past and become an indispensable part of a wider European identity.

Даскалова, Ярмила. Вместилища на чуждото: аспекти на интертекстуалност и онтологична себерефлексивност в два съвременни български романа („Елените" от С. Игов и „Стъкленaта река" от Емил Андреев).

Изборът на темата в настоящата статия се обуславя от един съвременен научноизследователски интерес към специфичен аспект на „другостта", а именно, проблемът за „чужденеца и чуждостта". В студията се анализира репрезентацията на „чуждото" в различните му прояви и измерения в два съвременни български романа – „Елените" от Светлозар Игов и „Стъкленaта река" от Емил Андреев. В „Елените" концептът за „чуждостта" се извежда както от авторовите интертекстуални отпратки към „чужди" литературни източници и текстове, които допринасят за интелектуалното и духовното израстване на протагониста, така и от изследването на смисъла/ липсата на смисъл на понятията „дом" и „бездомност" за главния герой. В резултат на това той започва

амбивалентното си съпребиваване в два паралелни свята – имагинерният свят на Томас – Мановата "вълшебна планина" – от една страна – и отблъскващият свят на „пандемониума" във времето на постоталитарна България – от друга. Концептът за „чуждостта" в „Стъклената река" – роман за отчуждението и ескейпизма – също така се определя от съ-съществуването на главните му герои в два различни свята – имагинерният свят на „стъклената река" и реалният свят, който съществува извън застиналото време на фантазното. Фиксирането на тази повествователна схема на двойно дислоциране на героите внушава и фундаменталната за романите идея за „чуждостта" – като териториално преместване на героите в пространството, но и като състояние на екзистенциална себерефлексивност, породено от неспособността им да се примирят с неясните очертания на понятията „дом" и „родина".

ФРАГМЕНТАРНОСТ, РЕФЛЕКСИЯ И АВТОБИОГРАФИЯ В „ПРИЗОРИ“

Кристина Йорданова

„Призори“ на Светлозар Игов е книга от фрагменти, която прекосява цялото му творчеството. Конкретно това не означава, че текстовете вътре възпроизвеждат цитати от предишни статии или пък маркират бъдещи проекти, а че се докосват до това, което можем да наречем ethos на пишещия и на самото писане, раждането на вдъхновението, на синтезираната идея, която стои зад стотиците изписани страници, книги, художествени текстове и статии. Един от фрагментите буквално изказва това: „Желанието ми в тази книга е не да дам проекти за бъдещи статии, скици за бъдещи разработки, а да сгъстя възможните работи до най-сбити мисловни формули. Не отивам там, където бих могъл да отида, а се връщам оттам, където вече съм бил“(стр. 91). Затова фрагментите от „Призори“ са една отворена възможност – да се докоснем до мястото, наречено **призори,** до този миг на вдъхновението, в който се случва синтезът на писателската идея, и в който словото се среща с тишината, за да се роди фрагментът като най-сгъстена форма на това събитие. В този смисъл фрагментите са откровеността, оголеността на писателя, който осмисля писането като свобода, като освобождаване в и чрез словото, при което пишещият е едновременно в и отвъд себе си, в мястото, наречено **призори** – между нощта на вдъхновението и настъпващия нов ден на идеята. Не случайно един от цитатите, с които книгата се отваря пред нас, гласи следното: „...и призори мечтаех да ви кажа/ съзрялото дълго в мен/ свещено слово.“ (Хьолдерлин. „Смъртта на Емпедокъл“).

„Призори“ е щедра, разточителна и ерудирана книга. Тя е книга-библиотека, лабиринт с много пътеки в себе си, чиито пътища водят към Шестов и Хайдегер – към тесните алпийски проходи на единия и към горските пътеки на другия; към Шкловски с неговото: „Трети път няма. И именно по него трябва да се върви“; пътищата на „Призори“ ни извеждат и при големите литературни почерци на Блок и на Достоевски; при Иво Андрич, при Алеко Константинов, при Далчев; при антология на българската литература, съставена от Светлозар Игов, и пр. – изобилие от теми, от препратки и диалогизиращи си линии в писането.

Фрагментите преплитат различни сюжети, на места спират и след определен брой страници отново подхващат дадена тема, така че читателят винаги да има свободата да поеме по своите собствени пътища, да изгради нови връзки, да дописва и доизгражда вече подхванатите сюжети – Кафка и Миле-

на срещу Лора и Яворов; случаят „Тютюн“ срещу случая „Димитър Талев“; Изток срещу Запад, но и Север срещу Юг (защото „всеки човешки живот си има своя „юг“) и пр.

Текстовете дебанализират натрупани концепции и конвенции от литературата, през социалното до политическото. Светлозар Игов умее да изгражда неочаквани паралели и контексти, да мисли през нюанси и отсенки, да пише едновременно във фрагменти и в цялости – често са обединени в групи през определена тема (например „Спомен от България“, „Антология“, „Изплезване на глътнатия език“ и пр. Са само малка част от тематизациите, които обединяват отделните парчета текст в книгата). Темите се повтарят, колажират, създават собствени микро- и макровръзки, сюжети.

„Призори“ охудожествява езика и умее да се възползва от тази междинност на фрагмента, самата тя тематизирана в книгата – да бъде едновременно свръхказващ, прекомерно пълен със смисъл и неказващ всичко – непълен, асоциативен, алегоричен, морално праболичен. Достойнството на това писане е и умението му да създава метафори, да мисли през фигури, които внушават през образи. Езикът е жив, подвижен, многопосочен.

Това, което окръгля книгата обаче, т.е. което синтезира и произвежда цялост от текстовете вътре, е своеобразната автобиографема, която тя конструира. В следговора към изданието „Как написах „Призори“ Светлозар Игов казва: „Тези – и такива – мисли сред моите фрагменти са се родили като словесна реакция на твърде тежки и травматични епизоди в биографията ми. Бих предпочел да ги нямаше в живота ми раните, които са родили такива „бисери“ (358 стр.) и „фрагментите в книгата „Призори“ представят най-съсредоточения израз на целия ми човешки и творчески опит“ (359 стр.). „Призори“ се самозаявява като житейски проект и в този аспект тя е винаги непълна, незавършена, текстуализираща биографема. Може да бъде допълвана – дописвана, разгръщана, да побира нови и нови фрагменти, които да рекомпозират и реконтекстуализират текстовото цяло. В нея работи аз-фикцията, като стояща в основата на писането. Книгата е като работа в процес, представяща субект в процес на собственото си доизграждане. Самата писана по бележки от работата на автора върху отделни книги и текстове, от впечатления върху политическия, социалния и културния живот, от спомени и преживявания. Тя се стреми през калейдоскопирането на Аз-а да даде едновременно пълна и моментна картина на това, което той е, на неговия етос, характер. В нея работи един Аз, който през писането се самоподрежда, саморедактира, проектира. Не случайно авторефлексивният план в книгата е един от водещите. „Призори“ говори и за процеса на редактиране на фрагментите, за отпадането, пренаписването, допълването – психология на собственото творчество, насочена към синтез и следователно към фрагмент. В този аспект използването на фрагмента, като жанрова и естетическа форма, напуска идеологията на стила сама по себе си, на прийома и метода, за да се превърне в екзистенциална самодефиниция на

пишещия. Следователно фрагментът е фигура, през която самият аз се разпознава. Колажирайки текстовите фрагменти като фигури, през които пишещият се разпознава, книгата успява да съвмести спомена, мемоарния фрагмент със литературно-интерпретативното наблюдение, критиката на реалността със житейската равносметка и автокритиката, апофтегмата и сентенцията с народопсихологията.

В плана на систематизацията „Призори" е поделена на три големи части, които хронологизират личното време – „Книга първа (1981-1983)", „Книга втора (1981-1988-1994)" и „Книга трета (1988-1994-2004)". Темите и сюжетите обаче в тях се преплитат, те са в режим на дописване, а цялостният текст се хомогенизира и екзистенциализира. Фрагментите на Светлозар Игов са едновременно лични и диалогични. Те влизат в разговор, от една страна, с книгите му като допълват вече повдигнати в тях теми. От друга страна, „Призори" поддържа една история на писането на самите книги, перипетиите около тяхното издаване, които излизат извън конюнктурата на личното и разгръщат по нов начин разказа за социализма с неговата скрита и явна власт, непочтеност и контрол, които решават съдбата на интелектуалеца не според неговите умения и талант, а според логиките на неговата съвместимост с очакванията на системата. В съвсем различен план диалогичността се поддържа със самия читател. Фрагментите на Игов не само държат отворено дискусионно поле по литературни и социални теми, но тъй като в текста самият авторов глас влиза често в ролята на читател, текстовете изграждат своеобразна comunitas – пространство на разговор между читатели. Книгата поддържа четящия в непрекъснат обмен със самата себе си, тя подхвърля идеи, насоки за недописаните страници от историята и рецепцията на българската литература и култура.

„Призори" притежава особеното достойнство да балансира личната гледна точка, собствените вкусове и предпочитания, етоса на писателя с апофтегматичността на стила, с прецизността на думите и дълбочината при разгъването на смисъла. Тя печели с това, че съединява необходимостта да пишеш с необходимостта да бъдеш добър и внимателен читател не само що се отнася до литературата, но и до социалната действителност, която ни обгражда. В по-широк план фрагментите са и начин да се представи самото полагане на личността в света, затова и пишещият е едновременно в множество роли – на критика, на есеиста, на социалния наблюдател... Но именно това е истинската роля на интелектуалеца – да бъде в света, но не само що се отнася до въображаемите му измерения, а и до неговите непосредствени дадености. Тази позиция отстояват и фрагментите на Светлозар Игов – вглъбено и авторефлексивно стоене в света, а не аполитично и апатично оттегляне отвъд него. Но това вглъбяване не пречи на „Призори" да покаже и едно стоене срещу света – срещу модите в писането и литературознанието, но и срещу по-страшните моди на мисленето, срещу идеологиите и политиките, срещу шаблоните и

конвенциите. Заедно със сблъскването на сюжети и контрасюжети, това е и големият залог на книгата, този на критичната позиция.

Именно тази позиция на пишещия е причина и за читателския успех на „Призори", за нейното преиздаване и актуалност, която се дължи на способността на фрагментите да повдигат дебат, да бъдат едновременно въпроси и отговори, но вече отнесено и към собствените ни ситуации.

Библиография:

Светлозар Игов. „Призори", фрагменти. 359 страници. ИК „Хермес". Пловдив, 2005.

Yordanova, Kristina. Fragmentariness, Reflexion and Autobiography in "Prizori" (Before Dawn).

The article on Svetlozar Igov's "Prizori" tries to consider the book as a complete project, which allies an author's biography figures with different practices and aspect of writing – from a reflexion on the literature and social cultural processes to the memoir fragment and the epigram. The function of fragment is explored not only as a genre and stylistic practice but also as existential auto definition of the writing human, it is considered as a figure through which he recognizes himself.

ОТВЪД ДУМИТЕ.
ОПИТ ЗА РАЗБИРАНЕ НА ЕДНА ПОЕЗИЯ

Людмила Хр. Малинова

Изключително многостранен талант, автор на забележителната „История на българската литература", на текстове – литературна критика, фрагменти, роман, философски етюди, есета, публицистика, драматургични творби, Светлозар Игов е автор и на няколко стихосбирки. В историята на българската литература няма друг литературен историк и критик така мащабно изразил своя дух – със словото на философ, прозренията на творец – естет и художник, разгърнал перото си в такъв широк художествен диапазон.

Според него „литературата е царството на индивидуалната свобода".

Мащабно обхващащ историческия път на българската литература във всички жанрове, с много точно усещане за баланс и хармония, той особено съкровено говори за поезията.

Няма жанр, в който твори, и който да не е облъхнат от поетическите му визии. Защото за него поезията е неуловимото „друго", което съществува преди думите, отвъд думите. Поставя поезията на първо място в редицата на художествените приоритети, които го вълнуват.

Казва, че се занимава с критика, защото тя „може – или поне би трябвало – да съчетае несъвместими иначе неща. Вдъхновението и образният език на поезията. Мисловните трепети на философията..." и споделя: „Да превърнеш критиката в също така високо изкуство както поезията". Поставя поезията и преди философията, която той чете систематично, познава историческия ѝ път и казва: „Философията започва и свършва с поезията... Но поезията нито започва, нито свършва с философията". Споделя, че ако има респектираща философска мисъл на XX в., то това е тази на Албер Камю – „именно защото тази философия е така напоена с поезия, че престава и да бъде вече философия", казва: „... крайните истини на познанието могат да бъдат постигнати само от поетите". Човешкият дух най-силно, най-пряко, най-тясно обвързва с поезията. Нужно му е „общуването с лекокрилата муза на поезията".

Размишлява за поезия и политика, поезия и превод, поезия и време, поезия и история; поезия и думи; за поетическото въображение, в мечтите си – чиято утопия съзнава – копнее за бъдещето като поема...

Взрем ли се по-внимателно в неговите текстове, ще открием, че поезията и поетичното присъстват и там, където най-малко може да се очаква.

А разгърнем ли „Призори" (2005) ще се потопим в море от размисли за поезията, за поетите, за поетичното... Фрагментите на Св. Игов са неговият

своеобразен лирически епос, словесни отломки, в които се е разгърнал пълнокръвно. Тук присъства и историкът-литературовед, и философът, и критикът, и романистът, и поетът, и антологистът. Фрагментите обединяват многостранните му творчески търсения и превъплъщения, самите те се четат като поезия – впечатляват освен със силна мисъл, ярки идеи, прозорливи анализи и афористичен синтез на житейска и творческа мъдрост, и с изобилието на метафори и оригинални сравнения – „приоритет" на творец с поетична нагласа. Даже отделни фрагменти звучат като поезия: говори за „звездното небе – тайнственият ръкопис на нощта", за „потъмнялата от дъжда зеленина на храстите, сред която като дневни светулки" проблясват „сребристи капки", за „неуморните",„ нощни серенади" на щурците....

Аналитично, убедително, компетентно ерудитски и изстрадано споделя размислите си за своята антология на българската поезия, в която всеки поет е представен с по една творба. С особена изследователска наслада търси, мотивира и отделя най-характерната за отделния поет творба, тази, която определя специфичния му творчески лик. Той създава по един новаторски начин единствената у нас критически аргументирана поетична антология. Неговата „Антология" – „разлята" сред фрагментите му, преминава като лайтмотив, като червена нишка през мисловните му търсения. При това е направена, както сам казва „от сърцето. Друг избор в литературата няма". Размишлява и за възможните антологии на поезията. Според него „поезията би могла да се класифицира според уханията..." Съставя представителна антология на българската лирика и ред други поетични антологии.

Многобройни са определенията му за поезията: „прецизност на чувствата". „поезията е обещание за щастие", израз на копнежа по щастие, „поезията сама по себе си е любов", „поезията превръща повторяемото в неповторимо, а неповторимото – във вечно". „Поезията може да се нарече и сгъстена красота"... Даже в заглавието на рецензия търси определение за поезията (например: „Поезията – протест, съпротива, отчаяние, утеха" – по повод стихосбирката на Сашо Серафимов „Потъване на светлината").

Когато разсъждава за духовния път на българите или за някой образ – често примерите му пак са свързани с поезията, с поетите.

Върховете в литературата измерва с поетическите имена: Ботев, Вазов, Дебелянов, Лилиев, Багряна... Говорейки за особеностите на творците, дава примери главно с поети.

От чуждите литератури особено често размишлява за Блок, Пушкин, сръбски и хърватски поети и споделя: „Бих могъл да нарека Блок поета на своя живот", но допълва: „Тук не говоря за българските поети, които са станали част от живота ми".

Споделя размисли освен за поетите класици и за редица други – от миналото и днес. Размишлява за рано отишлите си от света поети, за това „как говорят българските поети", за живота им, за ключови техни поетически фра-

зи, за образа на поета. Според него „поетът би трябвало да оголва думата до корен, но не да го изтръгва". „Поетът винаги живее в напрежението между света – такъв, какъвто е, и такъв, какъвто би могъл да бъде. Той самият е това напрежение". На въпроса на Хьолдерлин „Кому са нужни поетите в оскъдното време?" – дава отговор: „Поетите са нужни именно в такива времена".

Даже в основата на романа му „Еленине" лежи едно лирико-романтическо възприемане на света; пише проза, но вплита в нея своя поезия. Размишлявайки за епоса, съзнанието му веднага „извиква" лириката („Изкуството на епоса е – да живееш с другите. Изкуството на лириката е, обратно – да живееш сам. Големите поети често са и най-големите самотници").

Превежда предимно поезия и говорейки за изкуството на превода, казва, че „най-важен в изкуството на превода ...е третият език – а той може да бъде езикът на поезията, на изкуството, на философията, на науката".

Ако фрагментите от „Призори" звучат като поезия и представляват по собственото му признание „най-съсредоточения израз" на целия му „човешки и творчески опит", то поезията му споделя философията за човека и света. Във фрагментите си е поет, в стиховете е и философ. Редица от фрагментите му са лирично обагрени, а стиховете му имат и афористично изведени идеи.

Има нужда да сподели с езика на поезията пулсирането на собствената си душа.

Може би крайно високата летва за поезията го кара да започне с мистификацията, която впрочем той обича. Поетическите му творби първоначално са скрити в пореден за литературата ни мистификационен пласт – авторът говори за стиховете на свой приятел, измислен поет. Мистификацията е провокирана и от други причини: първо замисля да представи поезията си във вид на роман; може би донякъде го възпира и фактът, че е утвърден критик и не е нужно да „показва" „прегрешенията" си в поезията. И все пак той я пише „тайно", но не публикува, няколко пъти чете публично свои стихове; съмнява се, че „няма нищо" в стиховете си и ги „подлага на аутодафе"[1]; говори за стиховете си като за „поетическа авантюра"; в едно интервю казва „дращил съм и стихове"[2], не е убеден дали странната му, по собственото му определение, поезия, няма да последва участта на неразбраните Николай Кънчев и Драгомир Петров, например. Основно обаче у него остава желанието да запази поетическото си творчество само за себе си, в свой „неприкосновен свят" като свое „вътрешно емигрантство", като само негов „вътрешен пейзаж". И все пак последвалите десетилетия илюстрират, че той търси излаз на поетичния си свят. В интервю споделя: „В края на 60-те години вдъхновението ми секна. Но заболяването, наречено „поезия", е упорито нещо и дори след като

[1] В текста използвам някои бележки, предоставен ми от Светлозар Игов относно неговата поезия.

[2] Хоризонтите се разширяват. Среща-разговор с писателя Светлозар Игов. // *Родна реч*. 1990, № 7, с. 2.

бях престанал да пиша, мислех как по някакъв начен да направя достояние поезията си..."[3].

Първата му написана книга всъщност е поезия – „Отсъствие".

Част от нея – „Отсъствие" (Антология на въздуха и дърветата, 1963-1965)", е публикувана през 1988 г. в алманах „Море", кн. 1-2. Впоследствие „Отсъствие" е включена в книгата „Ранният край на лятото" (1995), а като самостоятелно издание излиза през 1999 г. и уточнява в послеслова, че книгата включва творби, писани в периода 1963-1969 г. Нови стихове включва в романа си „Елените" (1998), които излизат в стихосбирката „Tragelaphos и други стихотворения „ (1999). Поетическите творби, написани след тази стихосбирка, включва в цикъла „Тракийска гробница", който влиза в цялата му събрана поезия – книгата „Там" (2005).

Поезията му – със средствата на специфична поетика – разкрива неговия духовен портрет, философията му за живота и пътя, който извървява човек. Той създава ерудитска, интелектуална лирика, романтично обагрена, в която прозира личната му философия за битието и идеала му за света. „И поезията ми, и художествената ми проза са „бягство от действителността", създаване на една нова художествена действителност, един пейзаж на духа ми" – споделя той[4]. Смислообогатяващо в нея се преплитат лиричност и философски категории.

Според него: „Всеки голям поет би могъл да се сведе до един доминиращ образ, до една същност, до една основна поука. Има поети на любовта, поети на природата, поети на града...". Игов е творец с метафизична нагласа. Това, което придава специфичност на неговата поезия е извеждането на няколко ключови елемента в поетиката му: Въздухът, Отсъствието, Празнотата. „Визията на отсъствието и празнотата у мен имат съвсем лични извори", споделя той в интервюто пред Силвия Чолев, макар че отбелязва и влиянието в това отношение на Томас Елиът. Тези „лични извори" бликат от детството му, когато вижда как се осъществява порцелановото производство, как се изработва моделът, после калъпът, как моделът, изваден от калъпа, продължава да живее "чрез отсъствието си, в празната форма вътре в калъпа... Така, бъдещият предмет съществува в една празнота чрез отсъствието си" – казва той и именно това „/мета/физическо отсъствие-присъствие" впечатлява детското му въображение.

Години по-късно това усещане свързва с поетическата си визия за света като свят, изпълнен с „празнота и отсъствия", свят, в който самият той се чувства отсъстващ, алиениран.

Впоследствие особено му допада философията на Анаксимен с идеята „за Въздуха като основен праелемент".

---

[3] Цит. съч., с. 5.

[4] Критикът като поет. Със Светлозар Игов разговаря Силвия Чолева. // *Лит. вестник*, 16–22 февр. 2005, с. 9.

Тези „елементи“ са в основата на поезията му и са ясно „видими“ още в „Отсъствие“, за която по-късно той казва: „Не смятам с тази книга да гоня поетична слава, гледам на нея като на носталгичен документ за собствената ми литературна младост и атмосферата на 60-те години“[5]. И все пак тези стихове говорят и за „прелома“ в търсенията му, за докосване до своя поетическа визия, свой език, до едно „меланхолично озарение, усещане за отсъствието ми от света, който сам е изпълнен с празнота и отсъствия“.

В стиховете му в сложен възел се преплитат изконно природно и метафизично, философски категории и поетически метафори: говори за: въздух, вятър, простор, безплътност, атмосфера, „сините въздушни маси“, прозрачност, празнина, светлина, небе, пустиня, но и за: стъпки, отпечатъци, фигури, форми, дърво, дюни, плътност, звезда, трева, извор. Образи, които дават „плътност“ на голямата тема за живота и смъртта.

Но Празнотата кореспондира с Пустотата, Пустинята и провокира себевглеждане, пътуване към глъбините на духа, нова визия за съществуващото, специфично осмисляне на битието.

Заедно с мотива за празнотата се раждат и мотивите за тишината и мълчанието – оставащи трайно в поезията му и откроени особено ясно в цикъла „Критика на думите“. Идеята, че думата е сътворител, че тя може да „извае“ едно преживяване, релефно да открои чувство, кореспондира с обратното внушение, че „без думи най-добре се обяснява“, че метафизичното е свързано с мълчанието, че върхът на едно чувство е безмълвието. „Критика на думите“ започва с мотива за мълчанието, който доразгръща и преплита с по-ясно видимите във финала – мотиви за спомена и смъртта.

Цикълът „Високи води“ откроява образа на Водите, а той, от своя страна – темата за преходното и вечното, за изтичащото битие, неуловимото, но и раждащото, даващо живот. Оттук и темата за Жената – присъстваща в някои от творбите му най-вече със своето тяло. Според Св. Игов любовта е „основният извор на поетичното вдъхновение“. Петте стихотворения за „М.“ илюстрират особената симбиоза, в която присъстват физично и метафизично – тук по-ярко изведено чрез мотивите за спомена и съня. Но успоредно с темата за жената избликва и тази за самотата, за онази непреодолима, екзистенциална самота, следваща неизменно човека в същинския път на живота. Тази тема се доразгръща в цикъла „Монолог за два гласа и други стихотворения“ – съдържащ специфични поетически вариации по цикъла на Пабло Пикасо „Скулпторът и модела“ и извежда на преден план внушението, че независимо от любовта, мъжът и жената се разминават, човек е сам – истина, влизаща в скрит диалог с Яворовото „Сенки“. И отново започва да пулсира усещането за празнота, отсъствие...

Независимо, че стиховете на Св. Игов се четат като единна книга, стихо-

[5] Цит. съч., с. с.

сбирката „Tragelaphos и други стихотворения„ илюстрира и една характерна тенденция на 90-те години, когато някои творци съчетаха научната си работа с художествени търсения, ерудитските си познания с лирическите си визии. Изобилие на образи и мотиви, родени в пътя на човешката цивилизация, ерудитски препратки, размиване на границите между сън, спомен, реалност, мечта, носталгична нотка по младост и любов, интересният образ на оголения до скелет град, така контрастиращ на поляната, изворът и гората и отново – „фигурата на отсъствието" – това са част от основните неща, които доминират тук.

Едни от най-добрите му творби са тези, в които отново пулсира любовният мотив, обагрен от фина еротика, обвързан с мотивите за вдъхновението и сътворяването, с преодоляното усещане за празнота и роденото усещането за проникване в сърцевината на живота и докосване до елексира му. Любовното поетическо вдъхновение изкристализира в триптиха „Поляна", „Извора" „Гора" – тясно смислово обвързан с „Монолог за два гласа", но повече облъхнат от метафизичност и копнеж. Той доразкрива същността на лирическия Аз – романтично-носталгична натура, проникнала в глъбините на нещата, горчиво докоснала се до истини и съхранила копнежа си по онова „Там"...където има хармония, справедливост, обич, красота, добро. „Там", което е един друг свят, „което е винаги само напред, там някъде...", към което води особен „замайващ и гибелен път, който понякога се явява като спомен, друг път като мечта, като копнеж или болка, като отчаяние или щастие", път, в който човек е сам със своята несбъдната мечта.

Поетиката на тези стихове впечатлява не само с внушените идеи, открояни образи, провокирани размисли и търсения за „вечните въпроси, които никой век не разреши", но и с експеримента с формата, с търсене на естествения изказ, със странната дифузия между поезия и проза и с дискретни, но разпознаваеми препратки към Ботев, Яворов, Дебелянов, Смирненски, Далчев, Багряна и др. В самата му лирика пулсира класическата ни поезия. Силно е усещането за отдалечаване от Далчев – обратно на предметността, заявява поетика на въздуха, празнотата, отсъствието-присъствие. В по-късните му стихове се забелязва повече яснота, по-отчетлив ритъм, интерес към рефрена, но и към наративното, повече афористичност и оригинални метафорични находки.

Сред поетичните му творби се открояват: „Пръстен", „Голо дърво", „Поляна", „Давам думи...", цикълът „Тракийска гробница" и др. Тук присъстват като във фокус основни негови поетични образи и мотиви: времето, обичта, вятърът, мълчанието, тишината, любимата, дървото, споменът, копнежът... Но те се отличават и с повече яснота, изстраданост. Впечатлява и „Сън за мама" – с личен почерк, продължило традицията в българската класика на синовната нежност и обич.

В стиховете му се налага усещането, че истинският свят на невидимото е

все пак любовта, пресичането на две души и потъването им в миг, който те са сътворили. Една философия за живота – изстрадана през Пътя на дните, изкристализирала в синтеза на мисълта привечер и вплела копнежа по хармония и надеждата, идваща призори.

Malinova, Ludmila. Beyond Words. An Attempt to understand a Poetry.

The text represents thoughts of Svetlozar Igov about poetry and poets. Images and motives from his lyrics are analyzed. Poetry of Svetlozar Igov describes his philosophy for the existence.

НЕВИДИМИТЕ КРИЗИ

или

Какво литературата знае по-добре от икономиката

Георги Господинов

Пледирам за невинност още в самото начало. Поканен съм[1] да говоря тук като писател за една криза, която не съм предизвиквал. Нито аз, нито цялата писателска гилдия, нито хората на този панаир, читатели и издатели. В класическия случай писателите и парите са две институции, обречени на доста хладни отношения. Поздравяваме се, но не си говорим, ако перифразираме отговора на Волтер, когато го питат за отношенията му с една друга много повисша инстанция. Още тук трябва да призная своята неопитност в така важната финансова област. Никога не съм теглил кредит от банка, първо, защото изпитвам боязън от тези институции, и второ, защото никоя банка, както знаете, няма да даде кредит на човек със свободна и малко несериозна професия като писателската. Ето как човек остава невинен и девствен не от добро.

Нека си представим сега как в този момент някъде паралелно на Лайпцигския панаир на книгата се провежда икономически форум. И там темата е „Литературата! Каква литература?". Поканени са шест европейски финасови експерти да изнесат лекция. Водещи икономисти са напълнили залата и очакват да чуят как литературата влияе върху фондовия пазар, лошите кредити, върху цялата финансова система, върху потребителските желания на клиентите и пр. Знам, че е трудно да си го представим, даже смешно. Защото с известно основание подозираме, че големите финансови играчи не четат много поезия и проза. Не сме виждали банкери, икономисти, финансисти, частни предприемачи, брокери да прекарват с часове над роман или книга с поезия, да спорят разпалено върху Чехов, Джойс или Томас Ман. Това го няма в никой от филмите, които сме гледали. Все ми се струва, че ако финансистите четяха книги, кризите ни щяха да са различни.

Трябва да си признаем тук, че ние, хората от страната на литературата, писатели, издатели и запалени читатели, сме приели до известна степен

---

[1] Текстът е четен в деня на откриването на Лайпцигския панаир на книгата 18 март 2010. Авторът е сред 6-те европейски писатели поканени от организаторите на панаира в програмата „Autorenspecial" да произнесат слово на тема „Криза! Каква криза?". Първата публикация на български е във в. *Култура*, № 15, 23 апр. 2010, с. 10–11. На немски език текстът е публикуван в // *Sprache* im technischen Zeitalter (SPRITZ), Heft 194, Juni 2010, p. 216–226.

Излиза за пръв път в сборник. С респект към професор Светлозар Игов, от когото сме се учили да разширяваме границите на литературата и да надничаме отвъд видимите си кризи.

своето поражение. Приели сме с известно смирение своето място в ъгъла. Политиката и икономиката са тези, които карат света да се върти. Изкуството и литературата в частност са онези допълнителни екстри, без които също можем. Във всеки случай една книга не е по-важен, желан и рекламиран обект от един мобилен телефон или плей стейшън. Свикнахме също така, че сериозните неща за човека и света се казват вечер по новините от сериозни хора със сериозни професии, от икономическите и политическите страници на вестниците. А последните няколко пъти, когато видях в големите вестници големи писатели на първа страница, беше по повод съобщение за тяхната смърт. По ирония на съдбата „смъртта на автора", все още е събитие, понякога единственото литературно събитие.

Ясно е, че утопичната представа за икономически форум, на който се дебатира литературата, засега си остава само в моето въображение. (Но аз продължавам да държа на него.) Най-вероятно такъв форум би завършил много бързо и с всеобщ консенсус, че литературата се оказва икономически неизгодна както за писателя, така и за издателя и читателя, т.е за цялата верига, за всички нас, които сме се събрали тук. Там липсват големи инвестиции, няма свръхтърсене и свръхпотребление, банките не са така здраво свързани с този бизнес. Литературата е бавно ликвидна, трудно връща макар и малките инвестиции в себе си. Не е свързана с пазара на енергийни източници. А да сте виждали книги да се търгуват на стоковата борса? След всичко казано тяхната конференция може да се закрие, а литературата да се признае за ненужна, особено във време на криза.

За съжаление, ние обаче не можем в отговор на това да закрием икономиката. Но можем и донякъде сме длъжни да говорим за кризата, да я изговорим, да я опишем от нашата камбанария, да се опитаме да я разберем, да я погалим, да я опитомим, да ѝ изръмжим, ако трябва... Да накараме кризата да проговори. Какви са нашите основания и права да говорим за една финансова криза? Няма ли да ни обвинят, че влизаме неправомерно в чужди територии.

Първото, което ще кажа, е, че рано или късно всичко става предмет на литературата, всяка територия. Второ, казано съвсем късо, литературата е отпреди парите. Нашите основания да говорим са до голяма степен исторически. Размяната на думи е отпреди размяната на пари. Очевидно е, но ние често сме слепи тъкмо за очевидности. Работата не е дори в това, че литературата си служи с един инструмент като езика, далеч по-древен от парите. По-важното е, че самото възникване на парите като знак следва дълбоката логика на езика. Далеч преди виртуалната същност на парите е съществувала виртуалността на езика. Както думата съдържа предмета в себе си, без той да присъства реално, така и банкнотата съдържа потенциалните предмети, срещу които може да се замени. Представете си какво щеше да стане, ако си говорехме чрез самите неща. Ако искам да кажа слон, трябваше да го добутам тук. Ами ако искам да кажа пожар или криза?

Накратко, въображаемото, което е в основата на икономиката и комуникациите днес, исторически произлиза от употребите на езика и литературата. От конвенциите, с които човек е свикнал в едни далечни епохи. Литературата и икономиката могат да се окажат по-здраво свързани, отколкото сме предполагали. Един от въпросите, който, струва ми се, витае в пространството на днешната финансова криза, е дали виртуалното не е достигнало своята критична маса? Възможно е знаците да са надвишили означаемите, да си разменяме знаци без покритие. Нека тук се намеси семиотиката. Днешната финансова криза е до голяма степен една криза на виртуалността. Виртуалност, която е достигнала възможния си предел, необезпечена с достатъчно реалност. Като необезпечени с достатъчно гаранции кредити.

Идвам от страна, която познава добре вкуса на кризите. Опитвала ги е, нещо повече, почти не е излизала от тях през последните десетилетия. Тези кризи се развихриха след края на комунизма през 1989-а, но те са заченати и отглеждани тъкмо от десетилетията на предишната система. Бях на 21 през 1989 и помня ясно двете състояния на криза – тази от времето на социализма, зле прикривана от прокъсаното покривало на идеологията, и тази от прехода след падането на стената, която вече никой не се опитваше да прикрива. Моят малък личен списък на кризите започва от 80-те години. Нека уточня, те са свързани със социализма по български и с моето юношество по онова време – т.е. още тук имаме две изначални кризи. И така, списъкът включва:

Енергийна криза. Наричахме я „режим на тока". Три часа имаш ток, три часа нямаш. Някои се шегуваха, че погледната от космоса, България прилича на дискотека. Всички се бяха запасили със свещи, седяхме в студените стаи, и свещите хвърляха средновековни сенки в нашите панелни апартаменти от XX век.

Криза на стоките от първа необходимост. В различни периоди от време изчезваха най-нужните стоки. През 80-те хитът беше отсъствието на олио, дамски превръзки, тоалетна хартия, червен пипер, да не говорим за портокали и банани, които се появяваха само около Нова година. Пуснат ли портокали на пазара, значи е дошла Нова година. Развихме този условен рефлекс подобно кучето на Павлов. Портокали – Нова година. Портокали все пак опитах, но през цялото си детство така и не успях да се добера до бленуваното шоколадово яйце и истински шоколад Милка. Имаше ги само в т.нар. кореком – магазини, в които можеше да се пазарува само с валута, но за валута трябва да имаш специален статут. Затова първото нещо, което направих след края на социализма, беше да си купя шоколадово яйце. Беше 1990, имаше ги в нормалните магазини, събрах пари. Спомням си ясно как много смутен платих яйцето на касата и, кой знае защо, изтърсих на продавачката, че е за племенника ми. Грабнах го, прибрах се в студентската си квартира, заключих се и го ядох бавно и егоцентрично сам, много бавно, за всички тези години, в които съм го сънувал. Бях на 22. Няма как да забравя оня вкус на шоколад и

сълзи. Добре, че никой не ме гледаше. Това беше моята шоколадова берлинска стена, краят на социализма понякога е в такива дребни неща.

Мога да опиша още много локални микрокризи от 80-те, включително цялото информационно затъмнение (да я наречем криза на информацията) след аварията на атомната електроцентрала в Чернобил. Тайната, която правителството и медиите пазеха няколко дни за размера на щетите, беше буквално убийствена. Случи се в края на април, а на 1 май всички ние марширувахме по площадите под пролетния чернобилски дъжд. Разказвам тези неща, за да имаме база за сравнение между онези кризи и тази, в която се намираме сега.

Най-общо казано, онези бяха кризи на дефицита, а тази, казват, е криза на свръхпотреблението. Всъщност поне за България, кризите от 80-те се пренесоха и в следващото десетилетие. Комунизмът е в някакъв смисъл радиоактивен, има дълъг период на полуразпад. Така в началото на 90-те, докато стояхме опиянени по площадите, отново като в дежа вю преживяхме режим на тока, както и няколко редуващи се кризи, отсъствие на стоки, невероятна инфлация, фалит на банки, стопяване на всички спестявания през 1996. Можеше да се види абсолютно празен магазин, с празни хладилници, празни стелажи и неловко въртящи се продавачки. Ето от това би станал добър музей на соца, музеят на абсолютната празнота.

Неотдавна написах сценарий за късометражен 4-минутен филм за тази най-кризисна българска година, 1996. Филмът разказва историята на една майка, която обменя няколко долара, за да купи яйца, сирене, гъби и да направи омлет на сина си. Докато чака на опашката, курсът се сменя няколко пъти и накрая ѝ остават пари само за 3 яйца, от които по пътя за вкъщи оцелява едно. С едно яйце омлетът е много особен. По ирония на съдбата филмът беше забелязан на Фестивала за независимо кино в Сънданс, Америка, в началото на 2009, в самия връх на днешната криза.

Това е накратко българският ми опит с кризите преди. Въпросът е, ако си живял в перманентна криза като тази от последните 30 години, как ще усетиш поредната, за която говорим сега. За да имаш усещането за криза, което е и здравословно усещане, трябва да си пребивавал и в някакво друго, безкризисно време. Има цяло едно поколение, дали само едно, което не е живяло извън тази ситуация. Това поколение няма друга памет, други сетива и друг опит. Как то възприема поредната криза? Как ще реагира на ситуация, в която кризата си е отишла? Знае ли как да живее в нормално време?

Нека дам малко цифри. За последната година в България има нови 100 000 безработни, 50 000 от които са съвсем млади хора. Според Eurostat по критерия „материални лишения" страната е на първо място в Европейския съюз (51 % от българите страдат от материални лишения). А общото усещане на хората е, че истинската криза още не е стигнала у нас. Поне не съвсем. Струва ми се, че по-страшно от усещането за криза е липсата на усещане.

отсъствието на сетива за кризата. Все едно да нямаш рецептори за топлина. Тогава всяка печка или котлон може да те убие. Това, с което литературата може да помогне, е в развиването на чувствителност към кризите. Иначе те стават перманентни, а нашата безчувственост към тях – хроническа.

Пак според данни на Eurostat около 17 %, или всеки шести в ЕС, живее на прага на бедността. Има една невидима европейска държава с 80 милиона граждани в нея. Няма я на картата, но тя е по-голяма от Франция, от Италия, Испания, Полша. Една държава на бедността, голяма колкото Германия. Знаем ли достатъчно за нея?

Но да се върнем на далеч по-малката България. Официално настоящата криза пристигна там през юли 2009. Значи е пътувала около 2, 5 години от Америка. Скоростта не е била особено висока. Но пък в тази част на Европа и пътищата не са толкова добри. Истината е, че българското правителство по това време отказваше да я види. Твърдеше, че икономическите показатели са много добри и България е „остров на стабилността" в океана на световната криза. Това, което сега знаем със сигурност, а кризата го препотвърждава отново, е, че идеята за остров вече е невалидна. Литературата, разбира се, го е знаела преди икономиката. Онези прекрасни редове за невъзможността да си остров и за камбаните, които винаги бият за теб, на Джон Дън – всички ги знаем (благодарение и на Хемингуей) – са от 1624 г. И са част от една книга с молитви и размишления, носеща прекрасното и подходящо за днес заглавие „Молитви при неочаквани случаи".

Тук е мястото да признаем, че кризата, която описваме, съвсем не е единствената, нито дори най-голямата в историята на света. Да, това наистина е донякъде разочароващо, разбирам много добре. Пак не случихме на велико време. Икономистите описват двайсетина подобни големи финансови кризи само за последните 150 години. За първа се смята тази от 1857 г., тръгнала от Америка и масовия фалит на железопътните кампании. Тя твърде бързо преплува океана, което ни кара да мислим, че икономиката вече е била трансгранична. Следва друга знаменита криза, тази от 1873 г., продължила цели 6 години и получила името Дългата депресия (Long Depression). После идва най-голямата, великата Great Depression, която си има точна дата за начало – 24 октомври 1929 г., черния четвъртък. После първата петролна криза от 1973 г., после срива на Нюйоркската стокова борса през 1987 г., няколкото поредни кризи, съвсем начесто през 80-те и 90-те години, Мексиканската, Азиатската и пр.

Имаме ли име за днешната криза? Уви, колкото и да се разраства, тя никога няма да бъде наречена „Great Depression". Което в известна степен усилва депресията ни. Липсва ѝ известно величие. Кризите и депресиите ни не са станали по-малки, но начинът, по който ги преживяваме, сякаш се е смалил. Имаме твърде много обещания за спасение, твърде много виртуални изходи. В един бърз и натрошен свят няма как да преживеем тъгата и трагичното око-

ло нас по онзи цялостен, завършен и възвишен начин, който те заслужават. От което не ни става по-леко, напротив. Защото и онова, което старите гърци наричат катарзис, става все по-непостижимо. Невъзможността да преживееш една трагедия, криза, депресия до дъното ѝ те прави неин постоянен заложник. Кризата се хронифицира. Моята скрита радикална хипотеза е, че от няколко десетилетия преживяваме една и съща хронична криза, с отделни периоди на ремисия. Да не забравяме, че „криза" е медицинско понятие, употребявано още от Хипократ и Гален, т.е. далеч преди да стане икономическо.

Но въпросът беше имаме ли име за днешната криза. Да, оказва се, че все повече автори употребяват името "Great Recession". Е, значи добрахме се все пак до някакво величие, до заветното "Great". (Впрочем според една статия на Catherine Rampell в „Ню Йорк таймс" от 11.03.2009, с това име са се кичели поне 4 икономически кризи от 1970 насам.) Но „рецесия" е доста по-лишено от трагизъм понятие, изгубило се е „героическото измерение". Според икономическата дефиниция, рецесия има, когато брутният вътрешен продукт (Gross Domestic Product) е отрицателен за две поредни тримесечия. Някак твърде еднозначно и изчислимо. Вън от икономиката думата рецесия се свързва с ерозия на пясъчните брегове, с оголване на зъбните венци и пр. На този фон „депресия" сияе с цялото си ветрило от значения. Тук наистина има мит, има легенда. Литературата и психоанализата са си свършили работата. Тук има истинска дълбочина във всеки смисъл на тази дума. В геологията депресия е дълбина, падина, океанско дъно. Впрочем най-голямата депресия в света е Марианската падина. Ето ти още една Great Depression. Можем да съпоставяме с нея тази от 1929-а година, както и собствените си тъги и депресии. Депресия, дълбока колкото Марианската падина. Звучи като стихотворение.

Позволете ми сега, след като отдадохме дължимото на историческите, етимологическите, географски и дори геоложки измерения на кризата (и депресията), да надзърнем и в нейните частни лични дълбини. Тук, за разлика от икономиката, съм истински специалист, както и всички ние, струва ми се, които сме от страната на книгата.

Всъщност една от хубавите страни на тази криза е, че тя ни дава повод да говорим за неща, които се простират отвъд нея. Наричаме я финансова, защото е най-лесно да видим тази част от айсберга. Всички са чувствителни, когато става дума за пари. Но единственото число тук е измамно. Кризите, и то видимите, са повече от една. В краткия каталог влиза екологичната криза, специално държа да отбележа мистериозното изчезване на пчелите през последните години; също кризата с изчерпването на енергийни източници и пр., и пр. Неща, за които толкова е говорено, че вече сме спрели да ги забелязваме. Освен тях обаче става дума и за друга, по-трудно видима лична и глобална криза, която не се изчерпва с банкрута на банки. Каква е тази криза? Ето един възможен отговор.

Ще я нарека криза на лесните обяснения на света. Или криза на съсеения

хоризонт. На отсъстващата трансцедентност.

Известно е, че финансовата криза стартира с т.нар лесни кредити, отпускани бързо и леко, без достатъчно обезпечаване и гаранции. Знаем, че „кредит" идва от латинското credo – заемам, но и вярвам, доверявам се. Така етимологията ни подсказва, че преди кредитната криза е кризата в кредото. Днес имаме замразяване на кредитите, преведете си го и като замразяване на доверието, на вярата.

По аналогия с това сме изправени пред една система от бързи, лесни и повърхностни обяснения и ценности. Пазарът и медиите в голяма степен стимулират тези процеси. Пазарът иска да купиш на мига, да не мислиш прекалено дълго. Автентичният човек е потребяващият човек, пазаруващият човек, алчният за света човек. (Greed is good, както гласи известната фраза на Gekko.) Не се колебай, казва пазарът, това е твоята природа. Пожелай, вземи парите и го получи сега. Живей днес. От другата страна стои културата с всичките си колебания. И с абсолютно непазарната идея как ще се живее утре. Два различни свята, напрегнати помежду си. Ясно е на чия страна е надмощието. Твърдя, че смисълът на литературата е да застава на страната на губещите. Ценността да си победител и да си неуязвим е естествена за системата на капитализма. Но за хората, които са от нашата, губещата страна си струва да стоят зад уязвимостта като ценност, зад колебанието и несигурността. Вярвам в колебаещия се човек.

Каква е връзката с медиите? На едно място Милан Кундера ги нарича „редукционисти на смисъла". Волно или неволно те пренасят, а често и участват в произвеждането на лесните обяснения за света. Разбира се, медиите също страдат от кризата. Свиването на медийния пазар, падането на тиражите, губенето на рекламодатели е факт. Но стратегията на тяхното спасяване, поне в България, включва още по-силно редуциране на смисъла. Първото, което отпада от един вестник, са страниците за анализи, разследваща журналистика, публицистика и страниците за книги и култура. Намирам това за доста недалновидно в дългосрочен план. А и не трябва ли тъкмо във време на криза да има по-голямо предлагане на версии за случващото се отвъд непосредствената видимост на фактите?

Към лесните обяснения за света (лесните кредити) ще прибавя и експертното, икономическото обяснение. Тази криза е поражение за самозабравилия се Хомо Икономикус, както писаха някои анализатори. Поражение за идеята, че светът може да бъде обяснен единствено през икономически отношения, парични потоци, пазари, лихви, кредити. Дори икономическите депресии не могат да бъдат обяснени единствено с икономически параметри.

Ние не сме направени от икономика и политика. Направени сме също така от тъга и колебание, от такива крехки и необясними неща.

Всяка криза има видима и невидима страна. Едната можем да измерим, другата – не. Как се измерва тъга? Въпросът е да имаме сетива и за двете. И

да не се опитваме да лекуваме едното с лекарствата за другото. Защото няма как да излекуваш тъга с антибиотик. Нито частната си депресия с финансова инжекция.

Пред прага сме, това е само частна интуиция, на една нова криза, аналогична на тази с изчерпването на нефтените залежи и енергийните източници. Веднъж я нарекох *Изчерпване на залежите от смисъл*. Да, до голяма степен това ще е глобална, световна криза. Може би в отделни страни тя ще има по-особено и по-тежко изражение. Там, където собствените залежи на смисъл никога не са били особено дълбоки. И се е черпило доста по-бързо. Криза на късия хоризонт, криза на мотивацията, на неясното утре, люшкане между депресия и агресия, взривяване на твърде крехките примирия в обществото.

Затова предвиждам страхотно бъдеще за литературата, като произвеждаща смисъл. Нещо като алтернативен енергиен източник. Какво прави литературата, казано най-просто. Разказва истории и с това отлага края (Шехерезада) и разширява света и собственото ни ограничено време и тяло. Животът ни би бил обидно кратък без нея. Какво още? Дава ни инструменти за интерпретация. Учи ни как да мислим себе си и света, как да го разкажем, как да го четем. Литературата е бавна медия, за разлика от класическите и нови медии, но смисълът, който тя дава, има важното качество траене. Бавното трае дълго. Харесвам историята за бедуините, които по време на дългите си преходи спирали често, за да дадат време на душите си да ги настигнат. Скоростта на душата е друга. Твърдя, че литературата знае повече за тази скорост. И още нещо в полза на литературата. Всичко в крайна сметка се превръща в нейна тема. Кризата също. Както пишеше Маларме в любимия на Борхес цитат „Светът съществува, за да се превърне в книга."

Дами и господа, През цялото време се опитвах да говоря за смисъла, важността и съпротивата на литературата с оглед на една криза, зад която надничат други, невидими кризи. За да сме честни, нека в самия край кажа нещо, което сякаш ме опровергава. Да си припомним, че Голямата депресия от 1929-а се случва в края на едно от най-великите литературни десетилетия, в което излизат книгите на Джойс, Пруст, Виржиния Улф, Томас Елиът... Звучи доста обезкуражаващо. Но все пак остава надеждата, че тъкмо тази голяма литература е донесла смисъл и утеха за частните тъги и депресии на преживелите 1929-а. Което никак не е малко.

На самия финал бих дал своето доверие и личен кредит на споменатия Томас Стърнз Елиът, който изрича: „За нас е само да направим опит. Останалото не е наша работа." Впрочем самият той, както знаем, е работил седем години в известна лондонска банка.

Gospodinov, Georgi. The Invisible Crises.

The text is written for the Leipzig Book Fair' 2010 and was read as a public lecture, part of the program "Autoren Special". The appointed theme was "Crisis! What Crisis?". The text explores different meanings and dimensions of financial crises and finds literature's historical grounds to have right to explain and surmount them. Finally the text professes (in a bit utopian way) the great future of literature as and alternative source of energy and meaning in our times of global meaning shortage. The text is published in German in the magazine Sprache im technischen Zeitalter (SPRITZ, June 2010).

НА РАНИНА

Севдалин Генов

„Мечтая да живея като в спомен"
Светлозар Игов

Ако внимателно се вглеждам през рамо, ще видя там далече група петнайсетгодишни момчета. Със Светлозар Игов бяхме по-скоро хрисими – не си падахме по уличните свади, а футболният нагон не ни гонеше. Не бяхме черни овце, а по-скоро бели врани...защото щяхме да ставаме космонавти. Първо четяхме астрономически таблици и атласи. После с изподраскани лупи и картонени тубуси измайсторихме телескоп и от терасата у дома се взирахме в луната и звездите. Дори ракети изстрелвахме – корпус от няколко ката станиол и гориво – плътно навита филмова лента... Пушеше и миришеше като в пъклото, но.. фучеше и летеше.Не ни обръщаха внимание – тихи луди – до деня, в който излетя първият космонавт Юри Гагарин и тогава част от човешкото възхищение се изля и върху нас. Дори и момичетата още повече ни заглеждаха. А ние мъкнехме торби с книги от книжарниците (главно руските – издаваха много и продаваха евтино за пропаганда). Страстта ни към астрономията логично премина към фантастичната литература и от там към голямата литература.

Последните ни астрономически наблюдения приключиха, когато с опушени със свещ стъкла гледахме на Витоша пълното слънчево затъмнение...

А в този период ние със Светлозар вече тайно си разменяхме Мопасан и Флобер – в избора се намесваше и гласът на възрастта ни ...Говорехме все повече за литература.

А аз взех, че написах научнофантастичен разказ и го типосах във вестник „Средношколско знаме". Още не бях се нарадвал на поздрави от приятелите и...в следващия брой някой оспори моите научни и литературни проблясъци. Тогава се появи моят спасител – Светлозар. Той написа първата си критична статия (1960 г.) – естествено в аргументирана защита на наивния ми разказ.

Сложна е силата, която може да тласне махалото от една точна наука – астрономията – към могъществото на литературата.

Две години по-късно публикувахме във в. „Народна култура „една заедно написана рецензия за книга". И се затъркаля...

Имам усещането, че част от срещите ни се размиха във времето. Когато Светльо стана студент по Сърбохърватска филология, си казах: – Ха – с този висок успех можеше да влезе каквото си поиска, а защо Славянски филологии? След три години и аз започнах да следвам абсолютно същото. Колко

е случайна тази случайност случайно не знам....Срещахме се все повече и повече с интерес към модерната сръбска и хърватска литератури...А тогавашната Югославия бе мост към книжовността и изкуствата и на Европа, и на целия свят. И Сартр, и Елиът, и Анри Мишо ни шепнеха на сръбски език. Ще речем сега – смешни времена. Но и мъдри. Засищахме жаждата си с все поразклоняващи се корени. А какви литературни разклонения ще избуят – това не знаехме (дали да не напиша „и досега").

Групата ни бе амбициозна и образована – Кръстю Пастухов, Мишо Неделчев и Енчо Мутафов, Николай Кънчев, Драгомир Петров и Биньо Иванов...

Свето непрекъснато изнамираше списания и книги от Белград и Загреб (а и тайнствени преписи от руска литература.). Говореше опиянено за ОПОЯЗ – за руските и френските структуралисти... На устата му все беше Т. С. Елиът и поетическия корелатив. Превеждаше модерни сръбски и хърватски поети: Васко Попа и Миодраг Павлович, Йован Христич, Влада Булатович и Лалич. И най-много ни внушаваше интерес към не много познатия тогава Атанас Далчев и към колоса Иво Андрич, току-що провъзгласен за Нобелов лауреат.

По това време забавно стечение на обстоятелствата отреди Свето да ми преподава в Софийския университет. Спазвахме приличието в часовете за упражнения, а след това хуквахме по задимените кафенета „Бамбука", „Славянка", Млечния бар, „Шапките" или в зимното свърталище – подземието на „Варшава", пълни с интелигентни млади хора, но и с ченгета (като прочутия „Жервез" в Бамбука) А когато вземахме по някой хонорар, канехме гаджета в бирхалето на БИАТ, в бирария „Чайка" или Унгарския ресторант.

И двамата пишехме стихове и поетична проза – тайно и сакрално...Разбира се – импулсирана от нещастни (или щастни) любови...

На Светлозар му предстоеше да върви по дълъг книжовен път – през стиховете и литературната критика, към литературната теория и история, есето и романа...

Изпитва и сега удоволствието да създава литература ради себе, понякога това означава наспроти професията, ежедневието на хляба, сиренето и чашата вино...И ако това ми писание изглежда сувише (свръх-прекалено) засукано, то е, защото такова е и попрището Светлозарово... Пиететът към думите подхранва магията на игрословието.

И както всяко същество, „задълбочаващо или престрояващо своя мислителен свят се отдалечава от човеците" (формулирано от общия ни любимец Пол Валери), ние се затваряхме с писалищната маса и това понякога ни отдалечаваше един от друг...Но близостта е въпрос на дух..

Търкалят се годините и Свето – най-младият между нас – пак е най-млад. Цифрите на юбилейните години са само математическо понятие. А ние математика не знаем – иначе щяхме да станем астрономи...

ШЕСТ РИСУНКИ КЪМ ПОРТРЕТА НА ПОЕТА

Любен Петков

1.

В „Бамбука“, средище на софийската бохема, влезе поета Ламар, огледа се за празна маса, но празна маса нямаше в ранния следобед. При нас имаше свободни места; Ламар ни благодари, намести се и поръча за себе си Брезовски мискет, за нас – кой каквото пие. Николай Кънчев даде знак на келнера, рече: „Без мен!“ Ламар стрелна с очи сърдития поет, пипна папионката си и безгласно се усмихна. Не хареса мълчанието на нашата маса именитият писател; бе дошъл за раздумка. На щръкналия до вратата Венко Христов, с красивата си приятелка, даде знак да сподели компанията ни. Венко се засуети, прошепна на момичето си и те украсиха масата ни. Без Николай Кънчев, който взе своето питие и се премести на бара.

– Какво беше, какво стана – въздъхна Ламар, с глава на император от времето на упадъка на Римската империя. – Какво ще пиете? – обърна се към Венко и госпожицата му.

И даде знак на келнера.

С писателя Гьончо Белев продължи приказката си за ония луди млади години, пътували с файтон за Ихтиман.

Накрая на града настигнали госпожица с капела, тънка, с ханш – чудо и приказ. Поканили госпожицата във файтона и тя приела.

Опознали се.

– Ама Вие как така?

– За Ихтиман! – кръшно се засмяла госпожицата.

– Сама? – недоумявал Гьончо Белев.

– И ако не е тайна,с какво се занимава госпожицата? – запитал Ламар.

И се опитал да отгатне:

– Учителка сте,познах аз!

– Аз, господине, ами да, защо не – аз, господине съм курва! – още по-кръшно се засмяла госпожицата.

– Какви времена, ще речете, бяха…

Запъхтян млад мъж, с гоголевски профил на лицето, блъсна вратата и заситни към бара. Николай Кънчев му кимна; явно са имали среща.

-Светлозаре! – позова го с тихия си глас Венко Христов.– Това, чичо Ламар, е Светлозар Игов.

– Знам,знам…

Светлозар Игов не ги чу в шумотевицата на бара; и както внезапно се появи, така и изчезна.

„Бамбука"срещу Народния театър бе кръстопът на всякакви – от София и от провинцията: на маниаци и психопати, на интелектуалци и далавераджии, на ченгета, бездомници и най-много на бледи и гладни дарования и графомани като нас, кандидати за слава – безкраен празник на очакване и надежди, загърбили скрупульозни боричкания и надлъгване в железния обръч на идеологизираната ни битност.

– ... вчера, на тази маса, се настани при нас госпожица, с капела, с ханш – продължи Ламар – и вежлива.

Пили по едно, говорили.

– Вие, рекох, госпожице…не се ли познаваме? От къде сте?

– От Пазарджик съм, чичо Ламар…

– И ако не е тайна, какво занимание имате?

– Ами – аз съм поетеса!

Красивата госпожица на Венко срамежливо сведе очи.

– Ха-ха – задъхваше се Ламар, като отпиваше от чашата брезовски мискет и приглаждаше с длан сребърните къдрици на императорската си глава.

2.

Светлозар Игов: *Малко писатели биват оценявани от Гургур* (Гургурът на Св. Игов е най-философското негово творение – същество хвъркащо, с човешки глас).

Вечерта, след обявяването на конкурса за млади писатели на името на Рашко Сугарев в Стария град на Пловдив, нашият приятел Павел Чернев от Хисаря ни покани да му гостуваме. Побрахме се в две коли и отпрашихме към любимото градче, с разпускане до сутринта; а сутринта, рано, различихме същество с човешки глас в короните на високото дърво насреща.

Уплашен мушморок вирна тревожен вик: „Мамо! Мамо!"– сочейки съществото в короната на върха; и се скри в полите на майка си.

– Не бой се, момченце – дотича Йордан Велчев, – това, на върха, е Гургур;

Гургурът Светлозар Игов.

– Гур-гур! Гур-гур! – запелтечи мушмурока.

Гургурът е навсякъде и никъде.

Гургурът е буден и когато спи.

Гургурът не е тайнствен, но гургурианството е тайнство.

Гургурът е айсберг.

Ако двама се обичат – те са един Гургур.

Малкият принц е Гургур.

И слабият Гургур е силен, и дебелият Гургур е хубав.

За Гургура може да се говори много, но по-добре е да се мълчи.

Гургурът е пратеник на отвъдното.

……

.....

3.

От време на време, в наше време, властта съвсем обезумяваше. И като гърчеща се змия хвърляше отровата си наляво и надясно, където свари.

В Пловдив обяви гладна стачка поета Петър Манолов, заради ровене в архива му и в личната му кореспонденция, поредна мерзост, на която не устоя човека. Затова пък властта отвърна на протеста му с най-гнусното оръжие на тоталитарната държава: във фабрики и заводи, градове и села, в училища, квартални Офе-та и комсомолски дружества обсъждаха стиховете на поета „формалист,модернист и неудачник". За срам и позор с публична декларация се отрекоха и пловдивските му колеги и приятели, с изключение на двама-трима. Никой не смееше да произнесе името на поета, да доближи дома му. Докато международната общност нададе вой срещу своеволието на властта.

Наговорихме се с Радой Ралин и Валери Петров да нарушим клеймото. И с моята Тотка /шкода/ отпрашихме за Стария град. Човекът, който бдеше до дома на поета, изненадан от появата ни, се изниза като сянка. По-изненадани останаха Петър и жена му Вера. Разприказвахме се. Писателят ни въведе в кабинета си, с разхвърлени ръкописи,книги, писма и листи от ровичкането на агентите на Държавна сигурност.

– Не пипам нищо – рече поетът – да видят срама си...

После приказката продължи на чаша чай.

И в това време някой тревожно позвъни.

Ония знаеха, че сме тук.

– Отворете! – чу се вик.

Позвъни се втори път.

Вера пребледня; тръпката премина през Валери и Радой, не отмина и мен. На третото позвъняване, Вера се надигна, прекоси пространството и отвори.

В рамката на вратата, ухилен до ушите, стоеше Светлозар Игов – единакът, непукистът, свободният духом;

– СВЕТОФАР ! – както изричаше името му едно хлапе.

4.

Студен зимен ден (краят на февруари). Но в залата на Съюза на писателите на „Ангел Кънчев" №5 /без две липи отпред/ е горещо. Непосилно горещо. На трибуната държи реч Светлозар Игов. От упор – без уговорки: – *Вие писателите, с повърхностните си творения, отдалечавате човека от литературата, от изкуството, от живота. С писанията си вие създавате враждебна среда... вас не ви обичат.*

Става още по-горещо. И с още един замах, стоварва юмручното си слово в лицето на Съюзното ръководство. Разказва за поредното унижение на семейството му, с две невръстни деца, на което е отказано да се настани в созополската почивна станция и то слънчасва навън под изгарящото юлско слънце.

Думите на Светлозар жигосват, шибат през лицето, не отминават никого – до последния потящ се в залата. И всичко се обръща с главата надолу. Събранието, с точките от дневния ред, е изпортено; всички са настръхнали.

– Докога ще го търпим този – чуват се гласове.

– Да върви по дяволите.

– Да се извади от писателите ...

– Да се изключи от Съюза.

За срам и позор, бях свидетел на тази пукотевица. Настръхналата писателска тълпа се наложи; опитите за възражение на двама-трима от присъстващите бяха заглушени. После Бонка, машинописката и наша приятелка, която навярно беше в залата за протокола, ни разказваше подробности от скандала.

Как завърши тази история ли?

Ръководството на Съюза оттегли решението за изключване на Светлозар Игов. Преди това се бяха орезилили пред целия свят като изключиха четирима писатели, затова че се въздържаха да гласуват в протестна декларация до Нобеловия комитет след избирането за Нобелов лауреат на дисидента и „предателя" Александър Солженицин.

– Герой няма да те правим ! – му бе казано месец по-късно на нарочна среща с ръководството на Съюза. За изключване на срещата въобще не станало дума. Нещо повече, предлагат на писателя контрактация със солидна сума за нова книга; колко хубаво и познато. Светлозар Игов, разбира се, отказва.

5.

В пролетния ден летим с моята Тотка /шкода/ – от Хисаря към Търничане с проф. Стоян Каролев, Георги Величков и Светлозар Игов; към сърцето на България, по думите на професора. И не защото Търничане е географски център на Родината – в Търничане е протичал детството си. Оплакваше се от болки в главата, но стана същото онова дете, щом наближихме селото.

– В кладенците по дворовете ловяхме пъстърва с кофите, с братовчедите ми я пържехме под лозата.

Край Търничане тече река Тъжа, която зад ливадите се влива в Тунджа.

Величествен сред снеговете на Стара планина връх „Ботев" целуваше небето, а към него надничаха върховете „Шипка" и „Столетов"; от другата страна пък протягаше прелестите си Средна гора.

Над покривите на Търничане прелетя щъркел. Георги Величков се препъна, прескачайки потока, но закачи мартеничката на клонче в елшака.

– В Търничане имаше много биволици, нареждаше професорът, щом зърна на поляната крави и седем магарета, които ближеха стръкчета трева. – Баща ми Нестор Каролев се оженил за старозагорка и се преселил в града: в Стара Загора съм роден, но в Търничане идвах при братовчедите си всяко лято.

От пролетната омая селото, с облепени вестници по прозорците, сякаш бе заспало: отникъде човешки глас. Разголено циганче се галеше с пощипващия вятър и чешеше с наслада коремчето си. Щъркелът отново прелетя над нас: дали не бе останал този самотник от есента? С ръка на челото срещу ослепителното слънце професорът проследи кръженето на щъркела. Бликащата светлина в очите, стори ми се, изличи утаеното от главоболието му.

Рано сутринта на другия ден /в Хисаря/, в килията ми шумно влетя Светлозар Игов.

– Бате Любо, кой е по-велик – един диктатор или един писател?

– Ти знаеш кой е по-велик...

– Писателят е по-велик. Писателят е незаменим, докато един диктатор на другия ден може да бъде заменен с друг диктатор.

– Така е – рекох, – ти си по-велик от всички, които познавам.

– По-велик съм – съгласява се бате Бебо. – Може ли някой друг да напише моята *История на българската литература?*

– Не може...

– Макар да ги засипват с пари – не могат. Те могат да не я издават, но не могат да я напишат! – рече и бързо излетя, както внезапно влетя в моята килия №26 от неговата килия №25.

6.

Още една рисунка към портрета на поета, като ехо /провокирана/от писмо на Горки до Чехов:

...Четох Вашата Дама /„Дамата с кученцето"/.Знаете ли Вие какво правите? Убивате реализма. И скоро ще го убиете – до смърт, за дълго. Тази форма е отживяла времето си – факт. По-нататък никой от нас не може да пише така просто за такива прости неща, както го умеете Вие.

И след пророчеството на Горки за убийството на реализма и погребението на една литературна епоха, ето какво записва век по-късно Светлозар Игов в книгата си „Призори"/2004/:

От „Дамата с кученцето" пътят на световната литература тръгва към Джойс и Кафка... и към „В очакване на Годо" след „Три сестри" – мъдрува Гургурът.

Като в поемата на Гогол, загребвайки от душите на живите и мъртвите, в книга подир книга – на отливи и приливи, перото на Светлозар Игов рисува и населява свят, неотделим от нашия свят. С поглед отвътре да надникне в човека, да напомни за двойствеността на човешката природа, на човешкото поведение, с жив, вълнуващ, ярък и точен език – моралист, редом с Далчев и Делчев. В дълбоката си същност и необхватната „Призори" е – и светла, и тъжна книга; мислите на писателя ни отвеждат към бездънните бездни на душата, каквато е душата на Светлозар, каквато е душата на човека.

ПОД ИГО/В

Марин Георгиев

Народ от роби ражда водачи лакеи.
За да бъдеш изгнаник, не е нужно да ставаш емигрант.
Човек иска Бог да бъде съдия на другите, но Бог е само негов съдник.
Светлозар Игов

1.

Ако не се лъжа, Под Иго/в чух за пръв път от Николай Кънчев, мислех го за Николайкънчево изобретение, каламбур, измайсторен на маса в някогашното писателско кафене на „Ангел Кънчев" 5. Оказа се, че авторът е старозагорският поет Иван Хаджихристов; Игов го казал на Кънчев, Кънчев на мен… Кънчев и Игов са стари-прастари приятели, на младини – като сиамски близнаци. Когато пиша за Игов няма как да не пиша и за Николай.

Неразлепими, трябва да ги разлепя.

2.

Днес, след едноседмично звънене по джиесема и домашния телефон най-после се чухме; за последно се обадих към 14.30; звънях дълго, както през цялата седмица; пак го няма си рекох; след малко моят телефон звъни; това е Игов, казах на жена си.

Той беше. Определихме си среща в 16.30 на площад „Журналист".

Киснахме поече от час в едно пушливо-задушливо кафене; вмирисахме се; пък и не си чуваме приказката: засичат се гласове в теснотата, климатикът те залива с вълни суха топлина; не можеш да се съсредоточиш. Бе дай да излезем; прилошава ми; а той – студено ми е; накрая отстъпи; като награда, и слънце грейна; сега ще ти покажа тавана, на който живееше Кънчев; ей в този вход влизах всяка сутрин, правехме разходка, купувахме си хляб от фурната, тук имаше фурна, (помня я) и луканка; докато слезем до долу и той ги изял…

Стоим срещу капандурата на тавана, като на поклонение.

Знаеш ли, викам му, ние сме май единствените, които все още обичаме Кънчев; понякога така ми липсва, че ми иде да крещя!

07.04.2010

3.

Другият ни общ приятел (и обич) бе Петър Алипиев.

Не съм Сократ, но като Сократ, вместо в потока, доберех ли се до кафенето на писателите (по-късно научих че го именуват и *сивото поточе*), киснех с часове; запознаеше ли ме Иван Цанев с поредния жив писател, повеждах разговор, който свършвах с един и същ тест – след Далчев, познава ли прозата на Илия Волен и поезията на Петър Алипиев; ако ги знаеше, и особено ако ги харесваше, – значи имаше вкус.

Игов дори обичаше поезията на Алипиев; значи е от моята кръвна група!

Подир години го и доказа: освен с отзивите си, но и с това, което се канех, многократно уговаряхме с Пешо, но само Игов направи: зададе му онези изтръгващи съкровения въпроси, които станаха книга; своеобразна литературна анкета; по номенклатурния списък на ония времена *тя* Алипиеву не се полагаше.

А когато Пешо почина, само Игов *го изпрати* във Варна (вестта научих на арегоара София на път за Будапеща). Смъртта на Алипиев роди приятелство между Игов и Алипиевия приятел и съсед – композиторът Милко Коларов.

4.

Игов е с година по-голям от мен, а за това, което знае, може и помни – имам го къде-къде по-голям. Както из Лозенец: той върви напреде ми, води, а аз – *под*–ире му (= на под Иго–в). Много пъти казаното от него за ставащото пред очите ми в последните двадесет години, имах го за параноя, след време се е оказвало пророчество. Да надзърнеш в бъдещето ще рече да познаваш миналото и да наблюдаваш настоящето. Да пише за тях, да разсъждава, да постави диагноза, да формулира *закона* за него е така естествено, както да диша, яде, пие, пуши. Умее ги всичките, а пиян не го помня.

Миналата година се видяхме веднъж-дваж на кафе в предверието на кино „Одеон"; чаках го отвън преди да дойде; зададе се – бърз, гъвкав за понатежалото си тяло; косата, веждите – прошарени; ей така ще изглеждам подир година, казах си. Тогава моите все още чернееха.

Напред с една година, той ми е нагледното бъдеще.

Днес съм като него.

А утре – както той днес.

5.

Пише, както диша, яде…

На младини, малко преди края на 70-те правим-струваме, все в Габрово осъмваме: Игов, Иван Цанев, Енчо Мутафов, Николай Кънчев и аз – младият поет. Embargoто над Кънчев още не бе свалено, но в кафенето на писателите вече го пускаха, мен – с придружител или нелегално… Една компания бяхме. По това време председател на СБП бе Пантелей Зарев, а главен секретар Слав Хр. Караславов; той, Орлин Василев, Андрей Германов, Станислав Сивриев,

Рангел Игнатов се бяха заселили в Боженци. Кънчев все цитираше Слав от младите им години; прочел Слав стихове на Кънчев, срещнал го и му рекъл: – Пиле, ами ти много далеч си отишъл… (това *далеч* не било похвала за майсторството, а укор за преминати граници на естетически и идейно позволеното). Та в Габровския Клуб на дейците на културата направихме творческа вечер на Кънчев; направихме я *нарочно*, да подчертаем уважението си към поезията му, да предизвикаме признанието му и официално; като живеещ и в Боженци, главният секретар не можеше да няма верни съгледвачи; Кънчев се шегуваше: – Правим го под човката на пилето…

Мина-замина вечерта, а ние с Игов, тогава още ергени, останахме… Бяхме отседнали в хотел „Балкан". Закусвахме бобена чорба; айде още една; айде още по една! – така ни хареса този боб, че си обявихме състезание; победи ме – с два боба барабар: аз изядох 7, той – 9! С 2 (два) *под* него.

Кой може да се мери с Игова?!

6.

Критик, литературен изследовател и историк, философ на литературата, а по поведение – поет; наистина „мисълта и изкуството подяждат волята. Философите не са били никога големи характери. Нито пък поетите"*. На тази *ерозия* се поддаде дори самият Тончо Жечев – любовната му драма с поетката; колко страдания за нищо!

Лятото на 1978; на море съм някъде над „Златните пясъци"; но мога ли да удържа на магнита: станцията на писателите; с Игов сме еднакви по ергенски статут, но той е член на СБП; отивам да го видя. Е – силни, млади, запихме се; но и повод имаше: Игов влюбен до уши; вече сам под игото на една мургава пловдивчанка, негова студентка… Чувствах, че има нужда от подкрепа; подкрепях го така, както бих подкрепял себе си в подобна ситуация; самият аз отдавна лелеех такава връзка: любов, която да завърши с брак. Съучастващи в осъществяването на неговия, сякаш приближавах и своя…

Стана толкова късно, че бе безсмислено да се прибирам; нощувах връз един от диваните в предверието на така наречената *долна станция*; нощувах така, както съм облечен, завит с копнежа да ме стигне Иговата участ.

Той се ожени есента на същата година.

Аз – пак през есента – на следващата…

7.

Днес е 2 юни.

Определихме си среща в същото кафене за 17 часа; в 18.30 трябва да сме в Софийската градска художествена галерия; Игов ще представи най-новата стихосбирка на Сашо Серафимов ; Сашо го знам дето се вика от малък; в лятото на 1978 се намерихме на плажа във Варна: рус, белолик, синеок; така трябва да е изглеждал Есенин – видимият образ на юношеската

чистота; и сега, когато е побелял, Сашо пак е същото момче; и кал до уши да гази, пак ще изглежда невинен…

Малко преди 17 ч., Игов ми се обади: срещата ни се отлага, поръчали му да пише нещо спешно, ще се видим направо на вечерта. Дойде ми добре, цял ден ме върти и мачка менливото атмосферно налагяне, слънцето ту се скрие, ту покаже, валежът спре и пак почне, изпаряваща се влага отвсякъде; дори малко подремнах... Подир 18 часа бодър-небодър, а с всяка крачка по-бодър, поех към галерията; отпред седем-осем човека и усмихнат - Сашо, с черно сако и тъмен панталон, с бяла риза; бе много си официален, прегърнахме се, поздравих го с премиерата; понеже Сашо все не успявал да го открие по джиесема и все мен търсеше, тревожен ще дойде ли Игов, сега направо с това започнах: Игов ще дойде, чухме се преди 17 часа; да, ама казал на организаторката, че ще позакъснее... Е, и друг път е ставало така, аз съм имал много премеждия с него при подобни вечери.... Но накрая всичко се нарежда...

– Ами тя май и Божана Апостолова (издателката на книгата му) няма да дойде; повредила ѝ се колата; би ли водил вечерта? – все още ведър, ме запита Сашо.

– Е, къде ще ходя...

8.

„Повечето от тези работи са печатани на страниците на в. „Литературен форум". За това за мен е удоволствие да ги предложа в книга за библиотека „Българска сбирка" на издателство „Литературен форум", сред чиито основатели и кръстници съм и чиито първи книги представих със слово на премиерата на „Българска сбирка" на 3.02.1994 в Централния военен клуб".

15 септември 1998, София, Из послеслова на Светлозар Игов към книгата му „Привечер", Библ. „Бълг. сбирка" 1999 г.

Благодарение на паметта Игова (пак съм *под* Иго–в) сега знам деня и месеца на това грижливо и с толкова усилия готвено от мен събитие; бях успял да убедя Вера Мутафчиева да даде при нас най-новата си книга „Белия свят" (вече съдружник в „Литературен форум" – ООД и идеен съмишленик, тя съпроводи ръкописа с „да помогна на вестника с приходите от продажбата"); Йордан Радичков пък даде своя роман „Прашка", към който прибави специално написан „Послепис от камъни и думи"; след дискредитиращия го пред тогавашното радикално настроено общество избор да продължи да се вози на файтона на БСП, с поканата му отворих възможност да направи лек завой, който той продължи с членството си в УС на заклеймяваното „Отворено общество", но тогава – 1993, той все още минаваше за *червен*.

„ А най-подходящ да представи двете книги за мен бе Игов. И само Игов – единственият либерал: напуснал СБП, не приел да е член на Сдружението.

И затова като гръм от ясно небе ми дойде „налудничавата" му постъпка – (така определяха преди, пък и сега, реакциите му – мисля: за да ги омаловажат) – обещал твърдо да представи новоизлезлите книги, в последния момент ми сервира: – Няма да говоря за това ченге Вера Мутафчиева. Може би някъде в камарите книжнина, която пазя – защото го отделих с тази цел – да се намери листът с това редче, набрано на пишеща машина върху горния му ъгъл – виждам го и сега, а с химикал – подписа му с инициалите *Св. Ив.*

Изтръпнах! Не само от новонаучената истина (тя щеше да се появи като факт след 15 години), а пред пропастта на провала: за замяна с някой друг и дума не можеше да става – Игов ме постави в цайтнот; амбицията ми бе, след като Свиленов напусна вестника, да докажа че съм постигнал повече; че постигнатото не се е дължало на него; бях поканил и президента – тогава Желю Желев, когото трябваше да *принудя* да отстъпи пред мен, написалият две седмици след 10 ноември 1989 г., че неговият *Фашизъм* е издаден с протекцията на Людмила Живкова; Игов ми тракна бариерата под носа и това, за което се борех години, предстоеше да изгубя в един миг.

Така наречената зала *тържествена* на Централния дом на армията се пълнеше, – *още миг!* – и трябваше да дойде и самият президент! – бях убеден, че ще дойде, противно на твърденията на жена ми ; а Игов, Игов не идваше. Кому да се моля – на Бога ли, или на Иговата суета: той знаеше, че съм поканил президента, не, не можеше да не дойде; нали сам, на 50 годишнината си го бе поканил; сега му идваше наготово; суетата Игова ще надделее над принципите...

Дойдоха и двамата. Почти едновременно!

(А може би надделя съвестта му: дума е дал!)"

Из „Живот без себе си" от ръкописа „Заговорът на мъртвите"

9.

Вечерта на 2 юни т.г. прави излишно ***може би*** – то.

10.

18.45, залата е запълнена, а Игов го няма и няма ...

Забръска дъжд. Вторачваме се със Сашо дано притича през него така чаканият критик... Вместо него – организаторката: Игов ѝ се обадил по джиесема, че е в задръстване, но пътува насам; мисля, че вече е време да почваме, приканва ни тя, хората нервничат. Сашо, току-що запалил цигара, понечва да я угаси; доизпуши я, рекох; рекох, за да спечелим време. Открих... Сашо зачете първия си подбор стихове; следваха музикални изпълнения, а аз все гледам в полутъмното дъното, където е входът; организаторката излезе навън, бави се и вече знам – при мен ще дойде; Вие ли сте Марин Георгиев; Игов каза да ви предам, че по-рано от 19.30 не ще може да пристигне; вали пороен дъжд, задръстването е небивало. Свършиха музикалните изпълне-

ния; добре че нетърпеливата да се изкаже Мая Новоселска от първия ред почти сама си взе микрофона, после Камелия Кондова; все спечелено време! А аз все гледам в тъмното дъно; и ей го, зададе се познатият ми от десетилетия силует, само че сега, както никога досега! – прегърбен, снизан в себе си, навел глава; заприлича ми на сгрешило дете; ние сме като в стихотворение на Константин Павлов в очакване на онзи, който ще се появи накрая, взех думата след Кондова, той се появи!

Сгърбен виновно Игов започна с извинения; но и това неблагополучие стана повод за неочаквано и за него самия тълкуване на поезията на Сашо; когато свърши, поканих го да седне, където му е мястото; отказа, оттегли се в дъното, където с все същия виновно наведен силует сновеше от единия до другия край на задния ред.

И така – до свършека; а после, като си тръгнахме след почерпката посред нощите, отново отвори дума за закъснението си...

– Ама ти си невинен бе, Светльо... А ако си виновен, си невинно виновен...

2 юни 2010

11.

Ей го: влита Игов в редакцията на „Раковски" 136; лицето му изострено, челюстите – стиснати, косите – щръкнали; стиска челюсти, скърца със зъби: търси причина за гнева си…

– Какви са тези луксозни бюра и шкафове, откъде са тези компютри; такива неща току-така не се дават…**

(Мебелите бяха Febru , всеки редактор имаше персонален компютър! Ех, ако знаеше че в края на 1992 г., бях купил за фирмата и Peugeot 205…).

Какво да му отговоря, как да му обясня; за предубедения всяко обяснение е оправдание; невинновиновният няма полезен ход; подозрителен е всеки успял; а тогава бях на върха. Опитах с: постигнах го с находчивост, изобретателност, с мнооого труд, както всичко при мен; ако имам някакъв поетичен талант – пожертвах го, впрегнах го в практичното... Гънах се, гърчех се, докато разбрах, че най-добре е да млъкна.

Игов – също.

Но продължава да скърца със зъби. Още по-силно!

Пролетната буря на 2 юни му го върна тъпкано!

12.

Странно–нестранно, но малцина знаят, че за десетина дена Игов бе изключен от СБП.

*Тя, случката станала**** в киносалона на СБП; на 28.02.1985 се провеждало събрание на фонда; председател по това време му е Николай Зидаров;

Игов минал случайно, случайно научил за събранието и „*случайно*“ решил да остане; стягал го чепикът: за 50 годишнината на Христо Фотев трябвало да произнесе слово в Бургас, но Левчев *забранил*; научил го от самия Фотев, който не се отказвал от оратора; представям си: подобно на влетяването в редакцията Игов влетял и на трибуната; взел думата и още след първите му думи, все още опит да разкаже за случая с Фотев, Вера Ганчева се разкрещяла „Свалете го! Свалете го!“; създателят на Шесто управление на ДС, вече и писател, Костадин Кюлюмов се развикал: „Ако си имах пистолета щях да го разстрелям пред всички!“ Зидаров подложил на гласуване предложение за изключването на Игов. Само трима нарушили единодушието: Рашко Сугарев, Любен Петков и Иван Методиев: били против. След две седмици Игов бил извикан пред УС на СБП; главният секретар Лъчезар Еленков прочел дълъг *обвинителен акт* с прегрешенията на критика и предложил най-строгото наказание – последно предупреждение за изключване! „Ама аз съм изключен – коригирал го Игов. „Не си! – контрирал го Еленков – Ние теб няма да те правим герой!“

13.

„Един следобед спрях като гръмнат пред входа на Съюза.

С огромен, едва преносим букет излизаше Ясен Устренски с жена си, подире му Левчев. Левчев отвори сам вратата на мерцедеса, с лек поклон им посочи задната седалка, седна отпред, тракна вратата и замина в незнайна посока. Допускам, на вечеря в скъп ресторант, защото току-що бе свършила премиерата на първата книга на новооглашения млад поет. Малко преди това, през март, Светлозар Игов бе арестуван, остриган и пратен в тухларната. Бях с жена си и децата. Гледай, казах ѝ, каква е българската културна политика: на слепия слага очи, на окатия ги вади.“

Марин Георгиев„Записки на слугата“, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1991, стр. 95

Случката, по-скоро видяното, е от пролетта на 1986 г.; допълнителен аргумент, че отиват на вечеря е и пропуснатият тогава факт (текстът е написан декември 1989 г.), че с Левчев бе и съпругата му Дора Бонева, а

часът около или след 17.00. Мътното време на възродителния процес, сред чиито активисти бе и Левчев, бе възможност за разчистване на лични сметки и осигуряване на собствения просперитет.

Насилието е агонията на всяка диктатура, а печалбата на насилниците плащат потърпевшите.

Случайно срещнах Игов след изпитанието (с мен не е споделял какво е преживял; за част от преживяното знам от Иван Цанев), срещнах го на ул. „Крум Попов“: бе си пуснал мустаци…

14.

Не познавам друг български писател, който публично да е реагирал на диктатурата в ония години, както Игов; той винаги я е назовавал с конкретни имена; ние, страхливците, подвили опашки, гледахме да се измушим, думите му ни показваха, че с мълчанието си сме съучастници на режима, бяха изобличиаващи ни и заслужени плесници; думи-куршуми, изстреляни в упор; режимът, уцелен в сърцето, омаловажаваше Игов с ***той е луд!***

Лудост е да казваш истината сред народ от роби; вземат те за Мунчо! – справка „Под игото".

Но когато и интелигенцията ти е робска?!

– – – – –

Тъжно щеш, майко, да гледаш
ти на туй хоро весело...

15.

Днес, след повече от две десетилетия, палачите са жертви; особено в мемоарите им – справка: *Л. Левчев „ Ти си следващият" – 2001г.*

А жертвите?! – е, освен *сами са си виновни*, най–малкото са и *чудовища...*

Репресиите срещу Игов са една от причините, когато бе възможно, да покажа Левчев такъв, какъвто го бях видял.

16.

Общото внушение на донесението на агент „Пламенов" обаче е, че Игов сам си го е търсил, че е едва ли не „битов екстремист", с патологична фиксация спрямо Левчев, и трябва да се вземе в ръце. Ако не може – да се сърди на себе си, че се налага да го обуздават по такъв драстичен начин. Още повече, че „разбеснелият се" литературен критик, от чиито очи хвърчали „налудни искри", изсипал порой от грозни епитети и по адрес на самия Тодор Живков (задраскано, поправено на: „първия партиен и държавен ръководител").

Вестник „Шоу" 16.04.2010, Виктор Наумов

17.

За един писател, влюбен в истината, не съществуват ни приятели, ни семейство, ни родина. Той е чудовище.

Атанас Далчев

Игов бе саможертвено извисен!

Тъкмо защото обичаше родината!

18.

Да видят очевидното могат всички; да го кажат смеят малцина.

Най-много Един!

19.

Живяхме Под Иго/то на Народната Република. А в нея – Под Иго/в.

20.

Толкова идеален ли е Игов Под–Игов, ще кажете; стига с този елей юбилеен! И ще сте прави!

Малко след Левчевата репресия Игов изчезна, потъна като вдън земя. Звъни ми на пожар жена му и пита знам ли къде е; преди това звъняла и у Иван Цанев, и него питала. И Иван, като мен, не знаел. Уплаших се наистина, като знаех с кого си има работа. Изпи го месечината, рекох си; разказвам на жена си... А тя: а бе нали ви знам вас, знам вашите утешения, отпрашил е занякъде, запил се е...

Подир няколко дена така и излезе.

Ние с Игов ги обичаме тия работи...

21.

Една сутрин, на кафе, запитах Игова: кой поет те насища духовно повече: – Вапцаров или Далчев?

Игов: Далчев, разбира се...

Аз: – А защо музей имат Вапцаров, Гео Милев и т.н., а Далчев, Лилиев нямат... Ето, и тези два факта показват сгрешения код на българската култура: *ре*–волюционното, а не *е*–волюционното, рушителите, а не градителите…

(От предишни разговори знаех, че другият му любим поет е Лилиев).

22.

Колчем е ставало дума за досиетата, аз все добавях, че са недоотворени.

А Игов: – За какво? Всичко е ясно и без да се отварят!

23.

Агент „Пламенов" донасял за „вражески" изказвания на колегите си Михаил Неделчев, Огнян Сапарев, Енчо Мутафов, Иван Балабанов и Светлозар Игов…

Вестник „Шоу" 16.04.2010, Виктор Наумов

След 10.XI.1989:

Огнян Сапарев – председател на БНТ (1991 г.); от 1997 г. – професор по теория на литературата в Пловдивския университет, 1993 – 2003 – ректор на ПУ „Паисий Хилендарски"; 2001 – 2004 – депутат от квотата на БСП в

XXXIX НС. (Помня негова фраза при случайна среща из София през 1993: „Откак „Литературен форум се политизира, вече го не чета"). От 1971 до 1982 година е осведомител на Шесто управление на Държавна сигурност.; 1983 – 1988 е лектор в университета в Будапеща. 1988 г. става старши научен сътрудник в БАН.

Михаил Неделчев е виден дисидент, депутат и говорител на СДС, съставител на списъка на дисидентите и съавтор на книга за тях; според самохарактеристиката си: „около падането на Стената е ангажиран с политическа работа в радикалдемократическата утопично възстановена формация, член на ръководсвото ѝ, участник в кръглата маса. Като депутат във Великото и 36-то Народно събрание е и председател на Комисията по радио и телевизия. В момента е ръководител на департамент „Нова българистика" в Нов български университет, професор, председател на Сдружението на български писатели, главен редактор на излизащото от 1994 г. списание „Демократически преглед" и председател на Управителния съвет на Дружеството за разпространение на знания „Гражданин".

А ето и едно по-странично сведение за него, на което читателят може да си избира да вярва, или не: „Те никога не са страдали! Те за нищо не са били репресирани! Даже са помагали други да изпитват мъка. И много бързо забравиха как щедро бяха облагодетелствани от режима, как безсрамно превиваха гръб, как грабиха с всички сили от народната хазна (Георги Друмев, Петко Бочаров, Михаил Неделчев, Енчо Мутафов и др.)".

Антон Мусаков, „Шесто". Спомени на последния началник на VI управление на Държавна сигурност, стр. 64. С. 1991.

Агент Пламенов бе предпоследният главен редактор на в. „Демокрация" и веднага след това директор на Българската Национална филмотека в БНТ.

Светлозар Игов – и преди (от 1979 г.) и след 1989 г. – преподавател по славянска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски" , професор от 1997. А покрай новата реформа на новия образователен министър отскоро Игов е и пресен–пресен пенсионер.

Няма и помен някой да се е сетил да го обяви за дисидент.

24.

В началото на 90-те, като всеки бавно развиващ се, не бях дозрял до максимата на Юхас, че „по-лошото от социализма е това, което идва след него". Тогава не само вярвах, бях убеден, че е дошло мечтаното с цялото ми съществото време, човекът да се постига според силите и способностите си. Прави са разумните да смятат вярващите за глупаци.

Глупак, смятах Юхас за циник, с насмешка гледах на Иговите *пророчества*, че демокрация не може да се направи от живковисти; съжденията му ми се струваха параноични; нищо не ми струваше, така както съм над нещата, великодушно да махна с ръка, когато той предложи за публикуване в свой

превод две стихотворения на Йован Христич; сега е *друго*, рекох му. Дали е било *друго*, ще отговори стихотворението, което препубликувам:

оратори говорят по площадите –
гражданите, въодушевени, ръкопляскат и вече виждат
щастливите дни, които ще започнат да идват.

а зад затворените врати, зад спуснатите завеси
седят онези, които вече отдавна са решили какво може
и какво не може да се случи.

и какво значат за тях ораторите, какво значат за тях
ръкоплясканията?
с поглед те търсят танцьорките, с които ще се
наслаждават тази вечер
и тогава нареждат на своите шпиони да отидат
и да кажат на гражданите
че щастливите дни вече отдавна са започнали.

но гражданите не знаят това и чакат по площадите.

Спомням си, че тогава то ме впечатли с вечното недоверие на балканския човек, а сега разбирам, че Игов е искал с него да ни предупреди за това, което ни е чакало и което повече от две десетилетия ни е настояще.

25.

Когато издавахме „*Привечер*“ до последно Игов маха-слага; набирачката на текста и страньорът бяха залудели от него; всекидневно ми се оплакваха; ще му кажа, казвах им, но как да му кажа! При него тече, ручи направо; не познавам по-голям работохолик и по-разностранен таланат (виж пак „*Привечер*“). В нея липсват само пиеси и стихове; освен, че превежда стихове, той ги и пише… Тук, а и въобще, той е виртуоз на рецензията и фрагмента. Няма друг по-всеобхватен критик, с вкус, способен да дефинира явлението. Опитал е всички литературни жанрове, творил е във всички литературни родове. Износил е цялата българска литература от средновековието до днес, а от 60-те години насам – и лично – всички значими автори и творби.

В края на 80-те ми каза: „Бате Марине ти още не си се изписал…“

А аз не писах повече от 15 години! Отдъхвах си от съзерцанието в действието…

Игов пишеше и продължава да пише…

Как ли издържа! И е издържал?

От опит знам, че няма по-тежък труд от селския!

Но и сега, пред писането, предпочитам копаенето.

26.

Игов и Иван Цанев! И трима да бяхме; и четирима + Кънчев; и петима + М.Бенчев; заговореха ли за любимия си роман – „*Иван Кондарев*" – оставаха само двамата. Най-дългият и най-интересният разговор, който съм чувал.

Как да не прочета романа…

27.

За качествения скок в критическото осмисляне на литературните явления при Игов и предходниците му е достатъчно да прочетем интерпретацията на Тончо Жечев на „Изворът на белоногата" и на Светлозар Игов.

Или пък заглавията на някои от студиите му за Йовков: „Между кръчмата и манастира", „Балканът, ханът и чифликът" – формулирането само на топосите е синтез на българската душевност през вековете, улавяне на феномените, а авторът е сякаш медиум, чрез който българското битие открива същността си, своето *вечно* във временното.

28.

В почивния дом на писателите във Варна две бяха за мен привлекателните места на терасата в тамошното кафене: под лозницата и под ореха; първото бе за избраници (разбирай ръководството), второто – за простосмъртните; седим в края на август или началото на септември 1990; седим до късно… Говори Игов! Както никога допреди. Чух, а и много пъти след това, съм го чувал да казва изумителни неща, неща, които никога и никъде няма да напише… Подарява ги на пространството.

А орехът, все още зелен, натежал от листа и плод, стаи се, заслуша…

Ето и няколко фрази, които съм запаметил и заради провокативността им:

Николай Хайтов не е име на автор, а заглавие на най–хубавия роман на Жени Божилова.

Макар Кънчев, Радичков и К. Павлов привидно да си приличат, приносът на Радичков и Константин Павлов е в деструктурирането на езика и дотогавашните ценности, на Кънчев – в структурирането на езика и създаване на нови ценности.

Заради сина си Зарев е готов да жертва българската литература, Левчев, заради себе си – и сина си.

Аз не пиша отрицателни рецензии, пиша само положителни.

29.

Досега Игов не е сгрешил кой *може* и кой – *не*! Не е пропуснал да забележи нито един талантлив дебют!

Мълчанието – отрицателната рецензия на Игов.

30.

Някога, през 80-те години на миналия век, когато пишех активно, пишех за неколцина: поздравят ли ме за текста Иван Цанев, Светлозар Игов, Здравко Недков, Тончо Жечев, Ивайло Петров, Георги Мишев – значи съм успял; те покриват всички различни зони, останалите няма къде да ходят; в тях виждах смисъл да пиша. (А са ме поздравявали, без да съм целял, и Васил Попов и Йордан Радичков); Н. Кънчев, В. Пасков и Б.Христов – за „Третият разстрел".

Сега повечето са мъртъвци… С Цанев си сритахме конете; Игов и Мишев ми останаха…

31.

Като съм гледал и гледам как негови колеги са готови на всичко само и само да се докопат до научни титли, сещам се за Игов: дори не разбрах кога е станал професор. А и той криеше научното си звание като срамна болест.

Достатъчно е веднъж да го чуеш и ще разбереш, че е професор: всичко знае!

Винаги съм го имал за такъв, без дори да се сещам за титлата.

А и той се пази от нея като от огън.

Сам твори и *съ*–участва в творчеството на другите : „*ту пишещ читател, ту четящ писател*", негово самоопределение.

Ни спира да чете. Ни – да пише.

32.

Игов е от талантите, които никога няма да получат заслуженото официално признание и материално възнаграждение; той първо работи за идеята, а парите – ако ги дадат…

Той е златен безсребърник, за който още няма съответна мярка.

Сам си е еталон!

33.

Днес?

Изгнаник в емигрирала родина!

07.04. – 08.05.,11.09. 2010 София

* *Фрагмент от Ат. Далчев*

** *Стих от „Песен за човека" на Н. Вапцаров*

*** *Де да бе така, както ме подозираше Игов! Вестникът нямаше да спре. И досега да си излизаше.Справка:* ***„Съжалявам, защото, ако бях останал в „Литературен форум", нямаше да допусна да го закрият".*** (**Свиленов, А.** Интервю с Генка Маркова, май 2006. // *История* населена с хора. –София, 2006, с. 113)

Библиография:

Георгиев 1975 Георгиев, М. Село : Стихотворения. – София, 1975.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Памет : Стихотворения. – София, 1979.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Праг : Проза. – София, 1981.

Георгиев 1975 Георгиев, М. От игла до конец : Стихотворения за деца. – София, 1984.

Георгиев 1975 Георгиев, М. От първо лице : Стихотворения. – София, 1986.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Показалец : Стихотворна книга. – Варна, 1986.

Георгиев 1975 Георгиев, М. С Петър и Марина у дома и в детската градина : Стихотворения за деца. –София, 1986.

Василиева 1986 Василиева, Л. Зимна дъга : Избрани стихотворения / Подб. и прев. М. Георгиев. – София, 1986.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Когато главнята стане дърво : Публицистика. – София, 1987.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Скарали се две петлета : Стихотворения за деца. – София, 1988.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Показания : Поезия и проза. – София, 1990.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Записки на слугата. – София, 1991.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Третият разстрел : Роман– разследване. – София, 1993.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Крах на митологията : Лит.-крит. статии. – София, 1994.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Числа от букви : Стихотворения за деца. – София, 1994.

Георгиев 1975 Георгиев, М. Здравей, разбойнико. – София, 1995.

Шинка 2006 Шинка, И. Под безмилостните звезди : Стихотворения / Подб. и прев. М. Георгиев; Послесл. П. Юхас – София, 2006.

Шинка 2006 Шинка, И. Поле и мечти : Стихотворения / Подб. и прев. М. Георгиев; Послесл. П. Юхас. 2. доп. изд. – София, 2010.

НЯКОЛКО „ПЛОВДИВСКИ“ ДУМИ

Йордан Велчев

За Светлозар Игов бих могъл да пиша само като за приятел (макар да зная, че във времена, все едно дали велики или безподобно подли, приятелствата са винаги мълчаливи).

Сега, когато неизменно продължаваме се срещаме през петък в Пловдив, този „град върху градове“ (Иван Теофилов), със Светлозар вече сме само двамата. Приятелят и поетът Добромир Тонев отдавна е на небето. За там замина, също по стара българска традиция отишъл си огорчен, и другият наш приятел, поетът Александър Бандеров, вечният страдалец по несдъбнатата щастливост на българска съдба, който някога действително бе хвърлил часовника си в Бяло море, без никога да разбере дали завинаги си е отишъл или завинаги си е дошъл. Все така самотен, двамата със Светлозар дълго и упорито го бяхме увещавали непременно да замине за Канада, където още с първите „екскурзии“ на младите българи „до Куба“ през страшната зима на 1989 – 1990 г. бе заминала дъщеря му Биляна. И където, отишла в Торонто да се грижи за внуците му, бе и Мария, съпругата му, която с години посрещаше нашите приятелски осъмвания в гостоприемната кухня на пловдивския им дом. И Сашо най-после замина. Защото ако беше останал тук единствено да му се полага да страда, не само не би успял да напише последните си книги, но едва ли би оцелял в продължаващото повече от половин век мъчително безвремие, направлявано и до днес от червенобузите ентусиасти на лозунгова търговия, чиято възвишеност достига единствено до нивото на стомаха, от професорите по мимикрия, облечени в еднакво сиви костюми с издути джобове, и от орденоносните академици по кюртаж на памет. И едва ли би получил в дар от съдбата онзи отстранен поглед, с който в упор да успее да обгледа случващото се в родината, завинаги отронен от нея. Преди в един внезапен ден да пристигне в Пловдив само прахът му. По странна приумица, но – нещо, с което често се бяхме шегували един друг – аз, заекващият в мигове на вълнение, се оказа, че трябваше да говоря и на мястото, където бе положена пристигналата от Торонто урна с праха на Сашо, и по-рано на гроба на Добри. Спомням си само, че там, горе, ние всички пак ще се видим, трудно бях изрекъл, и че ние непременно, както някога, ще успеем да осъществим отново своето пътуване с лодки по талвега на Марица, пътешествайки, с убедеността, че не бреговете на реката определят посоката ѝ, а обратно, край даулите на дебнещите обществените бракониери и убийците за лично удоволствие на речни птици. В действителност обаче тогава „глината“ окончателно „се бе прибрала в

глината", както пише в чудесното си есе „Лепенски вир" писателят Миодраг Павлович, чийто омагьосващ текст по-късно цяла една пловдивска вечер у дома Светлозар ми бе чел в оригинал вдъхновено /тогава вече знаех, че – за разлика от не един от писателите на останалите балкански народи, които все пак са в състояние да се опират на действителното познание за собствената си национална повестност, – българският писател в обществената среда на пашкулната временност е принуден да продължава живее опипом/.

Светлозар бе писал за поезията и на Александър Бандеров, и на Добромир Тонев. Писа и за моите стихове. Но много по-необходимо важна за мен бе духовната му подкрепа за създаването на „Градът или Между Изтока и Запада XIV – XVII в.", труд, който, отстранявайки се до колкото е възможно от обществените оглавници, отчаян бях започнал да пиша от късната есен на 1999 г., без въобще да се интересувам – спасително за мен бе самото писане – какво ще се получи накрая. Точно той – с една мека носталгия по изгубените светлини на Юга, оставяйки впечатлението, че го прави мимоходом (разбрах, че съвсем не е така едва когато завърших седмата книга на огромния по обем текст) – в продължение на цели две години при неизменните му отсядания у дома бе укрепвал усилията ми в безконечни и уж случайни разговори и за призванието на историята, която наистина не е нищо друго освен „повестност", т. е. само разказ, и за големите люде от школата „Анали", и за Иво Андрич (бяхме открили, че Андрич някога дори бе идвал в Пловдив лично да види градената в XV в. султанска „Джумая джамия"), и за особеностите в характера на средиземноморския човек, и за удивителните сходства между архитектурата от Бурса – през възрожденските къщи на Пловдив – до тези по бреговете на Адриатика от епохата на „лале деври", и за стария Дубровник /чиито жители през вековете действително живеят раздвоени, с единия крак на сушата, с другия на своя кораб, непременно носейки по света нещо от силата на дубровнишките дворци/, и за дубровнишкия поет Иван Гундулич, „княза на Конавле", и поемата му „Осман", в която, бе ми чел, се разказва и за Пловдив (Светлозар ми даде и текста да я преведа на български, което така и не съм сторил), или за изцяло котловинна съдба на българина, който макар от много векове да живее край море, все така упорито строи къщите си с гръб към морето; и прочее. И ако именно Светлозар бе първият, който и писа за „Градът", когато книгата най-после излезе от печат благодарение на поетесата Божана Апостолова (след като директорът на Университетско издателство „Св. Климент Охридски" в София, въпреки приведените от Фонд „1300 години България" средства, така и, прибирайки средствата, не го стори), по особен начин нашите разговори за книгата и всичко друго продължаваха и при срещите ни със Сашо и Добромир на неизменната наша маса в пловдивския ТВ клуб. Така, както четиримата с часове бяхме седяли и в клуб „Кристал", и в легендарната кръчма „Пловдив", или – накрая само двамата – в клуба „К6" (всички те вече не съществуват). Така, както отдавна не е между живите и

друг от приятелите ни, писателят Рашко Сугарев. И като особен символ на нашето приятелство с него е останал като че ли само онзи красив спомен, когато – след едно от поредните връчвания в Пловдив на годишните награди от кункурса за къс разказ „Рашко Сугарев", кръстен в чест на паметта му от неговите приятели Димитър Коруджиев, Георги Величков и Любен Петков – в една късномартенска вечер и последвалите два щастливи дни в Писателския дом в Хисар, заедно се бяхме оказали Светлозар, Георги Величков, Емилия Дворянова, Наталина Иванова, Любен Петков и моя милост. Сякаш някакъв вълшебен дух ни бе водил тогава из хисарските улици, по алеите на пробуждащите се в ранната пролет хисарски паркове, извеждащи навън от градчето, където лично на мен ми се струваше, че всеки миг иззад завоя ще се покаже някоя от онези красиви поляни, които Светлозар бе описал в своя роман „Елените". И, помня, тогава наистина ходихме по дърветата. Което, впрочем, продължава и досега.

„ТАМ“ НА ОСТРОВА ...
(Бележки и досетки за живота и поезията на Светлозар Игов)

Георги Башиянов

Той е поел Пътя към Острова, когато се е появила на бял свят първата му книга „Високо, при извора“ (1974). Тръгнал е от високото, както се вижда, и колкото и да е бил труден за краката му този път, никога не си е позволявал да слиза по ниското и по равното, за да върви леко пътуването му. Може и да е тръгнал доста по-рано, отколкото ние знаем, ала дали е така, си знае само той. За такова пътуване му е било нужно да носи много багаж на главата си, за да е леко на краката му, а с годините онова в главата постоянно се е умножавало по Пътя към Острова, което пък е станало ясно на незрящите дахомейци след доста време. За пътуването му е бил нужен още и онзи стоицизъм, тъй добре познат на всички видни островитяни...

Към поезията на Острова нашият островитянин обаче е тръгнал не като всички, а обратно. Обратното на тази посока, която са следвали другите островитяни, ала и това не е съвсем сигурно за биографите му, ако те въобще си спомнят тия факти днес. Поради това обстоятелство или поради нещо друго, види се, сред тия не чак толкова вещи наблюдатели е настанало някакво оборкване, но след време – с тях или без тях – истината за нашия островитянин излязла наяве. Не че на Острова не е имало критици и историци на литературата преди него. Имало е, разбира се. Те са споменавани дори по име в първата Антология на Острова от първия Пътник и Жрец на пътуването за „там“, ала в тази литературна библия на Острова имената им са поселени в периферията, те са живели по бреговата линия, дето се срещат водата, вълните, пясъка, въздуха и дърветата. И ако питате сега нашия островитянин дали би напуснал тези места, дали ги обича както преди, той сигурно би избрал да бъде „Там“, така го е написал в една тетрадка, а веднъж ми го каза със загадъчна усмивка... Защото, що значат „център“ и „периферия“ за понятията на Острова и що значат тия думи на езика на островитяните? Защото – както е писал в стих един негов събрат по дух и по перо – „ние сме, където нас ни няма“ (Пиер Жан Жув). Защото най-сетне Острова не е само Място, а и Време – Път и пътуване, което лично се избира, открива и извървява.

Някога, незнайно кога, още повече незнайно защо, Съборът на дахомейците на Острова постановил таен и неписан закон, според който към Острова можело да се върви само по Пътя на Поезията и никак по пътя на Критиката, още по-невъзможно било да се пътува от Критиката към Поезията, виж,

в обратната посока – по можело да се върви, ама туй не било за всеки и за всички, както по-късно се разбрало. „Критикът – казва нашият островитянин – изглежда ту пишещ читател, ту четящ писател. В тази междинна позиция е и бедата, и шансът на критика. В нея той може да пропадне, тя може да го извиси“ (Призори 1998 : с. 280). И той вървял по своя път – в критиката си не- веднъж тайно вписвал поезия за тия, дето имат очи да я зърнат; в романа си „Еленитe“ записал биографията на своята младост и личната си история на възпитанието на чувствата, мечтите и бляновете; в малките драми вградил критика на думите, времето и хората. Това станало възможно, защото не само островитяните се променили, но и островитянското слово с годините ферментирало и отлежало, огъвкало се и еволюирало вече като годен материал за поезия и мисъл за ония сто години, откак Първожрецът повел своя малък керван към Острова и рекъл на своя герой „Мойсее, говори!“. Писал е нашият островитянин и за кръстопътния месианизъм на островните кървави песни, както и за думата в тях като палимпсест, сиреч говорил е за „вертикално скрития контекст“(Призори 1988: с. 272) на островитянското слово, а поезията нарекъл особено място – „място, където тишината на света говори в мълчанието на езика“(Призори 1988.: с. 327). По тази своя скала и вкус той мерил богатствата и лабиринтите на Островната поезия – чрез мълчанието. но все пак предупреждавал, за да не остане съвсем самотен и неразбран, както често се случвало на най-видните островитяни: „Има мълчание, което още не познава думите. И мълчание, което ги е надживяло.“(Призори 1988: с. 43) И още: „В своята история българското слово позна и Мълчанието. Мълчанието като logos. Онова вторично мълчание, което не е само Паскаловият ужас пред тишината на безмълвните простори, а и преминалото отвъд думите мълчание на спокойната мъдрост“ (Призори 1988 с.246).

При странстванията си из островните пътеки той бил споходен от някои откровения, които ревниво пазел, а в годините на своята зрелост най-сетне ги записал на листове като отделни фрагменти, които вятърът разнасял където си иска и ги подарявал на читатели по своя приумица. Това, което е останало и е било запомнено от тия листове, не е много, но не е и малко, понеже вятърът редовно проветрявал мозъците на случайните читатели. Някои изречения обаче могат да се срещнат и до днес по забутаните литературни дрогерии. например – „Голямата книга на нашето време би трябвало да бъде огромен сбор от несвързани монолози, чиято връзка авторът е открил.“(Призори 1988: с. 105); „Страданията, които иска творчеството, са големи. Но и щастието, което дава, е голямо. И може би с тези страдания се изкупва не самото творчество, а щастието, което дава.“(Призори 1988: с. 157); „Човекът, посветил се на словото, не само живее над бездната на думите, той сам е бездна.“(Призори 1988: с. 182).

В мигове на тъга и отчаяние – така поне си въобразяваме ние – нашият островитянин е записвал нещо и от маршрутите на Пътя и пътуването – „Към

Острова на блажените не се отива с Кораба на глупците"(Призори 1988: с. 228). Че е скитал дълго из Острова, че знае пътеките му, е извън всякакво съмнение, но в тия пътувания на Духа сякаш не е срещал много хора и дървета или пък е виждал дърветата като хора и обратно. Очите на нашия островитянин със сигурност притежават особена оптика при срещи и разлъки по Пътя – „Никога няма да се уморя да поливам един гол остров – ни казва той. И все пак предпочитам да поливам поникнало вече дърво."(Призори 1988: с. 47). Гората, през която минавал, и пътеките в нея били вътре в самия него и дирил там да види най-вече две дървета – Дървото на познанието и Дървото на живота, за да го отведат „Там", в пространствата на вътрешната биография, някъде „отвъд" при съня, любовта и изкуството – само негови доказателства, „че съществува *друга* действителност."

В лабиринта на Острова той пътувал с променливо темпо, връщал се назад и пак продължавал, но не объркал посоката, защото се водил неотменно от верния компас на Антологията и антологизма като принцип на литературно мислене, понеже именно тия импулси някога, в ранните тектонични времена, създали геоморфологията на Острова, както и неговата библия. И понеже заедно с антологията вървяла и мистификацията, той се научил безпогрешно да разчита островитянската им симбиоза и в една книжка описал възможните мистификационни стратегии и кодове в полза на бъдещите пътници и читатели и, разбира се, от уважение към тях, защото противно на мнозина смятал, че „истинският читател на литературата не е статистическа величина". Писал е и е участвал в съставянето на някои и все важни антологии на островитянското слово, защото антологията е не само поезия, но и „форма на критиката", което се е знаело вече на Острова. За себе си обаче в антологизма той открил един универсален литературен принцип и своя житейска, и поетична философия на словото. На младини замислял дори антология на дървета в световната поезия, а веднъж ми се усмихна късмета, та дочух нещо от един трапезен разговор, където нашият островитянин пред чаша вино с приятели обсъждаше съставянето на една антология на елегантното българско изречение. Не знам дали тя вече не е издадена, но листовете с фрагменти, които вятърът сега е гурил на масата ми, говорят, че и това ще да е станало.

Тъй като дахомейците наблюдаваха и знаеха, че нашият островитянин усилено обикаля и най-недостъпните пътеки и пътечки на Острова, те очакваха от него, в знак на благодарност към тях, че се е родил свободен пътник, да напише най-сетне география или поне маршрутна карта, въобще нещо като „вертикална и хоризонтална планировка на мястото", ала той ги изненадал и написал История. Това никак не им харесало, мрачен ропот се надигнал из дахомейските глъбини и... Нашият островитянин бил принуден да държи ръкописа си в чекмеджето години наред. Това събитие било тъжно само за него, а само по себе си то потвърдило един неписан закон, че щом една литература залязва, изгрява нейната истинска история. Такова усещане за нещата обаче

имат само ония хора, които не виждат как става смяната на литературните поколения на Острова и не вярват, че от неговата почва ще покълнат млади думи и нови изречения. Нашият островитянин, разбира се, нямал нищо общо с такива усещания. Дошли най-сетне други времена, едни дахомейци заменили други, старите се маскирали като нови, нямало как, Историята видяла бял свят.

И макар че на Острова словото се появило първо като История, а по-късно като литература, с годините работите се променили, дори се обърнали, тъй че литературата взела да застига своите историци, а на моменти изпреварвала техните опити да я разчитат във формите на една духовна летопис. Зад гърба си вече с написана История на литературата, нашият островитянин с право заключава, че: „Досегашните истории на българската литература са повече нейна хроника, отколкото същинска история.". И добавя: „Най добрата философия на българската история би била най-добрата история на българската литература." В стремежа си да създаде една историческа критика, той оразмерил балансирано стойностите и местата на литературните явления и форми, постарал се е да ни умие очите и да ни въоръжи с нужната читателска оптика, за да не ни стряскат днес унищожителните искри, които някога са прескачали на Острова между вечерята у чорбаджи Маркови и симпосиона у Платона. „Не зная дали Историята има цел и смисъл, – казва той – но целта и смисълът на литературната История е във всяка отделна нейна Творба и Творец. В този смисъл във всеки свой миг литературата се движи не по хоризонтала на времето, а по вертикала на битието, т.е. всяка Творба е скок *над* и *отвъд* времето."(Призори 1988: с. 261), защото: „Всяка литературна история е всъщност увод към една въображаема антология на националната литература"(Призори 1988: с. 11). Заедно с това неговата литературна История може да се чете и като една лична изповед, като вграждане в пластовете на островитянското слово, стига да имаме очи да я видим така.

Не само в Историята, но и в някои от книгите си, които тук не споменаваме, нашият островитянин разширява територите на Острова, като хвърля важни мостове между своите и някои близки литературни баири и върхове, та разширеното пространство в очите на някои непрогледнали дахомейци започнало да изглежда ту като „остров", ту като полу-Остров. И те зинали с вой и плач до бога, понеже смятали, че бурни води заливат Острова и той вече е намалял наполовина по площ и значение. От тия мъки ги отървал случайно един сръчен фокусник, който съчинил успокоителна магическа мантра, чиято конструкция изисквала думата „остров" да се припява с малка буква сутрин и вечер, а по пладне да се отрича хороводно правописната грешка. И тъй като в навиците на тия тревожни души припевът бил добре познат от миналото, лечебният ефект дошъл моментално.

Шумът и грижите на обществото около тия люде съвсем не смутили пътуването на нашия поет и той спокойно продължил наблюденията си върху

богатата флора и фауна на Острова, спохождан от тихи откровения и мълчаливи съзерцания или призори, или в ранния край на лятото – времето, когато той с удоволствие изследвал геометрията на съкровеното си пространство, време, когато най-усилено пътувал подир своите поетически отсъствия.

Веднъж през октомври, когато се придвижвал напред-назад с автобус между Карлово и Пловдив, сменил местата на изгрева и залеза и се увлякъл в дивен разговор с двама философи и един поет – всичките от по миналия век. В тоя импровизиран квартет започнал един виртуален симпосион, където изгревът и залезът се насложили метафорично, за да се отвори общението между подбрани текстове и тяхното четене с избраници; за да се видят невидимите спойки на богатите духом човеци в проявите на поезията, приятелството и философията. Там нашият островитянин преживял четенето на философията като роман и на романа като философия, постигнал блажена радост на духа по самотните и стръмни пътеки на зрелостта и отбелязал за себе си, че и в други векове поетите присвоявали предиката битие към своите отсъствия. (Там, Дарът, 2005: с. 109 – 116).

Друг път, пак през октомври, но няколко години по-късно, поетът повел след себе си един малък керван от читатели към ателието на свой приятел и художник в Стария град, където смятал да им прочете стихове от своята книгата „Там". Много държал стиховете му да се чуят сред образите на най-мълчаливото изкуство (живописта, която тъй много обичал), а музиката, която избрал за този спектакъл, озвучила мълчанието на поезията му... Попаднах сред избраните в последния момент, преди вратата да се затвори за любопитни погледи и нечестиви уши, поради което за случилото се в ателието през тази октомврийска вечер на 2008 година така и не се чу нищо на улицата. Поетът чете свои стихове, както бе обещал, но чете по-малко, отколкото присъстващите очакваха. Той продължи да говори за поезията на Острова, а туй, което долових от думите му, понеже останах близо до вратата, не беше много. Останаха няколко изречения в паметта ми, които по-скоро резюмират, отколкото предават точно мисълта му.

„Българската поезия през вековете принудително е обикаляла в орбитата на практичното битие „тук", макар и с възвишени цели и намерения. Идеалите, на които е служила, са изцяло от този свят, от света на видимите форми и явления. Колко бедно е обаче действителното време в сравнение с времето, сътворено в стихове. Всяко стихотворение е красиво творение на времето, което създава собствената си мяра. И ако поетът и неговият дух са се устремили за „там", силите, които ги държат здраво „тук", искат от поета да бъде или герой, или будител, или такъв, че да се нагърби с голяма обществена и културна мисия, та да не му останат много сили и време за пътуването „там". И все пак избраните между тях са успявали да го направят с риск да останат неразбрани, самотни, оплювани и отритнати от..."

Тук някъде свършва записът на паметта ми. Ала по време на четенето

пред себе си забелязах стар приятел, който като мене шареше по бележника си, докато поетът четеше своите стихове. След време, при една наша случайна среща, го помолих да надзърна в неговите записки от онази обща и паметна за двама ни вечер. Какъвто си бе старомоден, той ми ги прати по пощата, в плик с марка, и с извинителна бележка, че не всичко е успял да събере и открие в архивите си, та ми праща само част от своите листове, като великодушното ми разрешаваше да ги ползвам според замислите и намеренията си. Каква беше изненадата ми, когато открих, че записките на моя стар приятел са критически фрагменти и опити за интерпретация на някои стихове от книгата „Там", нахвърляни по време на самото четене в ателието. Ала сега е по-добре да не тръгвам по следите на това свое учудване, а да представя нещо от тия негови бележки.

„ В книгата „Там" е събрано за първи път неголямото по обем поетическо творчество на Светлозар Игов. Прецизно обмислена и съставена, тази книга е едно мегастихотворение, книга-творба, чиито части – отделни стихотворения, цикли и прозаични текстове – поддържат ритъма на цялото в едно кръгово движение на общия смисъл и на играта на екзистенциалните маски на поета. Мълчаливо и незабележимо, цялото присъства чрез частите, оживява ги чрез импулсите и фигурата на вечното завръщане – чрез мечтата, спомена и бляна, които винаги присъстват и винаги отсъстват в процеса на конструиране на поетичната форма."

„Днешното cogito на човека не се състои само и единствено в това да потвърди убедително едно съществуване чрез мисълта, а и да покаже как мисълта може да се отдръпне от себе си, да избяга, за да се запита настойчиво и горестно дали наистина съществува. Моето човешко cogito е действие на езика (речта). Чрез него правя нещо за себе си и в себе си, то е, то доказва делата ми, които не са външни, а вътрешни съкровени събития. Споменът е вместилище на друго време, което самите ние управляваме „сега и тук", за да го преработим в едно блажено „там".

„Въздухът съдържа цялата феноменология на отсъствието, както и формите на своята противоположност: присъствие и завръщане, познание и самопознание, страдание и самота, любов и търсене на другия – той е познатото и вечно отвореното за довършване мое самобитие и личен поетически идиом в книгата „Там". А това битие е някак кръгло (Das Dasein ist rund – К. Ясперс), дори сферично пространство като „сферата на Парменид" в една „уморена модерна епоха".

„Дълбочината е онова, което таим, онова, което премълчаваме; онова нещо, което прочиства бляна от горчивината на опита и го възражда за новите ни опити да бъдем „там". Думата „Там" в заглавието на книгата и в едноименния поетичен цикъл активира междутекстови връзки в българската културна асоциативност, също както и не по-малко креативна енергия активират думите „биография" и „антология", стига да разчитаме и ползваме тези

думи не само като критически инструментариум за външно обмисляне, но и като се опитаме да проникнем отвътре в техния смисъл, като ги филтрираме до прозрение и конкретен наглед, в който всяка отделната дума на творбата е облъчена от тях и затова компресира в минимален обем един твърде обширен и винаги личен поетически палимпсест."

Днес почти всяка творба на Острова, всяко стихотворение, появило се „там", е отворена структура, така, както е отворена и принципно незавършена и всяка тяхна критическа интерпретация. Дали нашият островитянин занапред ще пише поезия или критика, романи или драми, си знае само той, защото е свободен да го прави в годините на своята зрелост, отвоювал е това свое право от дахомейците, които днес са се потопили изцяло в плитките води около Острова, дишат въздух през кухи сламки и си разказват приказката за умрялата лисица. Ние пък с радост ще очакваме по витрините на литературните дрогерии да се появят неговите нови опуси.

Bashianov, Georgi. "There" ...on the Island. Notes and Guesses on Svetlozar Igov's Life and Poetry.

This is a piece of work that treats some scenes from the lifetime and the creative work of Professor Svetlozar Igov in an allegorical aspect where a starting-off point and a logical background is taken to be the book "On the Island of the Blissful Ones", written by Pencho Slaveikov and published a century ago or in 1910. By means of hint and allusion, used for both literary and real events, the author of this text is trying to build associative bridges between the different points of view that were shared in the literary life previously and at present. In this way analogy is outlined among the books and the biography of one great Bulgarian national poet and the copious and diverse works of the most known contemporary historian in our literature such as Professor Svetlozar Igov. Although he starts a career as a literary critic that continues to be his work at present, his copious works also includes the novel and the narrative shapes, as well as the lyrics, the essay and the fragment. Without looking for comprehensiveness, the author of this text is trying to make this exact statement through the characteristics of his chosen discourse and approach.

ЛЕГЕНДА ЗА ЦЕЛОСТТА

Йордан Ефтимов

„Златната пепел на вечерта е далече."
Светлозар Игов, „Предградие"

Спомням си как празнувахме 50-годишнината на доц. Светлозар Игов преди петнадесет години в ресторанта на Съюза на музикалните дейци, в сградата до Народния театър – голямо събитие, истински прием, събрал стотина писатели, критици, журналисти, философи и преводачи. Ставаше дума за щедро празнуван юбилей – първият в живота на един творец, който според нашите порядки се приема за нормално да бъде честван. Да бъдеш посрещан с възторзи на 40 е твърде рано, направо е неприлично. Но на 50 спокойно можеш да поканиш приятели и съмишленици на тържеството си. Имах чувството, че Светлозар Игов не беше пропуснал нито един литератор. За някои това беше последната поява пред много хора. Присъстваше, макар и болен, Тончо Жечев. Бяха дори чуждестранни българисти като Войчех Галонзка, по това време шеф на Полския институт в София. Присъстваше и Желю Желев – факт, който показва как се е гледало в средата на 90-те на символичното приобщаване към един литератор със славата, че през предното десетилетие е организирал няколко скандала, обединяващи опозиционно настроените писатели, и че е говорел в кулоарите на писателските институции срещу комунистическата принцеса Людмила Живкова. Тогава, през 1995 г., все още фигурата на интелектуалеца литературен критик беше на дневен ред, а споменът за лидерството на хуманитарите и в частност на литераторите във Великото народно събрание беше силен. 1995-а беше годината на сигурно най-острото политическо поляризиране, времето на т.н. „борци", които бяха превърнали града в подвижен лагер на кърджалии – мирните граждани се бяха изпокрили в миши дупки, и едно подобно събиране нямаше как да не придобие характер на демонстрация – не шумно отразена в медиите, но важна за професионалното съсловие.

А подаръкът, подготвен за гостите му (юбилярят дарява, а не получава, заяви Светлозар Игов), беше книгата „Ранният край на лятото", с която всички си тръгнаха. Подбрал за място на събитието точно това заведение, встрани от обичайните писателски свърталища и същевременно напомнящо с близостта си до бившия символ на свободомислието, „Бамбука", за щастливите времена на съобщимост и разговор на писателите с музикантите, художниците, актьорите, кинаджиите. Книгата също имаше символичен характер

– не само с многозначителната самооценка на името, но и защото тя съдържа на първо място фрагменти, афоризми и свободни размисли. И дори стихове. Шега със сякаш подранилия юбилей и със сериозността на институцията на академичния преподавател.

Убеден съм, че без да е посвещавал специален текст на тази тема, проф. Игов има свое драматично усещане за несвоевременност. Не в смисъл, че е изпреварил времето си – една илюзия и без това рядко съпътстваща живота на хуманитария, нито пък, че е закъснял и че всъщност принадлежи към вече отминали по-щастливи години. Несвоевременност само доколкото има чувството, че прекалено рано или късно го спохождат събития, свързани с работата му на филолог. Например усещането, че много бързо е влязъл в „политиката на литературата", че рано е станал критик с влияние. В личен разговор толкова пъти ми е подчертавал своя дългогодишен и носещ своите тежести статут на enfant terrible. Както и гордост. Стара история наистина, но сигурно му държи влага и досега.

На някой може да му прозвучи смешно, когато се заговори за бремето на ранния успех, но при проф. Игов отговорността сигурно не е била малка. Само година след завършването на славянска филология в Софийския университет, на 22 години той вече е асистент, а на 24 – и редактор в официоза на Съюза на писателите „Литературен фронт". И още в тези години – участник в няколко главоболни дискусии заедно с малко по-големите си колеги Енчо Мутафов, Михаил Неделчев и Огнян Сапарев. Да искаш да утвърдиш своето разбиране за литературознание в години, когато зад лансирането на всяка литературоведска идеология стои просто гръб на приятел партиец, не е най-здравословното за филолога. И обсебеният от ОПОЯЗ и от загребските стилистици Светлозар Игов не може да не се е травмирал, че „неговите" Шкловски или Бити е трябвало да бъдат изоставени за по-добри времена. Които впрочем така и не идват: преди повече от десет години на страниците на „Литературен вестник" професорът разказа как е съставил сборник със статии на Шкловски, как го е обсъдил със самия него в лобито на хотел „Славянска беседа" при гостуването на Шкловски у нас, но как на този том никога не му идва времето.

Да не говорим за академичната кариера. Днес виждаме как проф. Игов е отворен за диалог с млади и нискостоящи в йерархията колеги и го отдаваме на качествата на личността. И това със сигурност е така. Но не бива да пренебрегваме типичната за епохата невъзможност един полемичен дух да намери академичен пристан. Между работата в списания (например „Съвременник") и опитите за развитие на академичното поприще (последователно в Института по изкуствознание и в Института за литература при БАН; от 1978 г. и с лекции в Пловдив), Светлозар Игов така и не се бетонира никъде: в Института за литература става старши научен сътрудник, но университетската му кариера се развива извън София. През 1983 г. той става доцент в Пловдивския

университет, а в края на 90-те пак там – и професор. При това по история на славянските литератури, а не на българската. Едно може би не съвсем открито, но сигурно измъчващо го обстоятелство. Травма, която сам си е изработил и която предразполага към разбиране спрямо всеки неустановен или непагониран литератор, към всеки, който се самомаргинализира в стремежа си да избегне кариеристичния захлас.

Шестдесетгодишния си юбилей проф. Игов посрещна с избрани стихове – „Там". И тук бие на очи едно настояване, което го прави със сигурност странен. Защото професорът не само не се свени да публикува стихове, но си позволява да предложи на публиката роман („Еленине", 1998) и дори пиеси (една от тях например излезе преди три години в списание „Театър"). За никого не е тайна, че този род активност се избягва от българските учени, тя ги компрометира. Така у нас се смята поне от няколко десетилетия. И от литературоведи с различен профил и участие. Знам например, че Радосвет Коларов е щастлив, че четири десетилетия го делят от публикуваните му разкази, и че Албена Хранова избягва да си припомня за времето (съвсем не толкова далечно) на своите стихосбирки. Но проф. Игов не само има пред себе си една представа за литератора, която го задължава да използва и недискурсивни стилове, той е убеден, че в стиховете си казва други неща за друга публика по подобаващия за това начин. И не само Елиът, чиято единствена книга с есета на български съставя през 1981 г., е образецът за такова поведение. Защото, разбира се, за Елиът не само че не е неестествено да си едновременно литературовед и поет, дори е препоръчително или направо е невъзможно двете дейности да не се срещат в личността на превзетия от литературата. Но както се вижда от предговорите към стихосбирките му, проф. Игов помни добре и Сент Бьов като романист и Марсел Пруст като критик. При това и двамата еднакво успешни в тези уж толкова различни занимания – белетристиката и критиката. Но когато говори за вмъкващия стихове в романа си Сент Бьов, не знам защо на мен все пак ми изникват в съзнанието имена и образи на други критици, автори на романи, които той не иска да цитира, но които добре познава. Например Цветан Стоянов и Тончо Жечев.

Лириката на професора – точно този професор е наистина трудно да бъде наричан просто „професора", толкова не му отива този плащ на достолепието, прикриващ скърцащи стави – допълва превъзходно критиката му. Силно рефлексивна и ерудитска. Понякога естествено и илюстрация на критическите му разбирания. Дори по някакъв начин в нея той посмява да изпълни един феноменологически проект, който все остава в гънките на критическите му текстове. Въздухът и водите, утринните зари, пладнето и привечерта, края на лятото и на младежката платоничност – тези рефлексии а ла Башлар, Камю и Андрич изпълват стихосбирките му. А поетите, към които отпраща, остават главно немските романтици, сюрреалистите, Сеферис и италианските мета-

физици Куазимодо, Саба и Монтале – все поети, любимци на феноменологията.

Лично за мен Светлозар Игов поетът и Светлозар Игов драматургът успяват в своята радикалност. Единият мога да оценя като постигнал няколко изключителни стихотворения, защо не шедьовъра, другият мога да приема като новатор по отношение на темите (параноичните сюжети на марионетката, която властва), но не и да харесам в конкретните му пиеси – може би, защото очаквам да бъде познавач и майстор и на тази толкова специфична форма.

В лириката си е, разбира се, старомоден, верен на класическите еталони – и по отношение на темите, и по отношение на лексиката дори. Автор е на любовна лирика и на стихотворения, тематизиращи себе си, езика, творчеството. Аз лично бих избрал да говоря за него като поет, тръгвайки от стихотворение като „Гора", включено в романа му „Еленитe". Стихотворение, което тълкува отношението на човека с природата от гледна точка на тържеството на следата (Дерида?) и на екзистенциалната просека (Хайдегер?), но което отпраща и към Дебелянов и Бодлер с техните Съответствия. Учена лирика, при това романтическа. Шедьовър, който все пак е можел да бъде написан само днес, въпреки неговата отправеност към надвременността.

Гора

Когато дойде
Видях
Че те няма

Слънцето още галеше
Отпечатъка на твоето тяло
В тревите

Но те
Докосвали те
Ще изправят глава

И фигурата на отсъствието
Ще се разпръсне
Из въздушната си родина

Останах
В читалнята на гората

Да разгръщам
Листата на дърветата

Чух
Изчезването от погледа
Като просвет във мен

Стихосбирките му ме настройват да мисля за неговия Изгубен рай. Едва ли ще сбъркам, ако го определя като своеобразна Касталия. Носталгията по недоосъществен разговор с приятели. За това ми говори присъствието на фикционалния автор от стихосбирката „Отсъствие" (1999), за това става дума и в есето „Дарът" от стихосбирката „Tragelaphos" – с размислите върху приятелството на Хегел, Хьолдерлин и Шелинг. За това свидетелства дори онова отпращане към предедиповите години, когато „пакитата" (от пакостници – изразът, ако не бъркам, е бил на Васил Попов) М. Неделчев, О. Сапарев, Е. Мутафов и С. Игов са минавали за структуралисти и са стряскали окопалите се живи класици с дръзки рецензии и непрестанни провокации.

Едва ли аз съм най-подходящият разказвач за това и вероятно проф. Игов заедно с приятелите си би се посмял на опита ми да илюстрирам този общоизвестен факт. Но в името на справедливостта трябва да цитирам поне два типа провокации, в които бъдещият професор е бил главно действащо лице. Единият е, когато на всеослушание говори нещо, за което бива да се мълчи. Когато например през 1968-а още зелен се перчи след няколко месеца в Белград и Загреб, хвали Пражката пролет (колко ли я е познавал?), цитира Мукаржовски. Изобщо – демонстрира, че харесва неортодоксията в рамките на лагера. Така се разминава и с асистентството в СУ. От това време са и младежките показвания на среден пръст, но те нито са типични за Светлозар Игов, нито пък са изключение за възрастта.

Друг пример е постоянството му по отношение на кликата, официализирала се около Людмила Живкова. Прословутата му вражда с Любомир Левчев. И честите случаи да каже, че няма никакъв ренесанс на културата, който те да оглавяват, че принцесата е просто примитивна личност, от която са си създали параван. Многобройните ситуации, от които е излизал и с физически травми, едва ли могат да бъдат изредени, но по-важно е, че през февруари 1985 г. той е изключен от Съюза на писателите. Това е поразителна история, показваща как съзнанието си изработва своя история на травматичните събития, която изглежда нелепо, ако бъде погледната документално. Защото само месец по-късно е извикан (той си взима книжката на член на СБП, за да я предаде, щом му я поискат) и трябва да изслуша дълъг доклад за своеволията си, прочетен от Лъчезар Еленков. Доклад, който в обичайния стил за онова време започва с лошия произход на родителите. Накрая обаче му се съобща-

ва, че не е изключен (решението било невалидно, защото го взело събрание на Фонда, а не Общото събрание), но му се прави строго мъмрене и последно предупреждение. На изхода Лъчезар Еленков го настига и му казва: „Да не си си помислил, че ще те правим герой? А сега, ако искаш – отиди до касата да си вземеш контрактация." Това е в личния спомен, но ние нямаме право да обвиняваме страха и суетата, поне не бива да градим върху тях преценката си за едно време, в което явният терор е отдавна минало, но малтретирането на личността е продължаваща практика.

Обикновено Светлозар Игов минава за единак, но това е заради сприхавостта му. Всъщност параноичните му настроения не са никак редки, но не ми е известно някой да е пострадал от това. Освен имиджа му. Преди десет години във вестник „Култура" дори бяха взели на подбив склонността му да прави сцени – а без тях, гарантирам, много представяния на книги и конференции биха загубили от цвета си.

Така, както го представих, някак си излиза, че театралничи. Може би и това го има, не мога да се закълна в противното. Но зад ядното му обръщане на гръб – той е един от малкото, които отказват участие в медиите заради произхода им – стои една принципна позиция. Така съм го виждал да предизвиква истински ужас у журналистки, убедени, че кабеларката им ги прави неотразими. В Столична библиотека наруга една труженичка от „Канал 2001" с думите „Вие не работите в телевизия, а в пералня!".

Всъщност е от онези, отчаяни от флуидната посредственост на своето време. Предполагам, че не би се наел да анализира „Векът" на Вазов, защото би потънал в мрачна емпатия. Не беше ли той авторът на следните стихове за героите на епохата:

„Изядените от революцията деца и децата, които изядоха революцията. Онези, които вярваха в църквите, и онези, които вярваха в кръчмите, а сега – ни церковь, ни кабак – words! words! words! – нищо не свято. Разочаровани ентусиасти и ентусиазирани самоубийци. Селкори, изучили се в рабфаци за професори, и професори, които копаеха гробовете си под аплодисментите на студентите. Гробокопачите на капитализма и натрупалите капитали от масови гробове. Президенти, налапали бутилки, и полудевици, налапали президенти. Кореспонденти-агенти и папараци-убийци. На народните царе принцесо-кретенесите и династични монарси на поклонение пред плебейски мафии." („Черното слънце")

Един не чак толкова известен факт е, че проф. Игов е голям познавач на детективската литература. Че чете кримки със скоростта на вятъра на Великденския остров. Затова когато го чуя в обичайно лошо настроение да реди пасианса на своята конспиративна теория, според която Левчев управлява всичко, не се паникьосвам за здравето му. Пак е чел Лъдлъм. Не, не си казвам точно това, макар да знам, че нищо на рафта Crime&Mystery не му е непознато. Просто знам, че се нуждае да има някаква логика заобикалящата го каша.

И че не би допуснал заради страха, че българското битие е символ на скука, да няма заговор, да няма зъл демон.

Всеки може да прочете също репортажа за премиерата на сборника „История. Истории. Наративи" в Унгарския институт под заглавието „Игов пак си излезе" в бр.14 от 5 април 2002 г. (http://www.online.bg/kultura/my_html/2222/c-igov.htm). Още вторият пасаж е по повод скандалното му напускане: „Проф. Светлозар Игов защитаваше позицията си на участник в конференцията, отказал да даде доклада си за публикация. Той говори за „тежкия методологически и идеологически идиотизъм, от който страда българската историческа наука". Според Игов, от две десетилетия насам историческите извори у нас (включително архивите на Националния литературен музей и на Съюза на българските писатели) умишлено се фалшифицират. „Говорим за Холокост и роним сълзи, а най-големият фашистки модерен акт е извършен от шайката на Тодор Живков", направи актуално сравнение проф. Игов."

Напускал е много пъти. След като води може би две години собствена рубрика в „Литературен форум" си тръгна с гръм и трясък, а десет години по-късно писмото му продължава да смразява. Но този толкова своенравен критик е обсебен от желание за диалог. Дори любовните му утопии са всъщност образи на тихи разговори, когато двамата влюбени се разбират без думи. И тъкмо в момента на това приказване без думи ги запечатва и поетът.

Едно стихотворение, което пренася от книга в книга, се нарича „На приятеля ми поет": „Така измамвам се/ че ти говоря./ А всъщност ми говориш ти".

Обещавал е да ме покани на гости – в студиото си на някакъв артистичен таван. Щял да си устрои нещо като „Кулата" на символиста Вячеслав Иванов – модернистки рай. Така и не сме насрочили още конкретен ден и ето че и до днес съм лишен от възможността да си представя по-вещественo кулата от слонова кост.

Дали не е съвсем точно портретувал себе си в онова стихотворение за козлоелена – сатир без компания, сянка в омагьосана гора.

Проф. Игов е нещо като българския Харолд Блум – започнал като литературовед авангардист, в час с най-актуалните и модни теоретици и до днес, той е сред най-твърдите крепители на канона. Канона от автори, които според него са постигнали трансисторически пробив. Надскочилите своя конкретен исторически контекст и казалите нещо, което важи през вековете. Заглавията на книгите му сами насочват към тази просветена консервативност – от „Високо, при извора" (1974) през „От Ботев до Йовков" (1991), „Български шедьоври" (1992) и „Творби от класиката" (1994) до „Българската литература XX век – от Алеко Константинов до Атанас Далчев" (2000). Но не само постоянстването около понятията „класика" и „шедьовър" тук е важно, важна е приемствеността, мисленето на литературата като традиция, като хуманис-

тична традиция.

Естествено е върхът на Иговото творчество с оглед тази убеденост в силата на надисторичния канон да е неговата „История на българската литература 1878-1944“ (1990, II изд. – 1991, III изд. – 1992, IV изд. – 1993, V изд. – 2000). Най-използваната от студенти и ученици история на литературата в наше време. При това съвсем не единствената. Издадена освен това в няколко варианта – първо сведения до последните 120 години курс върху модерната литература след 1878 г., след това сбития на цялата хилядолетна литература (под името „Кратка история на българската литература“, 1995), и едва през 2000 г. – пълната тухла, компендиума, който смело побира и автори, дебютирали през 1990-те.

С какво спечели широкия читател, без да си навлече нещо повече от усмивката на съчувствие, която младите софистицирани литературни теоретици даряват на един ерудиран консерватор? Заради какво го предпочитат не само здравомислещите учители, но и образованите нелитератори, които искат да имат вкъщи една-единствена история на литературата? Съвсем не заради изчерпателността на фактите, макар книгата му да е богата и на библиографски, и на биографични податки. По-скоро заради твърдо следвания стремеж към разказващо литературознание. Заради емпатията, създаването на индивидуална легенда. Заради втъкаването на своите интерпретации внимателно в познатите и общоприетите. Заради един разпознаваем още добър стил – той скрито подражава на големите историци и историци на литературата, на Едуард Гибън, на Макс Верли, на Симеон Радев и Боян Пенев. С умереност, но и темпераност, емоционално, но не прекалено.

Понятията му не плашат и не шокират, както става с текстовете на много негови колеги. Като подводно течение прокарва понятията на стилистическата критика, не са редки и позоваванията на Адолф Мушг, Емил Щайгер, Т. С. Елиът и т.н. – но неговата „История“ съвсем не е стилистическа критика. За разлика от „Панорамата“ на Пантелей Зарев това не е галерия от портрети, очерци, а много по-сложна конструкция. Да бъде катедрала може би ѝ пречи нежеланието да включи подземия и средновисокия ръст на авторите, за които пише. Но намерението определено е било за голяма сграда. В нея отсъстват бесните и юродивите, които един нюхисторицист или постструктуралист би внесъл, за да подкопае единството на традицията, но пък ги има с много отделени им страници Димитър Бояджиев и Николай Лилиев, в крайна сметка дори Атанас Далчев – и то в началото на 80-те, когато има една доминираща линия на революционната лирика от Ботев до Левчев, а между тях всички са или по-в центъра на потока (Димитър Полянов, Смирненски, Вапцаров), или просто по-встрани, но също с нещо социално (Вазов за вдовиците и сираците, Яворов „от първия му период“ и т.н.).

„Историята“ на Игов е предпочитана и заради отказа да се съобрази с критиката на интенционалната заблуда. Поддържа във фокуса и авторовото

намерение, но го ограничава чрез оценка на изпълнението. Тук набързо трябва да кажа, че авторовият замисъл за Светлозар Игов не е позитивистки фокус. Той по-скоро пише за нещо, близко до „когитото" на писателя по Пуле, някаква същина на нечие авторово творчество. Това особено добре проличава в монографиите му за съвременници – напр. когато говори за новата, след-Далчева, употреба на природни метафори при Иван Цанев.

Предпочитана е и защото морализира. История, която открито предлага своята оценка за естетическата и историческата стойност на разглежданите творби. На творбите, които са схващани като израз на българската духовност, постижения, съкровищница. Те са подложени на анализ, но и на оценка..

Разбира се, проектът за „история на националната литература" е критикуем в консервативност – с неизбежните му там „дух на националното", дух на мястото, мильо, „шедьовър", „гений" и т.н. В средата на март 2001 г. беше поканен на обсъждане на Историята му в рамките на семинара на департамент „Нова българистика" към Нов български университет „Литературата в края на краищата". Проф. Игов изложи концепцията си за границите и възможностите на съвременния историзъм и оттам – на литературната история. След което бе подложен на теоретични критики. Спомням си две от тях. Димитър Камбуров заговори за властовите потенциали на литературноисторическия жанр и за това как една подобна История укрепва съществуващия ред – такъв, какъвто е. Благовест Златанов пък цитира вече съществуващите постмодерни истории на американската или френската литература, които залагат на едно ризоматично боравене с материала.

Но не и при написването ѝ в началото на 80-те. Тогава тя е приета като нечакан удар под кръста. Къде е целият Институт за литература? Не трябва ли една История на българската литература да се напише от колектив и всичко да мине през сто цедки, та че да води накъдето трябва?

Но когато говорим за канона, не можем да не изредим поне укрепителните му, просветителските му дейности – съставянето на антологии, превеждането на модерни сръбски класици, анкетите с онези, които смята, че вече са оставили следа в литературата, съвсем не малките студии за съвременни поети и писатели – Богомил Райнов (1986), Николай Кънчев (1990), Павел Вежинов (1990), Иван Цанев (2001). Последното го превръща в голямо изключение при една среда, в която основно правило е за съвременниците да не се пише нищо под заплаха от хвърлен труд на вятъра.

Сред антологиите, които е правил, последната бе „Началото на века". Без квоти, включените поети бяха представени с различен брой творби. За капак вместо послеслов беше сложил своята минипоема „Тракийска гробница"! И отново онова съчетаване на мащаб със субективност на избора, от което принципно смята, че няма как да се избяга.

Все в тази посока на просвещаване/просветляване са и преводите му. Ак-

тивно превежда сръбски писатели и поети: Милош Црнянски, Душан Матич, Васко Попа, Миодраг Павлович. Последният преведен – Лалич, стихосбирка под знаковото име „Концерт византийска музика". Много е превел от Йован Христич – може би защото точно в него открива образец на собствената си противоречивост – учен и есеист, поет и драматург, следящ модерното и заклет в класиката, умерен в книгите си и скандалджия в отношенията с институциите.

За накрая оставих работата му в една територия, за изследването на която в България той е допринесъл най-много. Иво Андрич. Докторска му дисертация е на тема „Иво Андрич – творческо развитие и художествена структура" (1978). Автор е на едноименна монография – „Иво Андрич" (1992) и на много есета, статии, преводи, свързани с нобелиста хуманист. Но аз не мога да говоря много по това.

Нито за почерка му като главен редактор на списание „Език и литература", което ръководи десет години.

Веднъж ми каза, че мемоарите са вид фантастика. Намирам тази идея за много плодотворна. Дори бих я разширил – фантастика са и юбилейните честитки.

И то не само защото златната пепел на вечерта е далече.

ЗА СВЕТЛОЗАР ИГОВ

Милко Коларов

Много преди да го познавам лично, познавах, четях това, което пишеше – книгите му, различни публикации в столични (и не само) списания и вестници. Задочното ми общуване с този човек ме правеше щастлив. И ако трябва да бъда съвсем откровен – това, което най-много ми харесваше и впечатляваше, беше великолепният артистизъм, с който той поднасяше огромните си знания и оценки . Неговите текстове за мен бяха, и са, едно истинско изкуство.

Личното ни запознаване стана по-късно, на Варненските гробища – погребвахме поета Петър Алипиев . Валеше дъжд . Калната земя прие нашия приятел, който така внезапно ни напусна, а мразовитият февруарски ден и непрестанният дъжд, който мокреше до кости, засилваха до краен предел и без това тягостното състояние, в което се намирахме.

Вече не си спомням точно как стана, но си тръгнахме заедно обратно към града и до късно през нощта, в моя дом, говорихме за Петър, за литература, за музика и за други неща.

Светлозар ми подари току-що излезлия от печат свой роман „Еленште", а след това чухме и записа на моя Концерт за цигулка и оркестър с цигуларя Минчо Минчев. Струва ми се, че точно тогава, в тази дъждовна и студена февруарска вечер, започна нашето приятелство...

Винаги ми е правело впечатление, и това е било тема на много наши разговори, как творци немузиканти – писатели, художници – слушат музика и оценките които правят. Художниците ги знаех – целият ми живот преминава сред приятели художници, и то големи български художници. Те харесваха музикалното изкуство и го поставяха най-високо по една единствена причина – най-високата степен на абстрактност на това изкуство. Мисля, че бяха искрени.

По-неясни ми бяха писателите. Възхищавах се и даже се гордеех като музикант, с това, което бях прочел от Светлозар Игов, преди да го познавам лично: „Страхувам се от музиката . Тя е като един прекрасен бъдещ свят, в който не ни е съдено да живеем". (Забележете смисловото богатство на думата „страхувам" в тази фраза). Толкова по-странни ми изглеждаха разказите и преразказите на писатели, които обясняваха това, което са чули . Когато казвах, че музиката не може да изобразява нито изгреви, нито залези, нито пеещи поточета или пък зимни пътища, че музиката се занимава единствено и само с човека, с неговия вътрешен мир и душевни преживавания – те ме гледаха доста учудено.

Имаше и литературни труженици, чиито изказвания пък звучаха не само смущаващо, но и комично. Един писател например беше написал,че когато си почивал от литературния труд ВИНАГИ си пущал „Шеста Лондонска" на Хайдн (можеше да си почива, да речем, и със „Седмата", или коя да е, от 12-те Лондонски симфонии на Йозеф Хайдн). Звучеше много претенциозно . Трудно ни беше да си предсткавим как си почива този писател и то точно с музиката на дядо Хайдн.

Светлозар Игов беше (и е) почитател на „чистата", както той я нарича, музика – т.е. на инструменталната музика. Такива бяха и други мои познати писатели . Към музиката, написана върху текст, синтеза между музика и текст, те се отнасяха с някакво недоверие и дори, бих казал, високомерие . Разбирах ги, защото и аз много харесвам „чистите" инструментални жанрове. Но не разбирах защо трябваше да загърбваме дори само написаното от великия австриец Франц Шуберт – около 600 песни по текстове на Шилер, Хайне и други велики поети . 300 от тези 600 вокални опуси на Шуберт са написани по текстове на Гьоте, сред които такива шедьоври като „Маргарита (Гретхен) на чекръка" от първата част на Фауст, „Горски цар"„Скитник", „Пастървата", и колко още, или пък великолепните песенни цикли" Прекрасната мелничарка" (20 песни) и „Зимен път" (24 песни) по стихове на Вилхелм Мюлер. Защитавах с някакво настървение, онова велико сношение (аз така го казах) между Пушкин и Чайковски в операта „Евгени Онегин"– много пъти съм имал чувството, че Пушкин е написал музиката, а Пьотр Илич – текста на това велико творение – или пък грандиозните оратории „Александър Невски" на Прокофиев и „Жана д Арк на кладата" на Артур Онегер и т.н., и т.н. Те, писателите, с които разговарях, а понякога и спорех, уж се съгласяваха с мен, но съмненията им като че ли оставаха. Признавам, че понякога това ме дразнеше. Може и да не съм бил прав.

Чел съм всичко и препрочитам написаното от Светлозар Игов, горещ почитател съм на неговото творчество. Може би защото знаеше това, веднъж една шармантна дама, очевидно „фенка" на Игов, ми зададе неприятния въпрос – ако трябва да отида, да речем, на остров „Тамбукту" (!?), коя книга (една !) на Св. Игов бих взел със себе си? Така зададен въпросът е не само коварен, но и несериозен. Все пак отговорих: „Призори", госпожо, „Призори" – толкова красива и мъдра книга, едно блестящо вписване във високата традиция на българската литература".

Да, „Призори" е МОЯТА книга. И веднага се поправям – ами

„История на българската литература", монографията за Иво Андрич, „Ранният край на лятото", „Антология на българската поезия", романът „Елените"..., до последните му книги – за Пенчо Славейков, за Алеко, Бай Ганю и българския ressentiment, за Емилиян Станев. Едно наистина внушително в своите мащаби и художествени резултати творческо дело.

...Напоследък със Светлозар се виждаме по-рядко, аз съм във Варна, той

в София, пък и очевидно нямаме вече голямо желание да „щъкаме“ напред-назад (за себе си съм сигурен). От време-навреме се чуваме и по телефона. Но когато все пак се видим, засмените му (толкова рядко) очи ме топлят и радват. „Броим годините си срамежливо“, както е написал поетът, поглеждаме към побеляващите си коси и някак забързано-припряно (може и така да ми се струва) пътуваме към последния завой. Не бързам да видя какво има зад него и така ми се иска това пътуване да продължи по-дълго ...

Сега съм седнал под дървото на спомените. Напрягам паметта си и виждам близки, много близки до сърцето ми хора. Някои от тях вече ги няма, а с тези, които все още са (сме) тук, толкова рядко се виждаме. Утешава ме това, което е написал Светлозар в един от своите фрагменти от „Призори“:

„Колкото по-далече съм от хората, които обичам, толкова повече ги обичам. И колкото по-близо съм до тях, толкова по-малко мога да изразявам обичта си“. Дали пък това не е суеверие ?

В едно (вече) съм сигурен: „Смисълът на живота не трябва да се търси. Той е в нас“. (Св. И.) И аз ще продължа да очаквам с нетърпение следващите прояви на големия и светъл дух на своя приятел, писателят – интелектуалец и артист – Светлозар Игов.

ПОСЛЕПИС. Посветих на Светлозар Игов моята последна оркестрова творба. Той присъства на първото ѝ изпълнение по време на Международния музикален фестивал „Варненско лято“– едно великолепно изпълнение с оркестър „Симфониета“, диригента Пламен Джуров и с участието на пианиста Йовчо Крушев. Заглавието на тази оркестрова партитура е малко особено – „Елените.Ранният край на лятото“. Всъщност това беше (е) моето своеобразно посвещение, използвайки заглавията на две знакови книги на Светлозар Игов. Това беше и една закачка (продължение на нашите разговори), с която се опитах да „докажа“, че музика може да се пише не само върху текст но и върху заглавия, като тук изобщо не става дума за някакви музикални илюстрации. Без да е програмна, творбата „Елените. Ранният край на лятото“ (може да бъде наречена и „Хармония на тишината“) е израз на най-дълбоката ми духовна връзка с този голям български писател и още един знак на нашето дългогодишно, искрено и топло приятелство.

ЛОКОМОТИВЪТ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Стефан Кисьов

Минаваше пет след обяд. Аз, казанлъшките /не влагам нотка на снизходителност, просто уточнявам/ поети и журналисти Диана Рамналиева и Петър Марчев, писателят Емил Андреев и още две достолепни дами, чиито занимания имаха нещо общо с литература, история, етнография или трите наведнъж, пиехме кафе с директора на Музея на Чудомир в Казанлък в неговия кабинет и обсъждахме загадъчното отсъствие на професор Светлозар Игов, който трябваше вече да е започнал представянето на романа ми „Екзекуторът" и на „Стъклената река" на Емил Андреев пред местната общественост – част от фестивала „Чудомирови дни". Лично аз не познавах кой знае колко добре Светлозар Игов. Но – кой знае защо – имах за него доста романтична представа. Като за гений, който би могъл да поднесе най-неочаквано някаква изненада, подобно на Сиймор от семейство Глас на Джеръм Селинджър или нещо такова. Така че намирах ситуацията за доста вълнуваща.

Информацията за професор Игов, с която разполагахме, беше противоречива. Една от достолепните дами преди няколко часа се беше обаждала в дома на професора в София, където синът му бил съобщил, че той е тръгнал още сутринта за Казанлък, а в момента този номер не отговаряше. Джиесемът му /който след няколко позвънявания на наши познати в София накрая взехме от жената на Данчо Ефтимов/ – също. Изказваха се различни предположения какво може да му се е случило. Достолепната дама продължаваше да звъни и накрая усилията ѝ се увенчаха с успех. В дома на професора вдигнаха телефона, тя проведе кратък разговор, затвори и хвърли бомба в стаята с думите: „Локомотивът на влака на професор Игов е дерайлирал!" След което поуспокои страстите с уточнението, че „той се обадил от Пловдив" и щял да дойде. Все пак градусът на напрежението стана още по-висок, всички бяхме едновременно разтревожени и възбудени от новината. Версиите и предположенията заваляха като дъжд. Времето обаче напредваше и накрая някой от организаторите плахо предложи да започваме „без него". След кратко колебание ние с Емил Андреев промърморихме по едно „Ами, добре", всички наставахме и се отправихме към залата за подобни занимания в съседство с директорския кабинет. Под погледите на петдесетина души аз, Емил Андреев и Петър Марчев седнахме на столовете в предната част на залата, стана тихо, Петър Марчев започна представянето, а аз все си мислех за това какво ли се е случило със Светлозар Игов. Чудех се дали е пострадал при дерайлирането на влака, дали и кога ще дойде в Казанлък. Сега представянето на романа ми

се струваше маловажно. Нима представянето на един роман можеше да се сравни с дерайлирането на един локомотив? Даже се чувствах и донякъде виновен. Нали АЗ бях предложил именно Светлозар Игов да ни представи? И в тоя момент го видях. Светлозар Игов. Стоеше на вратата сред правостоящите гости, гледаше кротко, сериозно, спокойно. Ухилих се, скочих, викнах: „Ето го!“ и му махнах да дойде при нас. Той се усмихна, седна, не след дълго взе думата и беше страхотен, както винаги. Разбира се, не каза дума за дерайлиралия локомотив.

Той управляваше друг влак.

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗА ЗА ИГОВ

Руси Чанев

Във времето, когато компасът се повреди и налудничаво взе да се върти, думите се отлепиха от оня ми ти магнит, загубили своето двуличие и без всякакво приличие изпопадаха от гнездата си на тротоара.

В това време – още докато летяха парчетата – с един приятел художник, бързо посъбрали няколко кофи от тях, просто ги лепяхме с плюнка, забавлявайки се да редим спомени, сънища и улични сценки.

Да знаете, има хора, които толкова обичат литературата, словесния пейзаж или не знам как още му викат, че просто във всеки самодеец виждат бъдещ талант, а във всеки талант – българския нобелов лауреат. Такъв беше Радой Ралин, комуто се привиждаха златни рибки в крайселския гьол и светулки в мрака на задръстения тунел.

Такъв се оказа и Светлозар Игов за мен и моя приятел.

В грохота на веселия влак – весел след катастрофата – от подпийналото купе той ни помаха с ръка и ние, досега надничащи прави от коридора, приседнахме вътре и се получи едно барабар Петко с мъжете...

Когато ни изгониха от бардака си, приятелите му вече ни бяха обявили за гении и за ченгета, но ние все пак успяхме да вкусим от лакърдиите им и да се почерпим с виното им.

Ето част от думите, които той написа на една салфетка и с които тутакси спечелихме нужните ни долари от една човеколюбива фондация, та отпечатахме единствената си книга:

тези двамата със своя репортажен роман пресъздават чрез абсурдните ситуации на реалността и човешките реакции картината на днешното общество с художествено майсторство!

О, чуйте последните две думи, ах, колко приятно ти става! За какво повече да пишеш?!..

И не повторихме.

Нещо повече – не смея да погледна отново онова, което тогава слепихме. Защото късмет е да пише за работата ти голям критик и капацитет, тя става

част от неговата биография, така че скромният ти успех се преувеличава с неговите успехи, умът ти се слива с неговия мощен ум, а какво повече е нужно на един пернат художник и на един суетен актьор!...

ТАМ, КЪДЕТО ОТИВАМЕ

Елена Алексиева

Подобно на революцията, литературата също понякога обича да изяжда децата си. Тя прави това без злоба и съвсем не под натиска на някаква върховна справедливост. На пръсти се броят писателите, критиците, литературоведите, които по свое желание преждевременно изпадат от нейното донякъде абстрактно и потенциално безкрайно (но само потенциално!) пространство, чиято съмнителна уютност невинаги е толкова здравословна, колкото изглежда отстрани. Повечето обаче остават пожизнено да пребивават там – някои заради удобството да уседнат на сравнително познато място, други просто защото няма къде другаде да идат. Абсолютно, неотменно и еднозначно възнаграден в литературата си остава единствено читателят. Да бъдеш читател е най-благодарната роля на света. Дори и затова, че по презумпция читателят няма задължения. Той има само права.

Повече от всичко друго Светлозар Игов се явява тъкмо такъв един благословен читател. И може би само на пръв поглед изглежда очевидно, че не би могъл да не бъде. Защото от една страна четенето е онзи фундамент, без който нищо друго в литературата не е възможно, нито даже самата литература. А от друга не са малко критиците и литературоведите, които, парадоксално, рано или късно загърбват четенето, без обаче да се откажат от съответните си легитимиращи ги като литературни активисти функции. Мотивът, който обикновено се посочва в такива случаи, е професионално изкривяване. Може би заради това и продуктите на техните усилия често се получават професионално изкривени.

Целта ми тук обаче съвсем не е да правя ненужни съпоставки или да шрихирам някакъв всеобщ мракобесен фон, какъвто, при необходимост и желание, всякога може да бъде набавен, независимо от времената и обстоятелствата. Искам просто да очертая фигурата на един човек, който, подобно на Кафка, има пълното право да заяви, че литературата – това е той самият.

Личности като Светлозар Игов са насъщни за литературата по същия начин, по който и тя е насъщна за тях. И тук не става дума само за националната литература, нито дори в нейната по-широка съпоставеност с други литератури. Тяхната роля е в това да откриват и прокарват между произведения, автори и национални литератури онези връзки, които от „сбор от несвързани монолози“[1] ги превръщат в едно общо, споделено литературно пространство. Защото литературният свят е човешки свят, а онова, което прави един човешки свят

[1] **Игов, С.** Призори : Фрагменти. – Пловдив, 2005, с. 105.

обитаем, е прокарването на пътища в него, картографирането му, различаването, макар и смътно, на познатото в непознатото и далечното.

За да може да бъде изследовател от такава класа обаче, човек преди всичко трябва да бъде читател от класа. Четенето винаги идва преди писането и остава след него. То е онова, което превръща ръкописа в книга и текста в литература. В известен смисъл отговорността на читателя пред произведението е по-голяма от тази на неговия автор. Истинският читател е градивна сила, а не просто разглезен потребител, който лениво чака да бъде прелъстен.

Огромната ерудиция и изключително широкият обхват на литературните интереси на професор Игов са легендарни. Онова обаче, което винаги найсилно ме е поразявало у него, е безкрайната и лишена от всякаква фалшива надъханост обич, с която се отнася към предмета на своята работа. Сигурна съм, че и днес Игов обича литературата, във всичките ѝ проявления, с онова страстно упование, с което се е обърнал към нея, когато я е познал за пръв път. Нито като читател, нито като писател и критик си позволява той да погледне отвисоко на литературното произведение или неговия автор. Не снизхожда към литературата от позицията на авторитета, какъвто безспорно е. Ерудицията и неизчерпаемите му познания са средство, а не самоцел. И само човек, който е посветил живота си на някаква кауза, на дирене, на идея, идеал или просто на друг човек, знае колко трудно е да се опази такава любов до края, понякога по-трудно от осъществяването на самата идея, от постигането на идеала, от помиряването с другия.

В това отношение Светлозар Игов ми напомня друг мой любим автор, южноафриканецът – а понастоящем австралиец – Дж. М. Кутси (Нобелова награда за 2003 г.), писател и литературовед, чиито есета върху автори така разнородни, като Итало Свево, Паул Целан, Гюнтер Грас, В.С. Найпол ме поразиха, когато ги четох за пръв път, със своята честност. Честност, която е другото име на онази любов, за която говорих по-горе. За мен честността в литературата се изразява в способността да признаеш, че въпреки индивидуализма и творческата самота, си органична част от нещо много по-голямо, което не започва и не свършва с теб и в това е най-голямата утеха, на която можеш да се надяваш. Тази честност е белег и привилегия само на истинския талант.

*

Не съм сигурна как точно стоят нещата с революцията, но на една литература като нищо може да ѝ се случи и обратното: да бъде изядена от децата си. И ако приемем, че „изяждането на децата“ е признак на добро храносмилане и пълнокръвие, то „изяждането от децата“ може да се окаже обезпокоителен симптом.

Най-новата българска литература се нуждае от подкрепа. И то не в сми-

съла на държавно насърчение, а първо и преди всичко от подкрепа, която да потърси в самата себе си. Погледът ѝ не е насочен нито навътре, нито навън. Тя се смущава – че не я обичат, че не я четат, че не я превеждат, че дори не я разпознават, ако случайно я срещнат. Смущава се еднакво от тези, които ѝ вменяват непосилни амбиции – например, да вземе най-сетне да си роди един Нобелов лауреат, та да си поправи малко самочувствието, – и от онези, които ѝ се чудят, че изобщо съществува. Атомизирана е и вътрешно разпокъсана до неузнаваемост. Състои се от индивидуални или групови по-едри или по-дребни феоди с неясна концепция и предназначение. Половината от нейните функционери се прави, че не знае за съществуването на другата половина. И понякога книгите ѝ, макар и растящи по брой, заприличват на някакъв досаден страничен продукт, без който литературната среда спокойно би могла да мине.

Българската литература безкрайно страда от това, че не може да се приеме, да свикне със себе си. Тя все иска да е нещо по-голямо, по-внушително, по-различно от онова, което е. А най-тъжното е, че това съвсем не е неин проблем. То е просто патологична особеност на нейните герои.

За такива случаи популярната приложна психология препоръчва един измамно лесен трик: страдащият от неувереност и лошо самочувствие всяка сутрин, щом влезе в банята, да се поглежда в огледалото и да си повтаря на глас „Обичам се! Обичам се! Обичам се!“ или някакъв друг подобен афирмативен лозунг. Нямам представа дали този метод действа. Но ако човек все пак реши да го изпробва, може би е добре преди да си каже каквото и да било, първо да се научи да разпознава чертите на собственото си лице.

Нерядко да разпознаеш себе си в другия е по-лесно, отколкото да разпознаеш себе си в себе си. И това далеч не е празна игра на думи.

Кой изправя огледалото пред лицето на литературата? Критиката, разбира се, кой друг. И нейната задача съвсем не се свежда до това да потупва по рамото този или онзи за добре свършената работа. „Най-простото определение на критиката е – литература за литературата,“ пише Игов в един от своите фрагменти. „Критиката се храни от литературата по същия начин, по който литературата се храни от живота.“[2] И по същия начин, по който литературата може да запълни и облагороди един тревожен и несамодостатъчен живот, критиката може да спаси литературата от нелитературните ѝ тежнения, като я накара да се погледне с очите на металитературата, която се явява.

Светлозар Игов е един от малцината, които се опитват да влеят на най-новата българска литература така необходимото ѝ самочувствие. И не чрез празни похвали, а посредством заострено и прецизно критическо внимание. Той показва на дело, че българската критика има още с какво да се нахрани, стига да иска. В последните години непрекъснато се говори, кога жалостиво,

[2] Цит. съч., с. 49.

кога гневно и назидателно, че българската литература има нужда от реклама. Преди всичко обаче тя има нужда от обстоен анализ, от припознаване на собствената си физиономия. Което идва да каже само, че рекламата не може да замести критиката. Освен, разбира се, ако за една литература е по-важно да се продава, отколкото да се развива.

Усилие да подпомогне това толкова решаващо себеразпознаване са както оперативно-критическите работи на Светлозар Игов, така и особено неговият обстоен преглед под заглавие „Българската литература след 1989 година." В него той предприема и успява чудесно да изпълни изключително трудната задача да очертае тенденциите и да формулира процесите в един всъщност тепърва зададен литературен хоризонт, от който критикът, иначе органически неотделим, успява да дистанцира оптиката си достатъчно, за да го обхване по един впечатляващо изчерпателен и, същевременно, обобщаващ начин. Това невъзможно във времето дистанциране, без което нито погледът би могъл да се фокусира достатъчно убедително, нито анализът би могъл да получи необходимата задълбоченост и осмисленост, Игов постига благодарение на огромния си и дългогодишен опит като непосредствен участник, изследовател и хронист на литературния процес. Наистина, както сам отбелязва във встъпителната част на своя преглед, „да бъде включена литературата след 1989 година в една история на литературата е все още твърде рано, поради факта, че навлезлите в литературата след 1989 година, както и ред предходни поколения и имена продължават своята литературна дейност," но Игovата студия, струва ми се, представлява една респектиращо солидна подготовка на литературната съвременност за бъдещото ѝ превръщане в литературна история, без значение дали в разбирането ѝ като „бездънна бездна, чиято паст поглъща всичко, което е било считано в своето време за литература," или като прословутата „проверка на времето", от която по дефиниция жива излиза само класиката.

Именно такъв вид критика помага на най-новата литература да се легитимира – първо и преди всичко сама пред себе си, а после и пред онези, които я изучават, четат, пишат, обичат или дори отричат. И не защото отделните произведения и техните автори не са достатъчно солидни сами по себе си, а защото тя изпитва дефицит на легитимност именно като национална литература, а не като сбор от имена и заглавия, независимо колко са успешни и впечатляващи.

*

Там
Където отиваме
Няма нищо
Нищо

(Светлозар Игов, „Там")

Не зная защо, но тъкмо началото на това Игово стихотворение ме привлича особено силно. Може би затова и винаги, когато отворя едноименната му книга, попадам първо на него. Понякога дори не чета по-нататък. Оставам си с началото, колкото и да е неуважително от моя страна. И не защото не харесвам цялото стихотворение. Напротив. Обаче така и не отивам до края на това „Там". Вероятно защото се страхувам, че когато все пак стигна до нищото, там, въпреки категоричното обещание, може да ме очаква нещо. Или някой. Мога да се сблъскам с лирическия герой например, а не искам. Защото искам това стихотворение да е мое, аз да живея в него.

В есето си „Литературата и правото на смърт" Бланшо изказва подозрението, че „литературата започва в мига, в който литературата се превърне във въпрос."[3] Този въпрос не е на автора, не е плод на негово съмнение или питане. Той се появява в мига, в който се появява самата литература и е неин белег, нещо необяснимо, обезпокоително и все пак съвсем естествено, като родилно петно. Този въпрос очаква читателя, всеки читател, но не е адресиран към никого. Той е обърнат към езика. И няма отговор, защото езикът не дава отговор на нищо.

Мисля си, че Светлозар Игов пише поезия, проза, драматургия, просто защото няма друг избор. Този особен, недоловим въпрос го преследва и превръща всичко по пътя му в литература. „Този път, който може би не води никъде,"[4] опасява се в един момент Игов. И най-вероятно е прав. Защото предназначението на този път изобщо не е да води някъде. Целта на пътя е самият път, така, както целта на литературата е самата литература.

Там, където отиваме, може би наистина няма нищо.

Но това не е причина да не вървим натам.

*

С Професора сме почти съседи. От време на време се виждаме в една квартална сладкарница на кафе. Кафето не е първокласно, но става. Говорим си за разни неща, предимно литературни. И понеже за литература не може да се говори безкрайно дълго, понякога си мълчим. Обикновено Професора седи, обгърнат от ненарушим облак цигарен дим и чат-пат тревожно помръдва. Отстрани може би дори изглежда инфернален, потънал в тая перманентна синкаво-отровна мъгла. Ето, казвам си, един герой на литературата. Един истински литературен герой.

Не знам дали е въпрос на метаморфоза или човек просто така си се ражда.

---

[3] The Station Hill Blanchot Reader / Transl. by Lydia Davis., Inc. – Barrytown : Station Hill Press, 1999, p. 359.

[4] **Игов, Св.** *Там*, стр. 55, издателска къща „Жанет 45", Пловдив, 2005.

Гледам го през мъглата и чакам да видя какво ще се случи.

Враговете на литературата бдят. Усещам незримото им присъствие наоколо.

И от кратко стихотворение в късен есенен предиобед, кварталната сладкарница неусетно се превъща в начало на приключенски роман.

Alexieva, Elena. Where We Are Going

This short essay attempts to outline the figure of Professor Svetlozar Igov in four roles, which, the author believes, are essential to his work and personality. These are the Reader, the Critic, the Writer, and, last but not least, the Protagonist. Viewed in the light of the specific relationship with literature which each of them requires, they are seen as the four essential aspects of a life lived as a literary experience. Prof. Igov's commitment to the newest Bulgarian literature is discussed as being indispensable to its legitimization not as the sum total of individual works and authors with their more or less pronounced claims on success, but rather as the national literature that it is, this being the only way to ensure its self-esteem. acceptance and readership.

БИОГРАФИЧНИ СПРАВКИ ЗА АВТОРИТЕ

Албена Бакрачева е професор по американска литература в Нов български университет. Гост-професор по американска литература в Университета на Мачерата, Италия. Автор на: „Близост в различията" (1995), „Заложби на отвореността" (1997), „The Sun Is but a Morning Star. Anthology of American Literature" (2005), „Видимост отвъд видимото. Художественият дискурс на американския трансцендентализъм" (2007) и „The Call of the Green. Thoreau and Place-Sense in American Writing" (2009). Съставител и преводач на: Хенри Дейвид Торо „Живот без принцип. Избрани произведения" (2001). Член е на Thoreau Society (USA), Световната американистична асоциация (IASA), Шведската асоциация по американистика (SAAS) и Българската асоциация по американистика (BASA). Специализира в Института по североамериканистика „Джон Ф. Кенеди" при Свободния университет в Берлин (1992). Фулбрайтова стипендия в Щатския университет на Ню Йорк (1993–1994). USIA стипендия в Летния институт по съвременна американска литература при Университета на Луивил, Кентъки, САЩ (1999).

Албена Вачева е доктор по филология, доцент по съвременна българска литература. Автор на проектите: „Рефлексиите на модерността в българската литература и културa" ; „Неприспособимите. Поезията на 80-те" (2004) (съвместно с Г. Чобанов); „Литературата – виртуални срещи" (2006) и на монографията „Под знака на модерността" (2002). Съредактор и съставител на „Култура и критика" (4 тома, 2003–2006). Съредактор на „Библиотека „Български писатели" (2003–2004). Ръководител на проекта „Литературни истории. Критическа рецепция – 1878–1900" (2004–2006). Ръководител на Лабораторията по история на българската литература в ЮЗУ „Неофит Рилски" – Благоевград. Зам.-главен редактор на електронно списание " LiterNet". Преподавател в Люблинския университет „Мария Кюри-Склодовска", Полша (2006–2011).

Александър Йорданов е доктор по филология, доцент по нова и съвременна българска литература в Института за литература при БАН. Доцент по „Европейски ценности и култура" и ръководител на Департамент „Обществени и хуманитарни науки" в Европейския политехнически университет. Политик и дипломат. Председател на 36-то Народно събрание (1992–1994). Народен представител в Седмото Велико народно събрание (1990–1991), в 37-то и 38-то Народно събрание. Главен редактор на седмичника за политика и култура „Век 21" (1990–1998). Извънреден и пълномощен посланик в Полша, Литва, Латвия, Естония и Република Македония (1998–2005). Автор на: „Личности и идеи" (1986), „В сянката на думите" (1989), „Своечуждият модернизъм" (1993), „Надеждата срещу безвремието" (1993), „Завръщане" (2006),

„Да нарушим Сценария!“ (2008), „Време за опозиция“ (2008), „Днес е хубав ден!“ (2008), „Blogo, ergo sum!“ (2012), „Самотен и достоен. Проф.д-р Константин Гълъбов – живот, творчество, идеи“ (2012). Редактор и съставител на: „Захарий Стоянов. Портреты.“ (1988), „Захарий Стоянов. Отчизны славные сины.“ (1989). Съставител на: Николай Райнов. Съчинения в пет тома. Т.2. (1990), „Владимир Василев. Студии, статии, полемики.“ (1992), „Димо Кьорчев. Студии, статии, есета.“ (1992).

Амелия Личева е доктор по филология, доцент по теория на литературата в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Редактор в „Литературен вестник“ и списание „Литературата“. Автор на: „Истории на гласа“ (2002), „Теория на литературата“ (в съавторство, 2005), „Гласове и идентичности в българската поезия“ (2007), „Политики на днешното“ (2010), както и на стихосбирките „Око, втренчено в ухо“ (1992), „Втората Вавилонска библиотека“ (1997), „Азбуки“ (2002), „Моите Европи“ (2007).

Антоанета Алипиева е доктор по филология, доцент по нова и най-нова българска литература в Шуменския университет „Епископ К. Преславски“. Автор на: „Четене на себе си“ (1998; 2004), „Национална идентичност в българска литература“ (1999), „Български комплекси“ (2001; 2004), „Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността“ (2004; 2010), „Дневниците на българските писатели от втората половина на XX век“ (2007), „Българската лирика през 70-те години на XX век. Модели, тенденции, имена“ (2010). Съставител на сборник „Списание „Българска мисъл“ (1999), „Петър Алипиев. Лирика“ (2000) и на антологията „Българска поезия от 60-те години на XX век. Антология“ (2004).

Антон Баев е доктор по филология, поет, прозаик, литературен критик, журналист. Автор на: „Американци“ (1997) „Целият свят и други апокрифи“ (2002), „Даровете на света. Нови апокрифи“ (2004), „Жени и планети“ (2005, в превод и на турски), „Белези от българин“ (2006), „Victor Bulgari“ (2010), „Иван Пейчев. Романтична формация. Романтически мотиви.“ (2010) и др.

Антония Велкова-Гайдаржиева е доктор по филология, доцент във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“. Автор на: „Българска литературна критика и митотворчество *(д-р К. Кръстев, Б. Пенев, Вл. Василев)*“ (1999), „Посмъртното слово като феномен на българската култура (в съавт. с Е. Налбантова)(2000), „Литературнокритически прочити (2002), „Васил Пундев и българската литература. История. Критика. Класика.“ (2007), „Критика и апологии“ (2007).

Барбара Томалак е преподавател в Катедрата по полска литература и култура към Техническо-хуманитарната академия в Белско-Бяла (Полша). Автор на: „Imiona róży“ (2007), както и на десетки публикации в областта на културната антропология и изследвания върху функцията на мита в дълбинните структури на художествения текст.

Биляна Курташева е доктор по филология, асистент по теория на литературата в Нов български университет. Главен редактор на списанието за университетска култура „Следва". Съосновател и редактор на „Витамин Б. Списание за литература и блус" (1996–1999). Автор на статии и рецензии. Превежда от английски и сръбски език.

Бисера Дакова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. От 2001 година работи като научен сътрудник в Института за литература при БАН. Лектор по български език и литература в Института по славистика към Университет Виена, Австрия. Автор на: „Яворов. Археология на автора." (2002), „Век и краевековие. Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век; аспекти на ориентализма и културната идентичност."(2007), „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache." (Hamburg, 2009).

Борис Минков е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Автор на: „Новелата между статута и статуса на сокола", (2005), „И нова, и българска", (2003), „Животът в очакване на портокаловата топка", (2001), „Ловци на балади" (1999).

Виолета Русева е доктор по филология, доцент по съвременна българска литература във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на: „Аспекти на модерността в българската литература през 20-те години" (1993), „Мистичният Йовков" (1998), „Генеалогия на българската модерност. Яворов" (2001), „Литературноисторически етюди" (2009), „Елегии на безутешни дни. Книга за Дебелянов" (2010).

Владимир Донев е доктор по филология, главен асистент по теория на литературата в катедра „Методика и литературознание" при Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на: „Фолклор и наративно моделиране в белетристиката на Любен Каравелов" (1998), „Емилиян Станев. Примамливите блясъци в прочита" (2010).

Владимир Сабоурин е доктор на филологическите науки, доцент във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Преподавател по „История на испанската литература". Гост-лектор в Калифорнийския Университет, в Университета в Бъркли и в Университета на Федерална провинция Саар, Саарбрюкен. Автор на: „Увод в метаезика на Хумболтовата философия на езика (1994), „Изследвания. Литература / Модерност. Теология. Кино" (2000), „Ляво и литературно" (2001), „След сюблима" (2003), „Sprache und Gewalt: Fluchtlinien der literarischen Moderne" (2003), „Произход на испанския пикарескoв роман: към генеалогията на реализма" (2007), „Свещенотрезвото. Мистика и Модерност" (2010).

Галин Тиханов е професор по сравнително литературознание и интелектуална история в Манчестърския университет и съосновател на университетския Институт за изследване на космополитизма. Почетен председател на Комитета по литературна теория на Международната асоциация по сравнително литературознание (ICLA). Член на редакционния съвет на Manchester University Press и на редколегиите на шест научни списания (*Arcadia*, *Comparative Critical Studies*, *Journal of Literature and Trauma Studies* и др.). Гост-професор в Йейл; Лектор в Харвард, Принстън, Станфорд, Бъркли, Хумболтовия университет, Тюбинген, Токио, Осака, Торонто, Кейп Таун, Йоханесбург и др. Член на международния академичен консултативен съвет на CAS (Centre for Advanced Study, Sofia).

Галя Симеонова-Конах е професор, доктор на хуманитарните науки в областта на литературознанието. Преподавател по българска и славянски литератури в Института по славянски филологии – Университет „Адам Мицкевич" – Познан. Публицистка и преводачка. Директор на Българския културен институт – Варшава (1998–2001). Кореспондент на Българската национална телевизия и Националното радио в Полша. Авторка на: „Поетът и лилията. Християнски идеи в творчеството на Николай Лилиев" (1999), „Постмодернизмът. Българският случай.(2011). Съставител и редактор на антологията „Człowiek o wielu imionach. Antologia prozy bułgarskiej przełomu XX i XXI wieku (Човекът с многото имена. Антология на българската проза от прелома на XX и XXI век) (2007).

Георги Башиянов е журналист, редактор, учител. Автор на статии и есета по въпросите на българската литературна история и критика

Георги Господинов е доктор по филология, писател и литературовед. Главен асистент в Института за литература при БАН. Автор на изследването „Поезия и Медия. Кино, радио и реклама у Вапцаров и поезията на 40-те години на XX век" (2005) ; на стихосбирките „Лапидариум" (1992), „Черешата на един народ" (1996, 1998, 2003), „Писма до Гаустин" (2003) и „Балади и разпади" (2007); на „Естествен роман" (7 издания в България, публикуван на 17 чужди езика в над 25 страни по света), на сборника с „И други истории" (2001), на пиесата „Апокалипсисът идва в 6 вечерта" (2010) и др. Съставител на сборника „Аз живях социализма. 171 лични истории" (2006) и съавтор на „Инвентарна книга на социализма" (2006).

Георги Янев е уредник в Къща музей „Гео Милев" в Стара Загора. Автор на „не/СЪГЛАСИЯ" (1994) и „Баща и син" (2005). Съставител на поетични антологии и на сборници с творчеството на Гео Милев.

Гергина Кръстева е доктор по филология, главен асистент в катедра „История на литературата и сравнително литературознание" в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски".

Гражина Шват – Гълъбова е доктор, историк на славянските литератури и култури. Работи във Варшавския университет и в Института по славистика на Полската академия на науките. Главен редактор на годишника на Института по славистика на ПАН " Slavia Meridionalis". Автор на монографиите „W kręgu bułgarskiej groteski (o twórczości Jordana Radiczkowa" (1991), „Haeresis bulgarica w bułgarskiej świadomości kulturowej XIX i XX wieku" (2005). Редактор и съавтор в публикациите „Kultura – język – komunikacja. Problemy globalizacji i kultur narodowych" (2001), „Przemilczenia w relacjach międzykulturowych" (2008), „Bunt tradycji – Tradycja buntu" (2008).

Дарина Дончева е доктор по филология, доцент по сръбска, хърватска и словенска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Автор на: „Сръбска литература (лекционен курс I част)", (2000); „Бугарска књижевност. Хрестоматија (съвместно с Михајло Пантић)" (2007); „Буквар. За първи клас на основните училища. (Съвместно с Н. Трифонова)" (2009) и др.

Дария Карапеткова е доктор по филология, старши асистент в катедра „Романистика" във Факултета по класически и нови филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски". Автор на сборник с текстове по практически превод от и на италиански език. Преводач на „В България след Съединението" на Джузепе Модрич, „Дни на самота" на Елена Феранте, „Портрети" на Изабела Албрици.

Десислава Лилова е доктор, доцент в катедрата по културология на Югозападния университет „Неофит Рилски", Благоевград. Автор на „Възрожденските значения на националното име" (2003).

Димитър Кенанов е доктор на филологическите науки, професор във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Лектор по български език, литература и култура в Русия, Литва и Естония: Петербургски университет (1980–1984), Вилнюски университет (1996–2000), Талински университет (2004–2008). Директор на Международния летен семинар във Великотърновския университет (1995–1997). Ръководител на катедра „Библейско и систематическо богословие" (2001–2003). Директор на Научноизследователския център „Търновска книжовна школа" – от 2008 г. Автор на: „Ораторската проза на Патриарх Евтимий Търновски" (1995), „Метафрастика. Симеон Метафраст и православната славянска агиография", (1997), „Евтимиева метафрастика. Път и мисия във времето" (1999), „Озареният Григорий Цамблак. По материали от Вилнюските ръкописни и старопечатни сбирки", (2000), „Славянска метафрастика /с приложение на жития за св. Сава

Сръбски“ (2002), „Библия и старобългарска литература. Учебно помагало за 9.клас“ (2006), „Българистични простори“ (2007), „Крилатият въздуходец Теодосий Търновски“ (2010).

Дияна Николова е доктор по филология, асистент преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, катедра „История на литературата и сравнително литературознание“. Автор на: „Идеята за човека в старогръцката лирика (архаика и класика)“ (2010), „От разказа към мита“ (1997) (в съавт. със Св. Черпокова). Съставител на „Старогръцка лирика. Антология“ (2001) и съавтор на редица учебници и учебни помагала по литература за българското училище.

Добрина Топалова е литературен критик и историк. Автор на: „Явлението Петя Дубарова – Том 1: Митът на Поета“ и „Явлението Петя Дубарова – Том 2: Митът на Поета“. (2008).

Дора Колева е професор във Филологическия факултет на Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“. Автор на: „За поетиката на Багряна“ (1983), „Лириката на 60-те години. Стилови тенденции и многообразие“ (1998), „В художествения свят на Андрей Германов“ (2000), „Лириката на Павел Матев“ (2001), „Блага Димитрова – човек, общество, всемир“ (2003), „Български писатели. Естетика и поетика“ (2004).

Драган Хамович е доктор по филология, литературен критик и есеист. Главен редактор и мениджър на литературното списание „*Povelja*“. Редактор в издателство Zavod za udžbenike“. Автор на : „Pesničke stvari“ (1999); „Poslednje i prvo“, (2003); „S obe strane“, (2006); „Pesma od početka“, (2009), монографията „Leto i citati“ (2008) за поезията на Йован Христич, както и на няколко книги с поезия.

Евдокия Борисова е доктор по филология, доцент по журналистика в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“. Автор на : „За трите жанрови модела в българската драма от началото на века“ (2001), „Жанрове в медиите“ (2008), „Паралитературата. Социология, текстология, медиатори“ (2009) – в съавторство.

Евелина Белчева е доктор по филология, главен асистент в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Изследовател на архива на професор Петър Динеков.

Елена Алексиева е писател. Автор на сборниците с разкази „Читателска група 31“ (2005) и „Кой“ (2006); на романите „Синята стълба“ (2000), „Рицарят, дяволът, смъртта“ (2007) и „Тя е тук“ (2009) „Синдикатът на домашните любимци“ (2010). Нейни книги са издадени в Испания и Франция.

Елена Попова е изкуствовед, доктор и доцент в Института за изкуствознание при БАН. Преподавател по „Иконография" и „История на изобразителното изкуство" във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на „Зографът Христо Димитров от Самоков" (2001), „Дърворезбени домашни иконостаси" (2007), и на множество изследвания в областта на българското възрожденско изкуство и на балканската православна култура от поствизантийския период.

Елка Димитрова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Автор на „Изгубената история" (2001), както и на четири помагала за гимназиалното образование по литература – „Нови анализи на литературни творби", (2002, 2004).

Елка Трайкова е доктор по филология, доцент по нова и съвременна българска литература в Института за литература при БАН. Директор на Института за литература. Автор на монографията „Българските литературни полемики" (2011). Ръководител и участник в национални и международни научни проекти.

Емил Димитров е доктор по филология в Института за литература при БАН, поет. Специализира източно богословие в Папския институт за Изтока (Pontificio Instituto Orientale) в Рим, Италия(1993–1994). Автор на стихосбирката „Ева" (2000) и на монографията „Досието на Михаил Арнаудов" (2007). Преводач, съставител и коментатор на: „MESEMBRIA. Българо-руски сборник в чест на Сергей Аверинцев" (1999), „Дневник. Публицистика. Речи" от М. Арнаудов (2010), „Съчинения", т. 1 от Варненски и Преславски митрополит Симеон (2011).

Емилия Алексиева е доктор по филология, главен асистент в Института за литература при БАН. Автор на монографията „Реката на живота". Проблеми на поетиката на А. И. Куприн" (1998).

Жоржета Чолакова е доктор по филология, доцент и заместник-ректор в Пловдиски университет „Паисий Хилендарски". Автор на: „Карел Хинек Маха, или Гласът на падналата арфа" (съставител, преводач, автор на студия; 1993), „Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм" (1998), „Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu" (Praha, 1999).

Зоя Карцева е българист, доктор по филология, доцент по славянска филология в Московския държавен университет, литературен критик. Автор на: „Особености на развитие на българската проза 60-80-те години. Проблемът за циклизацията" (1990), „Книга за четене на български език" (1978). Преводач на: Б.Ничев „Съвременният български роман" (1983), Б. Райнов „Черният роман" (1976), и „Масовата култура", (1978).

Иван Радев е академик, професор, доктор на филологическите науки във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на: „Боян Пенев" (1976), „Софроний Врачански" (1983), „Столица на оцелелите" (1984, 2004), „Белочерковският апостол" (1987), „Библията и българската литература" (1991, 1998), „Ботев и неговото творчество" (1994, 1995, 1998, 2008), „История на българската литература през Възраждането" (1996, 2008), „История на Велико Търново.XVIII-XIX век" (2001), „Любовните истории и авантюризмът на българина" (2002), „Българската литература на XIX век – от анонимност към авторство" (2002), „Йордан Вълчев. Живот и дело, време и съвременници" (2005), „Моите полудневници. 1970–1995" (2006), „Другото лице на възрожденската литература" (2006), „Таксидиотство и таксиди-оти по българските заеми" (2008), „История и култура на Възраждането. Личности и явления от „втория ред" (т. 1–2, 2008, 2010), „Никола Икономов и духовно-просветния живот в Разград през XIX век" (2009), „Емилиян Станев в диалог с времето" (2010) и др.

Иван Русков е доктор по филология, доцент в Катедрата по история на литературата и сравнително литературознание в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Автор на: „Обърната точка. Фигури към етимона на пейзажа и пейзажната лирика" (1999). „Битие и парадокс. Записки по българските преображения" (2002). „Дявол на кантар. Приписки към Записките" (2009).

Иван Станков е доктор на филологическите науки, доцент във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на: „Скръбният, нежният. Лирическият свят на Асен Разцветников" (1993), „Йовковото творчество" (1995), „Смърт не може да има. В лирическия свят на Борис Христов" (1996), „На пътя на историята. Творчеството на Димитър Талев" (2002) и „Васил Попов. Релативизъм и полифонизъм" (2010). Преводач от румънски език на книгите на Мирча Картареску и Дан Лунгу.

Иван Сухиванов е автор на книги с поезия, проза и критика. Преподавал е в Бургаски свободен Университет . Литературен редактор в сп.„Море".

Ивана Кропия е филмолог, изследовател на балканското филмово изкуство.

Илияна Димитрова е доктор по филология, хоноруван преподавател в катедра „Българска филология" във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий".

Ина Кукунджиева е асистент по новогръцки език в следва „Балканистика" в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Докторант.

Йордан Велчев е историк, поет, писател, есеист. Автор на „Градът или Между Изтока и Запада XIV – XVII в." (2005), на стихосбирките „Нощна азбука" (1984) и „Сияе" (1999), на книгите с есета и документална проза „Милиони малки убийства" (1997) и „Анонимни жития" (1987, 2009).

Йордан Ефтимов е поет, литературен историк и критик, доктор по филология, радиожурналист. Главен асистент по теория на литературата в Нов български университет. Редактор на „Литературен вестник". Автор на стихосбирките: „Метафизика на метафизиките" (1993), „11 индиански приказки" (1997), „Африка/Числа" (1998), „Опера нигра" (2001), „Жена ми винаги казва" (2005); на научнопопулярните книги: „Антична литература" (2001) и „Модернизъм" (2003), както и на монографиите „Опроверганата добродетел: Опити върху Цветан Марангозов" (2008) и „Двойното дъно на класиката" (2010). Редактор е на „Увод в литературната теория" на Тери Игълтън (2003) и на сборника „Литературни култури и социални митове" (ч. I – 2003, ч. II – 2005).

Калина Бахнева е доктор по филология, доцент в Софийския университет „Св. Климент Охридски", преводач. Ръководител на Катедрата по славянски литератури. Чете лекции по история на полската литература и история на славянските литератури. Лектор в Ягелонския университет, в Университета в Лодз, в Техническо-хуманитарния университет в Белско-Бяла. Автор на „Боян Пенев. Любов. Писма. Наука" и „Przez granice. Rozważania o polskiej i bułgarskiej literaturze (През граница. Размисли върху полската и българската литература)" (под печат). Преводач на: Славомир Лубински, „Балада за Янушек" (1981); Станислав Игнаци Виткевич, „Пиеси" (в съавторство) (1993). Носител на орден *Заслужил за полската култура.*

Камен Рикев е доктор по филология, главен асистент в Катедрата по славянски литератури в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Автор на антологията на старополската литература „Зубър, видра и паун" (2008).

Катя Кузмова – Зографова е литературен историк и критик, поетеса. Директор на Националния литературен музей, София. Автор на: „Вечните странници" (Из тайните на митологичното в българската литература) (1996), „Чавдар Мутафов. Възкресението на Дилетанта", (2001); „Интелектуалецът Еманоил Попдимитров", (2001); „Орчо войвода или преображенията на българското юначество", (2006, I и II изд.); „Многоликата българка. Забележителни жени от Възраждането да наши дни", (2006), „Любовен архив", (2007), „Забравеният възрожденец Динко Зограф", (2008; II допълнено изд. 2010), „Никола Вапцаров: Преоткриване" (Документална сага), (2009). Съставител на: „Екатерина Ненчева. Прокълнатият ангел", „Избрани творби" и „Стихотворения за деца" на Никола Вапцаров и др.

Клео Протохристова е професор по антична и западноевропейска литература. Ръководител е на катедрата по сравнително литературознание в Пловдивския университет. Автор на: „Огледалото – литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории" (2004), „Западноевропейска литература. *Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи"* (2003); „Благозвучието на дисонанса. *Опити върху междутекстовостта"* (1991,1996).

Кристина Йорданова е доктор по филология, асистент в катедра „Българска литература" към факултет „Славянски филологии" в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Автор на студии и статии в литературната и научна периодика.

Константин Делов е доктор по филология, поет, писател. Автор на: „Екскурзия до края на системата" (1994), „Завръщането на Одисей" (1995), „За олтарите и огнищата" (1995), „Клада за поетите" (1995), „Пастир на ветровете" (1997), „Малко" (2000), „Пукнатини" (2005), „Големите и малките" (2005), „Разкази, есета, миниатюри" (2006), „Меки камъни" (2008), „Валери Петров. Мъдростта на таланта" (2011).

Любен Петков е писател, журналист, редактор. Директор на издателство „Отечество". Автор на: „Зелени кръстове", „Порта с лъвче", „Календар". „Преображение Господне", „Убийство", „Градът на истината", „Сватбата на Акакий", „Сладкишът на доктор Сириус" и др.

Людмила Малинова е доктор по филология, доцент по нова и съвременна българска литература в Института за литература при БАН. Автор на монографията „Български поетеси между двете световни войни" (1999). Съставител на: антологията „Дъждът" (Мотивът за дъжда в българската поезия) (2001), „Мозайката на спомените. Весела Василева през погледа на съвременниците си" (съвместно с А. Огнянова, 2004), и др. Ръководител на проекта „Българската литература за деца – национални и универсални ценности" в Института за литература.

Маргарита Славова е доктор по филология, доцент в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Лектор по български език и култура в Киевския национален университет „Тарас Шевченко" (1998–2002). Лектор в Университет „Адам Мицкевич", Полша. Автор на книгите „Българската Пепеляшка" (1997), „Метаморфози на приказното" (1997), „Волшебное зеркало детства" (Киев, 2002), „Попелюшка літератури" (Киев, 2002). Съавтор на „Поглед към детската литература" (1990). Член е на IRSCL (International Research Society of Children's Literature) и ChLA (Children's Literature Association).

Маргрета Григорова е доктор по филология, доцент по полска литература и славянски литератури във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на „Хоризонти и пътища на полската идентичност"

(2000) и „Литературни посвещения. Ритуални зони на словото в полската литература" (2002).

Мари Врина-Николов е професор по български език и литература в INALCO – Париж, преводач, директор на CEEM (Център по изучаване на междинна Европа). Автор е на учебници по български език и многобройни изследвания – книги и статии – в областта на историята на българската литература, лингвистика, история и теории на превода. Преводач на френски език на книги на български писатели и поети.

Мариета Иванова-Гиргинова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Лектор по български език, литература и култура Киевски държавен университет. Автор е на книгите: „Лабиринтът на драмата. Трансформации на Аза в българската драматургия на XX век" (2002) и „Бляновe по модерна драма. Драматическият проект на Петко Тодоров" (2010). Лектор по български език, литература и култура в Санктпетербургския държавен университет (2003–2007).

Марин Георгиев е поет, писател, журналист, преводач, литературен историк. Директор на издателство и вестник „Литературен форум". Автор на стихосбирките „Село" (1975), „Памет" (1979), „От първо лице" (1986), „Показалец" (1986). Автор на прозаичните, документални и мемоарни книги: „Праг" (1981), „Записки на слугата" (1991), „Третият разстрел" (1993), „Отворена книга" (2011) и др. Носител на най-високото държавно отличие на Унгарската република за изключителни заслуги в популяризирането и представянето на унгарската култура – *Про Култура Хунгарика*.

Мая Ангелова е докторант по съвременна българска литература към Катедра „Българска литература" при Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий".

Милена Кирова е професор по история на българската литература, преподава и библейска критика в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Автор на: „Сънят на Медуза. Към психоанализа на българската литература" (1995), „Йордан Йовков – митове и митология" (2001), „Проблематичният реализъм" (2002), „Библейската жена. Механизми на конструиране, стратегии на изображение" (2005), „Литературният канон. Предизвикателства (2009) и двутомното изследване на тема „Давид, великия. История и мъжественост в Еврейската Библия" (2011).

Милена Цанева е професор, член – кореспондент в Софийския университет „Св. Климент Охридски". В периода 1980–1993 г. е ръководител на Катедрата по българска литература. Професор в в Института за литература при БАН. Автор на „Иван Вазов в Пловдив" (1966), „Профили и етюди" (1968), „Петима поети" (1974), „В търсене на героя.Иван Вазов на прелома между

две епохи." (1979), „Поет и общество" (1985), „Иван Вазов. Поетически път." (1992, 1994), „Патриархът. Етюди върху творчеството на Иван Вазов. (2000) и др.

Милко Коларов е професор по инструментознание, симфонична оркестрация и дирижиране. Твори във всички музикални жанрове. Негови произведения са изпълняване, записвани и издавани в много страни по света – Русия, Италия, Великобритания, Германия, Австрия, САЩ и др. Председател на Фондация „Добри Христов". По важни негови произведения са: Концерт за цигулка и оркестър, Симфонични вариации, Първа симфония, Елегия за голям симфоничен оркестър и орган, „Елените. Ранният край на лятото" за инструментален ансамбъл, Опера-приказка „Най-щастливият човек", Оратория „Април 1876", Хорови цикли „Годишните времена" и „Защо чука капчука", Соната соло цигулка, Концертна музика за два рояла и др.

Мира Душкова е поет и литературовед, доктор по българска литература в Русенския университет „Ангел Кънчев". Автор на стихосбирките „Пробвам историите като дрехи" (1998), „Упражнение върху чучело" (2000) и „Мириси и гледки" (2004).

Младен Влашки е преподавател по антична и западноевропейска литература в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Специализира сравнително литературознание във Виенския университет.

Надежда Александрова е професор в Нов български университет. Автор на монографията „Аз нося вашето смирение" (2009). Съставител и редактор е на редица литературни сборници. Бивш директор на Националния литературен музей и на Столична библиотека.

Николай Аретов е професор в Института за литература при БАН, зам.-главен редактор на списание „Литературна мисъл", главен редактор на издателство „Кралица Маб". Автор на: „Димитър и Рахил Душанови" (1988), „Преводната белетристика от първата половина на XIX в. Развитие, връзки с оригиналната книжнина, проблеми на рецепцията" (1990), „Убийство по български. Щрихи от ненаписаната история на българската литература за престъпления" (1994, 2007), „Българското възраждане и Европа" (1995, 2001), „Васил Попович. Живот и творчество" (2000), „Национална митология и национална литература" (2006), „Българската литература от епохата на националното Възраждане" (2009) и др. Съставител на научните сборници: „Да мислим Другото. Образи, стереотипи, кризи" (2001), „Балкански идентичности в българската култура от модерната епоха" (Т. 1, 2001; Т. 2, 2002 Т. 4, 2003), „Модерността вчера и днес" (2003), „Пари, думи, памет" (2004), „Въобразените текстове на Българското Възраждане. В чест на Стефана Таринска" (2005), „Въпреки различията. Интеркултурни диалози на Балканите" (2008)

и др. Превежда от английски „Националната идентичност" от Антъни Смит, „Югоизточна Европа под османско владичество" от Питър Шугър и др.

Николай Димитров е доктор по филология, доцент по история на българската литература след Освобождението във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на: „Поезията на Яворов. Метафизика и творчество." (1998), „Метафизичните пространства на езика. Аспекти на Яворовата поетика." (2001), „Отчуждения. Екзистенциалната проблематика в българската литература." I част. (2004); „Вазов: между всекидневното и трансцендентното." (2007), „Из лабиринтите на битието. Творчеството на Владимир Зарев. Студии. Анкета." (2007).

Панайот Карагьозов е доктор на филологическите науки, поет. Декан на Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски". Професор по сравнителна история на славянските литератури в СУ, гост-професор в Карловия (1997–2002), Хокайдския университет в Япония (2002–2003) и Университета във Валдоста, САЩ (2011). Автор на: „Самосознание словесности. Историографии славянских литератур" (1996), „Полската поезия между двете световни войни" (1996), „Някогашните славяни днес" (1997), „Славянските свети мъченици. Светост и канонизация; хронология и типология; критика и апология на славянското мъченичество" (2006), „Календари, мъченици и поети" (2010). И на стихосбирките „Почерк" (1997) и „Почерк~plus" (2006). От 2007 г. е. Носител на орден „Заслужил за полската култура" (1991).

Пенка Ватова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Автор на „Корените и короната" (2001) и „Идентичности (Литературни и културни образи на идентичността)" (2007). Ръководител на проекта „Периодика и литература".

Петър Стефанов е доктор по филология, доцент във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Лектор по български език и култура в Университета за световни езици „Аблай хан", град Алмати, Казахстан.(2003–2006). Автор на: „Излъганият дявол. Творчеството на Елин Пелин за деца и националната смехова традиция" (2000) „Сватбите на Бавкида. Етюди върху приказните поеми на Елин Пелин" (2006), „Писатели от читанката на българчето" (2006) (в съавторство), „Време, жанр и смисъл" (2006), „Щастливеца и Бай Ганьо" (2006).

Пламен Антов е доктор по филология, поет, писател, драматург. Доцент в Института за литература при БАН. Автор на монографията „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика" (2009), на книги с поезия, разкази и драматургия, между които: „Разпадащото се момче" (1993), „Бягството на заека" (1996), „Сантиментална география" (2000), „Америките

ни“ (2002), „Смъртта на авторите“ (2002), „Лисабон, или Краят на поезията“ (2007).

Пламен Дойнов е доктор по теория и история на литературата, поет и драматург. Доцент в Нов български университет. Редактор в „Литературен вестник“. Автор на: „Литература в междувековието“ (2004), „Българската поезия в края на XX век“ (2007), „1907: литература, автономия, канон“ (2009) и „Българският соцреализъм: 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ“ (2011). Съставител на: „Социалистическият реализъм: нови изследвания“ (2008), „Соцреалистически канон / Алтернативен канон“ (2009), „Принудени текстове. Самокритика на български писатели (1946–1962)“ (2010) и др. Директор на научно-изследователската програма на департамент „Нова българистика“ на НБУ „Литературата на НРБ (1946–1990)“.

Пламен Шуликов е доктор по филология, преподавател в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“. Автор на: „Паралитературата. Социология, текстология, медиатори“ (2009) – в съавторство – и „Поетика и психография“ (2010).

Предраг Палавестра е доктор на философските науки, академик, член на Сръбската академия на науките и изкуствата. Автор на: „Литературни теми“ (1958), „Литературата на млада Босна“ (1965), „Следвоенната сръбска литература“ (1972), „Догма и утопия – по следите на сръбския литературен авангард“ (1977), „Иво Андрич“ (1981), „Литературната критика“ (1983), „Наследството на сръбския модернизъм“ (1985), „История на модерната сръбска литература“ (1986), „Литературата като критика на идеологията“ (1991), „Книга за Андрич“ (1992), „Литературата и обществената реч“ (1994), „Литературни въпроси“ (1995) и др. Носител е на много национални и международни научни награди. Ръководител на отдела за език и литература към Сръбската академия на науките и изкуствата. Главен редактор на списанията „Литературни новини“ и „Съвременник“. Директор на Института за литература и изкуства в Белград и университетски професор в Лондон, Нотингам, Копенхаген, Осло, Упсала, Загреб, Триест, Отава, както и в държавния университет на Западен Вашингтон. Председател на сръбския ПЕН център и член на Управителния съвет на “ Literary Research“ – международно издание за компаративистични изследвания.

Радка Пенчева е доктор по филология. Завежда Националния литературен музей в гр. В.Търново – къща музей „Емилиян Станев“. Автор на: „Емилиян Станев. Разкази за деца“ (в съавторство) (2003), „Литературният архив – недоразказаната памет“ (2009), „Творческият архив на Емилиян Станев и визиите му за историята в романа „Иван Кондарев“ (2008), „Сюжети на забравата. Реванши на паметта“ (2011). Съставител на: „Емилиян Станев. Личност и творческа съдба“ (1997), „История. Истории. Наративи. Българската

историческа проза от втората половина на XX век" (2002), „Емилиян Станев. Дневници от различни години" (2003), „Георги-Асен Дзивгов. Купол. Стихове и литературна критика" (2004)., „Емилиян Станев. Биобиблиография", (2007), „Спомени за Емилиян Станев" (2007), „Писател български. Сборник с доклади за Е. Станев по повод 100 години от рождението му" (2007), „Юлий Цезар Розентал. „Недопети песни" (2010), и др.

Радосвет Коларов е доктор на филологическите науки, доцент в Института за литература при БАН. Ръководител на направление „Теория на литературата" (1990 – 2010), главен редактор на списание „Литературна мисъл". Лектор по български език и литература във Висшето училище по славянски и източно-европейски изследвания в Лондон и във Факултета по средновековни и модерни езици и литератури в Оксфорд (1979 – 1981). Член на редколегията на сп. „Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Fromalist Circle. Автор на: „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза (1983), „В художествения свят на романа „Хоро". (1988), Елин Пелин. (1995), Литературни анализи (1999), „Повторение и сътворение: поетика на автотекстуалността" (2009).

Радослав Радев е доцент по методика на литературното обучение във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий". Автор на „Размисли за иконата и стенописа в българската литература" (1992), „Как се пише есе" (1994), „Алеко Константинов. Лице и опако (1997), „Иван Вазов и българското предвечерие" (1998); „От калпака до цървулите. Етюди за българското мъжко облекло и поведение" (2004), „Българска еротична енциклопедия в два тома" (2009–2010 г.) и др.

Раймонд Детрез е професор по Източноевропейска история в Университета в Гент, Белгия. Автор на: „Burenruzie op de Balkan. Minderhedenproblemen in Zuidoost-Europa.", (1988), „De Balkan. Van burenruzie tot burgeroorlog., (1992), „Grigor Părličev. Een case study in Balkan-nationalisme", (1992), „De sloop van Joegoslavië. Het relaas van een boedelscheiding (1996), „Historical Dictionary of Bulgaria" (1997, 2006), „Kosovo. De uitgestelde oorlog (1998, 1999), „Bulgarije: Mensen, Politiek, Economie, Cultuur, Milieu"(2000), „Криволици на мисълта."(2001), Macedonie: Mensen, Politiek, Economie, (2001), „Macedonië – land in de wachtkamer"(2002). „Servie-Montenegro: Mensen, Politiek, Economie, Cultuur, Milieu."(2003), „Косово. Отложената независимост." (2008), „Rusland een geschiedenis" (2008).

Румяна Дамянова е доктор на филологическите науки, професор и ръководител на направление „Литература на Българското възраждане" в Института за литература при БАН. Специализира в Института за литературни изследвания в Полша (1979). Автор на: „Илия Волен. Литературни анкети." (1980), „Писмата в културата на Българското възраждане" (1995), „Отвъд тек-

стовете: културни механизми на Възраждането“ (2004), „Емоциите в културата на българското Възраждане“ (2008). Главен редактор и съставител на научните сборници от „Шишманови четения“, ръководител на български и международни научни проекти.

Румен Шивачев е литературовед в Института по литература при БАН. Автор-съставител на книгите: „Другият доктор Кръстев. Дневници, писма и статии“ (2003), „Алеко Константинов. Вечният съвременник“ (2006, в съавторство); „Доктор Кръстев в писмата си“ (2007); „Доктор Кръстьо Кръстев. Съчинения. Том III“ (2007, в съавторство); „Неизвестни писма на Боян Пенев до Спиридон Казанджиев“ (2008); „Енциклопедия: Герои на световната литература“ (2008, в съавторство).

Руси Чанев е драматичен и филмов актьор. Най-известни негови роли в киното са във филмите „Авантаж“ (1977), „Осъдени души“ (1975), „Време разделно“ (1988), „Кръвта остава“ (1980) и „Мера според мера“ (1981). Сценарист на филмите „Авантаж“ (1977), „Мера според мера“ (1981, 1988) и „Хъшове“ (2009).

Сава Василев е диктор по филология, писател, публицист, есеист, доцент по българска литература във Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“. Автор на: „Литературният мит Владимир Василев“ (2000), „Преди и след потопа на мълчанието“ (2001), „Българска литературна класика“ (2002), „Разсъбличането на метафорите“ (2007), „Цената на златото и на историята“ (2008). Автор на цикъла разкази „На лов без кучета“ (1992), романа „Летище за пеликани“ (2000) и др. Водещ редактор на поредицата „Литературни кръгове и издания“. Главен редактор на Алманах за литература, наука и изкуства „Света гора“. Председател на Националното общество за литература и изкуства „Формула 6“.

Свилен Каролев е доктор по филология, доцент в направление „Нова и съвременна българска литература“ към Института за литература при БАН. Секретар на Научната комисия по филология към Висшата атестационна комисия (2007 – 2009). Ръководител на научния проект „Актуални прочити на новата и съвременна българска литература“. Автор на: „Атанас Далчев“ (1988); „Петър Караангов. Литературни анкети“ (1998). Съставител и редактор на сборници с научни изследвания: „На времето завоите опасни. (70 години от рождението на Пеньо Пенев) (2001); „Боян Пенев. Нови изследвания. 120 години от рождението му“ (2003), „Йордан Йовков. Нови изследвания. 120 години от рождението му“ (2003); „Класика & авангард. По случай 70-та годишнина на проф. д.ф.н. Иван Сарандев“ (2006), „Димчо Дебелянов. Юбилеен сборник с нови научни изследвания по случай 120 години от рождението му“ (2009); „Яворов. Литературни и биографични сюжети“ (2009) и др.

Севдалин Генов е поет, писател, сценарист. Преподавател в Нов български университет – Департамент по масови комуникации. Автор на: „Епохата на медиякултурата и влиянието на екранния език върху детската аудитория" (2003 – в съавторство), „Приносът на „Обединени медии" за повишаване ефективността на социалната реклама" (2005).

Силвия Шедлецка е доктор по филология, литературен историк и писател. Преподавател по култура и история на южно- и западнославянските страни във Варшавския университет. Автор на: „Szczeniaki" („Кученца") (2010). Член на британския Институт за международен диалог и разбирателство „Джордж Бел".

Симен Янев е доктор на филологическите науки, писател, есеист, професор по нова българска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Завършва българска филология през 1967 в Софийския университет. Лектор по български език в Брюксел, Льовен и Гент, Белгия (1978–80). Автор на: „Традиции и жанр" (1975), „Тенденции в съвременната проза" (1977), „Българска детско-юношеска проза" (1979), „Пародийното в литературата" (1989), „Български характери" (1989) „Участта българин" (2002), „Малък речник на българската литература" (очерци и библиографии) (2004), „Атлас на българската литература 1878–1914" (2004,2006,2008,2010 – в съавторство). Автор на белетристичните творби: „Но преди да изляза на ринга". Разкази. (1970), „Прочетено крадешком. Страници от дневник" (1973), „Ден и нощ, нощ и ден" (1976), „Биографии на писатели, генерали и трети лица" (1983 – 1 част,1986 -2 част) и др.

Сирма Данова е докторант към катедра „Българска литература" в Софийския университет „Св. Климент Охридски".

Станислав Симеонов е старши асистент в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски", публицист и журналист.

Слободанка Пекович е доктор по филология, професор в Института за литература и изкуства в Белград. Автор на: „Сръбската проза в началото на 20 век" (1987), „Литературното творчество на В. Миличевич" (1989), „Основни модерни понятия" (2002), „Научна критика на компаративистичните теории" (1983) и др. Автор, редактор и съставител на сборници с научни изследвания. Професор в СУ „Св.Кл.Охридски", в Университета в Торино (Италия), в Университета в Хамбург (Германия).

Стефан Кисьов е писател, журналист и драматург. Автор на романите „Джубокс" (1996), „Никъде нищо" (2000;2002), „Не будете сомнамбула" (2000; 2001), „Един сервитьор в резиденция Бояна" (2004), „Екзекуторът"

(2004), „Твоето име е жена“ (2007) и „Воайорът и квартирантката“ (2008). „Тайната на рицаря Капулети“ (2011).

Таня Маджарова е доктор по филология, главен асистент в катедра „Славянска филология“ към Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“. Автор на монографията „Повествователни практики в разказите на Ян Неруда“ (2010).

Татяна Ичевска е доктор по филология, доцент по българска литература в ПУ„Паисий Хилендарски“. Автор на: „Митичното в българската литература – светове и форми“ (2000), „Библейското слово у Йовков“ (2003), „Романите на Димитър Димов“ (2005).

Хюсеин Мевсим е доктор на социалните науки, преводач, доцент в Катедрата по български език и литература в Анкарския университет. Автор на „Пътуването на Чудомир в Турция (1932)“ (2012). Съставител и преводач на различни антологии и сборници.

Цветан Ракьовски е доктор на филологическите науки, професор по теория на литературата в Югозападен университет „Неофит Рилски“. Автор е на книгите: „Паратекстът на литературната творба“ (1997), „П. Яворов и българските поетически силуети“ (1998), „Българските контексти в литературата“ (1999), „Отвъд каноните“ (2001), „Образи на българската памет. Историята, поборниците, записките“ (2004), „След края на класиката. „Двойник“ на Достоевски и „Египетска марка“ на О.Менделщам (2006). Съставител на „Словесност и литература“. В чест на 60 годишнина на проф. Е. Мутафов“.(2003) „Неканоничната българска литература“ (Т. 1 – 2009, Т. 2 – 2010; съавторство).

Цветана Хубенова е доктор на филологическите науки, доцент по антична и западноевропейска литература в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Специализира психоантропология и аналитична психотерапия в Германия. Автор на: „Анатомия на илюзията“ (1992), „Вилхелм Райх. Пулсации на живота и знанието“ (2004), „Модерн/Предмодерн/Постмодерн. История и литература“ (2005).

Цветанка Атанасова е доктор по филология, доцент в Института за литература при БАН. Автор на монографията „Кръгът „Мисъл“ (1991).

Целина Юда е доктор по филология, българист и преводач. Автор на: „Литература под съмнение. Съвременната македонска проза от 60-те години на XX век“ (1992), „Под знака на НРБ. Българската литература и култура в капана на идеологията“ (2003). Съавтор на проекта и на българския брой на "Dekady Literackiej" (Литературна декада) (2000, XI).

Ярмила Даскалова е доктор по филология, асистент по английска литература към катедра „Англицистика и американистика“ на Филологическия факултет на Великотърновския университет „Св. Св. Кирил и Методий“, поетеса и преводач. Специализира в Улвърхамптънския университет, Великобритания. Автор на книгите: „Омагьосани кръгове.Лирика“ (2000), „Проклятието на българката“ (драма в стихове), „Самодивско цвете“ (драматична балада), (2002).

THE SPACES OF WORD
COLLECTION IN HONOR OF PROF. SVETLOZAR IGOV

VOLUME 2
CONTENTS

Theory of Literature, Comparative Literature Study, Foreign Authors

Galin Tihanov
Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity:
Two Enlightenment Articulations 11

Anton Baev
Romanticism, New Romanticism and Romantic Discourse 33

Jorjeta Cholakova
Hylozoism and Romantic Landscape 54

Daria Karapetkova
Michelangelo the Poet in Bulgarian 66

Amelia Licheva
Stanislav Stratiev and Dino Buzzati: Journey through Levels 72

Vladimir Sabourin
Fictitious and Fictional in *The True History of the Conquest of New Spain. Towards a Genealogy of the Novel* 79

Albena Bakratcheva
A Portrait of the Intellectual as a Young Man of Fairest Promise: Emerson's "The American Scholar" 92

Tania Madjarova
Strategies of Writing in Neruda's Stories 99

Cleo Protokhristova
Time vs Narrative in "The Karamazov Brothers".
Multiple Temporality as Intertextuality 112

Margreta Grigorova
Joseph Conrad: Writing as a Conversation with Shadows. Shadow, Name and Flesh in "Personal Records" 125

Boris Minkov
The Counting-Out Verse. Touches to a Conceptual History 139

Desislava Lilova
The Russian Occupation and the Bulgarian Identity (1877-1879): National and Local Politics 155

Ivan Radev
Bozveli and the First Translations of D. Obradovich in Bulgaria 172

Nikolay Aretov
The Writer as a Reader and Interpreter: the Case of Asen Christophorov 186

Barbara Tomalak
Ancient Myths Bring to Reflection 199

Grażyna Szwat-Gyłybowa
Some Notes on the Concept of Consealment 214

Diana Nikolova
The Birth of the Opera 222

Cvetana Hubenova
The Decomposing Human Time in Modern and Postmodern Stories 248

Panayot Karagiozov,
Adam Mickiewicz as a Historiographer and a Comparativist 256

Kalina Bahneva
Exceptionally Eastern. Boyan Penev's Last Series of Lectures on *West European Romance and Its Reflections on Slavic Literatures* 268

Nadejda Aleksandrova
The Literary Critic and Historian Malcho Nikolov and His Zlatorog Pages 280

Evelina Belcheva
Petar Dinekov: Epithaph for Vladimir Vassilev
47 Years Postmortem 299

Predrag Palavestra
Wongar, Messenger of (the) Other World 317

Slobodanka Pekovic
The Images-Memories as a Regulator of Reality and
Personal Identity in the Novel of the 1920s. 326

Evdokia Borisova
Orhan Pamuk – Palinodes and Literary Dialogues 341

Dragan Hamovic
A Look at Yovan Hristic's Poetry and Poetics 359

Ivana Kronia
Before Yovan Hristic's Library 365

Ina Kukundjieva
The Voice and the Fire – an Expression of Freedom
of the Mass. (In "Bosnian Chronicle" and "The Story
of the Vizier's *Elephant")* 373

Husein Mevsim
Ivo Andric in Turkey 377

Darina Doncheva
Ivo Andric and Svetlozar Igov or on the Tutor and the Deciple 392

Milena Caneva
Svetlozar Igov and His History of Bulgarian Literature 407

Albena Vacheva
Literary Historiography - Ideological Parallels 416

Antoaneta Alipieva
Describing the Modern Bulgarian Literature. Approaches of
Self-Introduction 433

Celina Juda
Bulgarian Diasporas Narration – Who's Is This Song? 441

Zografova, Katia Kuzmova
Critics of Words 451

Penka Vatova
Divine Gifts of Love.
(Inter-Textual Interweaving of Two Works of Fiction) 455

Ivan Suhivanov
"Elenite" 471

Dobrina Topalova
"Elenite" by Svetlozar Igov 475

Yarmila Daskalova
Receptacles of the Foreign: Aspects of Intertextuality and
Ontological Self-Reflexivity in Two Contemporary
Bulgarian Novels 494

Kristina Yordanova
Fragmentariness, Reflexion and Autobiography in "Prizori"
(Before Dawn) 508

Ludmila Malinova
Beyond Words. An Attempt to Understand a Poetry 512

Georgi Gospodinov
The Invisible Crises 519

About Svetlozar Igov

Sevdalin Genov
At Dawn 528

Luben Petkov
Six Drawings to the Poet's Portrait 530

Marin Georgiev
Under Igo/v (Under the Yoke) 536

Yordan Velchev
A Few Plovdiv Words 550

Georgi Bashianov
There, on the Island. Notes and Guesses on Svetlozar Igov's Life and Poetry 553

Yordan Eftimov
Legends of Totality 560

Milko Kolarov
About Svetlozar Igov 570

Stefan Kisiov
Bulgarian Literature Engine 573

Rusi Chanev
Verse in Prose 575

Elena Aleksieva
Where We Are Going 577


9789548712842
14 лв.



14 аб.