II 8086

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

МОДЕРНИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

МОДЕРНИЗАМ ВО БУГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

МОДЕРНИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

МОДЕРНИЗАМ ВО БУГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ/СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ

Век 21 прес

Редакционен съвет: **Милан Гюрчинов, Александър Йорданов, Елизабета Шелева, Елка Трайкова, Анастасия Гюрчинова, Елка Димитрова, Лидия Капушевска-Дракулевска, Цветанка Атанасова, Бисера Дакова, Иван Христов**

Уредувачки одбор: **Милан Ѓурчинов, Александар Јорданов, Елизабета Шелева, Елка Трајкова, Анастасија Ѓурчинова, Елка Димитрова, Лидија Капушевска-Дракулевска, Цветанка Атанасова, Бисера Дакова, Иван Христов**

© ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ, 2015
© МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ, 2015

ISBN 978-619-90248-6-7

Технически редактор и дизайн: Валерия Александрова, Галя Герасимова
Технички уредник и дизајн: Валерија Александрова, Галја Герасимова
Издателство / Издавач **„Век 21-прес“**

15L20
Јор





МОДЕРНИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

МОДЕРНИЗАМ ВО БУГАРСКАТА И МАКЕДОНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ / СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ

Редактори:
Милан Гюрчинов и Александър Йорданов
Приредиле:
Милан Ѓурчинов и Александар Јорданов

София / Скопје
2015

БАН
НАЗ
АЛЕКТОНЛАНА

886.2.015 Модернизъм
+886.6.015 Модернизъм

В483311

II 8086
Инв. № 133416/16

БАН - Институт
за литература
БИБЛИОТЕКА

ДАР
БАН
БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ/СОДРЖИНА

Милан Ѓурчинов, Александър Йорданов
Уводни думи / 7 Воведен збор / 9

I. РАЗВОЙНИ ОСОБЕНОСТИ НА МОДЕРНИЗМА
В МАКЕДОНСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

I. РАЗВОЈНИ ОСОБЕНОСТИ НА МОДЕРНИЗМОТ
ВО МАКЕДОНСКАТА И БУГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

(Научна конференция – Охрид, Република Македония, 10-12 април 2014 г.
Научна конференција – Охрид, Република Македонија, 10-12 април 2014 г.)

Милан Ѓурчинов
Европските вредности во епохата на македонскиот модернизам (1953–1958) / **13**

Светлозар Игов
Модерно, модернизъм и авангард в южнославянските литератури / **22**

Александър Йорданов
Българският модернизъм и модернизмът. Критически интерпретации / **49**

Лидија Капушевска-Дракулевска
Модернизмот во македонската поезија / **70**

Елка Димитрова
Българският литературен модернизъм – общ преглед / **80**

Анастасија Ѓурчинова
Модернизмот во македонската проза од 50-тите години на 20 век / **87**

Цветанка Атанасова
Културната стратегия на кръга „Мисъл": европейско и родно / **99**

Елизабета Шелева
Модернизмот како европска вредност во македонската книжевна критика / **111**

Иван Христов
Концепцията за време и идентичност на кръга „Стрелец" / **121**

II. МОДЕРНИЗМЪТ КАТО ЕВРОПЕЙСКА ЦЕННОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО
НА БЪЛГАРСКИ И МАКЕДОНСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРЦИ ПРЕЗ XX ВЕК.
СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

II. МОДЕРНИЗМОТ КАКО ЕВРОПСКА ВРЕДНОСТ ВО ТВОРЕШТВОТО
НА БУГАРСКИТЕ И МАКЕДОНСКИТЕ КНИЖЕВНИ ТВОРЦИ ВО XX ВЕК.
СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ

(Научна конференция – София, Република България, 26-27 септември 2014 г.)
Научна конференција – Софија, Република Бугарија, 26-27 септември 2014 г.)

Александър Йорданов
Интерпретации на „европейското" и „родното"
в българската литературна критика в периода на модернизма / **135**

Милан Ѓурчинов
Поетот Ацо Караманов – меѓу револуцијата и модернизмот / **149**

Бисера Дакова
Отвъд таксономиите / **158**

Елизабета Шелева
Кога светот беше дом – космополитизмот како модернистички етос.
„Куќа - цел свет“ од Кочо Рацин до Богомил Ѓузел / **170**

Елка Трайкова
„Модернизмите“ на Александър Балабанов / **181**

Лидија Капушевска-Дракулевска
Од локалното кон универзалното:
циклусот песни за Марко Крале од Блаже Конески / **185**

Иван Христов
Яворов и Македония – историята на последния хайдутин / **201**

Анастасија Ѓурчинова
Модерното и модернизмот во прозата на Димитар Солев / **210**

Мариета Гиргинова, Елизария Рускова
Българската модерна драма по време на войните –
синтез на естетически почерци / **227**

III. И ОТНОВО ЗА МОДЕРНИЗМА...

III. И ОДНОВО ЗА МОДЕРНИЗМОТ...

Светлозар Игов
Един от първите южнославянски модерни манифести.
Пенчо Славейков за Йован Йованович – Змай / **245**

Соња Стојменска-Елзесер
Мостови на модернизмот (рецепција на поезијата
на Александар Блок во македонската култура во средината на xx век) / **254**

Мирослава Кортенска
Модернизмът на Яворов – реформаторство и мисионерство.
Разширяване на културно-историческото му наследство –
драматургия, преводи, критика, театрална дейност / **265**

Славица Србиновска
Реализмот низ призмата на теоретските и критичките рефлексии
на Димитар Солев / **284**

Пламен Антов
Консенсус и нонсенс.
Поезията на Костантин Павлов в контекста на един политически дебат / **299**

За авторите / 314

Уводни думи

Идеята за този сборник с научни изследвания се роди през есента на 2013 г. в град Сандански. На 5 и 6 октомври в града, чието име е символично послание за разбирателство между Република България и Република Македония, се проведе среща между учени от Българската академия на науките и Македонската академия на науките и изкуствата. Подписан бе документ за сътрудничество между двете академии и договорени съвместни проекти. За първи път от десетилетия се откри възможност за реализиране на съвместен проект и в областта на литературната наука. В приятелска атмосфера и без излишни формалности постигнахме съгласие за проекта ***„Европейски ценности в творчеството на български и македонски литературни творци през XX век. Сходства и различия."*** *Решихме първия проблем в рамките на проекта, който заедно ще дискутираме, да бъде свързан с развитието, постиженията, тенденциите и спецификата на модернизма в двете литератури – българската и македонската.*

Литературата е духовно-художествена сфера, в която най-цялосно и най-дълбоко се съдържат идеи, послания и сугестии, които днес определяме като „европейски ценности". Хуманистичната същност на литературата като интегрална част от универсалните човешки ценности утвърждава тези ценности и едновременно изключва техните антиподи: нетолерантността – етническа, религиозна или идеологическа; омразата към „другия", към различността; робството, тоталитарните режими, неспазването на човешките права, подчиняването на духовния свят на човека на антихуманни политически доктрини.

Подемът на модернизма, въпреки многобройните прилики, но и различия (поради специфичното литературно-историческо развитие на всяка литература), се оказва най-съдържателен и най-плодотворен за отварянето към света на всички народи и на тяхното културно и литературно наследство, за техните контакти, общуване и усвояване на тенденции и постижения.

Убедени сме, че с настоящото изследване, чрез такива европейски, но и универсални ценности, се утвърждава и идеята за близостта

на двете балкански литератури и се подчертава необходимостта от взаимопроникване, сътрудничество и сближаване на всички балкански литератури – днес и в бъдеще.

Сборникът „Модернизъм в българската и македонската литература. Сходства и различия“ се състои от три дяла. Първите два включват докладите, които бяха изнесени по време на организираните две българо-македонски научни конференции: в Охрид – 10-12 април 2014 г. и в София –27-28 септември 2014 г. В третия дял са включени изследвания на учени от Р Македония и Р България, които приеха поканата за участие в проекта.

академик Милан ГЮРЧИНОВ
доцент д-р Александър ЙОРДАНОВ

Воведен збор

Идејата за овој зборник со истражување се роди во есента на 2013 година во градот Сандански. На 5 и 6 октомври во градот, чие име е симболична порака за разбирање помеѓу Република Бугарија и Република Македонија, се одржа средба меѓу научници од Бугарската академија на науките и Македонската академија на науките и уметностите. Потпишан беше документ за соработка меѓу двете академии и договорени заеднички проекти. За прв пат во последниве децении се отвори можност за реализирање на заеднички проект и во областа на литературната наука. Во пријателска атмосфера и без непотребни формалности, постигнавме согласност за проектот ***„Европски вредности во творештвото на бугарски и македонски литературни творци во дваесеттиот век. Сличности и разлики."*** *Се договоривме дека првиот проблем, во рамките на проектот, кој заедно ќе дискутираме да биде поврзан со развојот, достигнувањата, трендовите и специфичноста на модернизмот во двете литератури - бугарската и македонската.*

Книжевноста е духовно-уметничка сфера во која најцелосно и најте¬мелно се содржани идеи, пораки и сугестии, кои денес ги дефинираме како „европски вредности". Хуманистичката сушност на литературата, како интегрален дел од универзалните човекови вредности, ги афирмира овие вредности и, едновремено, ги исклучува нивните антиподи: нетолеранцијата – етничка, верска или идеолошка; омразата кон „другиот", ропството, нееднаквоста, тоталитарните режими, непочитувањето на човековите права, потчинувањето на духовниот свет на човекот на антихуманите политички доктрини.

Подемот на модернизмот, и покрај бројните сличности, но и разлики (поради посебниот книжевно-историски развиток на секоја од нив), се покажува како најсодржаен и најплодотворен за отворање кон светот на сите народи и нивното културно и книжевно наследство, за нивните контакти, комуницирање и освојување на соодветните патокази и дострели.

Убедени сме дека со поднесеново истражување, преку ваквите европски, но и универзални вредности, се афирмира идејата за блискоста на двете балкански литератури и се нагласува неопходната

конвергенција за меѓусебната соработка и зближување на сите балкански литератури денес и во иднина.

Зборникот „Модернизмот во бугарската и македонската литература. Сличности и разлики" се состои од три делови. Првите два вклучуваат извештаи, кои беа изнесени за време на организираните две бугарско-македонски научни конференции: во Охрид – 10-12 април 2014 г. и во Софија – 27-28 септември 2014 г. Во третиот дел се вклучени истражувања на научници од Р Македонија и Р Бугарија, кои ја прифатија поканата за учество во проектот.

академик Милан ЃУРЧИНОВ
доцент д-р Александр ЈОРДАНОВ

I. РАЗВОЈНИ ОСОБЕНОСТИ НА МОДЕРНИЗМА В МАКЕДОНСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

I. РАЗВОЈНИ ОСОБЕНОСТИ НА МОДЕРНИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА И БУГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ЕВРОПСКИТЕ ВРЕДНОСТИ ВО ЕПОХАТА НА МАКЕДОНСКИОТ МОДЕРНИЗАМ (1953–1958)

Милан Ѓурчинов

За македонскиот модернизам сè уште немаме поцелосни и заокружени аналитичко-синтетички студии и монографии. Тој дојде толку неочекувано и сликовито што многумина (особено оние што беа негови противници) сметаа и сè уште мислат дека е подобро тој да биде прогласен за најобичен импорт, да биде заборавен и отфрлен како некои други струења што ја вознемирија македонската книжевност и уметност во целост. Но, ние, и објективниот прочит на времето што измина оттогаш до денес, не мислиме така. Токму обратно. Иако се одвиваше низ мошне краток временски период, тој сегмент во современата македонска книжевност и култура беше од исклучително значење за афирмацијата на македонскиот јазик и на уметничкиот израз, особено кога е во прашање основната тема на сегашново излагање – *вредностите*.

Но, да тргнеме од почеток.

Не сака велење дека првите години (1944–1950) од развитокот на македонската култура и уметност, години на првичната афирмација на кодифицираниот литературен јазик и, во исто време, години на природен континуиран развој на литературното творештво, се одвиваше под стриктното воздејство и влијание на два тогаш неизбежни фактори:

а) силното влијание на богатото македонско народно творештво; и

б) естетиката на социјалистичкиот реализам, која доминираше во земјите што по Втората светска војна се најдоа под директно влијание (политичко, идеолошко и културно) на првата земја на социјализмот – СССР.

Но, ситуацијата во Македонија, сепак, беше, во исто време, и мошне различна од другите балкански литератури и култури. Сите тие, некои во поголем, некои во помал степен, веќе поминаа низ времињата

на модернизмот во минатото, а некои дури во последните децении на XIX век, додека во македонскиот случај таква пролегомена, таква претходница не постоеше. Се разбира, извесни траги, пократки импулси имаше и во периодот 1930–1952 кај одделните писатели-Македонци, кои пишуваа на други балкански јазици, прифаќајќи ги, притоа, импулсите од другите книжевни средини (за ова види подробно во нашиот прилог „Од предисторијата на македонскиот модернизам", каде што укажуваме на такви елементи во разната лирика на Коста Рацин, Венко Марковски, Цеко Стефанов и Ацо Караманов), но сето тоа не беше ни далеку од решавачко значење за главните текови на современата македонска литература и уметност.

Иницијалната каписла дојде од страна на младата книжевна генерација (онаа родена околу 1930 година), која силно, без одлагање, настапи на литературната сцена на преминот од 40-тите во 50-тите години со погледи и естетички идеи мошне различни од своите претходници, кои ги поставуваа темелите на новата македонска книжевност. На самиот почеток од петтата деценија 22-годишниот Димитар Солев ќе ги запише зборовите, кои од аспект на неопходното отворање на македонската книжевност, како да имаа програмско обележје:

„Нашава литература живее и се создава во едно безвоздушно пространство, во една изолација, во еден вакуум и таа пасивна состојба се смета како барање на сопствен национален израз. Но и покрај таа изолација и покрај тој вакуум, по ***неразорената нива*** *на нашата литература паѓаат понекогаш семиња, различни од семињата на троскотот, копривата и боцките. Оние што сакаат да се разора неразорената нива нашата литература нема зошто да се плашат од тие* ***туѓи*** *семиња. Затоа, што треба на крајот од краиштата да се разбере, дека за литературата е поплоден секаков* ***изам*** *од секаков примитивизам"*[1]. Ги додадеме ли кон овие гневни млади зборови, стиховите на Кочо Рацин од песната „Татунчо":

„Ако куќа не направив
со високи ширни порти
цел свет куќа братски ми е
---

[1] „Неизживеан романтизам". Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност. Критичко-есеистички текстови на Димитар Солев, МАНУ, Скопје, 2002, стр. 49

братски срце што отвора
срце – порта највисока,
срце – куќа најширока",

ги добиваме воведните параметри на она што не може, а да не биде интродукција во појавата на македонскиот модернизам во почетокот на петтата деценија од XX век.

Рацин е веќе станат култна поетска личност на македонската нова поезија, а Димитар Солев, еден од иницијаторите и од најпродуктивните критичари и членови на редакцијата на неделниот културен додаток на дневникот „Нова Македонија", кој се појави во почетокот на 1953 година, за веќе идната да прерасне во одделна периодична публикација –„Разгледи".

На чело на новото книжевно гласило со умерено модерна естетска ориентација се наоѓаше Владо Малески, еден од втемелувачите на современата македонска проза, покрај него Јован Бошковски, автор на првата збирка раскази „Растрел" во новата македонска книжевност, а заедно со нив двајцата истакнати претставници на младата таканаречена „втора книжевна генерација" – Димитар Солев и Бранко Пендовски.

Македонските модернисти немаа посебни прокламации и манифести. Своите ставови и новите идеи тие ги изразуваа непосредно во сопственото творештво, низ богатата творечка жетва, во 50-тите години, кога се појавија стихозбирките „Дождови" од Матеја Матевски, „Спокоен чекор" од Гане Тодоровски, но и „Везилка" од Блаже Конески и „Вардар" од Анте Поповски. На нивната појава ѝ претходеше „дебатата за интимна лирика", во која доминираше расправата за неопходноста од нова тематика и нови мотиви. Потоа настапи расправа и вреднување на многу посуштествените промени: во поетскиот јазик, во поетската синтакса, во структурата на песната или тие се темелеа врз најдобрите примери на европската модерна, од Бодлер, Верлен, Рембо, Аполинер, сè до најновите примери на надреализмот, футуризмот и другите појави на европската авангарда од првите децении на XX век.

Во прозата, која инаку во почетокот доцнеше со неопходните трансформации, пресуден момент беше појавата на збирката раскази „Окопнети снегови" од Димитар Солев, кратката повест „Седум умирања" од Благоја Иванов, во кои за првпат се воведе внатрешниот монолог и се појавија тековите на свеста, се укинуваше фабулата и се одбегнуваше де-

скриптивноста за сметка на потсвеста, алузиите, се апострофираше сонот наместо јавето, при што можеше сè појасно да се согледа зрачењето и влијанието на прозните светови на Марсел Пруст, Дос Пасос, Вилијам Фокнер, Џемс Џојс, Вирџинија Вулф, Гертруда Стејн, Андре Малро, Ернест Хемингвеј, Олдос Хаксли, за кои сè почесто се пишува на страниците од модерното крило на македонската периодика (најмногу во „Разгледи") и најчесто токму од еден од челните критички пера на македонскиот модернизам – Димитар Солев.

Мошне крупни промени во овој краток период се одиграа на планот на литературната критика, која започнува, но го губи својот неприкосновено арбитражен статус на строг спроводник на идеолошките ставови и директиви и сè повеќе добива облици на една слободна, самостојна, независна творечка дејност, која ги почитува нормите и критериумите на светскиот литературен процес, но и сè повеќе се потпира врз сопствениот вкус, критериум и оцени.

Големото отворање и блиската комуникација се однесуваат не само кон светската книжевна сцена, каде што руско-советското влијание до скоро беше неприкосновено, но и кон другите делови на пошироката заедница. Клучна улога за неопходниот пресврт одигра знаменитиот реферат на Мирослав Крлежа во 1952 година на Вториот конгрес на југословенските писатели во Љубљана на кој доктрината на соцреализмот беше заменета со една нова ориентација во која непречекорливи аксиоми беа: **плурализмот** на книжевните стилови и **слободата** на книжевното и на уметничкото творештво непопречувана од никого. Во тој поглед Титова Југославија мошне се разликуваше од другите земји од социјалистичкиот лагер од што неопходен битен поттик дојде и за македонската култура и за Македонија во целост како интегрален дел на таа заедница.

Но, и не само Крлежа. Покрај него Иво Андриќ, Јосип Видмар, Марко Ристиќ добиваат, исто така, сè поголем простор на страниците од нашата книжевна периодика.

Впрочем, најбитни промени во Големиот пресврт се одиграа на планот на книжевната критика и на теоретските темели на новата естетика. Модернизмот предизвика најжестоки отпори и се манифестираше преку бројни полемички и директно спротивставени гледишта токму поради новиот начин на вреднувањето, преку кој се афирмираа **новите вредности,** кои спротивната страна ги негираше. Тоа нималку не беше случајно, бидејќи, иако судирот се одвиваше, всушност, врз идентична

идејна и филозофско-естетичка основа, во нејзините рамки ставовите беа поделени, во некои блиски средини многу поодамна, а во Македонија без страв од употребата на зборот **задоцнување,** токму во оваа временска секвенца. Поконкретно речено: луѓето како Димитар Митрев, Ацо Шопов, Георги Старделов, кои по секоја цена го бранеа **реализмот**, тоа го правеа на начин кој од порано беше познат како негова гносеолошка интерпретација, повикувајќи се на Ѓерѓ Лукач, Тодор Павлов, додека другите, како Владо Малески, Димитар Солев, Милан Ѓурчинов, Александар Спасов, Матеја Матевски, бранејќи го ставот дека литературата отсекогаш била и треба да биде **реалистична**, но во едно сосема ново време таа не може да биде само и единствено **реалистичка** (Солев), бидејќи новото време налага реалноста да се изразува и да се толкува на многу различни начини, повеќето од кои и не мораат да бидат – не се реалистички. Мошне релевантни за новата ситуација беа погледите што ги застапуваше лидерот на нереалистичната литература, Марко Ристиќ, заедно со Крлежа, главниот опонент на доктрината на социјалистичкиот реализам, кој пишуваше: „...добрата литература станува една социјална акција и кога не е директно применлива во пропагандистички цели"; и уште: „...една поезија што како поезија нема оправдани причини да постои, ништо не претставува и како социјална акција", мошне доближувајќи се со тоа до погледите на Андре Бретон од почетокот на 30-тите години и неговиот Втор надреалистички манифест и покренувањето на извонредното списание „Надреализмот во служба на Револуција", во чиј редакциски состав и самиот Ристиќ непосредно учествуваше. На ваков начин Ристиќ, всушност, најтесно се доближува и до Крлежините аларми од „Предговорот кон „Подравските мотиви" на Крсто Хегедушиќ, тој своевиден манифест на нереалистичкото крило на југословенските творци од лева ориентација, во кој, на нему својствен, веќе во почетокот на 30-тите години Крлежа го отфрлуваше соцреализмот велејќи дека „најтешки предрасудоци и заблуди ги очекуваат оние што мислат дека убавините во уметничкото творештво можат да се откриваат и регулираат единствено преку разумот".

Македонските модернисти на времето не ги знаеја поподробно ваквите ставови, но тие по нешто знаеја за тоа дека Тодор Павлов беше еден од главните опоненти и клучните автори на фамозните „Книжевни свески" (присутен во нив со четири подолги текста) со кои од страна на КПЈ беа ликвидирани Крлежа и Ристиќ и беше прекинато списанието „Пе-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

чат", главен орган на нивната борба со едноумието и со догматизмот.

Проблемот на **вреднувањето** беше еден од главните во настанатите поделби, конфронтации и остри полемики, како никогаш пред и потоа сè до денес во новата македонска литература. Тие започнаа со дебатата за „интимната лирика" и збирката „Стихови за маката и радоста" од Ацо Шопов, на самиот почеток и последните години од животот врвно име на нашата современа книжевност, преку острите критики со кои беше оценета како слаба и повеќе „шлагер" одошто вистинска поезија, контроверзните оцени на „Село зад седумте јасени" од С. Јаневски, првиот македонски роман, кој од страна на модернистите (Д. Солев, Бл. Иванов) беше отфрлен како рецидив на соцреалистичката доктрина, но и обратно: отфрлување на делата што збунуваа со своите нови и иновациски својства и квалитети – негативните осврти на „реалистите" за делата како „Седум умирања" од Благоја Иванов, „Окопнети снегови" од Димитар Солев, лириката на Србо Ивановски, поразната критика на Д. Митрев за првиот роман на Владо Малески „Она што беше небо" и сл. Но, независно од таквата поларизација останува книжевно-историскиот факт дека токму во разговорот на полемичките судири во нашата литература се остварени речиси едновремено такви остварувања како „Везилка" од Блаже Конески, „Дождови" од Матеја Матевски, „Спокоен чекор" од Гане Тодоровски, повеста на Благоја Иванов, расказите на Димитар Солев, како и првите две книги критички осврти за одделните остварувања во новата македонска литература „Време и израз" (1956) и Александар Спасов (1956), книги со кои започнува едно ново поглавје на современиот израз во нашата книжевност, а повеќето од кои останууваат не само белег на епохата во која се создадени туку и како врвни книги и збирки на одделни автори во целокупниот нивен тогашен и подоцнежен опус.

Овде треба посебно да биде издвоено и нагласено местото на поетот Блаже Конески во настанатата поларизација. Тој не припаѓаше на ниту еден книжевен блок и настојуваше да ја одржи својата независна позиција, која резултираше со стихозбирката „Везилка", врвно остварување на македонската лирика, која импонираше со својата отвореност кон светот, со еден европски и светски универзализам без граници и без какви-годе ограничувања.

Иако во својот манифестен текст Д. Солев ја афирмира појавата на западноевропските „-изми", наспроти изживеаноста и дотраеноста на романтизмот и широкоприсутниот примитивизам, неговото и на негови-

те сомисленици определување за афирмација на вредносната критика не ја негира неговата определба за критика што ја изведува својата аксиологија не од „правецот“ и „интенционалноста“ на својот „-изам“, туку само и единствено од креативниот потенцијал на остварено. Само така можеме да го објасниме интересот на модернистичката критика за писателите од другите генерации чиј креативен авторитет во очите на новата критика никогаш не бил доведуван во прашање. Само така може и да се објасни трајниот респект на модерната критика за делото на Блаже Конески и соработката со него во афирмацијата на новите и млади автори, кои не припаѓаа ниту на неговата генерација, ниту на неговите естетски погледи произлезени, пред сè, од светската класика. Не само „Везилка“ туку и сите други творби на Конески (освен прозните), сè до крајот, беа со воодушевување поздравени од страна на припадниците на модернизмот.

Впрочем, непобитен факт е дека со настапот на новата епоха мошне порасна бројот на вредносните остварувања во сите жанрови и родови (освен драмата), со што се подготвуваше моментот на пошироката интернационална афирмација на современата македонска книжевност преку одделни антологиски избори на другите европски јазици.

Македонската литература, за разлика од сите други балкански литератури, немаше свој симболизам, а уште помалку други -изми што него го наследија. Отаде и толкав интерес во 50-тите години за Александар Блок (кај едни: Конески), за Рембо, Бодлер и францускиот симболизам (кај Солев, В. Урошевиќ), за Рилке, Одн или Фрост (кај Гане Тодоровски), кои не само што за првпат ги преведуваат на македонски јазик овие западни автори туку несомнено и црпат како автори од нивниот голем и исклучителен поетски и творечки опит. Овде одново треба да биде споменат Конески, кој дава пример за неопходноста од контактот на современата македонска со другите светски литератури, со својот препев на Хајнрих Хајне (кој уште на преминот од 40-тите кон 50-тите години успешно го препејува неговото „Интермецо“).

За карактерот и пошироката смисла на остварениот пресврт можеби најубедливо ни зборува еден нумерички табеларен преглед изработен од соработниците на Институтот за литература при Филолошкиот факултет на Универзитетот во Скопје. Истражувањето ни дава податоци за обемот на присуството на странските литератури на македонската почва по земји за двата периоди – 1945–1950 и 1950–1960 година.

Додека бројот на прилозите во првиот период од авторите од СССР изнесува 83,5%, во вториот период тој процент нагло се намалува на 25%, а наспроти него расте бројот на прилозите за француската литература (18%), како и на оние од англосаксонската (САД и Англија) со 18,5%; се множат прилозите од германската и од шпанската литература. Поконкретно: започнува преведувањето на големите имиња од светскиот книжевен Пантеон: се појавуваат првите преводи на Сервантес и Гете („Фауст"), на Томас Ман, Есенин и Пастернак, на Витмен и Џозеф Конрад, но и цела плејада од сосема малку присутни автори дотогаш на мајчиниот јазик, како: Исак Бабељ, Борис Пиљњак, Јурij Олеша, Дилен Томас, Јејтс, Томас Вулф. Новонастаната ситуација целосно ја дезавуира оценатa дека е **реализмот** симбол на литературниот квалитет, додека **модернизмот** не е ништо друго, освен синоним на малограѓанската декаденција, која упорно ја прокламираше реалистичкиот табор во македонската книжевна конфронтација.

Сведувајќи го билансот на ова неочекувано, но бурно и крајно динамично книжевно раздобје, кое се смирува и донекаде згаснува во крајот на оваа деценија, доаѓаме до следниве заклучоци:

И ако македонскиот модернизам не беше некое хомогено и строго издиференцирано во теоретска или во идејна смисла струење, ниту посебен книжевен правец или школа со стриктна програмска ориентација, сепак, можно е да бидат издиференцирани и издвоени некои негови својства, кои непосредно го поврзуваат со нашава тема за европските вредности, кои беа битни, дури решавачки за натамошниот развиток и подем на сета современа македонска книжевност.

Најизразитите *промени* се одиграа на планот на најразвиениот жанр во тој момент – *лириката*. Исказот на Пол Валери за поезијата како „јазик во јазикот" доби сеопшта афирмација. По доминацијата на исповедно-патетичниот и декларативно-дескриптивниот израз во почетниот период започнува да се обликува целосно и ново јазично чувствување на светот, засновано врз новиот изменет сензибилитет, врз најдобрите традиции на модерната европска поезија на XX век.

Во тематска смисла започнува да се развива и сè повеќе се засилува урбаната тема, психологијата и мирогледот на градскиот човек, што беше потесно поврзано со напредокот на прозниот белетристички израз, особено во втората половина од овој период.

Во оваа куса временска рамка македонската книжевност нагло се

отвори кон светот: никогаш порано во толку краток период не се преведувало толку многу од другите јазици и никогаш толку како тогаш интересот за поетските и за книжевните струења на светот не бил до тој степен изразен како тогаш.

Отаде, главното и суштинското обележје на тоа бурно време беше не создавање на некоја особена естетичка платформа, туку – фаќање на чекор со другите поразвиени југословенски и балкански литератури, со Европа и со светот, со остварувањето на неопходниот **чекор од седум милји** за да се надомести, низ „забрзана естетска еволуција" во што пократок рок заостанувањето, сè она што, поради исклучително неповолните историски услови со децении и векови, беше пропуштено.

БИБЛИОГРАФИЈА

Ѓурчинов, Милан. „Маргиналии на тема: ново", *Млада литература*, бр. 2, 1954.

Ѓурчинов, Милан. „Книжевниот авангардизам и новата македонска литература", *Меѓународен конгрес на славистите*, Прага, 1968.

Ѓурчинов, Милан. Од предисторијата на македонскиот модернизам, МАНУ, Скопје, 2001.

Ѓурчинов, Милан. „Пролегомена за теоретските рамки во проучувањето на модернизмот во македонската литература и уметност, Прилози, МАНУ, Скопје, 2003.

Малески, Владо. „Шлагери и музика", Разгледи, 1954.

Солев, Димитар. *Quo vadis scriptor*, Скопје, 1971.

Солев, Димитар. Критичко-есеистички текстови, МАНУ, Скопје, 2002.

Đurčinov, Milan. „O modernizmu i posle njega", *Delo*, br.2 , Beograd, 1979.

МОДЕРНО, МОДЕРНИЗЪМ И АВАНГАРД В ЮЖНОСЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Светлозар Игов

Повечето от авторитетните историци на южнославянските литератури отбелязват големия поврат, осъществен в тях в края на XIX и началото на XX век, като начало на една нова, модерна епоха.

Още в своята класическа „История на новата сръбска литература“ (1914) Йован Скерлич отбелязва разпадането на реализма и поява на нови индивидуалистични тенденции като начало на нов етап в сръбската литература, макар и да не го именува, а като критик се отнася с подозрителност към декадентските тенденции у някои от новите поети. Но вече през 1921 година в своя „Преглед на съвременната хърватска и сръбска литература“ Драгутин Прохаска нарича този прелом „Сръбска модерна“ и го отнася към годините 1895-1914. По-късно историкът Милош Савкович в своята „Югославенска книжевност“ (1938) също обозначава този „преходен период“ с името „Сръбска модерна“. Понятието „Модерна“ е прието и от съвременните сръбски литературни историци Йован Деретич и Предраг Палавестра.

Йован Деретич в своята „История на сръбската литература“(1983) приема понятието „Модерна“ и е подредил периодите в новата сръбска литература в следните глави – Просвещение, Предромантизъм, Романтизъм, Реализъм, Модерна, Експресионизъм, Ангажирана литература и обръщане към реализма, Следвоенна литература. Най-прецизният историк на модерната сръбска литература Предраг Палавестра в своята „История на модерната сръбска литература (1986, 1995) ситуира нейното „златно време“ в годините 1892-1918.

Независимо от известни разлики в началните и крайни граници на периода на сръбската Модерна у различни автори, всички са единодушни в разбирането за големия модерен прелом в сръбската литература от последното десетилетие на XIX век до Първата световна война. Под знака на авангарда разглеждат литературните историци и първото следвоенно/междувоенно десетилетие, 20-те години на XX век, откроявайки в

него експресионистични и сюрреалистични литературни движения.

Една от най-новите истории на хърватската литература – „Povijest hrvatske knjizevnosti" (1997) на Дубравко Йелчич, съхранява основната периодизационна схема на своите предходници Антун Барац и Иво Франгеш. Той говори за Първа модерна в началото на XX век, а след това идват главите „Модернизъм след Модерната", „Доминацията на експресионизма", „Модерен обективизъм и социална тенденциозност", „Втората модерна" и „Постмодернизъм". „Втора модерна" той нарича тенденциите в периода след скъсването на Югославия със Сталин, когато соцреализмът е отречен и настъпва художествен плурализъм, като обособява две писателски поколения – първото около списание „Круг", „круговаши" и второто, около списание „Разлог", „разлоговци". Тази „втора модерна" е обща тенденция в литературата на всички югославски републики, разгърнала сеот началото на 50-те години на XX век насетне.

В известен смисъл обобщаващ характер има периодизацията, направена в една много влиятелна в средите на чуждестранните слависти книга на изтъкнатия хърватски литературен историк Антун Барац „Jugoslavenska knjizevnost", която има две издания в Загребската Матица Хърватска – през 1954 г. и допълнено през 1959 г. И той, както по-късно и Деретич, ситуира народната поезия в отделна шеста част на книгата си, поместена след частта за XVIII век. Следващата седма част е посветена на XIX век, чиито материал е подреден в три глави – „Основите на модерните югославски литератури", „От романтизма към реализма" и „Реализъм". Следващата, осма, част е посветена на литературата на XX век и материалът в нея е подреден също в три глави – „Обръщане към Европа", „Между двете световни войни" и съвсем кратката последна глава „Тенденции в съвременната литература". А ето и подглавите, в които – вече по национални литератури, е разпределен материалът за литературата в началото на XX век до Първата световна война:

1. Сърбия в началото на XX век. Западничеството в сръбската литература (Недич, Б. Попович, Скерлич). Поети и разказвачи (Дучич, Шантич, Ракич, Доманович, Кочич, Чипико, Станкович, Нушич и др.)

2. Хърватската Модерна и нейните представители (Марянович, Нехаев, Бегович, Видрич, Войнович, Матош, Назор, Шимунович и др.)

3. Словенското модернистично движение и неговите писатели (Приятель, Кидрич, Цанкар, Кетте, Мурн, Жупанчич и Финжгар)

В този едромащабен исторически преглед на югославските литератури (развитието на всички югославски литератури от Кирилометодиевата епоха до средата на XX век е вместено само в 300 страници) искам да акцентирам върху две неща. Най-напред – върху това, че понятието „модерно" се употребява не само за обрата в началото на XX век, но и за периода след Средновековието въобще, за което и в европейските, и в славянските литератури по-често се употребяват понятията „стара" и „нова литература". Що се отнася до модерния обрат в югославските литератури в началото на XX век, Барац го е обобщил в заглавието „Обръщане към Европа". И наистина, независимо от това кое смятат различните автори за доминиращо в модерния литературен прелом на ръба между XIX и XX век, почти всички го свързват с европеизирането на националните им литератури.

Затова ще обърна малко повече внимание на проблема за европейската идентичност на южнославянските, а и на славянските и балканските литератури въобще ,още повече, че това е свързано и с темата на нашата българо-македонска академична литературоведска среща.От три десетилетия насам съм писал многократно за това, най-концентрирано в една от последните си публикации – „Балканите – „люлка", умален модел или „другото" на Европа", поместена в сборника от доклади на една балканистична конференция. „Пътища и пътеки на европеизма на Балканите" (2014).

Най-напред искам да подчертая, че когато говоря за европейската идентичност на балканските култури – и като отделни национални култури, и като зонална културна общност – става дума за културно-историческа общност, а не за държавно-политическа конструкция, каквито – от Римската империя до днешния Европейски съюз – е имало немалко. Не става дума и за географското пространство на Балканите, които са един от трите големи южни, средиземноморски полуострова на Европа, редом с Иберийския и Апенинския. А за културно-историческа принадлежност към по-голямата общност, наречена Европа.

Едно от най-простите, но и най-ефикасни определения на това „що е европейско" е дал, според мен, френският поет и мислител Пол Валери. Според него, европеец е оня, който се чувства наследник на стара Гърция, Рим и християнството. Стара Гърция е тук, на Балканите и това я прави люлката на Европа. Самата „Европа" е образ от старогръцката митология. Славяните и други племена се заселват на Балканите и се

смесват с автохтонното ѝ население - елини, илири, траки и даки. Рим, вторият важен етап на „европейското", също простира империята си и върху Балканите, именно тук се извършва и разделянето на империята на Западна и Източна/Византия.

И по отношение на третото дефиниране на „европейското" – чрез християнството, балканските народи са сред първите „европейци"– на път за Рим, към севера и запада на европейския континент апостолите минават през Балканите. Средновековните славянски държави на Балканите с приемането на християнството се „европеизират", а старите им литератури чрез делото на Кирил и Методий, което представя превод на Библията на славянски език, стават европейски литератури. Старославянският език е първият – след еврейски, гръцки и латински – европейски народен език, от който – чрез съответни етнически редакции/рецензии – се диференцират по-късните национални книжовни езици на балканските славяни.

От този бегъл исторически преглед става ясно, че тук на Балканите е люлката и началото на европейската култура и цивилизация. Най-старата европейска култура – старогръцката – е тук, на Балканите. А преселилите се на Балканите славяни с приемането на християнството се европеизират и така стават също европейски народи. Какво тогава проблематизира европейската идентичност на балканските култури? Защо и в епохата на своите национални Възраждания в края на XVIII и началото на XIX век те отново трябва да се „европеизират"? И защо в началото на XX век новият обрат в културата им се нарича отново „Обръщане към Европа"? На тези въпроси не можем да отговорим без една нова историческа и цивилизационна съпоставка меду Балканите и Европа?

Какво означават балканските, а и средноевропейски национални Възраждания?

Макар че понятието Възраждане е точен превод на италианската дума Rinascimento, балканските и голяма част от славянските национални Възраждания не са хронологически закъсняло Rinascimento, а представят по-скоро съответствие на това, което италианците наричат Risorgimento, борба за национално освобождение и обединение, за създаване на независима национална държава, процес на който е подчинено и културното и литературно развитие. И тук е необходимо въвеждането на още един периодизационен критерий. Преходът на Европа от Средновековието към Новото време започва с италианския Ренесанс, който впрочем е

малко неточно наричан италиански Ренесанс, защото по времето на Ренесанса Италия не е съществувала, а ренесансовите процеси се разгръщат в отделни градове републики – Флоренция, Верона, Венеция, Генуа, Сиена и др. Този Ренесанс дава начало на Новото време най-вече чрез секуларизация, което аз превеждам с думата „осветскостяване" – тоест чрез преминаване от църковно-религиозна към светска култура. Една от другите доминанти на този процес е преходът от теоцентрична към антропоцентрична култура: на мястото на Бога застава Човекът като върховна ценност.Този ренесансов хуманизъм ще залегне в основата на цялата последвала европейска култура.

Българската, южнославянските, балканските и голяма част от останалите славянски литератури не са закъсняло следване на европейския Ренасанс и поради факта, че в тях се осъществява не толкова преход от средновековния теоцентризъм към ренесасансовия антропоцентризъм, а преход от теоцентризъм към етноцентризъм. На мястото на Бога от средновековните литератури в новите, възрожденски национални литератури върховна ценност не е Човекът, както в европейските Ренесанси, а Народът, Отечеството. Човекът продължава да бъде инструмент, а не цел, инструмент, този път на Отечеството. Което обяснява и защо на Балканите така лесно човешката личност бива инструментализирана в името ту на Царя и Отечеството, ту на Вожда и Партията. Не че в културите и литературите на балканските национални Възраждания липсват и антропоцентрични ренесансови моменти, но те остават неразгърнати и подчинени на етноцентричната доминанта.

На Балканите – и сред южните славяни, и сред другите блалкански народи – не се разгръщат европейските културни и цивилизационни процеси от Ренесанса и Реформацията до Просвещението, настъпва дисконтинюитет. Именно този дисконтинюитет проблематизира европейската идентичност на Балканите и кара техните култури в епохата на националните им Възраждания през XVIII - XIX век отново да се „европеизират" и да вземат от Европа онези културни модели, които сами са създали през Античността.

Балканите са люлката, началото, генезисът на Европа, но в периода от европейския Ренсанс до европейското Просвещение и Романтизъм Балканите се откъсват от цивилизационно-историческото и държавното развитие на останалите западни европейски народи. Като основна причина за тази историческа, цивилизационна и културна прекъсваемост

се сочи османското нашествие на Балканите, което прекъсва за векове независимата държавност на балканските народи. Балканите се превръщат във военна граница и фронт между Европа и Азия, османското нашествие стига до Виена, след което се отдръпва и военната граница между Османската и Хабсбургската империя се премества в средата на Балканите, разсичайки ги на две цивилизационни зони, донейде съвпадащи със старите граници между Западната и Източната Римска империя, както и с границите между Slavia Romana и Slavia Orthodoxa, както разграничи Рикардо Пикио зоните на римокатолическото и византоправославното славянство.

Друг важен фактор за откъсването на Балканите от европейските историко-цивилизационни процеси в периода от XIII - XIV до XVIII - XIX век, за балканския исторически дисконтинюитет, е преместването на европейския исторически център от Средиземноморието към Атлантика. В търсенето на нов път към Индия, след откриването, че земята е кълбо, Европа открива Америка. И новите завоеватели, аватюристи, търговци и делови хора, наследниците на Александър Македонски и Марко Поло променят посоката на пътя към обетованите земи на златото и щастието от посоката на Изток, към Леванта и Ориента, към посоката Запад, към американското Елдорадо. Средиземно море губи значението си на център на света и и вътрешно европейско море, превръща се в заглъхваща историческа провинция, Венеция, Флоренция, Генуа и други средиземноморски градове, сред тях и славянизираните брегове на Адриатика , градовете републики Дубровник, Сплит, Хвар, Задар имат все по-затихващи функции, новите търговски центрове стават пристанищата по западните, атлантически брегове на Европа – Амстердам, Антверпен, Ливърпул и др. Не толкова земетресенията, колкото тази заглъхваща роля на Средиземноморието в световната търговия превръщат Дубровник и други градове по славянизираното далматинско крайбрежие на Адриатика, чиято тясна ивица е единствения балкански предел, където се разгръща ренесансова култура от италиански тип. И Балканите , и Източна Европа се превръщат в най-глухи, икономически и обществено най-изостанали европейски периферии. Феодалното право в Руската империя, която обхваща значими части от Полша и други източноевропейски предели, е отменено едва през 1863 година.

Южните славяни през този период живеят поделени между Австрийската и Османската империя. По-благоприятните икономически и

културни условия в Австрийската империя след реформите на Йосиф II и Мария Терезия и т.нар. бароков славизъм правят възможно възобновяването на етническото и културно самосъзнание на живеещите в тази империя славяни и именно тук започват и оттук се разпространяват техните национални Възраждания, които стимулират и борбата за национално освобождение и възстановяване на независима държавност. И в началото на XIX век след две въстания се създава първата независима, с възстановена държавност южнославянска държава, Княжество, по-късно и Кралство Сърбия, след която се появяват и други – княжествата България и Черна гора. В резултат на Първата световна война, когато се разпадат трите империи – Османска, Руска и Австроунгарска – всички славянски народи възстановяват своята държавност в различни по тип държавни формации.

Създаването на собствени национални и книжовни езици, и литератури е едновременно и стимул, и резултат на разгърналите се национални Възраждания сред южните славяни.

Независимо от известни различия в периодизационните терминологии и типологически характеристики, от различните теоретико-методологически и идеологически различия в гледните точки, авторите на исторически визии за южнославянските литератури клонят към една обща макропериодизационна схема, която обособява следните главни етапи на тяхното развитие след прехода от стара към нова литература, от началото на техните национални Възраждания от втората половина на XVIII и началото на XIX век – Просвещение, Романтизъм, от Романтизъм към Реализъм, Реализъм, Модерна. Тук мога и да спра.

С понятието Модерна се назовава литературният обрат от края на XIX и началото на XX век до Първата световна война, който е обозначаван и като Обръщане към Европа и „европеизация".

Сходна макропериодизационна схема имат и останалите славянски литератури – чешка и словашка, полска и руска,колкото и всяка от тях да има свои национални историкохронологически и типологически особености и разлики в терминологиите.В руската литература реализмът при появата си се нарича „натурална школа", полският реализъм се нарича „позитивизъм". Полската Модерна е известна като Млада Полша, а руската модерност – като Сребърен век .

А сега да видим как се вписват българските литературноисторически визии в контекста на славянските и по-специално – южнославянските

периодизационнилитературноисторически схеми.

Първите оригинални български литературни истории се появяват в края на XIX век – това са трудовете на Димитър Маринов и Александър Теодоров Балан. И двете очертават два главни макропериода на литературата – стара и нова, но се отличават в разбирането си за генетичната рамка на българската литература. Фолклорист и етнограф, историк и биограф, Димитър Маринов клони към едно разбиране за автохтонност на българската литература и е склонен да надцени влиянието на фолклора, митологията и етнографията, той създава модела „от фолклор към литература", който представя българската литература като автохтонна. В наше време концепцията „от фолклор към литература" бе модернизирано възкресена от Боян Ничев в книгата му „Увод в южнославняския реализъм". Модерните литературни историци обаче отдавна смятат, че от всички европейски литератури автохтонна е само древногръцката литература, която е записала своя устен фолклор и така полага началото на европейската литература – „литература" значи именно писмено слово. Всички останали европейски литератури са рецептивни – те започват с превода на Библията. Така е със старобългарската, а и с всички останали славянски литератури – те започват с превод на Библията и другите богослужебни книги. Втората значима българска история на литературата, тази на Александър Теодоров Балан, славист по образование, полага в основите си рецептивния модел на възникване на българската литература, започвайки я с Кирилометодиевия превод на Библията на славянски език.

Новата българска литература също се развива, както и всички останали нови славянски литература, по образеца на европейските следренесансови литератури, като калкира жанровата и стилова система на новите европейски литератури, които се връщат към модела на античната жанрова система с нейните три рода –лирика, епос и драма. Иван Вазов в своето обширно и многообразно в жанрово и стилово отношение творчество всъщност калкира жанровете и стиловете на новата следренесансова европейска литература. На няколко пъти, за да дразня българските етнофундаменталисти, съм казвал, че Вазов е всъщност най-големият плагиатор, което не е само шега.

Следващият голям български литературен историк е Боян Пенев, който до голяма степен има в българската литература функцията на Йован Скерлич в сръбската и на Антун Барац в хърватската литература. Неговата „История на новата българска литература", издадена посмъртно

в четири тома, е класическата творба на българската литературна историография. Аз обаче смятам, че в известен смисъл по-важна за него като историограф е не тази, голямата, а малката му история на българската литература, издадена също посмъртно – в три издания от 1930,1945 и 1946 година – със заглавие „Българска лиитература“ и подзаглавие „кратък исторически преглед“, което представя курса му по българска литература, четен в Полша през 1923/24 година. Именно в този курс Боян Пенев дава „изцяло духовното развитие на България – от зараждането ѝ до Освобождението“. Едва с този курс капиталната му История на новата българска литература получава своята цялостна духовно-историческа рамка.Тази рамка е значително разширена в концептуално отношение в последния университетски курс на Боян Пенев, четен през 1926-27 година - „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“ (1938-39, 2013), подготвен по време на престоя му в Полша през 1923/24 година. Този университетски курс на Пенев има важно отношениие към неговата История на новата българска литература, защото представя широката славянска и европейска литературно и културно историческа рамка на българското Възраждане и възникването и развитието на новата българска литература. Този курс разкрива широкия кръг от литературноисторически, културноисторически, исторически и фиософски трудове, които е ползвал Пенев, за да изгради своите литеротуроведски визии, като се започне от Хердер, Шлегел, братя Грим и други немски просветители и романтици и се стигне до „ослепителната книга“ на полския германист Зигмунт Лемпицки „Ренесанс, Просвещение, Романтизъм“.

Ценни прегледи на историческото развитие на българската литература правят и Божан Ангелов, Малчо Николов и Георги Константинов, които в теоретико-методологическо отношение са ученици на Боян Пенев. Техните трудове имат не само ценно образователно-познавателно значение, но и съдържат много обогатяващи интерпретации на отделни автори и творби. Тяхната слабост обаче е, че не продължават заложените у Боян Пенев потенции за вписване на българската литература в по-широк европейски контекст и за осмислянето, включително и за периодизирането ѝ, с изработените от европейските култури критерии.

Единственият новаторски в теоретико-методологическо отношение труд, отиващ отвъд Боян Пенев , а в известен смисъл и спорещ с него, е „Българската литература 1880-1930“ на Иван Радославов. Това е и един-

ственият опит за цялостна радикално-модернистична визия на българската литература с ясни антитрадиционни теоретико-методологически амбиции. И неслучайно второто му издание през 1947 година предизвика гнева на войнстващата „марксистко-ленинска" догматична критика, за да бъде преиздаден отново едва през 1996 година. Неговата слабост обаче не е дори в това , че не е цялостна история на българската литература, а само преглед на един ограничен в годините 1880-1930 период, а в това, че фаворизира като основна фигура на българската модерност Теодор Траянов. Въпреки своята концептуална и съдържателна едностранчивост, трудът на Иван Радославов дава нова визия на българската литература и динамизира мисленето за нея, поради което е жалко, че не се появяват и други подобни „едностранчиви" трудове. И неслучайно второто издание на книгата на Иван Радославав през1947 година, заедно с книгата на Иван Мешеков за Йовков, бяха книгите, с критиката на които започна идеологическият погром над българската литературна история след 1944 година, макар че самият факт на тяхното издаване тогава да говореше за още съществуващ , макар и заглъхващ, естетически и научен плурализъм.

Този разгром е осъществен чрез множество догматични, критикуващи старите и предписващи новите норми, статии в периодиката и книги от автори, като Борис Делчев, Пенчо Данчев, Стоян Каролев, Емил Петров и др. Но основната роля за сталинизацията на българската литература след Втората световна война имат две книги на Пантелей Зарев – брошурата „Доклад за постановленията на ВКП(б) за списанията „Звезда" и „Ленинград" и за някои проблеми на нашата литература" (без година,най-вероятно 1946) и „Проблеми на развитието на българската литература" (1949), за първата от които става доцент, а за втората – професор и завеждащ катедрата но теория на литературата в Софийския университет, който формира официалния догматичен образователен канон на българската литература през 50-те години. Така Зарев става и остава до 1989 година водещото име на българското литературознание. В началото на 1952 година обаче става жертва на Вълко Червенков, който го критикува за догматичното му престараване в оценката но романа „Тютюн", което по-късно го превръща във фаворит и любимец на Тодор Живков в борбата му срещу „култа". След 1956 година Зарев си взема поука и с „Панорама на българската литература" започва да връща на българската литература онова, което бе изхвърлил от нея в края на 40-те и началото

на 50-те години. И това в известен смисъл бе полезно за цялото българско литературознание, което зад гърба на фаворита на новия диктатор продължаваше реинтергацията в традицията на изхвърленото от Зарев и догматичната му компания в края на 40-те години.

Други две от най-значимите фитури на българската литературна историография в социалистическия период бяха Георги Цанев и Петър Динеков, които след войната стават професори по история на българската литература в Софийския университет, единственото по това време и дълго още, висше учебно заведение, където се преподава филология и българска литература. Реализирали се като критици още до 1944 година, те също могат да се нарекат ученици на Боян Пенев и неслучайно бяха подозирани от от догматичната критика, че са скрити златорожци.Разбира се, за да станат професори в новата ситуация, те трябваше да бъдат лоялни към новата власт, а и да приемат като идеологическа основа на своите литературоведски трудове марксизма-ленинизма, както това правят и ред забележителни литературоведи и културолози в СССР, като Асмус, Лосев, Фрейденберг, Бахтин, Лихачов, Мелетинский и др. Още повече, че и преди 1944 година те са методологически близки на традиционни немарксически детерминистки школи.

Поради факта, че преподаваше стара и възрожденска литература, идеологическите поражения в работите на Динеков са по-слаби, те повече се чувстват в „Страници из история на българската литература“ на Цанев, където по-новият литературен материал от края на XIX и първата половина на XX век прави идеологическия и политически конюнктурен натиск по-силен. Въпреки този идеологически компромис, трудът на Цанев в общи линии съхранява ценностния формат на фигурите от високата българска класика. Твърде интересно е, че при либерализацията на българската критика след 1956 година, преиздаването на междувоенната критика на Цанев се превърна в една от емблематичните книги на обновлението, както свидетелства предговорът на Здравко Петров и други отзиви за книгата. Но новата българска критика от 60-те години се вдъхнови от критика, а не от историка Георги Цанев.

И „Страниците“ на Георги Цанев, и „Панорамата“ на Пантелей Зарев са трудове, които не обхващат цялата история на българската литература, нито дават цялостна теоретико-методологическа периодизационна рамка на разгледания литературен материал, те само използват, донейде идеологически адаптирайки я – периодизационна схема, създадена

от предхождащото ги, т.нар. буржоазно литературознание.

В няколко свои книги цялостен преглед на българската литература прави Иван Богданов, който в известен смисъл е и опонент на официалните историографи Динеков, Цанев и Зарев. Като литературен историк Богданов има принос с вниманието си към „спътниците на първенците", но цялостните му историографски трудове са по-скоро позитивистки информативно-библиографски справочници, отколкото концептуална литературна историография.

В най-ново време, след 1989 година, опит за цялостна периодизация прави Пламен Дойнов, в която българската литература е поделена на следните макроетапи – Литература на Първото българско царство, Литература на Второто българско царство, Литература на Третото българско царстово,Литература на Народна Република България и Литература на Република България.Както се вижда, тази макропериодизация има не литературен, а общоисторически и по-точно – етатистки критерий и взема като основа на различните литературни етапи държавно-политическото устройство. Освен това в рамките на тази етатистка периодизация авторът се занимава главно с нов прочит на литературата на Народна Република България, видяна през призмата на алтернативата, която дава спрямо нея Литературата на Република България.С други думи и този „нов прочит" на българската литература не взема отношение към понятия като Просвещение, Романтизъм, Реализъм, Модерна като общоевропейски периодизационни литературно-исторически понятия.

Това не значи, че тези понятия не се употребяват. Употребяват ги почти всички български автори на литературно-исторически и литературоведски трудове. Но без да ги прецизират понятийно и без да ги вписват в цялостна периодизационна схема на българската литература в контекста на европейската и световна литература, каквато всъщност и не е била дадена от никой автор. Единствено Боян Пенев в последния си лекционен труд поставя българската и славянските литератури в контекста на европейския романтизъм, ползвайки европейски културно и литературно релевантни периодизационни критерии. Ранната му смърт обаче прекъсва работата му в тази насока, която не е продължена и от учениците му, поне не по отношение на европейския контекст на българската литература.

Има, разбира се, автори, създали цялостни изследвания, в които се употребяват някои понятия от европейските периодизации на литера-

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

турата. Кръстьо Генов например написа труд за романтизма в българската литература. Като оставим това, че неговото понятие за „романтизъм" е лишено от каквато и да било литературоведска прецизност и прилича на някакъв идеологически конюнктурен „романтизъм без брегове", то не е вписано и в никаква по-обща периодизационна схема на българската литература. Повечето литературни историци и литературоведи от епохата на социализма пък употребяват понятието „реализъм" в един доста разширен смисъл,почти като „реализъм без брегове". Така се стигна и до концепцията на съветския българист Д.Ф.Марков за социалистическия реализъм като „отворена" естетическа система, нещо като „соцреализъм без брегове, което всъщност обезсмисляше самото догматично понятие „социалистически реализъм".

С амбицията да дам една История на българската литература, в която да има макро- и микропериодизация на цялата българска литература, написах своя едноименен труд, който бе завършен към началото на 1981 година, но публикуването му бе забранено от живковия режим и издаването му стана възможно едва след 1989 година, като най-напред през 1990 година излезе частта, обхващаща литературата в периода 1878-1944 година, а през 1995 година излезе „Кратка история на българската литература",обхващаща цялостното развитие на българската литература от възникването ѝ през IX век до 1989 година.

В уводната част на труда в това издание е публикувана главата „Теоретико-исторически модел на българската литература", където са обосновани принципите на периодизация в моя труд. Там предлагам и обосновавам различни макро- и микропериодизационни критерии, които са залегнали при подялбата на литературния материал. В този смисъл в моя труд „История на българската литература" за пръв път е дадена цялостна периодизация на българската литература, съобразена с периодизациите на славянските и европейски литератури и съчетаваща различни периодизационни принципи.

След 1989 година, когато българското литерутрознание окончателно се освободи от бремето на идеологическия монополизъм, изучаването на българската литература – на институционално, университетско и академично равнище, се осъществява до голяма степен сепарирано в три обособени дяла – старобългарска литература, възрожденска литература и нова литература. Още преди 1989 година ученичката на Петър Динеков, Донка Петканова, издаде труд „Старобългарска литература", а след това

българските медиевисти издадоха няколко обобщаващи труда и енциклопедии по старобългарска литература. Дори когато в отделни работи по старобългарска литература се правят връзки с новата литература, изучаването ѝ остава без всякаква връзка с литературноисторическите визии и на други етапи, и на цялостната българска литература. Дочо Леков положи основите на специализираното изучаване на възрожденската литература, което бе продължено в трудове на Иван Радев, но и тук разглеждането на този дял от българската литература става без връзка –нито със старата, нито с новата литература, не е изяснена дори крайната/горна граница на периода. Същото може да се каже и за някои обобщаващи трудове върху новата българска литература.На институционално равнище – като университетски катедри и програми – повече от половин век няма промяна в разпределението на литературния материал .

А сега ще се спра на разглеждането на модерното, модернизма и авангардизма в българската литуратура, което бе едно от най-трудните места в българската литература през социалистическата епоха, дълго време дори думата „модерно“ и „модернизъм“ се употребяваше като негативно оценъчно понятие, а върху изучаването на „модерното“ бе наложено табу.

Модерният поврат в българската литература бе осъществен с ясно манифестно съзнание още в началото на XX век от дейците на кръга „Мисъл“, чиито неформален лидер бе поетът Пенчо Славейков. Със своето отрицание на Иван Вазов и „опълченското“ изкуство той обоснова една нова насока на литературата, която отричаше неговите национални и социални функции. (Като модерен манифест със значение за всички южнославянски литературни може да бъде прочетена и статията на Пенчо Славейков за Змай,публикувана през 1897 година в сп. „Мисъл“, на която литературните историци въобще не са обръщали никакво внимание.) Макар че художествената практика на авторите от кръга „Мисъл“ не може да се сведе до символизма и въобще до някаква единна поетика, символизмът бе втория етап на българската Модерна, а членовете на кръга Яворов и П.Ю.Тодоров са може би най-значимите представители на символизма – съответно в поезията и прозата. Макар че още в своето време символизмът е отричан и от традиционалистите около Иван Вазов и от социалистите около Димитър Благоев като индивидуалистично декадентско, антинационално и антисоциалноизкуство, именно символизмът, след Парнасизмът на кръга „Мисъл“,направи решителен поврат от

етноцентричната към антропоцентричната епоха в българската култура.

Най-сериозните проблеми на българската литературна историография настъпват при модерния период на българската литература и то в отношението към модерното, модернизма и авангарда. След парнасистката, както я определям,Модерна на кръга Мисъл, символизмът е вторият , вече модернистки етап на българската модерност,чиито родилен дом е кръгът „Мисъл", но най-значимото му средище е кръгът около кратковременното списание „Звено", излязло само в няколко броя през 1914 година, където се събират някои от най-значимите фигури на литературата от следващия междувоенен етап – Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Йордан Йовков, Константин Константинов, Елисавета Багрянна, Гео Милев, Георги Райчев и др. Част от тях стават редактори и основни сътрудници на най-значимото литературно издание през междувоенния период, ръководено от критика Владимир Василев – „Златорог", а Гео Милев бързо изживява преход от символизма към експресионизма и създава най-значимите авангардистки издания през 20-те години – „Везни" и „Пламък".

Гео Милев е лидер, идеолог и най-значимата фигура на българския авангардизъм през 20-те години, който представя третия етап на българската Модерна. Около него се събира кръг от поети, преводачи, художници, театрали, музиканти, критици, най-радикалните модернисти в българската култура. Гео Милев и неговите сътрудници са в близки връзки с немските авангардсти около списанията „Дер Щурм" и „Ди Акцион", със сръбския авангардист Любомир Мицич и неговото списание „Зенит", смъртта на Гео Милев е отблязана в „Пламен" на Мирослав Кърлежа, който е удивително близък по темперамент, дух и поетика с Гео Милев, на което обръщам внимание в един свой критически текст. Най-значимите творби на българския авангардизъм са поемите на Гео Милев „Ден на гнева" и „Септември", имажинистката поетика на стихосбирката „Пролетен вятър" на Никола Фурнаджиев и авангардисткия роман „Хоро" на Антон Страшимиров, както разказите на Чавдар Мутафов. Със смъртта на Гео Милев авангардистката енергия в българската литература угасва, бунтовният патос на ред авангардисти – Ламар, Никола Марангозов – стихва. Докрай остава верен на авангардистката поетика единствено прозаикът и критикът Чавдар Мутафов, но позицията му е твърде усамотена. Бившите авангардисти завиват или към левия „социален реализъм", или към умерено националистично „родно изкуство".

След Втората световна война страните на Източна Европа – в това число България и втората, федеративна Югославия, попадат в съветската зона на влияние и в тях се установяват комунистически диктатури от сталинистки тип. В областта на културата се установява идеологически монополизъм и задължителният метод на социалистическия реализъм. В тези условия се приема и задължителното, установено от Сталин в началото на 30-те години, отрицателно отношение към модерното, модернизма и авангардизма в литературното наследство. Това отношение започва да се променя едва след смъртта на Сталин и осъждането му на XX конгрес на КПСС, с „размразяване", макар че скоро след това Хрушчов отново обявява война на „модернизма" в изкуството. Въпреки че след Унгарското народно въстание през есента на 1956 година и жестокия му разгром от нахлулата в Унгария съветска армия, както и след агресията на „братските армии" в Чехословакия, потъпкали Пражката пролет през 1968 година, и след обявяването на военно положение в Полша след създаването на профсъюза „Солидарност" през 1981 година настъпват нови „замразявания" – либерализацията на културния живот в Източна Европа след 1956 година не може да бъде спряна. И важна част от тази либерализация е реинтеграцията на модернизма и ававгардизма от традицията в литературно-историческия канон.

Такава реинтеграция на модернизма и авангардизма в класическото наследство постепенно започва да се осъществява и в България. В трудове на Розалия Ликова, Симеон Хаджикосев и Стоян Илиев започва положителна преоценка на наследството на българския символизъм, макар че за това е необходимо и създаването на идеологически алибита за творците на символизма. През 80-те години се появяват и трудове на по-млади литературоведи като книгата на Цветанка Атанасова за кръга „Мисъл", на Александър Йорданов за модернизма и на Едвин Сугарев за експресионизма , които все по-смело отхвърлят сталинистките предразсъдъци спрямо модернизма и авангардизма, които в десетилетието след Първата световни война са били съзвучни със социално-революционния бунт. Все още обаче за приемането на авангардистките поетики са необходими политически и идеологически алибита – авангардистите поетики биват възприемани чрез тематичното алиби на „септемврийската литература", през което в образователния канон са включени романът „Хоро" на Страшимиров, поемата „Септември" на Гео Милев и имажинистката поетика на „Пролетен вятър" на Никола Фурнаджиев.

Едва след 1989 година настъпи пълното освобождение на българскоото литературознание от идеологическия монополизъм и отпадна необходимостта от създаване на някакви политически и идеологически алибита, за да бъде възприето модернистичното наследство като пълноценен дял от българската литература.

Коренно различна е в това отношение ситуацията в литературите на бивша Югославия. В първите следвоенни години – от 1944 до 1948 година – в областта на културата в Югославия е наложен сталинисткият модел на културата. След разрива на Тито с Кремъл и сателитните му държави обаче, за да устои на натиска на Сталин, Тито променя отношението си към Запада и това води и до промени в културната му политика. Югославия постепенно се отваря към западната култура и се отказва от социалистическия реализъм като задължителен метод в изкуството. Нещо повече – нейната култура започва да се развива в битка с наложения от СССР социалистически реализъм, толерира се художествения плурализъм и в областта на изкуството побеждава онова, което сръбският културолог Света Лукич нарича „социалистически естетизъм".

Това, разбира се, не става непосредствено и бързо след 1948 година. Емблематичен за промяната жест е изказването на Мирослав Кърлежа за свободата на творчеството на люблянския конгрес на съюза на югославските писатели през есента на 1952 година.

През първата половина на 50-те години в различните югославски литератури се появяват и първите книги с демонстративно модернистични поетики, напълно чужди на утвърждаваните доскоро естетически норми, които е по-точно да бъдат наречени догми. В сръбската литература това са стихосбирките „87 стихотворения" на Миодраг Павлович, публикувана през 1952 година и появилата се на следващата година „Кора" на Васко Попа. Те предизвикват гневната реакция на традиционалистки настроени поети и критици, но и също така пламенни защитници, най-значимите фигури, сред които са критикът Зоран Мишич и бившият поет сюрреалист и меродавна фигура в титовия политически елит Марко Ристич. Започва прочутата битка между модернисти и реалисти. Йован Христич по-късно ще пише за тази битка, определяйки я не като естетическа, а като политическа.

„В литературата се образуват две непримирими партии: едната се застъпва за дотогавашния модел на литературата, а другата, отначало предпазливо, а по-късно все по-открито се стреми към обновление на

предвоения литературен авангард" – пише за това време литературният историк Йован Деретич и определя главните поприща на литературните битки – „Книжевне новине", а по-късно и списание"Дело" – като застъпници на реалистичните позиции, „Младост", а по-късно „Сведочанства" и „Савременик" – като застъпници на модерните позиции, докато „Летопис" и „Книжевност" заемат неутрални позиции. През 60- те години битката постепенно затихва, би могло да се каже с победа на „модернистите", макар че всъщност побеждава естетическият плурализъм, съвместното съществуване на различни поетики и многообразните дифузии между тях. А отричаните като „модернисти" поети Васко Попа и Миодраг Павлович още през 60-те години биват възприемани като водещи имена в съвременната сръбска поезия и оттук насетне – уважавани като живи класици. След Павлович и Попа се утвърждава втора вълна сръбски модерни поети – Бранко Милкович, Иван В.Лалич, Йован Христич и др., но конфронтацията модернисти – реалисти все повече се смекчава и новите „модерни" се утвърждават без конфронтационен патос. Успоредно с и дори преди тази модерна поетическа вълна, се утвърждават модерни поетики и в областта на романа, който през 50-те години изживява своеобразен щурм, наречен от критика Милош И. Бандич „време на романа", в чиято жанрова поетика все повече навлизат модерни повествователни техники – това е особено видно в романите на Добрица Чосич, Михайло Лалич, Оскар Давичо, като не говорими за такива радикални авангардисти в прозата като Радомир Константинович и Миодраг Булатович.

Сходен модернистичен щурм в първата половина на 50-те години има и в литературите на другите югославски републики. Още в годините на доминиращия догматизъм в хърватската литература се появява първата стихосбирка на Весна Парун „Зори и вихри" (1947), която, според литературния историк Дубравко Йелчич, „първа .разбива монотонността на тогавашната хърватска поезия, противопоставяйки се на принципите на социалистическия канон". Пак Йелчич пише в своята „Povijest hrvatske knjizevnosti": „Първите отпори срещу естетическия догматизъм на комунистическата партия, дефиниран като „социалистически реализъм", дойдоха именно от кръга на левите писатели, най-напред в литературната практика (Шегедин, Парун, Маринкович, Кащелан; Десница не е бил левичар), а сетне и на равнището на теоретическия размисъл (докладът на Шегедин „За критиката"), а това прокара пътя на първото следвоенно литературно поколение с неговия свободолюбов порив и идеята за есте-

тически плурализъм". След което се отбелязва самиздатската книга на 16 годишния Йосип Стошич „Джердан", излязла през1951 година, която веднага бива забранена като „декадентска ексцесияй, чужда на социалистическия дух".

Преломна за хърватската литература е 1952 година, когато започва да излиза списание „Кругови", чиито основател и редактор Влатко Павлетич публикува уводното есе „Nek bude zivost", което има манифестен характер за първата вълна на хърватската Втора модерна, както я определят литературните историци.

Изключително важен смисъл за разцвета на следвоенния модернизъм и есететически плурализъм не само в хърватски, а в общоюгославски аспект има речта на Мирослав Кърлежа за свободата на художественото творчество, насочена против официалните сталинистки критици Жданов и Тодор Павлов, произнесена през есента на 1952 година на люблянския конгрес на Съюза на югославските писатели.

Първото поколение на Втората хърватска Модерна, обединена около списание „Krugovi" и Влатко Павлетич може да бъде маркирано с емблематичните имена на Антун Шолян, Иван Сламниг, Славко Михалич, Йосип Пупачич, Звонимир Голоб, Миливой Славичек, Владо Готовац, Саша Вереш, Далибор Цвитан, повечето от които дебютират катко поети, но впоследствие преминават към прозата и есеистиката.

През 1967 година в кръга на Матица хърватска и при съдействието на ред писатели е написана знаменитата Декларация за името и положението на хърватския книжовен език, която се противопоставя на преподписания през 1960 година Книжевни договор и се обявява против унификацията на сръбския и хърватския книжовен език. Тази декларация е подкрепена от двайсетина хърватски научни институции и университетски катедри.Срещу хърватските еретици се навдига официална общоюгославска ругателрска кампания, която не пощадява дори Кърлежа. Две-три години по-късно голям брой от свързаните с Декларацията интелектуалци са инициатори и на събитията, наричани и „Хърватска пролет", в която са подкрепени и от ръководители на хърватската комунистическа партия.

Списание Krugovi престава да излиза през 1958 година, като участниците в него разгръщат все по-зряло своето индивидуално творчество и някои от тях като Владо Готовац са сред предходниците на новото интелектутално движение в хърватската литература, свързано с новото списание „Razlozi". Въпреки че това второ поколение хърватски модернисти

споделя с „круговашите“ идеята за творческа свобода и есететически плурализъм, новото модернистично поколение с емблематичните имена на Дубравко Хорватич, Даниел Драгоевич, Игор Зидич,ЗвонимирМъркonич, Анте Стамач, Никица Петрак противопоставя на „образността“ на първото покление една мисловно-интелектуална поезия, ангажирана с екзистенциална проблематика.

Своеобразна подкрепа на следвоенната хърватска Модерна е т.нар. загребска стилистична школа около списание „Umjetnost rijeci“ с най-видни представители професорите в Загребския университет Зденко Шкреб, Александар Флакер и Иво Франгеш и техните следовници Станко Ласич, Мирослав Ваупотич и др. Те правят опити да синтезират научните традиции на руските формалисти, пражкия структурализъм и стилистизма на Лео Шпитцер.Станко Ласич е автор на забележителното изследване „Sukob na knjizevnoj levici 1928-1952“ (1970), в което разглежда вдъхновената от Сталин битка срещу съзвучния със социалния бунт естетически бунт на авангардстите чрез унификация на художественото творчество и интелектуалния живот по времето на сталинизма. Особено внимание отделя Ласич на т.нар. случай „Печат“ и по-точно на проведената през 1940 година атака на Тодор Павлов срещу Кърлежа и други комунисти модернисти, с която се осъществява сталинизацията на южнославянските култури.

Още през 20-те години Тодор Павлов играе злокобна роля в българската литература и в т.нар. пролетарски литературен фронт. Той провежда атаката срещу „трудовоспътническата теория“ на Иван Мешеков. За разлика от „спътническата“ литература в СССР, която цели да приобщи непролетарските писатели към социалистическата литература, теорията на Мешеков иска да легитимира като „неврагове“ писателите, които гравитират към левицата, но не желаят да се подчинят като творци на строгата партийна дисциплина. Тодор Павлов, вече усвоил школата на сталинизма в СССР, разгромява теорията на Мешеков и предизвиква още ред разцепления в левия литературен фронт в духа на сталинизма. А през 1940 година Тодор Павлов отправя към писателя, който още през 1917 година е приел делото на Ленин и Октомврийската революция, Мирослав Кръжежа, най-тежкото по това време обвинение в „троцкизъм“. Само защото Кърлежа, оставайки верен на комунистическите идеи, не желае да се откаже от модернистките си естетически възгледи. Сталиновото отрицание на революционния авангардизъм и естетическия плурализъм през

20-те години води до мъчителни разграничения в цялата европейска лява литература, която през 20-те години доминира в естетическия авангард, но след Сталиновото унифициране на лявата култура в началото на 30-те години е принудена да избира между комунизма и авангардизма. Пример за това е дълбокото разцепление сред френските сюрреалисти, голяма част от които – сред тях са Елюар и Арагон – избира Сталин пред сюрреализма. Голяма част от сръбските сюрреалисти,повечето от които са комунисти, остават верни на партията и стават създатели на т.нар. социална литература. Поради това всички те, взели участие и в антифашистката борба под ръководството на Тито, стават меродавни фигури в културата на комунистическа Югославия. След скъсването на Тито със Сталин,тези комунисти, бивши сюрреалисти застават начело на разгърналата се през 50-те години битка между модернисти и реалисти на страната на модернизма. Сред тях са Марко Ристич, Оскар Давичо, Душан Матич, Александър Вучо и др. Именно тяхната авторитетна подкрепа на новите „модерни“ прави възможна битката срещу сталиновия соцреализъм и новия естетически плурализъм в комунистическа Югославия през и след 50- те години.

В тези политически и социокултурни условия се осъществява десталинизацията на югославската култура през 50-те години, новият разцвет на модернизма и естетическия плурализъм. Тук няма да се спирам на тези процеси в литературите на други бивши югославски републики, ще се съсредоточа бегло само на модерната вълна в младата македонска литература през 50-те години. Под влияние на общата модерна вълна в югославските литератури и тук през 50-те години се явяват нови поколения и имена с изразителна модерна поетика – във всички литературни родове, включително и в критиката..

Преди да обърна внимание на модернисткия щурм в македонската литература през 50-те и 60-те години, искам да обърна внимание на едно модерно явление в македонската литература още в периода преди да се конституира със създаването на Република Македония в състава на втората Югославия македонската книжовна норма. Става дума за творчеството на рано загиналия едва седемнадесетгодишен македонски поет Ацо Караманов. През 1963 и 1994 година са издадени две негови стихосбирки, съставени съответно от Радивое Пешич и Милан Гюрчинов, а след публикуването на архива му, съхраняван от сестра му в Белград, е издаден през 2006 година от МАНУ и голям сборник, в който е публику-

вано и тълкувано цялото му литературно наследство. По думите на неговия младежки приятел и най-задълбочен дългогодишен изследовател Милан Гюрчинов, Ацо Караманов с този сборник е включен окончателно в „корпуса на предходниците на новата македонска литература, писали на други езици". Според Гюрчинов Караманов „не е бил само протагонист на естрадно-революцинната поезия, но и страстен интимен лирик и в този аспекет върху него е оказал силно влияние френският символизъм, както и символизмът от други балкански среди: Сима Пандурович, Милета Якшич, П. К. Яворов, Богомил Райнов, Славчо Красински и други български поети от кръга на списание „Златорог", които Караманов отлично е познавал".

Това свидетелство на Милан Гюрчинов е изключително важно не само като свидетелство за влиянието на Яворов и поетите от кръга „Златорог" върху Ацо Караманов, но и с поставянето на въпроса за отношението към модерността в българската и македонската поезия след Втората световна война. Няма смисъл да се питаме каква би била съдбата на Караманов, ако беше останал жив след Втората световна война. Но бихме могли да съпоставим съдбите на останали живи поети от кръга „Златорог" в България и на македонските поети след Втората световна война.

Блестящите модерни междувоенни поети от кръга „Златорог" Елисавета Багряна и Никола Фурнаджиев след 1944 година се отказват от ранното си творчество и в периода до 1956 година каканижат посредствени стихове в духа на официалните догми, за да се събудят за нов лирически живот след „размразяването" в един есенен ренесанс, без обаче никога да постигнат блясъка на поетическото си слово от периода преди войната. Славчо Красински е осъден от комунистическата критика като „ренегат" и дълго отсъства от литературния живот като поет. Блестящият с първите си две стихосбирки , излезли преди 1944 година, поет Богомил Райнов не само започва да пише униформиранасоцреалистична поезия,но и става един от идеологическите екзекутори, след като сам е критикуван за ранната си „декадентска" поезия. В периода на „размразяването" пише и смели антисталинистки творби като „Пътища за никъде", но почти до края на живота си не може да се освободи от страха, наложен върху цялата българска литература в годините на сталинизма и в последвалия период на новия култ към Тодор Живков. Свидетелство за това е и съдбата на друг от това поколение на „родените между две войни", блестящо дебютирал още в края на 30-те години – Павел Вежинов.

Сам, остро критикуван като „декадент“ за романа си „Синият залез“ през 1947 година, той си взема поука и пише поредица от слаби соцреалистични творби, за да се пробуди след „размразяването“. Още в края на 50-те години той заявява открито на едно писателско събрание, че в България няма творческа свобода. Това дръзко негово изказване е отминато без репресивни мерки, защото новият култ още не се е утвърдил окончателно, но Вежинов разбира, че е сгрешил и „размразяването“ е привидно, поради което – въпреки по-освободеното му писане – страхът продължаваше да го сковава до средата на 70-те години, когато след повестта „Бариерата“ у него настъпи пълна духовна освободеност. Когато ми даде да прочета в ръкопис романа си „Нощем със сините коне“, имах наивността да му кажа, че много обича синия цвят.Каква бе изненадата ми да видя, че романът излезе от печат с променено заглавие „Ношем с белите коне“. Очевидно травматичният спомен от обругаването на „Синият залез“ още не го бе напусанал.

И тези примери, мисля, са достатъчни, за да представят ситуацията в българската литература и в най-тежките периоди на сталинизма, и след краткото „размразяване“. Колкото и това „размразяване“ да помогна и за нови постижения в българската литература след 1956 година, и за смекчаване на негативното отношение към „модернизма“ и постепенно му реинтегриране в класическото наследство, за което вече стана дума, пълното освобождение от идеологическия монополизъм настъпи едва след 1989 година.

За разлика от това състояние в българската литература, ситуацията в югославските литератури , включително и в македонската литература, коренно се променя, макар и не веднага, след разрива на Тито със Сталин през 1948 година. В македонската литература тази промяна настъпва през 1952 година. И още през 50-те и много силно през 60-те години се появяват автентични модерни поети и белетристи, поддържани от модерно ориентираната критика. Тези процеси са добре описани от Милан Гюрчинов в неговата книга „Новата македонска литература.1945-1980 година“, написана по молба на главния редактор на белградското издателство „Нолит“, както и в ред други литературноисторически, панорамни и критически трудове от македонски автори от Димитър Солев до Катица Кюлавкова и Елизабета Шелева.

В македонската литература през 50-те години също има сблъсък между реалисти и модернисти, който може да бъде наречен и сблъсък

между привържениците на сталинския „марксизъм-ленинизъм“ и на „ревизионизма“, ако може да употребим това определение на ненавижданите от сталинизма неортодоскални марксисти от западен тип,близки до Сартър и франкфуртската школа. В Македония критиците Димитър Солев и Милан Гюрчинов започват битката с догматиците, „излезли от шинела“ на Тодор Павлов и Андрей Жданов. Сред модерните, дебютирали през 50-те години, можем да отбележим още имената на Матея Матевски, Радован Павловски, Богомил Гюзел, Влада Урошевич, споменайвки само първите емблематични имена на модерни поети.

Новата „модерност“ в българската литература и литературознание настъпват много по-бавно, носителите на модерни художествени поетики и концепции се осъществяват и с известно закъснение, и чрез мъчителна съпротива срещу официалните норми, и до 1989 година остават извън официалния литературен живот или в неговата периферия. За разлика от Македония, където „модерността“ и естетическият плурализъм дават облика на новата литература от 50-те години насетне.

Като славист и югославист мога да свидетелствам, че ред специалисти по югославски литератури, преводачи и критици познаваха добре ситуацията в югославския литературен живот, за което свидетелства и обширната информация, преглед на югославските литератури по републики в служебния бюлетин на СБП, написан от Ганчо Савов, Сийка Рачева и мен през 1972 година. Въпреки че през последния век и половина българо-югославските културни взаимоотношения са следвали политическата конюнктура и балканскосъседската враждебност, в България след Втората световна война, с изключение на периода 1949-1956, все пак са превеждани доста югославски автори, някои от които са оказали и известно влияние именно за модернизирането на българската литература. Иво Андрич и особено неговите романи „Травнишка хроника“, „Мостът на Дрина“ и „Прокълнатият двор“ са може би най-важните импулси за модернизирането на българската историческа проза – имам предвид най-вече автори като Вера Мутафчиева, Антон Дончев и късния Емилиян Станев. Известно влияние за модернизацията на българската проза оказаха с модерните си наративни похвати и преведените на български романи на Оскар Давичо, Добрица Чосич, Михайло Лалич, Меша Селимович и в по-ново време Драгослав Михайлович и Милорад Павич. Известно влияние за модернизацията на българската поезия оказаха и автори като Весна Парун и Васко Попа. Тези влияния биха били и по-на-

временни и по-плодотворни, ако поради споменатите конюнктури преводите не се осъществяваха с известни закъснения и ако бяха споделяни по-откровено от българските писатели, които, както впрочем и сърбите и другите балкански съседи, не предпочитаха да се „влият" повече от далечни западни, отколкото от близки балкански писатели. Като литератор, общувал отблизо с ред български писатели, мога да споделя, че някои от тях са изпитвали влияния и от непреведени още югославски писатели, например Бранко Милкович. Мога определено да кажа, че стихийният сюрреализъм на Биньо Иванов не беше съвсем стихиен, той беше попрочел някои неща от модерните македонски поети, които определено са го импулсирали.

За това, че в годините след Втората световна война и особено от първата половина на 50-те години насетне, югославските литератури изпитаха много плодотворно чужди влияния и реинтергрираха междувоенния си модернизъм по-пълноценно в собствената си традиция, говори и разгръщането на постмодернизма в югославските литератури, включително и в македонската. В студията на Елизабета Шелева се прави кратък съпоставителен преглед на постмодернизма не само в словенската и македонската, но и в хърватската и сръбската литература. Първото по-значимо обявяване на постмодернизма в пределите на бивша Югославия е текстът на Янко Кос „Постмодерното време", публикуван през 1978 година в словенското списание „Содобност". По-късно някои критици откриват началото на словенския постмодернизъм в творби на Вено Тауфер, Владимир Бартол и Иво Светина от средата на 70-те години, а през 80-те в творбите на още ред автори, сред които се откроява в цялото югославско пространство и като поет, и като критик, Алеш Дебеляк.

През 80-те години популярни в хърватската литература стават борхесовците Павао Павличич и Горан Трибусон, в сръбската литература постмодернизмът започва с победния ход на „Хазарски речник"(1984) на Милорад Павич по света и с полемиката между Драган Йеремич и Данило Киш по повод романа му „Гробницата на Борис Двидович" и продължава в делото на младата сръбска проза с най-значими автори Давид Албахари, Светислав Басара, Сава Дамянов, Владимир Пиштало, Михайло Пантич и др. За начало на постмодернизма в македонската литература се приема поетичният дневник на Александар Прокопиев „Антиупатства за лична употреба", издаден през 1981 година, а сред значимите имена на писатели постмодернисти са Данило Коцевски, Ермис Лафазановски,

Венко Андоновски, Свободан Мицкович, Горан Стефановски, Деян Дуковски, Гоце Смилевски. Данило Коцевски с „Поетика на постмодернизма" (1988) и други текстове е сред теоретиците на постомдернизма, а Елизабета Шелева, Сузана Милевска, Нада Петковска са автори на сериозни изследвания върху постмодернизма в македонската лиература.

И като литературовед, и като славист още през 80-те години бях запознат с доста противоречивите впрочем, постмодернистки теории и творби. И съм може би първият, употребил понятието „постмодерно" – в монографията за Богомил Райнов от 1984 година, имайки предвид неговия опит да отмени дистанцията между елитна и масова литература и в студия за Николай Кънчев от 1982, публикувана в „Литературна мисъл" през 1988 година, разграничавайки неговото не бунтовно, характерно за авангардизма, а спокойно отношение към традицията, онова, което Джани Ватимо определя като „деболна мисъл".

Българският постмодернизъм избухна едва след промените през 1989 година на страниците на „Литературен вестник" и се свързва с четворката му редактори Георги Господинов, Бойко Пенчев, Пламен Дойнов и Йордан Ефтимов. Той обаче се разгърна като компенсация на неизживения авангардизъм, като съзвучен на социалния естетически бунт, тоест, съвсем чужд на „отслабеното мислене" на Ватимо. Тук не е мястото да говоря за българския постмодернизъм, към който руската славистка Зоя Карцева в студия, публикувана в сборника „Постмодернизм в славянских литературах", включва и моя роман „Елените". Искам само да отбележа, че и поради закъснялото, и поради затрудняваното от режима на Тодор Живков българско „размразяване", „модерността" в новата македонска литература след Втората световна война се разгърна много по-пълноценно отколкото в българската литература.

Макар че българската модерност в нейните три етапа през първата четвърт на XX век все още не е проучена достатъчно, все пак може да се каже, че за разлика от свръхизобилната модерност в югославските литератури през XX век, включително и в македонската след 1952 година, модерният дефицит в българската литература, който не е резултат само на недостатъчно проучване и който предизвика компенсаторната – поскоро авангардистко-бунтовна, отколкото толерантно-деболна реакция на закъснелия българския постмодернизъм през последното десетилетия на XX век, е резултат и на ранната смърт на главната фигура на авангардизма Гео Милев, и на липсата на сюрреализъм в българската литера-

тура, за разлика от неговото развитие в съседните балкански литератури преди Втората световна война. Именно междувоенният сръбски сюрреализъм и това, че бившите сюрреалисти бяха сред меродавния културен елит на Титова Югославия и силно подкрепиха новите „модерни" през 50-те години, създаде доминиращите модерни идиоми в югославските литератури през втората половина на XX век. А близостта на новата македонска литература със сръбската след Втората световна война доведе и до силното влияние на сюрреализма в македонската литература (и живопис), което е много добре изследвано в книгите на Лидия Капушевска-Дракулевска „Поетика на несъзнаваното" и „Поетика на изненадата". За липсата на сюрреализъм, като една от главните причини за дефицита на модерност в българската литература, говоря в своя доклад „Сюрреализмът и българската литератра", изнесен на научна конференция в Прага през 1990 година, който в съкратен вариант бе публикуван в „Литературен вестник".

Подкрепя ли модерното свръхизобилие в югославските литератури на XX век тезата на Г. Д. Гачев за „закъснялото" и „ускорено-сгъстено" развитие на литературата е проблем, който се оказва отново актуален. По-важният, според мен, проблем днес обаче е ще оцелеят ли и как литературите на малките езици и въобще на славянските народи, които някои автори наричат „племена в агония". И дали това „оцеляване" ще зависи от битката на печатната книга с компютрите, или от добре организирания хаос – в един, излязъл извън контрол свят?

БЪЛГАРСКИЯТ МОДЕРНИЗЪМ И МОДЕРНИЗМЪТ. КРИТИЧЕСКИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Александър Йорданов

В книгата си „Своечуждият модернизъм", излязла през 1993 г., но писана в средата на 80-те години на XX век, се опитах да защитя една теза за особената диалогичност между „своето" и „чуждото" в българската литература и по-конкретно в литературата на българския модернизъм. Обърнах внимание на двусмислеността на критическите понятия, определящи „оригиналността" и „националната самобитност" в литературата ни и спорното „асимилиране" на влиянията. Възгледите за модернизма като „чуждестранна стока"[1], като „ударение... върху усвояването на чуждия опит и постижения"[2] или в най-крайния си и догматично драстичен изказ – като „пренасяне и съзнателно насаждане на едно реакционно и пакостно идейно-естетическо направление", което „спъва правилния развой на нашата демократична, близка до интересите на народа литература..."[3], т.е. всички тези, макар и в различно време написани и различно тълкувани, и адресирани възгледи, неловко се съгласяваха и допълваха в представата за цитатното отношение на „нашето" към „чуждото", в недоизказаната мисъл за механичната тоталност на „пренасянето", не на последно място в убеждението, речено-недоизречено, че българският модернизъм е модернизъм дотолкова, доколкото е превод на чуждо влияние, доколкото е не толкова национално, колкото наднационално, универсално, външно, чуждо явление. От което естествено следваше едно дълголетно „своеобразно" търсене на „изворите" на модернизма у нас чрез настойчиво функционализиране на „външното", на „влиянието" и абсолютизирането на „чуждата" матрица, и логичното загърбване на

---

[1] **Цанев**, Г. Страници от историята на българската литература. С., 1971, Т.2, с.127.

[2] **Жечев**, Т. Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература. // *Септември*, 1986, № 5, с.215-229.

[3] **Данчев**, П. Индивидуализъм в българската литература. С., 1949, с.46.

вътрешните развойни закономерности на българската литература и култура, трансформационното ѝ самодвижение и „развойно пространство". В „Теория на литературата" Рене Уелек изрази най-точно принципното положение, че „нито едно произведение не може да се сведе до чужди влияния, нито да се разглежда като източник на влияние към други страни".[4] Като цитира тази мисъл в „Основи на сравнителното литературознание", Боян Ничев обърна внимание върху особения подвижен *„отворено-затворен"* характер на всяка литература спрямо *„извъннационалния контекст"*. Според Ничев *„литературният обмен и психологическата общност между литературите са факт, който обективно съществува на различни равнища и в разни периоди и епохи"*.[5] Обективното съществуване на „литературния обмен", на литературната междутекстовост, е явление, което едновременно вплита в своята рецептивна логика комуникативния статус на всяка национална литература и собствения междутекстов диалог на тази литература.

Принципите, по които се осъществява диалогът между „своя" и „чужда" литература, са същите, които реализират междутекстовите напрежения и трансформационни структури в „своята" литература. **Всяка национална литература възпроизвежда непрестанно в себе си „чужда" литература.** Това е особената стратегия на литературния развой, несекващата игра на традицията и новаторството в него, непрестанното трансформиране на художествените структури, взаимното проникване на елементи от една в друга художествена система, фиксирането от възприемащото съзнание на определени художествени структури като „чужди" за „правилния", „новаторския", „модерния" и т.н. развой на „новата" литература.

Парадоксът на модерното е в това, че то непрестанно преоткрива и същевременно отрича тази истина. В българския литературен развой, в аспекта на трансформационната игра между „своето" и „чуждото", се наблюдават две рецептивни тенденции. Първата обвързва „своите" постижения на литературата с благотворното влияние на „чуждото". Втората определено смята, че най-високите постижения са резултат от настойчиво отграничаване на „своето" от „чуждото". И двете тенденции, ясно и многократно изразявани в историческото битие на литературата ни, имат

[4] **Wellek**, R. Concepts of Crirticism., 1963, p.123.
[5] **Ничев**, Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986, с.61.

своите горещи застъпници и още по-разпалени отрицатели. Фазите, през които преминава „своечуждият"диалог, могат условно да се разграничат като *информативна, адаптивна и интерпретационна*. А рамката на процеса дават *преводът* и твърде условното понятие *„собствена норма"*. Пенчо Славейков и Гео Милев например четат по различен начин, различно възприемат и интерпретират, поезията на Рихард Демел. Изключително разночетивно е четенето, възприемането и тълкуването на възгледите на Фридрих Ницше в контекста на българската модернистична критика. С различен смисъл функционират творбите на Ницше в кръга „Мисъл", в интерпретацията на Димо Кьорчев, във възторжените славословия на ранния Гео Милев. Иван Христов в „Кръгът „Стрелец" и идеята за родното" съпоставя интерпретациите, които правят на Ницшевата идея за „индивидуалността" Пенчо Славейков, Гео Милев и Константин Гълъбов. Според него, като цитират „чуждото", тримата търсят път към „своето", към намиране на естетическа, духовна и културна норма, която, от една страна, да обясни същността на съвременния литературен развой, а от друга – да бъде като манифест, духовна еманация на този развой. Затова и като припомня една рецензия на Гълъбов за книгата на Янко Янев „Антихрист", Христов отбелязва: *„Ницшевата идея за индивидуално свръхчовешко съвършенство според Гълъбов е несъвместима с родния контекст",* защото българският критик отстоява *„последователно една антииндивидуалистична линия в своите статии"*.[6] „Несъвместимостта" е отново внушена с категоричност, с каквато се преследва винаги идеята за намиране на „собствена норма", която да оразличи поредния културен „изъм"в модернистичната верига.

В диалога си с „европейския символизъм" българските поети символисти сами застават като „чужди" един на друг в съзнанието на съвременниците си. Поетическите търсения на Яворов или Лилиев, видяни през призмата на символистичната лирика на Теодор Траянов, изглеждат „чужди", „отдалечени", „не свои", „неистински", както неведнъж внушава в своите критически статии Иван Радославов. И пак според него лирическите „екзалтации" на Яворов и Траянов са абсолютно чужди на Лилиев. Твърдението, че българските символисти възприемат Яворовата лирика като предпоставка на символизма и че тя сред „истинския" символизъм

[6] **Христов**, И. Кръгът „Стрелец" и идеята за родното. С., 2010 г., с.121.

се чувствува „чужда“, е повече от логично и трайно възприето от литературните изследователи след него.

Подобно „отрицание на отрицанието“ наблюдаваме и в интерпретациите и оценките на експресионизма. За Иван Радославов самото понятие изразява „нещо“ от „края“ на символизма. Гео Милев адаптира неговия собствен, но чуждоезичен смисъл. Критическите анализи на експресионистичните търсения в българската литература най-често противочат по границата на това доколко създадените произведения са „свои“, оригинални, „народностно-национални“ и доколко са „чужди“, изразяващи друг тип социални и народопсихологически нагласи, „нехарактерни за българина“. Вероятно и затова лириката на „септемврийските поети“ Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников, макар и да оставя достатъчно ясни доказателства за своята „родност“, непрестанно получава упреци за „чуждоземност“ от страна на критиката. Особено активен в раздаването на подобни оценки е д-р Константин Гълъбов. Или друг пример. Създадената в същото литературно време поезия на Атанас Далчев, активно се противопоставя чрез своята „родност“ на „чуждата“ Фурнаджиевско-Разцветниковска „родна“ линия в поезията ни, но също е представяна като „дошла отвън“. Затова и принципно е вярно твърдението на Атанас Илиев, че конфликтът между „родното и чуждото“ се развива диалектически, не е въпрос на бавна еволюция, а на отрицание и повторение на ново равнище.[7]

Голям е разнобоят и в модернистичните „европоцентристки“ концепции, в различната интерпретация на „източното“ и „западното“ , „старото“ и „новото“ изкуство, в явните или дискретни полемики по тези въпроси между автори като Николай Райнов, Иван Грозев, Боян Пенев, Сирак Скитник, Атанас Илиев. Но всички те са съгласни в едно – „чуждото“ се адаптира чрез своето конкретно-историческо четене–възприемане, информира различно, интерпретира се винаги чрез нова инициативна идейно-естетическа доктрина. В този процес то започва да функционира като „свое друго“, заема диалогична „страна“ в „не своята“ художествена система, чиято преднамереност пък се заключава в това, че желае да изяви и изрази себе си с помощта на „своето друго“. На този процес, макар и от различен изследователски ъгъл, обръщат внимание Г. Цанев, Ат. Натев, Р. Ликова, Т. Жечев, Н. Георгиев, Св. Игов, Е. Сугарев, Св. Каро-

[7] **Илиев**, А. Конфликтът между родното и чуждото. // Изток, II, 1926, № 49, с.1.

лев, Цв. Атанасова, Б. Пенчев, Ел. Димитрова и др., както и чуждестранни изследователи на българската литература като В. Галонзка, Я. Кошка, Т. Домбек, Ч. Мозер, които, макар и от различни гледни точки и позиции, се съгласяват в основното, че в „периода" на „модернизма и индивидуализма" (Ч. Мозер) се наблюдава непрестанна „преходност", „отваряне" на литературата „навън" и същевременно протича и „свой" вътрешен диалог, който според Войчех Галонзка се изразява във „възвръщане" към някои от художествените структури и идеи на миналото, включително и към възрожденската литература. Това отбелязва и Иван Христов, като ще напише, че в стремежа си да осмисли ролята на кръга „Стрелец" в новото литературно време, Константин Гълъбов често привлича „контекста на Възраждането".[8] Според Галонзка това пък е тенденцията към синкретизъм, характерна за литературата на българския модернизъм.[9]

През 80-те години на миналия век по оригинален начин представи този проблем Тончо Жечев в студията „Към изворите на някои модерни кръгове и направления в българската литература". В нея той постави акцент върху това как и какви механизми превръщат собствената традиционна норма в модерна, по какъв начин енергията на „забавеното" развитие успява да осъществи контакт с „чуждото" в момент на „универсално" ускорено развитие. Тончо Жечев разграничи „естествен, самобитен развой" от „усвояването на чуждия опит" и по този начин прокара една вероятно неволна, но все пак рязка граница между своето и чуждото, от което пък логично следваше, че „самобитното" и трансформационното застават в опозиция, едното не произтича от другото и обратното. В една по-ранна студия обаче той бе заел по-различна и като че ли по-близка до истината позиция. В „Методологически въпроси на българската литературна история" Жечев недвусмислено пише, че *„националното своеобразие на нашата литература трябва да се търси не в изнамирането на собствен образец, а в пътищата, чрез които тя се стреми да постигне на основата на националния живот и история най-развитите и могъщи литератури на европейските народи."*[10]

Още в своята докторска дисертация върху българския експреси-

[8] **Христов**, И. Цит. съч. с. 108.

[9] **Galazka**, W. Tradycja i wspolczesnosc. O literaturze bulgarskiej XX wieku.Katowice. 1983, s.24, 72.

[10] **Жечев**, Т. Статии. С., 1978, с.20.

онизъм Едвин Сугарев пояснява, че като всяко модернистично течение експресионизмът представлява не „установен мироглед", а *„преход от едно мирогледно ниво към друго"*:

„Художественият патос на това течение – обяснява Сугарев – *се дължи на върховното вътрешно напрежение... между старото и ново, между упадък и възход, между нихилистичната воля за разрушение на стария свят и утопичната вяра в едно неопределимо и непредвидимо, но необходимо бъдеще. Единствено тези две начала се изразяват в екстатичното чувство за промяна, за недовършеност, за съдбовна динамика и драматичните сблъсъци в околния свят – и точно това чувство е определящо за светоусещането на експресионистите".*

И пак според същия автор самият художествен метод на експресионизма *„неизбежно изисква трансформация на реалното при претворяването му в художествена условност"*, превръщане на *„външния свят"* във „функция на вътрешния израз". Едвин Сугарев идва до заключението, че *„възприемането на експресионизма отвън... има като предпоставка специфичните изисквания на българския литературен процес..."*[11]

В моето разбиране създаването и развитието на националната литература като **своечужд текст**, както и несекващият междутекстов диалогизъм на литературния развой, превръщащ и поставящ в позицията на „чужди" и „свои" литературно-художествените факти и същевременно изграждащ интернационални междутекстови връзки, е работният принцип на литературата, на различните художествено-естетически явления в нея. Затова и в „Своечуждият модернизъм" отбелязвах, че дългите и забавни по своя резултат търсения на плагиата, заемката и клишето, пренебрегват единството на своечуждия работен принцип в българската литература, но заедно с това имплицитно съдържат и показват неговата всеобщност и оперативност. Това е същото, което много по-лаконично и точно изрази Никола Георгиев в „Тезиси по историята на новата българска литература", обръщайки внимание, че *„категорията модерност в българската литература е твърде „неевропейска" и много българска"*. „Много българското" в тази „категория" идва като резултат на повишен

[11] **Сугарев**, Е. Българската литература след Първата световна война и немският експресионизъм. Автореферат. 1985, с. 4, 57.

вътрешен междутекстов диалог, като несекващо превръщане на вече билото „свое“ в „чуждо“ и обратното – от забравени и от Бога, „чужди“ текстове, неочаквано трансформационно заблестяват светлините на модерното „свое“.

Литературната критика на българския модернизъм е в нестихващ диалог и спор с „миналото“, със „старите“, с „предисторията“ на литературата ни. Тя търси новото в посоката на „приобщаването“ към модерното в европейската литература, но също така и в посоката, която води чрез него към „родното“, националната традиция и литературна идентичност. „Родното“ функционира винаги в дихотомиите: *личност – народ, индивидуално – национално, национално – европейско*. Без претенцията да бъде „модерен“ и стоящ привидно далеч от безкрайния модернистичен дебат, литературният критик Иван Мешеков в края на 20-те години на миналия век изработва своята „модернистична“ критическа формула: *„род-личност-народ“,* чрез която по оригинален начин чете и тълкува националната литература в своите „реалистични“ критически текстове. Но не само тази „формула“, а „нарицателното“ модернистично лутане между „родно“ и „чуждо“ практически представя и опита на литературната критика да обясни „необяснимото“. От една страна, предпоставените дихотомични стратегии натоварват с манифестни очаквания творческата личност, преоткриваща, като по правило след всяка поредна национална и социална драма, отново „своя народ“. От друга – в момента на тази модерна операция, те неизбежно попадат във властта на дилемата за национално и индивидуално в изкуството, за „свое“ и „чуждо“, дилема, която измъчва още творците от „Мисъл“, а в определен смисъл и техните големи предходници – Иван Вазов и Константин Величков. Затова и механичната представа за модернизма като „разпиляно“ явление, вклинено „отвън“ в „правилния“ развой на националната ни литература, една теза, която десетилетия доминираше в българското литературознание, е далеч от истината. Защото тя пренебрегва особената трансформационна диалогичност на литературния развой, обстоятелството, че той и в своя предмодернистичен „етап“ се гради в напрежението на същия механизъм, който така „изненадва“ и очарова, видян като през лупа в „новите веяния в българската литература“.

Модернизмът в българската литература е това, което се преповтаря в нея, но с нов знак, с мисията за новост и експеримент. Това повторение е модерно, доколкото съдържа в себе си паметта, енергията на

БАН - Институт за литература БИБЛИОТЕКА

БАН БИБЛИОТЕКА

това, което повтаря, отричайки го, бягайки от него, разграничавайки се манифестно. Модернизмът е октоподът на литературата. Неговите пипала са многобройни и всяко сякаш движи тялото в различна посока. Хаотичността на движението е очевидна, но емоцията от придвижването е невероятна. Погледът не може да не се задържи върху „явлението". Различните идейни течения и естетически направления в него, които взаимно се отричат, създават усещането, че цялото, модерното, практически е в едно и също време и вечно, и крайно крехко, мимолетно. То идва и си отива, за да отстъпи място на следващото във „веригата". Но тръгвайки си, не забравя да афишира за последно своето превъзходство и „вечен живот". В този смисъл модернизмът е в самата емоционална нагласа да се възприемат различните неща като нови, „модерни". И в непрестанната повторителност, която блести винаги с претенцията за манифестно откривателство.

В системата на модернизма възкръсва за живот цялата предходна българска литература наистина по „свой" начин, с активизирани на друго равнище комуникативни и инициативно-възприемателни принципи, с непрестанно отграничаващо се от „своето друго" социално-рецептивно развойно пространство. „Своето" на българския модернизъм се ражда като резултат на едно репетиращо трансформационно художествено съзнание, чиято възприемателна инициатива е насочена и спрямо предходния национален литературен текст, и спрямо инвазията на „юнифицираното" изкуство. Доминиращата дълго време представа например, че езиково-стиловото движение на модернизма е движение от сложност към простота, от комплексиран езиково-стилов изказ към ясен и безспорен език и стил, също се нуждае от корекции. Според тази представа началните прояви на модернистичната литература са „тъмни", „неясни", а по-късните (Фурнаджиев, Разцветников, Багряна, Далчев, Пантелеев) – по-ясни, разговорни, „приземени". Истината е по-различна. Във всеки един момент от своето развитие езиково-стиловата „доктрина" на модернистичната литература описва вече познатата крива между „свой" и „чужд" език и стил, между завоюван езиков смисъл и търсенето на нова езиково-смислова организация. За българските символисти езикът на Далчевата лирика е също толкова „тъмен" и „неясен", колкото символистичният език е непрогледен за Пенчо Славейков, който не се свени да хвърли няколко зъбати думи към „умопомраченото войнство", рекламиращо се като „нова поезия". Колкото и да цени, и афишира новия пред-

метен език на Далчевата поезия, Константин Гълъбов отрича точно силната метафоричност, с която са натоварени вещи и предмети при това от стиловото поле на „фолклор и народни традиции", в поезията на Фурнаджиев. Затова и може да се твърди, че езиковото самосъзнание на българския модернизъм е диалогично-коментарно в и вън от себе си. Езикът на Траяновата лирика е коментарен език, ориентиран едновременно към езика на Славейковата и към езика на Яворовата поезия. В първата ориентация по-изпъкнали са контактните, приспособяващите се връзки и отношения, приемствеността на „словоделието". Във втората – ясно изразени са разграничителните, контраадаптивните отношения. Изграждането на Траяновия поетически език, който Иван Радославов сравнява с Кьолнската катедрала и с математическата логика, представлява по същество добре премерен процес на своечуждо взаимоотношение. Езикът на Траяновата поезия е свой език минус чуждия език на Пенчо Славейков и Пейо Яворов. Четенето обаче на Траяновата лирика без функционалното възпроизвеждане на нейните чужди езици би означавало пълно отдалечаване от истинския ѝ смисъл и ритуални своечужди функции в българската литература.

Своечуждата система на модернистичната художествена литература предполага винаги преход и диалог, промяна и трансформация. Това означава, че да се разбере например езикът на Пенчо Славейковата лирика е необходимо да се анализира неговата диалогично-трансформираща същност. В това отношение „На Острова на блажените" представлява своеобразен компендиум на езиковите възможности и стиловата разноезичност на българската поезия. Опит да се влезе в чуждия език и стил и да се превърнат те в свой, като същевременно новата система се отваря диахронно, както в посока на вече битувал езиково-стилов опит, така и в посока на бъдещия символистичен езиково-стилов изказ. Амбициозното желание на някои литературни изследователи да идентифицират поетите от „Острова" не означава нищо друго освен опит за отъждествяване на Пенчо Славейковия поетически език с езика на вече съществували поетически системи. И от друга страна – търсенето на някакви езиково-стилови съставки, в които е „истинският" Пенчо Славейков, е като търсене на самия Остров на блажените. „Истинският" Славейков е в самата диалогичност на своя език и стил, в трансформационно-повторителната игра с историята на езиковото самосъзнание на българската поезия.

Езиково-стиловият смислотворен механизъм на модернистична-

та литература у нас едновременно вибрира на две равнища. Първото е това, което може да се нарече национална литературна междутекстовост и където се осъществява „захранването" на прозата и поезията от превърналите се в „чужди" езиково-стилови доктрини на миналото. Второто равнище ползва на „вересия" дотациите на чуждо-езиковия интернационален опит. Така поезията на Пенчо Славейков непрестанно репликира и същевременно заема от поетическия език и стил на Христо Ботев и Иван Вазов, но мултиплицира тези заемки върху „влиянието отвън". В ролята на чужд посредник тук функционира лириката на Гьоте и Хайне, на Рихард Демел. Прозата на Чавдар Мутафов и Светослав Минков се обвързва с идейно-художествените и стилно-езикови влияния на немския експресионизъм и диаболизъм. За тях това е интернационалният чужд текст, върху който активно протича трансформационно-диалогичното отношение към добре „забравени" и „нефункционални" структури в българската литературна словесност („страшните" народни приказки, фолклорно-фантастичното, митологичното, в по-дълбок исторически план – езическото ритуализиране на християнските митове, в по-близък – всички онези дълбоко същностни за възрожденската проза романтични „ужасни" приключения – напр. „Жертви и отмъщение" на К. Величков или още в по-ново време – тривиалните всекидневни литературни текстове – песнопойки, авантюрни и „страшни" повести, мелодраматични градски истории и т.н.). Константин Гълъбов например използва „приказното" и „страшното" в своите разкази с преднамерената цел на модерното разказване, с амбицията да преведе на белетристичен език литературно-критическата си теза за „родното". Това е характерно особено за творбите от „Вълшебният играч". Антисимволистичният патос, изразяван неведнъж от Атанас Далчев (в стих и фрагменти), всъщност съхранява редица елементи на преодоляната художествена система. Затова и малцина са съвременниците, които възприемат Далчевата лирика в момента на нейната поява като ново, пораждащо явление в българската поезия. Съществува мнение, че тази поезия е „късен символизъм", че в нея повече личи спорът със символизма, отколкото своето, несимволистичното. Едва по-късно поезията на Далчев започва да се възприема като реално въздействаща върху националния лирически развой. Такъв е примерът с влиянието на Далчев върху поезията на „градските" поети на 40-те години (особено Александър Вутимски). А по-късно и с лириката на следаприлското поколение на Б. Христов, Б. Иванов, Ив. Цанев, Г. Борисов и др.,

която също избяга към света, в който предметите говорят, за да не остане закотвена в света, в който идеологията говори, а поетите мълчат.

Смяната на литературните стилове в системата на модернизма се осъществява в трансформиращите граници на своечуждия диалог. Прелюбопитно е обстоятелството, че в началото на XX век всеки опит за стилово оразличаване спрямо някаква предходна стилова черта на националната литература се възприема като модернизъм. В горещ спор върху разказите на Г. П. Стаматов литературните критици Стефан Минчев и Петко Росен са единодушни единствено по въпроса за модерността на Стаматовата белетристика. Стилът на Пенчо Славейков в „Сън за щастие" е модерен спрямо Вазовите интимни запеви. Това твърдят всички литературни критици. На стилово равнище „бляновете на модерния поет" П. Ю. Тодоров са диалогично очертани спрямо стиловите черти в прозата на Т. Г. Влайков и М. Георгиев и това е теза, която е една от безспорните за литературната критика на периода. По-ясно изпъква стиловата модерност на Яворовата лирика в съпоставка с Пенчо Славейковата, от една страна, и Вазовата, от друга.

Насищането на Йовковите разкази със символи е неразделна част от общата стилова стратегия, която отграничава текстовете на Йовков от тези на Елин Пелин и от стилистичните търсения на символизма. „Музикалната" стилистика на поезията на Николай Лилиев е такава на фона на дисхармоничната поезия на П. К. Яворов. В стремежа си към „своя" стилистична норма, към своя поетика, модернистичните литературни стилове винаги преживяват през определен конкретно-исторически и развойно литературен период „чуждия" стил като „свой" и изразяват в този акт своята собствена идейна, комуникативно-диалогизираща норма чрез активното пародиране, травестийно снемане или клиширане на „чуждия" стил. При това „чуждото" отново се разполага синхронно в своята национална и интернационална междутекстовност. За поезията на Гео Милев например в ролята на „чужд" стил едновременно функционират езиково-стиловите модели на немско-австрийския експресионизъм и на родния символистичен контекст. Само прецизният анализ може да покаже откъде започва едното и докъде свършва другото влияние. Но във всички случаи този анализ най-вероятно само ще потвърди наличието на определена диалогично-трансформационна цялостност със своя възприемателна инициатива. И отново ще поясни, че категорията „самобитност", приложена към българския модернизъм, не казва нищо за същността на

явлението, ако се лиши от своя диалогично-трасформационен и инициативен смисъл.

Според Анри Мешоник *„модернизмът е това, което се моделира на повърхността“* и един от големите парадокси на модерното изкуство е и в обстоятелството, че то се проявява като отрицание на традицията и същевременно формира *„традиция на отрицанието“*.[12] Внимателното прочитане от тази гледна точка на литературно-художествените и критическите творби на литераторите от кръга „Мисъл“ би показало една доста пъстра и нееднородна модернистична картина. Не всички техни текстове се вписват в „традицията на отрицанието“. Някои са модернистично пораждащи, други – подчертано „свои“, за да бъдат изтълкувани като модерни. Критически текстове като „Душата на художника“ и „Българската поезия – преди и сега“ на Пенчо Славейков носят „пораждащ смисъл“, маркират съществуването на трансформационния принцип и с това заемат позицията и на модернистични манифести. Но истинската модернистична книга на Пенчо Славейков е „На Острова на блажените“ и не само защото в нея се чуват гласовете на Фридрих Ницше и конструктивните заемки от „Книга на маските“ на Реми дьо Гурмон. Модернистичното в „На Острова на блажените“ не е само във външното влияние, а в защитената трансформираща междутекстовост на националната ни литература, в специфичната игра с възможностите да се преобразява тази литература, да се бунтува срещу самата себе си, да се пародира и отрича, да се разкрива чрез своето многообразие. Според А. Мешоник модерното е не само литературна, но и „социална игра“, при която правилата дори когато се повтарят, рядко се договарят. И това е така, макар *modernus* да съществува в литаратурната наука и в социално обръщение от векове (според Е. Р. Курциус още от VI век) и почти винаги да се появява във възлови моменти от развитието на литературата и на обществото (във Франция – *guerelle des anciens e des modernes*). Границата между два века и последвалите драматични исторически събития в началото на XX век, са изключително удобен социален терен за появата на модерното в българската литература. Самото понятие се укрепва здраво във френскоезичната литературна критика в края на XIX век и присъства активно в заглавията на литературните списания от периода. Стабилизира се неговата употреба по същото време и в Германия и Австрия, където

[12] **Meschonnic**, H. Modernite, modernite. Editions Verdier. 1988, p. 60.

емблематична става книгата на Х. Бар *Zur Kritik der Moderne* (1890). Индивидуализмът и безграничната свобода отвъд „доброто и злото" стават идейни опори и се издигат в своеобразен култ, изграждайки естетически мост главно към френския романтизъм, парнасизъм и символизъм.

„Тъгите ни" на Димо Кьорчев е типичен пример за модернистичен метатекст. Това „прочувствено есе", както го нарича Теодор Траянов, е построено като изключително напрегнат в себе си и „навън" диалог между свое и чуждо. При това за неговата модернистична същност е без значение фактът, че в позицията на „свои" застават отрязъци и цитати от чужди реалистични творби („Рудин" на И. С. Тургенев), а в позицията на „чужди" – мисли и афоризми от „Произход на трагедията" и „Тъй рече Заратустра" на Фр. Ницше. Без значение, защото „Тъгите ни" представя модерното като междутекстова категория – като тип социално поведение, като художествен мотив и естетическо-философска цел, като светоусещане и поетика на несъгласието, на бягството в себе си, в „самоусъвършенстването". То диалогизира с тезите на Ницше точно в зоната на една от най-щекотливите теми – за безродността и родините на съвременния човек. И неочаквано, но и напълно закономерно от гледна точка на особената междутекстовост на модернизма у нас, Димо Кьорчев препоръчва и обяснява като модернистични социално-поведенчески роли, ситуации, отношения, които до този момент като по правило са възприемани като нещо отминало, старо, ненужна традиция: любов към Родината и към всичко „родно" в противовес на модерното разбиране за „юнифицираното" изкуство, за „човека без отечество" (Фр. Ницше). Близо двадесет години по-късно Константин Гълъбов ще бъде пленен от същата дилема – да обясни модерното и авангардното в литературата след войните, и като завръщане, и преоткриване на „родното", като „родинотърсене". Но „Тъгите ни" е модернистичен метатекст не защото препоръчва „нещо", а отхвърля „друго", а защото в себе си, в своята структура, трансформира „свое" и „чуждо" като превръща „чуждото" в „свое" и обратно.

В този смисъл българският модернизъм не започва с една творба, с един стих, с един манифест. Той се поражда постепенно в трансформационната логика на националния литературен развой, възниква от многообразието и диалогичната сложност на националния литературно-художествен текст, от имплицираната в този текст възприемателна инициатива, от подборността и взаимоотношенията между „своето" и „чуждото". В рамките на литературния кръг „Мисъл" с целия свод от литературнохудо-

жествени и литературнокритически текстове, лични и социални взаимоотношения, комуникативни жестове, интерпретационни и информативни инициативи протича трансформиране на определени, изявени вече на дадено равнище, количествени закономерности в качествено нов диалогично-трансформиращ художествен принцип, който по традиция българското литературознание определя като модерен или модернистичен. Този принцип е модернистичен не сам по себе си, не защото е „внесен" отнякъде, а защото поражда трансформационно напрежение след себе си, създава ситуация на междутекстово напрежение в националния литературен развой. И веригата от „изми", която не пропускат всички изследователи на модерното изкуство, не закъснява. След „индивидуалистичния бунт" на „Мисъл" започва поредица от по-скромни или по-буреносни естетически бунтове – на символизма, на експресионизма, на имажинизма, на диаболизма, на витализма, на сюрреализма и т.н.

Полският литературовед и изследовател на модернизма Пьотр Буковски обръща внимание на разбирането на Х. Р. Яус за модерното.[13] Понятието „модернизъм", както отбелязва Х. Р. Яус в „Литературната традиция и съвременното разбиране на модерното"[14], само по себе си е парадоксално: предизвиквайки традицията, в същото време то е мощно вкоренено в нея, а свидетелство за това са историческите поврати *„всеки път отново и отново,* установявайки новата представа за модерното". Според Яус съвременното разбиране на модернизма е свързано с новия оборкан свят, идващ на смяна на времето на романтизма. Френският модернизъм се появава още в отделни текстове през 1849 г., но програмно-естетическа защита получава при Бодлер. Баща на немския модернизъм е Ойген Волф, автор на трактата „Принципите на модерното" (1887). Яус припомня и генеалогията на понятието, насочвайки вниманието към значенията на латинското: модернизъм или модерно, имплицитно съдържащо разбирането за конфликт между „старовремското", осветено през античната традиция и съвременното, новото. И всеки път новото се възприема като край на старата епоха, като нейно отиване в миналото. Така първото голямо отваряне на новата епоха – *tempora Cristiana*, води след себе си „затваряне" на елинистично-римското минало, определяно още

[13] **Bukowski**, P. Genealogia Procesu literackiego modernizmu H.R.Jaussa. // Odkrywanie modernizmu.Prezeklady i komentarze. Krakow, 1998, p.60-70.

[14] **Jauss**, H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Uvk Univers.-Vlg., Konstanz 1967.

през V век от Касиодор като *„antiquitas"* и противопоставяйки му *saeculis modernis*. Още през ранното средновековие понятието за „модерното" функционира парадоксално, а Яус дори е склонен да употреби и термина „диалектично". През IX век то се свързва с империята на Карл Велики, за да се разграничи от Римската империя. Трансформациите във времето на смисъла на понятието запазват неговата основна същност – разграничаването от старото, миналото и претенцията за различност и новост.

Проследявайки генеалогията на понятието, Яус стига и до манифестите на Шарл Бодлер и цитира неговото разбиране за модерното като *„променящо, случайно"*, като „половината" от изкуството, на което другата половина е „вечна и неизменна". В изследването „Литературният процес на модернизма от Русо до Адорно" теоретикът на рецептивната естетика започва своите наблюдения с епатиращото: *"Призрак броди по Европа – призракът на постмодернизма"* и прави изводи за невъзможността за ориентация в тази „разнородност" от тенденции и езици в съвременната култура, чийто единствен обединяващ знаменател е емфемистичната представка *„post-"*. В модерната епоха, в която днес живеем, всичко е „пост" – посткапитализъм, поструктурализъм, постиндиустриално общество, посткомунизъм. Литературната „постмодерност" в този смисъл се появава закономерно още през 60-те години на XX век като манифестът на ПОСТмодернИЗМА (така е написан от самия му автор!) на Ихаб Хасан излиза през 1971 г. в специалния брой на списание „Нова литературна история". Но Яус обръща внимание и на друга гледна точка, тази на Франсоа Лиотард, според когото поставянето на „пост" пред различните прояви на модерното има за цел да създаде само фалшива представа за истинската модерност.[15]

Чешкият структуралист Ян Мукаржовски в този смисъл е прав, когато твърди, че самото понятие „модернизъм" е крайно неопределено.[16] Три десетилетия по-късно Монроу Спиърс в книгата си за модернизма в поезията на XX век ще стигне до заключението, че модернизмът е *„невъзможна тема"*.[17] И определя „стратегиите", в чиито граници изследователите на модернизма се опитват да определят и придадат научен статут

[15] **Jauss**, H. R. Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorno. // B: Odkrywanie modernizmu. S.21- 59.

[16] **Mukarovsky**, J. Structure, Sign and Function. NewHaven-London. 1978, p.129.

[17] **Monroe**, K. S. Dionysus and the City. // B: Modernism in Twentieth-Century Poetry. New York, 1970, p.3.

на понятието. Към първата група статегии той отнася онези изследвания, които работят с ключови понятия като *„безкомпромисен интелектуализъм"*, употреба на мита и митологичното като „арбитрален център" за внасяне на ред в изкуството, *„рефлективност и акцент върху субективното начало"*, чувство за *„алиенация и усамотеност"*, усещане за постоянен страх от хаоса на съществуването, *„абсорбиране на нихилизъм"*, *„метафоричност"* като *„есенция на поезията"* и др.

През 70-те години на XX век тази терминология и интерпретация на модерното доминира в научната литература, но това пък кара Гейлорд Льо Роа и Урсула Бейтц да направят извода, че няма на света двама критици, които да са единодушни в това, какво представлява модернизмът.[18] Според Ричард Шепард, който изследва проблематиката на европейския модернизъм,[19] първата група стратегии на обяснение на модерното е ограничена. Споменаването на една или повече доминиращи ключови понятия в интерпретацията на модернизма води до идеята явлението да се анализира като продължение или противопоставяне на други културни явления в техния исторически, литературно-исторически и социологичен контекст. Така модернизмът е това, което е против романтизма, а като реакция в своите авангардистични прояви и против естетизма. Той е и естествено против реализма, но също така неговите прояви са и срещу експресионизма, футуризма и сюрреализма. Той е продукт на градската култура след войните. Но функциите му да бъде „против", включително и срещу себе си и понятията, които изразяват тази му функция, не са достатъчни, за да бъде описан с достатъчна адекватност. Неслучайно Алън Уайлд иронично отбелязва, че модернистите са като *„пазители на традиция, срещу която се бунтуват"*[20], като същевременно са използвали и са се противопоставяли на естетическите конвенции, които са съществували по същия „противопоставящ" се начин малко по-рано или дори по същото артистично време. Модернизмът не просто отрича, но и връща в обращение традиция, съществували литературни езици и стилове.

Третата стратегия на интерпретация и обяснение на модернизма,

[18] **Le Roy**, G, **Beitz**, U. The Marxist Approach to Modernism // Journal of Modern Literature, t.3, № 5, 1973. p. 1158.

[19] **Sheppard**, R. Problematyka modernizmu europejskiego. // B: Odkrywanie modernizmu. S.71-140.

[20] **Wilde**, A. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination.Baltimore-London. 1981.p.40

според Шепард се извежда от тезите на изследователи като Санфорд Шварц и Теодор Адорно, които разбират епохата на модернизма като епоха на „тоталното разместване", осъществено в почти всички сфери. За разбирането на това „разместване" са необходими нови понятия. Според Шварц такова понятие може да бъде *„матрицата"*, понятие, което позволява да се сравнят цялости, които нямат непосредствена взаимна връзка, но характеризиращи се със сходен начин на мислене. Шварц изработва междудисциплинарна „матрица", за да премине през цялата авангардна литература на XX век в опита си да интерпретира поезията на Езра Паунд и Елиът. Това парадигматично преместване на „всичко в едно" има за цел да обясни необяснимото, „многоликия Янус" по израза на Фредерик Джеймсън, според когото модернизмът е рожба на времена на радикални промени. Затова и неговата интерпретация почива върху тезата: *„трябва да* се погледне не в две, а в много направления едновременно". Този подход съответства на самата тоталност на изразяване на света в модернистичните текстове, където всичко е в едно и едно е всичко. Немскоезичният неологизъм: „град-свят" (*Weltstadt*), *„градът вместилище на света"*, който се появява в немската поезия за първи път в творба на Георг Хайм през 1910 година, обяснява претенцията към тоталност на възприятията и въздействието на модерното изкуство.

Началото на XX век е времето, когато се усеща задаващата се глобална промяна в човешката история, когато разбирането, че предстои нещо, което може да засегне всички човешки сфери, е наистина тотално. В този контекст модернизмът в годините на Първата световна война и непосредствено след нея не е само артистична манифестация на модернистичната хуманистична чувствителност към антихуманния и безнравствен свят. Модернистите виждат съвременния *Weltstadt* като Голем от експресионистичния едноименен филм на Пол Вегенер излязъл през 1920 г. Това е свят непонятен, неразбираем. И затова са склонни да избягат „в себе си", споделяйки разбирането, че *„човек е в състояние да разбере по-лесно своя вътрешен свят, да се издигне над него, да го овладее и подреди с помощта на собствения разум"*, отколкото да се справи с предизвикателствата на външния свят, в който липсва нормата, реда, където владее ентропичният хаос. Според Шепард модернистичното разбиране на отношенията между човека и действителността е в основата си коренно различно от това, което е било характерно за мислителите и писателите от главните литературни направления на XIX век. Писатели-

те на „миналото“ се опитват да конструират достатъчно правдоподобен свят, логически подреден и ясен и доколкото са и религиозни, съпоставят този свят със света на *„Абсолютната красота и истина“*. Модернистите, поети и писатели правят точно обратното. Те имат усещането за различната дислокация на материалното, човешкото и божественото (метафизичното). Оттук и постоянната атака срещу властта на разума в техните манифести. Аполоновото начало се отхвърля от учениците на Ницше в името на дионисиевата виталност. Футуристите отхвърлят разума в името на някаква непозната и на тях „енергия“, а експресионистите – в името на екстаза, дадаистите – в името на спонтанността, интуицията и въображението, сюрреалистите – в името на „съня и несъзнатото“.

Коренно различна в манифестните и литературнокритически текстове на модернистите е концепцията и разбирането им за самата история, за времето и пространството на човешкото съществуване. В контекста на българския модернизъм изобилстват текстовете, които оценяват „историята“, миналото – спорят с него или го интерпретират за целите на новата теза. Историята присъства и чрез реални факти и събития, но по-скоро като „философия“ на преминаващото време и човешкото битие в него. Неслучайно Константин Гълъбов в емблеметачното есе-манифест „Човекът на кавала, Човекът на Рибния буквар и Човекът на Балкана“ изтъква символиката на новото изкуство – изкуството на „родното“ – от символите на националната история. И в почти всички свои текстове, изключително и в лекциите си пред студентите, той обръща поглед към миналото и към специфичното „дислоциране“ на човека и божественото.

В периода преди модернизма – в Хегелово-Марксовата епоха, времето има „линеарен и диалектичен“ смисъл и човекът намира обяснение на света и времето, в което живее, чрез ценностите на своя рационален, морален, икономически или културен контрол. Модернистичното усещане за промяна, деструктивизъм, апокалисис отхвърля тази „линеарна“ идея. В модернистичния изказ времето престава да бъде категория на здравия разум, а историята престава да бъде движение напред или нагоре и съществува само като вълна, която може да тръгне във всяка посока и да се завърне неизвестно откъде. В този контекст се вписва и книгата, която популяризира Константин Гълъбов и която толкова настойчиво цитират редица български модернисти – „Залезът на Запада“ на Освалд Шпенглер. Опитвайки се да разберат историята, случилото се с народната и индивидуална съдба в годините на войни и световен хаос, те се обръщат към

особения месианизъм в книгата на Шпенглер като ключ към обяснение и на случилото се, и като проект за друго, различно бъдеще.

В „Проблематиката на европейския модернизъм" Ричард Шепърд посочва, че модернизъм е и „отговор" на времето и историята, които се възприемат като криза и респективно – ново прераждане. Той отделя девет различни типа модернистични отговори на това усещане за катастрофа и кризис, което доминира в модернистичните текстове – от нихилизма и тоталното освобождение на личността, през мистицизма като най-силно и „отдалечено" средство за разбиране на кризиса на съзнанието до сходната крайност на естетизма. В тази редица са още „бягството от съвременността", „бягството от времето" – към минало или бъдеще, като особено активен в това бягство е т.нар. „ляв експресионизъм" след Първата световна война. Друг отговор е търсенето на „примитивизма". Свой отговор дават и италианските футуристи както и ранните вортицисти, и групата на т.нар. „реакционни модернисти". Докато първите шест отговора са изцяло в полето на бягството от съвременния свят или от прекрачването отвъд неговото влияние, тук прави впечатление точно обратната реакция – опитът да се влезе в материалната подробност на света, до неговите механизми и детайли, от които е съставено ежедневието на човека, до безкритичност на възприемането на „направения" свят. Само че сега, макар и поставен отново в центъра на Вселената, човекът вече не е мярка за нея, за нещата в нея. Светът е на вещите, на материалното. На битовостта на ежедневното, което е по-силно от човешката вселена. Модернистичен е отговорът и на дадаизма като своеобразна *„акцептация на анархичния регионален образ на света в множествено число"*.

Опитът за систематизация на модернистичните „изми", който прави Анри Мешоник показва, че само във времето от 1886 до 1924 г. се откриват 51 различни прояви на явлението и изследователят добросъвестно ги изброява – от руския акмеизъм до югославския зенетизъм, нещо, което добросъвестно цитирах в „Своечуждият модернизъм", за да докажа, че в бездънния съд на модерното има място винаги за „много" и „различност". В ироничен план Мешоник отбелязва, че в неговото педантично изброяване не включва някои „изми" и сочи като пример ексесивизма на художника Беронали, който в израз на творческо просветление завързва за опашката на магаре своята четка и така дава пълен израз на модернистичната си фантазия. Изводът, който прави Мешоник е, че модернизмът не може да бъде нито ограничен, нито самоограничаващ се,

затова и не може да бъде разбран чрез себе си. Той съществува като съотношение към нещо друго или се разбира, когато това друго се съотнася към характеристиките на модерното. И като търси отговор за началото на модернизма, той също го свързва с края на Средновековието и новия дух на Ренесанса и Реформацията. Модерното е болест, твърди Мешоник и допълва: болест на модерния свят, като самата тавтология е по своему модерна.

Друг изследовател на модернизма и главно на модернистичната литературнокритическа мисъл, Рафай Хабиб, ситуира литературните движения на модернизма в периода 1910-1930 г. Според него за разбирането на тези движения, на техните функции и поведение в системата на явлението е необходимо да се анализира цял комплекс от икономически, политически, научни и религиозни движения, започнали през XIX век и намерили своята кулминация в периода на Първата световна война. Икономическата депресия и психологическата деморализация раждат различни реакции на „буржоазното" съществуване и икономическа практика. Те обхващат както равнището на езика, така и представата за историческите конструкции. Модерната творческа личност *„окупира целия свят"* и го разлага на неговите фрагменти така, както се разлага старата идеология на рационализма, науката, прогреса, цивилизацията. Самата система на социални и икономически отношения в този период е „дискредитирана" и затова естествено модернизмът се дистанцира от нея, опитва се да я замести, да бъде нейна алтернатива, да посочи друг път. Модерното се алиенира от обществения и политически свят , от маргиналното в литературата и изкуството, от масовата култура и стандартизация. В българската критическа култура това великолепно извежда като своя критическа философия Гео Милев.

Възгледът за модернизма като явление, свързано с „криза на съзнанието", с „разпадане" на определени ценности, с крушение на „стари илюзии" и т.н., възглед достатъчно разпространен и вкопан в литературно-историческото мислене и у нас, е верен и действителен само доколкото може да се разглежда като страна, като член на своята противоположност. Доколкото чрез неговото изповядване всъщност се наблюдава тенденция към утвърждаване на една нова литература, с ново художествено съзнание, с изграждане на нови духовни ценности, с нови хуманистични идеали. В този смисъл „българското" в българския модернизъм е и в това, че той като руши – създава, като отрича – утвърждава,

като полемизира с миналото – идеализира бъдещето, като непрестанно се самолинчува – още по-непрестанно похвално се разпознава като незаменимо явление в българския литературен развой. С други думи, той е преобразен и преобразуващ, свой и чужд едновременно, диалогичен в себе си, влияещ трансформационно върху органиката на цялата национална литература, а не просто върху един или друг неин идеен, стилов, проблемен отрязък. Неговият своечужд строеж и битие ни въвеждат в тайните на националния литературен развой, показват ни неговата динамично-трансформационна същност.

БИБЛИОГРАФИЯ

Данчев, П. Индивидуализъм в българската литература. С., 1949
Жечев, Т. Статии. С., 1978.
Ничев, Б. Основи на сравнителното литературознание. С., 1986
Христов, И. Кръгът „Стрелец" и идеята за родното. С., 2010.
Цанев, Г. Страници от историята на българската литература. С., 1971, Т.2.
Galazka, W. Tradycja i wspolczesnosc. O literaturze bulgarskiej XX wieku. Katowice.1983.
Meschonnic, H. Modernite, modernite. Editions Verdier. 1988.
Modernism in Twentieth-Century Poetry. New York, 1970.
Mukarovsky, J. Structure, Sign and Function. NewHaven-London. 1978.
Odkrywanie modernizmu.Prezeklady i komentarze. Krakow, 1998.
Wellek, R. Concepts of Crirticism., 1963.
Wilde, A. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination.Baltimore-London. 1981.
Jauss, H. R. Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Uvk Univers.-Vlg., Konstanz 1967.

ОД ЛОКАЛНОТО КОН УНИВЕРЗАЛНОТО: ЦИКЛУСОТ ПЕСНИ ЗА МАРКО КРАЛЕ ОД БЛАЖЕ КОНЕСКИ

Лидија Капушевска-Дракулевска

Блаже Конески (1921-1993) е еден од втемелувачите на современиот македонски јазик, литература и култура. Припадник на првата генерација македонски творци, заедно со Славко Јаневски и Ацо Шопов, генерација која својата авантура ја започнува по Втората светска војна врз темелите на Рациновата парадигма и народната усмена традиција. Но, споменатата група македонски поети своето образование го стекнува во годините пред и за време на Втората светска војна, период кога балканските литератури биле отворени за меѓусебна творечка комуникација, така што треба да претпоставиме дека нашите творци доаѓале во допир со достигнувањата на предвоениот модернизам во останатите, во тој миг поразвиени, јужнословенски литератури, а со нивно посредство, и со модернизмот во европски рамки.

Истата година кога се објавени Бели мугри на Рацин – 1939 (со што започнува новото поглавје во развојот на македонската литература), Конески на осумнаесет години ја пишува песната „Спомен" во која пулсира истото чемреење, мртвило, печал... како и кај Рацин, но овде речиси нема фолклор. Меланхолијата и тагата уште во оваа рана песна *„како да се обусловени од некоја внатрешна предодреност, од некакво подлабоко сфаќање на човековата судбина, од некоја рано стекната свест за суштинскиот трагизам на човечката егзистенција"*[1]. Веќе во раната фаза на Конески се забележува извесна отстапка/изневера од општиот тек на повоената македонска поезија. Освен споменатата песна „Спомен" и неколку други песни од циклусот „Од стариот нотес" кој датира од периодот меѓу 1941 и 1945, како и тематиката на песните од циклусот „Лирски записи" објавени во збирката Песни (1953), но дел од нив на-

[1] **Урошевиќ**, В. „Втемеленост во искуството",Скопје, Магор, 2005 во: Алки што се надоврзуваат, Избрани дела, книга 6, стр. 111.

станати пред војната (според забелешката на самиот автор), сведочат за поетовиот дослух со модернизмот. За илустрација, ќе посочам стихови од две негови песни со ист наслов – „Песна". Во првата, поетот ќе рече: „Каква песна! / За едно пее / за друго збори", а во втората: „срамот и тагата своја / скриј ја во нејасна песна." (Песни) Нејасното, таинственото, загадочното, неразбирливото, во крајна инстанца, се одлики на модерната лирика, како и ставањето акцент не на референцијалната, туку на естетската функција, не на описот туку на насетувањето отаде изреченото и појавното; со други зборови, „да се чуе нечујното" и „да се види невидливото" – тоа е целта на модерната лирика, но, тоа е, несомнено, иманентна одредница и на секоја вистински вредна поезија. Конески, можеби интуитивно, се доближува до некои одлики на модерната поезија во период кој нималку не му е наклонет на модернизмот.

Интересен е од друга страна, јавно декларираниот став на Конески, кој е сосема противречен на несомнените симпатии за дострелите на модерните поетики, потврдени низ неговата творечка практика. Во статијата „Проблеми на македонската литература" објавена во првиот број на списанието Нов ден (1945), тој вели: *„Ние го немаме наследството на декадентните школи, како другите понапредни народи, но нема за што да жалиме. Нашата книжевност директно се развива на патот на правата реалистичка книжевност, без да се дави во индивидуалистичките вртлози... и тоа го одредува нејзиниот правилен развој"*[2], за многу подоцна да признае: *„Тогаш, како и во самите години на војната, јас сепак напишав извесен број текстови што грешеа повеќе или помалку спрема тие норми", вели тој. „Сигурно тоа им се случувало и на другите мои врсници. (...) Тоа го помага и лектирата, бидејќи таа никогаш не може така стриктно да се ограничи"*[3]. Индикативно е дека лирскиот хабитус на Конески излегува од рамките на пропагираната (соц)реалистичка констелација. Неговото словенофилство, во повеќе пригоди истакнувано од страна на акад. Милан Ѓурчинов, упатува на заклучок дека нашиот поет, меѓу другото, творечки се напојувал од дострелите на руските, српските, хрватските, бугарските... предвоени модернисти, за што сведочи и самиот Конески во неговите есеи и прилози, како и во својот Дневник по многу години. (Од бугарските модернисти, на пример, тој во младоста особено

[2] **Конески**, Б. „Проблеми на македонската литература", во Нов ден (1), 1945, бр. 1, стр. 19

[3] **Конески**, Б. Светот на песната и легендата. Скопје, Гоце Делчев, 1993, стр.74

ги почитувал и ценел Дебелјанов и Лилиев).

Конески минува низ сите фази од повоениот развој на македонската поезија: интимистичката – на преминот од 40-те кон 50-те години како премолчен отпор против доминантната соцреалистичка парадигма на општ културен план, а подоцна, со второто дополнето издание на стихозбирката Везилка (1961, со циклусот „Стерна") ги прифаќа плодотворните промени во духот на модернизмот, иако директно не учествува во групата на т.н. „модернисти". Суштината на македонскиот „модернизам" (како впрочем и на секој друг модернизам) е во модификација на поетскиот јазик: по доминацијата на исповедно-патетичниот и описниот израз во почетниот повоен период, се обликува поинакво поетско чувствување на светот, засновано врз нов изменет сензибилитет и врз најдобрите традиции на модерната европска поезија на XX век. Конески го обликува своето поетско проседе настрана од програмските барања за осовременување на македонската поезија. Својот однос кон традицијата и создавањето на песната во модерни услови, поетот експлицитно ќе го објасни во есејот „Еден опит", во предговорот на книгата Стари и нови песни (1979). Конески во него се залага за сфаќање на поезијата созвучно на елиотовското толкување на поезијата и нејзината условеност од традицијата: *„Легендите, што подоцна ќе најдат обработка и во некои мои текстови, јас не сум ги запознавал од книги, ами сум ги слушал од старите во својата селска куќа. (...) Уште оттогаш преминала во мене Стерна, страшната подземна вода. Тука се воспоставува веќе, во еден индивидуален опит, интимна врска со традицијата, и тоа во еден период кога процесот на модернизацијата и нашата средина ја упатуваше неизбежно кон други начини на изразување, оддалечувајќи ја од наследството на уметнички обработениот збор во рамките на оралната поезија. (...) Јас сум ги користел тие мотиви во своите песни 'Болен Дојчин', 'Одземање на силата', 'Стерна', 'Марковиот манастир' и др. Се разбира, со тоа сум нашол начин да ја искажам својата животна филозофија, своите дилеми, своите возбуди и огорченија. Јас вршев иновација, ги вклопував старите пораки во современ израз и ги варирав по начин што му одговара на интересот на современиот човек"*[4]

Автопоетичките размисли на Конески во врска со креативното користење на древниот фолкорен потенцијал, на најубав можен начин

[4] **Конески**, Б. „Еден опит", во: Сите мои песни... Собрана лирика во три книги, книга 1. Скопје, Табернакул, 2002, стр.6.

се реализираат преку неговата творечка практика, особено преку циклусот песни за Марко Крале, клучен за неговата поезија и поетика, еден од најубавите циклуси не само во неговиот опус, туку и во целокупната современа македонска поезија. Тоа е воедно и најкоментираниот циклус песни од нашата критика – меѓу другото, и од страна на акад. Ѓурчинов (кој е автор и на првото критичко издание на целокупните дела на Конески, проект кој сè уште е во тек) и проф. Шелева. Циклусот „Марко Крале", според зборовите на авторот, започнал да се реализира некаде во 1957 година кога била напишана „Стерна", а потоа следуваат: „Одземање на силата" и „Марковиот манастир". „Јас веќе имав некаква концепција за поголема целост" – вели Конески, „но - ...чекав цели две децении дури тој да се оформи". Целиот циклус е објавен во стихозбирката Стари и нови песни (1979). Освен споменатите, овде влегуваат и песните: „Кале" и „Песјо брдце", значи вкупно пет песни.

Централна фигура е Марко Крале (1335-1395), една историска личност, опеана во балканскиот фолкор (во српскиот – Краљевич Марко, во македонскиот – Марко Крале, во бугарскиот – Крали Марко). Присутен е во епската и во лирската народна поезија речиси кај сите словенски народи. Историски, тој бил син на српскиот крал Волкашин; Марко Крале владеел во втората половина на XIV век (поточно, од 1371 до 1395 год.) со територијата на денешна Р. Македонија (нејзиниот западен дел), со делови од северна Грција и Источна Албанија (околу Корча), а со престолнина во Прилеп, каде и денес има остатоци од неговата некогашна престолнина – Маркови Кули. На 20 км јужно од Скопје, на левиот брег од Маркова Река, на планината Китка, се наоѓа Марковиот Манастир, започнат да се гради од страна на неговиот татко, а завршен од Марко (во 1366 год.), според кој е и именуван манастирот. Портретите на Волкашин и на Марко во кралска одора на јужната фасада од манастирот се едни од најубавите прикази на овие владетели.

Според Гете (Српски народни песни, 1827), Марко Крале е исклучителен јунак, пандан на старогрчиот Херкул. Го споменува и Његош во Горски венец (1847). Дури и Маргерит Јурсенар има раскази „Марковата насмевка" и „Смртта на Марко Крале"во нејзините Ориентални раскази (1938), а и нобеловецот Иво Андриќ ја искористил легендата за овој лик за да ја започне нарацијата во романот Мостот на Дрина (1945). Никола Вапцаров има песна насловена „Крали Марко" (1941), исто како и Иван Вазов во збирката Песни за Македонија (1915-16). Во поновата бугарска

литература, позната е куклената пиеса за овој легендарен лик од 1967 година на поетот и драматург Иван Теофилов, како и романот Крали Марко. Балканскиот принц (2001) на Владимир Левчев, кој веќе доживеа и второ издание. Циклусот песни на Конески го сместува нашиот автор во еден поширок систем на уметнички писма во домашни и европски рамки. Може да се каже дека од овој лик нашиот поет направил свој препознатлив белег, амблем, па неговите песни се пример за повратното влијание помеѓу народната и уметничката литература. Нешто слично на Гетеовиот Фауст кој, поникнат врз фонот на народните легенди, повратно се враќа во фолкорот и ја потиснува изворната легенда,така денес, во македонската културна и интелектуална средина, ликот на Марко Крале опстојува преку поетски трансформираниот мит на Конески. Зошто е тоа така? За разлика од идеализираниот, хиберболизиран лик на овој херој од страна на анонимниот народен пејач или раскажувач, Конески преку современата актуелизација, го демистифицирал, детронизирал и го очовечил, па така, колективното, општото, митското преминуваат во човечкото и индивидуалното, конкретното и личното, за потоа повторно фолклорниот и митски импулс да се прошири во еден универзален простор на слоевита поетска асоцијативност сврзана со драмата на модерниот човек.

Циклусот песни за Марко Крале на Конески, оваа „лирска трагедија" (како што ја именува српскиот македонист Радомир Ивановиќ), се смета за егземпларен модел на модерна транспозиција врз фолкорна митска основа. (Патем речено, кон споменатиот циклус инклинира и песната на Конески „Болен Дојчин", објавена во 1957, инаку прв пример на реализирана симбиоза помеѓу богатото фолклорно наследство и модерниот поетски израз во современата македонска поезија, воопшто.) Во сите пет песни за Марко Крале,преку нивното мото (илустративна цитатност), поетот експлицитно упатува на користениот фолклорен извор: за четири од нив, мотивот е земен од народните легенди, а предлошка на песната „Стерна" е народната приказна запишана од нашиот најголем собирач на народни умотворби, Марко Цепенков. Интересно е што Конески ја користи епиката, не лириката, а жанровски, неговите песни се лирско-епски и субјективно-историски или филозофско-интимни медитации за егзистенцијалната драма на современиот човек.

Песната „Одземање на силата" е пандан на народната епска песна „Марко Крале ја губи силата"; „Стерна" е напишана според народното предание за тоа како легендарниот јунак ја правел прилепската стерна

под Маркови кули, со желба да го заштити градот и прилепското поле од стихијата на надојдените води. На народната легенда за градбата на Марковото кале во Варош/Прилеп (тематизирана во песната „Кале"), се надоврзува и мотивот обработен во песната „Марковиот манастир" за манастирот што Марко го изградил заедно со седумдесет цркви, според легендата, за да му биде простен гревот направен (индиректно) врз седумдесет доенчиња кои умреле додека го sидал калето. Епилогот во „Песјо брдце" го третира заминувањето на Марко Крале некаде во ноќта. Ова е фолклорната предлошка од која тргнува Конески во мошне суптилното ткаење на своите многузначни стихови. Каков е исходот од неговата поетска авантура?

Морализмот и помиреноста на човекот во поглед на неговата детерминираност од страна на вишите сили – доминантен во народната песна за губењето на силата на Марко Крале , во импресивната песна на Конески се трансформира во прометејска побуна против Бога, слично на библискиот Јов. Песната започнува со една, по малку резигнирана, иако несомнено бунтарски интонирана инвокација: „мој Боже, / зошто се уплаши од мене? / (...) зошто ми ја одзеде силата?",за во финалето, лирскиот субјект, станувајќи свесен за својата немоќ, но и за својата човечка надмоќнад Творецот („сеќавам сепак во мене / нешто што те надминува"), недвосмислено да го изрази својот револт кон самоволието на божеството:

„Мој Боже,
чади во твоите раце гламната со која ми ги подгоре крилата,
целата моја сушност се накрева против тебе
моето срце те проколнува (...)
сам
низ думани треба да го барам патот на мојот живот."

Осамата е една од константните поетска идеи на Конески; осамата, сфатена како азил и егзил, како прогонство или спас, за Хуго Фридрих претставува клучно обележје на модерната поезија. Кај Конески, осамата е состојба наметната како осуда, човеково проклетство, егзил, прогонство, казна...[5] Големината, моќта, натчовечката сила, носат прокоба; фатумот, како во античките трагедии, доаѓа во мигот кога најмалку го очекуваме, во мигот на највисокиот лет, аналогно на еден друг херој, Болен Дојчин,

[5] **Мицковиќ**, С. Поетските идеи на Конески. Скопје, Наша книга, 1986, стр. 124.

којшто во истоимената песна на Конески ќе рече: „Кога бев преполн сила / (...) тогаш се сломив. / Паднав како црешово дрво од премногу род." Песната „Одземање на силата", нашата критика ја толкува на двоен план: 1. на социолошко-антрополошки план – како чувство на загрозеност на исклучителните индивидуалности во средина која покажува завист, страв поради отскокнување од просечноста и 2. на филозофско-метафизички – како фаустовски копнеж по Апсолутното, но со свест за казната што следи заради горделивоста и дрскоста да се посегне по отаде човечкото.[6] Оневозможеноста е уште една средишна тема во модерната поезија; неа, Конески ја тематизирал во песната „Стерна". Стерна – тоа е голема пештера од народната митологија во која клокоти и зоврива река-понорница; всушност, влез во подземниот свет. Тие подземни води во царството на вечниот мрак постојат во многубројни митологии и тие ги симболизираат силите на Деструкцијата, на Хаосот, на Смртта. Според Елизабета Шелева, оваа песна на Конески е впечатлива метафора на внатрешните темнини што го демнат човекот. Лирскиот субјект ја води исконската борба против „демонскиот наплив на мрачното и непознатото, невидливото и недофатното", но таа „сведочи за поголемата и пострашна битка што треба да се извојува и добие: битка со себеси, со непознатото во нас самите"[7]:

„Ми бучи Стерната в уши како никогаш,
како да претекла сета во мене (...)
како јас да ја создавам Стерната
и треба да го изречам нејзиниот збор.
Наслушнувам:
таа расте.
Таа го чека само својот час –
да биде глуво и спокојно и темно кога ќе рикне..."

Подвигот (херојството, скротувањето на Стерната) се преобразува во својот опонент – поразот. Јунакот успева да го скроти злото надвор од себе, но не успева да се одбрани од злото внатре во себеси.

„Јас, тоа е некој друг" – изјавил своевремено францускиот поет Артур Рембо. Пеколот, тоа сум јас – би гласела рефлексијата на оваа изјава во песната на Конески (спротивно на прочуената Сартрова мисла:„пеколот, тоа се другите"). Зашто, Стерната не е ништо друго туку

[6] **Урошевиќ**, В. „Втемеленост во искуството", во: Алки што се надоврзуваат, Избрани дела, книга 6. Скопје, Магор, 2005, стр. 139.

[7] **Шелева**, Е. „Тајна чува мојот мрачен молк", во: Отворено писмо, 2003, Скопје, Магор, стр. 29.

слегување во потсвеста. Оттаму и толкувањето на песната на Конески „како песна за копнежот на современиот човек по слободата на нагонскиот живот"[8], како творечки немир кој се храни, меѓу другото, и од ирационалното, несвесното, демонијачкото, во крајна инстанца. Акад. Ѓурчинов ја доведува вака сфатената идеја на Конески за поезијата (креацијата) во корелација со мислата на Крлежа: „уметничките вистини навираат (...) од темните страсти и телесните тајни, мошне често од нечистите инстинкти и налудничавите насетувања (...), како треска и заблуда е (...) да се мисли оти е можно да се регулира тоа движење на човечките убавини со разум"[9]. Идејата на Конески кореспондира со мислата и на уште еден модерен поет, Сен Џон Перс, кој, стапувајќи во одбрана на приговорите за нејасноста на модерната поезија, во еден говор пред шведските студенти во 1960, ќе рече: „Нејасноста за која ѝ се става приговор на оваа поезија не произлегува од нејзината сопствена природа, која, напротив е осветлувачка, туку од ноќта што ја истражува, од ноќта на самата душа и тајната во која западнало човечкото битие."

И навистина: разурнувачкиот нагон ја покажува својата неуништливост и безнадежен е човековиот напор да го заузди злото. Иако трагичниот јунак на Конески има „тврда коба" да прави „крепост пред злото!",во песната „Кале" ќе констатира: „Во животот сè се израмнувало / во приливите меѓу доброто и злото." Оваа, и песната „Марковиот манастир", се причинско-последички поврзани преку доминантата на гревот: Марко Крале повторно е „сам", „беспомошен, пред сопствениот грев" поради смртта на седумдесетте деца („Кале") и за неговата нечиста совест нема лек. Илустративна во оваа смисла е моќната поетска слика на манастирот кој од место на искупување станува тешко телесно бреме;поточно, Марко Крале се метаморфозираи се поистоветува со манастирот како физичко битие или херојот и манастирот стануваат Едно:

„И ми се причини како моите удови да стануваат столбови во одот,
како да сум засводен со кубе,
како да ја носам во себе студената празнина на манастирот (...)
одам и чувствувам:
го носам манастирот во гроб."

[8] **Ѓурчинов**, М. Облик и смисла (критики и огледи) (1990-2000), Избрани дела, книга 4, Скопје, Матица македонска, 2008, стр. 29

[9] **Урошевиќ**, В. „Втемеленост во искуството", во: Алки што се надоврзуваат, Избрани дела, книга 6. Скопје, Магор, 2005, стр. 154

Конески повторно алудира на поразот како општочовечка, универзална константна категорија на човечката судбина. Но, тој не е поет на безнадежноста, напротив! Отпорот против злото секогаш одново мора да се презема и на тој начин треба да го докажеме своето човечко достоинство, иако не знаеме со сигурност дали ќе победиме – сака да каже Конески.

Излезот е сизифовски, но како што вели Ками во својата интерпретација на митот за Сизиф, само нека се смеат боговите; секое следно искачување на каменот до врвот на ридот е доволен предизвик за Сизиф да ја осмисли бесмислата. По аналогија, во завршната песна од циклусот – „Песјо брдце" – злото против кое се бори Марко Крале се обновува како главата на хидрата по ударите на Херкул, а на Марко како единствена утеха му останува – смртта,но таа не е во спротивност на животот, туку негово природно финале:

„Само никој да не ја види мојата смрт,
да бидам сам со неа
како со невеста
во ноќ на затруднување"
– посакува лирскиот субјект.

Оваа еротизирана слика на смртта со која завршува и песната, а се заокружува и целиот циклус за Марко Крале, говори за дијалектиката на Еросот и Танатосот, односно за постигнатата динамична рамнотежа помеѓу елементите на Љубовта и Смртта, на Светлината и Мракот, на Космосот и Хаосот, на Почетокот и Крајот.Тоа се црвениот и црниот конец со кои, според советот на везилката – наречница, поетот треба да ја исткае својата „проста и строга македонска песна" (во песната „Везилка"). Но, повторно во духот на насловната тема, тргнувајќи од локалното, Конески ги достига сферите на универзалното. Навистина, песната „за едно пее / за друго збори."

Блаже Конески, своите стихови ги дестилирал од митовите и симболите на македонскиот народ, но со универзалноста на поетската мисла за човековата положба под ѕвездите влегува во суштинскиот простор на вечната поезија на човештвото. Неговиот поетски копнеж иако антејски се храни од сопствената почва, резултира со едно космополитско (во духот на модернизмот) сознание изречено во песната „Татковина" (Семиограф, 1989): „До кај што сум ја пренесол својата љубов, / дотаму е мојата татковина."

БИБЛИОГРАФИЈА

Ѓурчинов, М. Нова македонска книжевност (1945-1980), Избрани дела, книга 7. Скопје, Матица македонска, 2008.

Ѓурчинов, М. Облик и смисла (критики и огледи) (1990-2000), Избрани дела, книга 4. Скопје, Матица македонска, 2008.

Ѓурчинов, М. (прир.) Б. Конески: Поезија, книга 1. Целокупни дела на Б. Конески: критичко издание во редакција на М. Ѓурчинов. Скопје, МАНУ, 2011.

Конески, Б. „Проблеми на македонската литература", во Нов ден (1), 1945, бр. 1.

Конески, Б. Светот на песната и легендата. Скопје, Гоце Делчев, 1993.

Конески, Б. „Еден опит", во: Сите мои песни... Собрана лирика во три книги, книга 1. Скопје, Табернакул, 2002.

Мицковиќ, С. Поетските идеи на Конески. Скопје, Наша книга, 1986.

Урошевиќ, В. „Втемеленост во искуството", во: Алки што се надоврзуваат, Избрани дела, книга 6. Скопје, Магор, 2005, стр. 132-141.

Шелева, Е. „Тајна чува мојот мрачен молк", во: Отворено писмо. Скопје, Магор, 2003.

БЪЛГАРСКИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН МОДЕРНИЗЪМ – ОБЩ ПРЕГЛЕД

Елка Димитрова

1. Българският литературен модернизъм – център или маргиналия?

Българският литературен модернизъм съвсем не е онова частно явление, в което се опитва да го превърне казионната критика след 1944 година. Засиленият интерес към него в края на тоталитарния период (втората половина на 80-те години) и новите по дух и концепция разработки от 90-те години насам доказват това.

Причините за този интерес могат да се търсят в две посоки: в самото явление, от една страна, и в стигматизацията му след 1944 г. и последвалата компенсаторна актуализация след края на комунистическия режим, от друга.

Ще започна с първата посока. Ако просто изредим имената на българските писатели (и критици) модернисти, ще видим, че списъкът съвсем не е малък и че в него са подредени представителни автори от няколко десетилетия, и то – десетилетия на небивал разцвет за българската литература. Тук ще влязат имената на д-р Кръстьо Кръстев, Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов, Иван Андрейчин, Антон Страшимиров, Димо Кьорчев, Спиридон Казанджиев, Теодор Траянов, Иван Грозев, Димитър Бояджиев, Георги Райчев, Николай Лилиев, Емануил Попдимитров, Димчо Дебелянов, Людмил Стоянов, Христо Ясенов, Николай Райнов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Гео Милев, Йордан Стубел, Сирак Скитник, Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Боян Дановски, Николай Марангозов, Елисавета Багряна (която все пак не може да бъде изваде-на от контекста на модерното), Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ламар, Константин Гълъбов, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Атанас Илиев, Кера Илиева, Панчо Михайлов, Янко Янев, Кирил Кръстев и др. Специфично място заемат: Христо Смирненски, който има съществени модернистични наличия в поетиката си, Йордан Йовков, който, колкото

и да не е признато, развива централни за модернизма мотиви и Димитър Димов, разбира се – с присъщия му базисен декаданс.

Ако паралелно приложим списък на писателите от първите четири десетилетия на миналия век, които не са модернисти и нямат съществени връзки с духа и поетиката на модернизма, ще се зачудим как така целият канон на българската литературна класика се води доминиращо реалистичен (в смисъла на традиционния реализъм). Мисля, че това не е и не може да бъде така.

Модернизмът, наистина, предразполага към колебания в канонизирането. Защото като идеи и патос той е нетрадиционен, често – екстравагантен, съпротивлява се срещу ценностите на предходната и настоящата култура. Всяко модернистично направление заявява, че то е единствено ценното, отрича предходното, съмнява се в съседното, предначертава културни проекти, в които то е изкуството (литературата) на бъдещето. Българската литература изобилства с такива „модернистични" примери – при все малките си мащаби.

Докато д-р Кръстев канонизира кръга „Мисъл" като фронт на „младите" срещу „старите" писатели (реалистите от Вазовия спектър), Димо Кьорчев и Иван Андрейчин вече издигат в култ поетиката на символизма с новите „млади" – символистите. Става дума за 1907 година, в която излизат книгата на д-р Кръстев „Млади и стари", знаменитото есе на Димо Кьорчев „Тъгите ни" (в алманаха „Южни цветове") и манифестът на Иван Андрейчин „Из нов път", а самият Яворов например, като ключова творческа фигура, се оказва разпнат между кръга „Мисъл" и символистите.

Следващата ерупция на концептуални страсти, началото на 20-те години, онагледява втората голяма смяна: нашествието на авангардите в полето на българския литературен модернизъм – там, където пълноправен владетел е бил символизмът. Ако символизмът все още е високопарен и претенциозен в бунта си срещу бащите, авангардите са необузданите деца, които изригват недоволство във всички посоки, опиянени от своята уникалност, свръхценност и бъдещност. Друг е въпросът, че те понякога траят броени месеци и съвсем невинаги имат адекватна аргументация в собствено литературни текстове.

Но това не е от чак такова значение, когато говорим за литературата като част от по-голямата територия на културата. В този аспект всичко е важно. Освен художествените текстове, важни са – на първо място – критическите интерпретации, защото те правят и документират духа и

„материята“ на времето. Важни са литературните кръгове и антагонизми, литературните приятелства и вражди, вестниците и списанията (със своите появи и изчезвания, с полемиките и съзвучията си). Важни са срещите, мислите, личните думи на хората, които осъзнават себе си като творци, писатели, критици, мислители, ценители или дори само сателити на онова, което става в духа, културата или просто в салоните. Важни са близостите и разделите, разговорите и замлъкванията, спомените и безпаметствата на пишещите, говорещите, мислещите хора. Защото:

Какво става с нахлуването на представата за модерното в края на XIX – началото на XX век в българската литература?

Започва промяна на основни ценности. Традиционно-патриархалното се среща с модерното. Националната общност като свръхценност се оказва конфронтирана с индивида. Самата индивидуалност вече се мери в понятията на културата – за разлика от все още твърде битово-физическите аспекти на Възраждането.

Във възрожденската ценностна система индивидът е никой без обозримата и осезаема патриархална общност, той е важен изключително поради връзките си с нея, чрез обвързаността си с нея, с посветеността си на нейните каузи и според способността за саможертва или работа (дело) в тяхно име, според способността да функционира безкризисно в обществото.

Модернизмът издига нова представа. Фокусът се измества към индивида. Той става ценност, обект на интерес, мяра за състоянието на обществото.

Възраждането, общо взето, ни казва: добро е онова, което е добро за общността – и тази максима е нормална, когато общността има цели, по-належащи от индивидуалното усъвършенстване, най-малкото – националното освобождение и базисното просвещение.

Гласовете на модернизма могат да бъдат обобщени в следното: добро е онова, което е добро за отделните самоусъвършенстващи се индивиди (ключово понятие на модернизма) – онези, които се стремят и водят общността към често неразбираемото и нецененото от нея самата. И тази максима също е нормална, защото ситуацията на обществото вече е друга.

Началото на XX век в българското общество е времето, когато нахлува и бива осъзнат общоевропейският процес на модернизация. А модернизмът е неговата хипостаза в културата. И никое от тези две явления

не може да бъде заобиколено.

Така в миналото краевековие в България личността започва да бъде ценена в нова културна парадигма. А с това по друг начин започва да бъде ценено и създаваното от нея. Така избуяват идеите за автономния духовен, културен, литературен свят – самата литература става автономна територия със свои критерии и закони, нейната същественост вече не се мери по приноса ѝ за националното и социалното състояние на общността. Или дори в някакъв смисъл това да е така – представата за добруване пред нея вече е друга – не в националното освобождение и сплотеност, а в двигателната сила, която развитата личност може да окаже върху развиващата се общност.

Разбира се, модернизмът съвсем не е тъждествен на индивидуализъм, а в някои от авангардните си разклонения той дори е антииндивидуалистичен, какъвто е случаят с левия експресионизъм например, който афишира култ към народа, тълпата, масата. Това обаче са вторични (по-комплицирани, а често и експериментални) идеологеми и поетики. Масата от 20-те години не е народът от първото десетилетие на века. Тя е жест, парад, реакция срещу елитаризма, тя е наглед за онова, което индивидът иска да каже и покаже. Не е семейното, родовото, общностното, родното.

Стремежът към автономност на културата (и на литературата в частност) мотивира развиването на осъзнато критическо мислене – регулатор в културната, естетическата, литературната система. А доколкото това са прояви на един общ за Европа процес – в техния контекст много ясно се очертава проблематиката на национално и европейско/световно, на родно и чуждо.

Затова и тези първи десетилетия на XX век, белязани от модернизма, неговото приемане или неприемане, са особено съществени със своето културно наследство. То не е запечатано някъде там. То е началото на новата българска литература и култура – с нейните отношения към себе си и света, с нейната тяга към усъвършенстване, с нейната автономна (и в резултат – професионална) взискателност.

Защо тогава българският модернизъм обикновено се мисли като относително малък и недотам централен дял от новата българска литература? Колкото и парадоксално да е – по същата причина, поради която е обект на засилен интерес от средата на 80-те години нататък. Той не е маргинален сам по себе си, нито пък в рамките на българската литерату-

ра. Той е маргинализиран, нещо повече – стигматизиран, от 1944 нататък – като упадъчно и реакционно изкуство, в рамките на тоталитарната култура. И тъй като отделни негови автори все пак не могат да бъдат извадени от канона на литературно ценното и значимото, те са представяни някак вън от общите процеси на явлението, акцентирано е върху повратните периоди в творчеството им – повратите към реалистична поетика, колективно значими идеи, обществено ангажирани текстове, по-достъпен изказ. И спрямо тези преломи се редуцират цялостните им фигури.

2. Посоки на изследване

Тъй като в българския литературен модернизъм се пресичат ключови социално-политически и културни тенденции, то и насоките в изследването му имат комплексен и знаков характер.

Той възниква като знак за отваряне на българското културно мислене към света и за преминаване от национално-възрожденски към модерни европейски ценности. Като такъв го интерпретира и съвременната му критика.

След 1944 г. тоталитарната критика целенасочено го обезсмисля. Реакцията срещу модернизма тогава не е просто като към явление в литературата, а като към социокултурно явление, което носи връзката с определени обществени ценности, вече изпаднали в немилост.

От 70-те години на миналия век започва оценъчната му реабилитация. През 80-те се появяват изследвания на естетиката, поетиката и вътрешната етапност на българския модернизъм (Р. Ликова, Д. Аврамов, Ст. Илиев, С. Хаджикосев, Т. Жечев, Св. Игов, Ст. Каролев, Цв. Атанасова, Ив. Сарандев, Л. Стаматов). По-широк културологичен интерес изявяват трудовете на Е. Сугарев, Ал. Йорданов, Ал. Кьосев, Н. Илиева, Г. Тиханов, Св. Стойчева, М. Неделчев, Вл. Янев, В. Русева (в края на 80-те и през 90-те години). В тях модернизмът се определя като културен бунт и обновяващо движение, изучават се теченията му. От втората половина на 90-те години до наши дни се появяват изследванията и на Ив. Младенов, М. Дачев, Цв. Ракьовски, К. Кузмова-Зографова, Б. Дакова, Б. Пенчев, Е. Димитрова, Пл. Антов, А. Вачева, Н. Цочева, Й. Ефтимов, Ив. Христов, Ал. Антонова, М. Янакиева и др.

3. Етапи, издания и кръгове на българския литературен модернизъм

Българският литературен модернизъм традиционно се изучава като едно направление с три основни етапа (естетически индивидуализъм, символизъм и авангарди) и продължителност от края на XIX докъм 40-те години на XX в.

Негови печатни трибуни са периодичните издания: „Мисъл", „Наш живот"/"Наблюдател", „Художник", „Из нов път", „Южни цветове", „Бисери", „Листопад", „Звено", „Родно изкуство", „Везни", „Зеница", „Лебед", „Crescendo", „Хиперион", „Пламък", „Нарстуд", „Изток", „Стрелец", „Новис". Около основните издания на българския модернизъм се формират съответни литературни кръгове, двигатели на оживен литературен и културен живот.

Списание „Мисъл" (1892-1907) е трибуна на естетическия индивидуализъм. Редактирано от д-р Кръстьо Кръстев, то първоначално има еклектичен облик, но впоследствие се превръща в стожер на една нормативна модернистична естетика. Около него се формира кръгът „Мисъл" (д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Петко Тодоров).

Списание „Звено" (1914) е издание на зрелия символизъм. Редактирано от Димитър Позвързачов, то събира около себе си Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Константин Константинов, Георги Райчев. Тук публикуват и Гео Милев, Теодор Траянов, Христо Ясенов.

Списанията „Везни" (1919-1922) и „Пламък" (1924-1925) със създател и идеолог Гео Милев представят прехода от символизъм и елитарен експресионизъм (във „Везни") към обществено ангажиран ляв експресионизъм (в „Пламък") – знакова трансформация за 20-те години на XX в. Редактори на „Везни" са Гео Милев и Людмил Стоянов, а сътрудници – Теодор Траянов, Христо Ясенов, Николай Лилиев, Николай Райнов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Йордан Стубел и др. Списание „Пламък" е редактирано от Г. Милев, със съредактори Христо Ясенов и Николай Хрелков. То събира и Ламар, Емануил Попдимитров, Димо Хаджилиев, Николай Райнов, Георги Шейтанов.

Отделно място в българската модерност от 20-те години имат вестниците „Изток" (1925-1927) и „Стрелец" (1927) с усилието си да създадат адекватен диалог между българското и европейското модерно. Издаван и редактиран от Теодор Милев, американския журналист Рувим

Х. Маркъм, Константин Гълъбов и Чавдар Мутафов, „Изток“ бива продължен от „Стрелец“ (с редактори К. Гълъбов и Ч. Мутафов). Тези издания са печатните органи на кръга „Стрелец“: Константин Гълъбов, Чавдар Мутафов, Иван Хаджихристов, Иван Мирчев, Теодор Милев, Атанас Илиев, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев, Георги Караиванов, Светослав Минков, Панчо Михайлов. Около него гравитират и: Фани Попова-Мутафова, Асен Златаров, Кера Илиева, Янко Янев.

Към изредените централни модернистични издания трябва да се добави и трибуната на късния символизъм – сп. „Хиперион“ (1922-1931), с редактори Теодор Траянов, Иван Радославов и Людмил Стоянов. В него, освен редакторите, публикуват и: Иван Грозев, Еманоил Попдимитров, Иван Мирчев, Димитър Пантелеев, Владимир Полянов, Боян Дановски, Светослав Минков и др.

Въпросът за единността на модернизма се обсъжда отдавна и е зареден с противоречия, но той не е тема на това изложение. Като обединителни модернистични линии, най-общо, се очертават: индивидуалистичната нагласа, антитрадиционализмът, засиленият интерес към естетиката, формата и изказа – интерес, който (особено при авангардите) се превръща и в експеримент. Аз съм по-склонна да гледам на модернизма като на тенденция в поетическото мислене и чувствителност, която периодично се активира в културния развой. Бих я отнесла към едно по-общо, романтическо по патос, начало – без, разбира се, да игнорирам ясните концептуални заявки на европейските модернистични течения от средата на XIX докъм средата на XX век.

МОДЕРНИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ПРОЗА ОД 50-ТИТЕ ГОДИНИ НА 20 ВЕК

Анастасија Ѓурчинова

Доколку се разгледува во однос на поезијата, македонската прозна книжевност во 50-те години на 20 век сè уште се наоѓа на прагот на своето вистинско консолидирање, особено ако се земе предвид фактот дека првиот македонски роман ќе биде објавен дури во 1952 година.[1] Причините за ова секако треба да се бараат во претходното отсуство на кодифициран македонски јазик, без кој не може да се замисли ниедна подолга наративна форма. Но во периодот за којшто зборуваме, без оглед на задоцнетата појава на првиот роман, расказот веќе имал своевиднатрадиција, постигнувајќи забележителни резултати кај неколку македонски раскажувачи: Ј.Бошковски, Ѓ.Абаџиев, В.Малески, Р.Петковски, К.Чашуле. Тие во третирањето на „новите" и актуелни теми (историјата, НОБ, националната еманципација, градењето на „новото" општество и сл.) главно се потпираат на искуствата од другите книжевности, на социјалната литература, но и нанародната прозна традиција, создавајќи нарации со едноставен и допадлив стил. Затоа ќе им дадеме за право на авторите кои уште во периодот на којшто се осврнуваме (50-тите години од 20 век) тврдат дека во тој миг македонската проза можеби е „млада" но никако не е и „мала".[2]

Впрочем, освен воодделните книги, голем дел од расказната продукција во овој период се објавува на страниците на списанијата, така што Разгледи, Современост, Млада литература и Хоризонт се главно публикациите низ кои може да се следи развојот на раскажувачката проза во Македонија. За списанијата, а и за ситуацијата во прозата, поврзан е уште еден значаен книжевен феномен, а тоа е „книжевната конфронтација",

[1] *Село зад седумте јасени* од Славко Јаневски, подоцна преработен и преобјавен под насловот *Стебла* во 1965 година.

[2] **Солев**, Димитар „Околу проблемите на прозата", *Разгледи*, бр.15, 1953. Истото и во Д.Солев, *Quo vadis scriptor*, Скопје, Мисла, 1971, стр. 7

која се води кон средината на 50-тите години токму на страниците на гореспоменатите списанија. Таа ги има за протагонисти Димитар Митрев, Димитар Солев, Владо Малески, Славко Јаневски, Милан Ѓурчинов, Цветко Мартиновски, Ѓорѓи Абаџиев, Јован Бошковски и Јордан Леов,главно обединети околу двете спротивставени тенденции: реализам и модернизам. Конфронтацијата започнува на VIII годишно собрание на ДПМ, кога се дискутира за спецификите на македонската литература во 1953 година, а потоа продолжува да се развива токму околу прашањето за модернизмот, т.е. преку истакнување на стремежот и неопходноста од „ново" во прозниот израз (Солев и Ѓурчинов), преку умерена толеранција кон овие стремежи (Малески и Бошковски), согледување на претерувањата во овие барања (Јаневски), оспорување на „новото" по секоја цена (Митрев), како и одбрана на „старото" кое може да биде „подеднакво современо" (Ѓ.Абаџиев, Ц.Мартиновски, Ј.Леов). За книжевната конфронтација, која интензивно се води во текот на неколку години и згаснува дури кон крајот на 50-тите, постојат широки анализи во македонската книжевна критика,[3] но за нашава тема е важно дека најголем број од копјата во дискусиите се кршат токму околу проблемот на „модернизирањето" на македонскиот прозен израз.

Сепак, и покрај општоприфатениот став за „победа" на ставовите од модернистичката струја, треба да се каже дека парадоксално всушност реализмот останува доминантна постапка кај најголем дел тогашни „помодни модернисти". Самиот Солев во 1975 година го согледува ова и пишува: „не знаевме дека можноста за синтеза произлегува од искуството барем на две крајности".[4] Авторот кој две децении претходно огнено извикувал: „Живееме во епоха на Жид, Хемингвеј и Давичо!" подоцна и самиот бил склон кон релативизирање на строгите поделености и кон заземање на поумерен став по однос на ова прашање.

Хемингвеј е можеби најспоменуваниот странски писател во контекстот на модернизмот во македонската проза на 50-тите. Особено се споменува по повод „Расказот на денот" од Бранко Варошлија, означен

[3] Да го наведеме само тематот „Полемиките во македонската книжевност", *Стремеж*, 1-2, 1988, или текстот во продолженија „Полемиките во македонската литература" од Веле Смилевски, објавен во неколку броеви од списанието *Синтези* (2008, 2009).

[4] **Солев**, Димитар. „30 години слолбоден развој на македонската литература", *Разгледи*, бр.8, 1975

како „вештачки и импортиран“ од страна на критичарот Димитар Митрев, кој особено му забележувана авторот за „хемингвејското“ експериментирање во интерпункцијата и во видот на писмото. Писателот Славко Јаневски иронично ќе се осврне на ова претерано спомнување на американскиот писател во дискусиите, пишувајќи: „Нас нè освоија sвоната на шпанската револуција, нè заплиснаа брановите со кои се бореше еден витален старец, нè привлекоа снежните белини на кои замрзнал еден леопард. И почнавме ние во себе да го бараме почитаниот и ценет Хемингвеј, учејќи се од него и заборавајќи дека тој човек во себе барал човек. И сè друго не беше важно. И не е. Важно е да се викаш Ернест. Ернест Хемингвеј! Го зедовме него како углед број еден, какои писател број еден, како гениј број еден.“[5]

И не само Хемингвеј, туку и целата англосаксонска проза меѓу двете светски војни, дотогаш не многу позната за нашиот читател, ќе избие на површината, преку нагласениот интерес за Вилјем Фокнер, Џон Дос Пасос, Шервуд Андерсон, а можеби најмногу за Џемс Џојс и Вирџинија Вулф. За последнавааворка особен интерес покажал најогнениот застапник на „модерното“ во прозата, Димитар Солев, што тој и експлицитно ќе го искаже во еден свој критички текст. Во него Солев говори за силата на „убодите“ на перото на Вулф, што наликува на „убодот на иглите додека шијат или плетат хероините на нејзините романи“. Ова писмо тој го именува како „чудесно ткаење на текстови – по лицето и по опачината, по свеста и потсвеста, по надворешноста и внатрешноста, по стореното и замисленото, по преживеаното и прочувствуваното. Убод по убод, наизменично, онака како што тече и самиот живот, со рекатана стварното и понорницата на можното“.[6]

Во секој случај, доколку сакаме да ги сумираме постапките кои ги преземаат македонските прозаисти од 50-тите години, а кои зборуваат за „модернизирање“ на нивниот книжевен израз, тоа би биле следните:

– тематско свртување на прозата, од руралните и воени, кон урбаните, современи теми, кон отуѓеноста и егзистенцијалните проблеми на секојдневниот човек

– јасна дефабулизација, фрагментарност и испрекршена компо-

[5] **Јаневски**, Славко. „Проблемите на нашата литература во 53-тата“, *Разгледи*, бр.3, 1954, стр. 1

[6] **Солев**, Димитар. „Плетачките на Вирџинија Вулф“, *Разгледи*, бр.1, 1958, стр. 69

зиција, како и изменета позиција на нараторот и перспективата на раскажувањето

– нагласен психолошки третман на темите, сопоставување на свесното и несвесното, сеќавањето, употреба на внатрешниот монолог и текот на свеста

– стилизација на изразот, преку есеизација или поетизација, воведување на ритам во раскажувањето, дијалогичност, експерименталност во именувањето, во графичкиот слог и сл.

Овие карактеристики секако важат за прозаистите кои ги објавиле во овој период своите книги раскази, но исто така и за романсиерите, особено на оние од т.н. втора фаза на македонскиот роман (1956 – 1958). Од страна на некои критичари таа е наречена фазата на „монолошко-асоцијативниот" роман,[7] која подразбира романи на текот на свеста, напишани главно во прво лице еднина. Преку јас-дискурсот во нив се обезбедува преминот на раскажувањето од трето во прво лице еднина, т.е. „субјективизацијата" на изразот

Во оваа фаза од својот развој, македонскиот роман изобилно прибегнува кон т.н. синхрони релации, кои ги подразбираат контактите со модерната светска проза. За ова пишува хрватскиот македонист Златко Крамариќ, кој истакнува дека во отсуство на позначајна традиција (дијахрона релација) македонските прозаисти прибегнуваат кон овие синхрони релации, што на македонската литература ѝ овозможува навистина забрзан развој. Крамариќ појаснува: „Тоа значи дека македонската книжевност започна да живее во системот на синхрони релации, релации кои имаат контактна природа. Токму тие ќе бидат предуслов македонската книжевност свесно да стапи во допир со низа елементи од други системи."[8] Иако овој автор ќе забележи дека елементите од другите системи (туѓиот семиозис) не биле секогаш до крај функционални во системот на македонската литература, сепак нивното воведување овозможило освојување на новите, посложени наративни постапки.

Од втората фаза на македонскиот роман сметаме дека за нашава тема се интересни пред сѐследниве четири романи: *Две Марии* на Славко Јаневски, *Она што беше небо* на Владо Малески, *Под усвитеност*

[7] **Спасов**, Александар. „Размислување за едно можно типолошко определување на македонскиот роман", во: *Избор*, Скопје, Македонска книга, 1986, стр. 64

[8] **Kramarić**, Zlatko. *Novi experimentum macedonicum*, Osijek, Revija, 1988, str. 30

на Димитар Солев и *Седум умирања* на Благој Иванов. Тие припаѓаат на автори од различни генерации на современата македонска книжевност: од „првата" (Јаневски, Малески) и од „втората" (Солев, Иванов) книжевна генерација. Романите се во голема мера хетерогени по својата природа, а причината за оваа хетерогеност треба да се бара во отсуството на поцврсти обединувачки рамки во поглед на македонскиот модернизам. Овие автори се „сретнале" само во овој миг од својот развој, поттикнати од желбата за иновирање, а потоа продолжилепонатаму секој по сопственатакнижевнаврвица.

Во тематска смисла, два од овие романи се посветени на Револуцијата *(Она што беше небо* и *Под усвитеност)*, а два на современиот живот *(Две Марии* и *Седум умирања)*, додека во поглед на жанровското определување, два може да се наречат вистински романи *(Она што беше небо* и *Две Марии)*, додека другите два (Под усвитеност и Седум умирања) се нешто помеѓу подолга новела и роман, т.е. според веќе воспоставената терминологија во нашата книжевна наука може да се дефинираат како – повести. Но ние би го прифатиле ставот дека современата книжевност веќе не дозволува прозните дела да се дефинираат според бројот на страниците, туку според некои други, посложени структурни карактеристики.[9] Па следствено на тоа, останuваме на определбата за овие четири прозни дела како романи, пристапувајќи кон нивна анализа, уверени дека сите тие во големамера придонеле за модернизирање на наративните постапки во македонската литература.

Да гиразгледаме накусо споменативе остварувања.

Две Марии (1956). Овој роман секако претставува пресврт во дотогашната проза на Славко Јаневски, од критиката наречен „првиот македонски психолошки роман".[10] Романот, во кој изобилуваат внатрешните монолози,е изграден околу еден централен јунак, хирургот Никола, сложена личност на еден современ интелектуалец, со нагласен немир и ранлива психа. Целото дејство е всушност прикажано преку неговиот внатрешен свет, со помош на „персонален" раскажувач, следејќи две наративни нишки, една во сегашноста, а друга во минатото, со многу сеќавања, соништа и халуцинации. Изобилно се користи постапкатана следење на

[9] **Домазетовски**, Вецко. *Структурата на македонскиот роман 1952-1962*, Скопје, Наша книга 1980, стр. 7

[10] **Друговац**, Миодраг. *Книга за Јаневски*, Скопје, Македонска книга 1971, стр. 137

„текот на свеста“ на јунакот, како на пример во овој карактеристичен и илустративен пример: „Лежеше полупијан како многу пати – ни буден ни предаден на сонот, раздробен заедно со минатото во кое длабоко продираа неговите корења. Сеќавањето капеше тихо и рамномерно. Ги истиснуваше од каналите на свеста, капка по капка, проодуваните денови. Капките се леева една во друга и образуваа матна баричка. Од неа како претчувство изронуваше неговата судба.“[11] Романот најмногу „ново“ донесува во композициска смисла: иновативен наративен дискурс и сменета перспектива на раскажувањето, раскршена и дисперзирана фабула, два наративни тека: сегашност и минато. Дејството е собрано во две згуснати денонокија, што исто така го доближува до модерната проза (*Врева и бесна* Фокнер се случува во три дена, а *Улис* на Џојс или *Г-ѓа Деловеј* на Вулф – во еден). Но познато е дека, кога се работи за модерната проза, интервенциите во „времето“ можат да бидат од најразличен карактер, а некои од нив и исклучително сложени, па како што вели Цветан Тодоров„ 24-те часа од животот на Леополд Блум тешко може дасе прочитаат за време од 24 часа“.[12]

Седум умирања (1956). Во овој случај станува збор за роман на писателот Благоја Иванов, со извонредно иновативна композиција, кој тематски е посветен на описот на едно самоубиство. Основната тема, меѓутоа, смртта на младичотпо име Душко, е варирана на седум различни начини, преку седум верзии на најблиските, следејќи една необична „рашомонска“ постапка. Меѓу нив, пак, се наоѓаат три „интермеца“, три меѓутекстовни пасажи, во кои се изнесува внатрешниот говор на младичот. Но на крајот како сè уште да останува необјаснета мотивираноста на чинот, бидејќи читателот останува со впечатокот дека во своите долги монолози блиските сепак повеќе зборуваат самите за себе, отколку за несреќниот младич. Преку наративната постапка на „умножените раскажувачи“ авторот ја третира егзистенцијалната проблематика на модерниот човек, особено осврнувајќи се кон сивилото на неговото живеење, или како што вели тој на „тињата на секојдневието“. Во едно од седумте толкувања на ова „умирање“ вака се говори за споменатото „сивило“: „Понекогаш седеа сами во овој двор, кога веќе се стемнуваше... Во самракот, кога виделината уште ја растворува темнината... – Сè е некако особено во

[11] **Јаневски**, Славко. *Две Марии,* Скопје, Кочо Рацин, 1956, стр. 14-15
[12] **Тодоров**, Цветан. *Поетика*, Скопје, Наша книга 1991, стр. 62

самракот од кој болат очите... Затоа тогаш се сеќава нешто што не може да се протолкува, ни чиста радост ни чиста жал, затоа што како и во воздухот и во секого сè е помешано... Над сè е тешко секој ден да се преживи самракот, а потоа во мракот секоја сијалица ќе ни изгледа sвезда... и никогаш нам нема да ни биде тешка ноќта... – говореше тогаш Душко."[13] Претходно споменатите „интермеца" се испишани во курзивен слог, за да го означат внатрешниот монолог на јунакот. Халуцинантната слика за доближувањето на смртта вака изгледа во првиот меѓутекст: *„Застана до мене и рече појди со менезашто инаку лошо ќе биде и јас појдов по него без да знам кој е од каде доаѓа и зошто ме викадури не знаев каде ќе ме води но сепак одев по негозашто не можев да побегнам зашто по сè изгледа тој тогаш ме маѓепса..."*.[14] Курзивот и отсуството на интерпункција, кои асоцираат на бележење на текот на свеста на протагонистот, се познати од делото на Фокнер, кадешто исто така сеупотребуваат запромена на дискурсот, за враќање во минатото и сл.[15] Мала по обем, но непосредна и непретенциозна, оваа прозна книга на Иванов донесува една неспорна свежина во дискурсот на македонскиот роман од средината од 50-тите години.

Под усвитеност (1957). Овој краток роман на Димитар Солев раскажува приказна сместена во градот Скопје во време на Втората светска војна, зборувајќи за илегалниот отпор во време на окупацијата. Романот го следи созревањето на една млада генерација, заради што може да се подведе и пододредницата *Bildungsroman*. Притоа, младиот протагонист Бранко, кој отворено го чувствува судирот на генерациите, вака ја искажува нетрпеливостакон почитувањето на зададените правила и прописи: „Не можам никако да си објаснам како постарите не можат да разберат дека нивните искуства стануваат тврдоглаво одбивни штом ќе се сервираат како голи поуки, општи максими, судски кодекси; уште им треба на латински да се кажуваат..."[16] Делото има прецизна фабула, искажана во релативно праволиниски и хронолошки ред на настаните: се работи за група млади илегалци собрани околу извршувањето на важна акција – убиство на полицискиот агент Емануел Мачков. Сепак, во делото не до-

[13] **Иванов**, Благоја. *Седум умирања*, Скопје, Култура, 1956, стр. 36-37

[14] Истото, стр. 16

[15] **Sartr**, Žan Pol. „Temporalnost kod Foknera", in *Šta je književnost*, Beograd, Nolit (Izbrana dela, kn.6), str. 189

[16] **Солев**, Димитар. *Под усвитеност*, Скопје, Наша книга 1988, стр. 28

минира акцијата, дејството, туку монолошката исповед на јунакот кој се подготвува за овој чин. Сето ова е обилно „зачинето" со специфичната атмосфера: усвитеностана летното небо во Скопје, кое во голема мера ја заматува свеста на јунаците, така што неминовно упатува на асоцијација за врската помеѓу сонцето и ножот, која го опседнува Мерсо, јунакот на *Странецот* на Албер Ками. Романот на Солев е напишан во „јас" форма, имајќи го како наратор протагонистот Бранко, кој преку долгата монолошка исповед се исцртува себеси како младинтелектуалец, заради што често прибегнува и кон есеизирана форма на раскажувањето. Во рамките на основната фабула чести се и дигресиите, т.е. сеќавањата или враќања во минатото, кои придонесуваат за засилување на исповедниот карактер на делото. Еве како изгледа една медитација на јунакот на тема сеќавање: „Навистина: дури откога ќе го заминам прозорецот, станувам свесен за она што сум го видел; ова веќе прилега на сеќавање. Зашто, додека уште не знаеш дека доживуваш нешто, тоа одминало покрај твоите чекори, покрај твојот здив, и тебе ти останува неговата присутност во себеси да ја осведочуваш единствено со неговите умислени враќања, што се неми повици назад, кон она што толку неповратно доцна се сфаќа дека останало недоживеано".[17] Од наведениов фрагмент се согледува уште една карактеристика на писмото на Солев: неговите долги реченици во речиси бескрајните низи на медитации, како и дискурсот обележан со апстрактност и чести повторувања. Сето ова, без оглед на неминовното оптоварување на изразот, е бездруго имплементирано во функција на „посакуваната" модернизација на прозниот израз, декларативно искажана од овој автор и на страниците на неговите есеистички текстови.

Она што беше небо (1958). И во овој роман писателот Владо Малески ја третира неговата „опсесивна" тема: војната и револуцијата.Но делото не потпаѓапод категоријата „историски роман", тукупретставува психолошка анализа на човекот и неговото однесување во амбиент на исклучително интензивно време, како што е военото. На некој начин, авторот јаразвива тезата дека во вакви, екстремно тешки околности,најдобро доаѓа до израз вистинската човекова природа. Ова се истражува во романот, кој изобилува со постапки на интроспекција и внатрешни монолози, но исто така следи и една важна и историски заснована акција, како што е Февруарскиот поход на партизанските чети во Македонија во 1944 го-

[17] Истото, стр. 60

дина. Оваа последнава нишка на раскажувањето е поткрепена и со документарна подлога, т.е. со хроники и записи од бригадниот дневник, кои ја нагласуваат „белината" на снежниот амбиент во кој ќе биде поттикната психолошката анализа.

Затоа во романот се сменуваат класичната и модерната наративна постапка, а раскажувањето е организирано преку тројна раскажувачка перспектива: преку „јас" формата, преку авторскиот коментар и низ призмата на ликот. Јунаците се прикажани однатре, често им се следи „текот на свеста", кој се доловува преку одделни солилоквиуми, особено кај протагонистот Наум Фурнаџиев: „ Наума фатија да го притискаат ѕидишта, витканикот со тутунова сол во неговата уста го закади со темјанов чад што му ги гризе ноздрите... Удираа, потоа, камбани во главата, а погледот, вратен откај белите копи, се драсна во разрожна срма на ветва одежда."[18] Или во една друга сцена: „Туп... туп... бавно, безволно го бие некој мозокот во бутин. Потем едно време, го снема бутинот и место него, две нозе, Наумови нозе, го продолжуваат ритмичното биење на бутинот, а неговата изгребана свест одвај доловува дека нозете веќе дни и ноќи непрекинато и настојчиво удираат сè во едно и исто место, така што Наум постапно тоне во бунариште што го дупи под себе со стапалата. Тоне а не оди по белини..."[19] Од страна на македонската книжевна критика забележан е во овој роман нагласениот ритам и скоковитата нарација, кои заедно со музикалноста на стилот на Малески придонеле тој да биде повеќепати споредуван со италијанскиот писател Елио Виторини, еден од протагонистите на неореализмот, како еден вид „медитеранска" верзија на претходно споменуваниот Хемингвеј. Ако се има предвид фактот дека две години претходно Малески го објави својот превод на познатиот роман Луѓе и нелуѓе од Виторини, споменатава споредба и не е без основа, туку говори за продлабочен книжевен афинитет помеѓу двајцата писатели.

***

Модернизирањето на прозниот израз во македонската литература настапува кон средината и особено во втората половина на 50-тите години на 20 век. Специфичноста на оваа постапка се согледува низ една

[18] **Малески**, Владо. *Она што беше небо*, Скопје, Мисла, 1980, стр. 24
[19] Истото, стр. 158

парадоксалната ситуација: речиси истовремено со поставувањето на фундаментите на жанрот роман, кога неговиот раст беше штотуку започнат, веќе се почувствала потреба од надминување на првобитната конвенција на жанрот. Во ова време на талкање и барање на најсоодветен израз во прозата, писателите природно се заврте кон искуствата од странските литератури. Воспитувани на традицијата на руската класична литература, познавајќи го добро и делото на советските автори, македонските писатели набргу ги проширилесвоите интереси свртувајќи се и кон големата ризница на литературата од западниот круг. Оттаму главно ги согледале карактеристиките на „модерниот психолошки роман", кои успеале на различни начини да ги вградат и во своите прозни текстови, во расказите и романите посветени на теми од нивниот видокруг.

БИБЛИОГРАФСКИ ПРИЛОГ
Што читале и за што пишувале македонските романсиери во 50-тите години

Иванов, Благоја. „Фицџералд: Сила на љубовта", *Млада литература*, бр.7, 1956, стр.44-46

Иванов, Благоја. „ Вилјем Фокнер", *Млада литература*, бр.8, 1956

Иванов, Благоја.„Фицџералд: Блага е ноќта", *Разгледи*, бр.2, 1957, стр.6

Иванов, Благоја. „А.Хаксли: После многу години", *Разгледи*, бр.2, 1958

Иванов, Благоја. „Луис Синклер", *Разгледи*, бр.4, 1958

Јаневски, Славко. „Никаквецот во прашина и децата на Фокнер", *Разгледи*, бр.12, 1954, стр. 9

Јаневски, Славко. „По мрачниот пат на Кафка", *Разгледи*, бр.13, 1954, стр. 7

Малески, Владо. „Хемингвеј: Да имаш и да немаш", *Разгледи*, бр.8, 1954, стр. 11

Малески, Владо „Човекот на Виторини. Над романот Луѓе и нелуѓе", *Разгледи*, бр.16, 1954, стр. 5

Солев, Димитар. „Вилјем Фокнер: Медвед", *Разгледи*, бр.7, 1954, стр. 15

Солев, Димитар. „Книга против легендата за загубената генерација", *Разгледи*, бр.13, 1954, стр. 6

Солев, Димитар. „Ерскин Колдвел: Мајсторот", *Разгледи*, бр.15, 1954, стр. 11

Солев, Димитар. „Вилјем Фокнер: Коњички гамбит", *Разгледи*, бр.16, 1954, стр.7

Солев, Димитар. „Џон Дос Пасос: Тројцата војници", *Разгледи*, бр.22, 1954, стр. 11

Солев, Димитар. „На маргините од еден опус – Маѓепсаниот брег од Томас Ман", *Разгледи*, бр.23, 1954, стр. 3-4

Солев, Димитар. „Шервуд Андерсон: Вајнзберг, Охајо", *Разгледи*, бр.13, 1955, стр. 6

Солев, Димитар. „Реализам и фантастика- Франц Кафка: Метаморфоза", *Разгледи*, бр.14, 1955, стр. 4

Солев, Димитар. „Норман Мајлер: Голи и мртви", *Разгледи*, бр.1, 1956, стр.14

Солев, Димитар. „Плетачките на Вирџинија Вулф", *Разгледи*, бр.1, 1958, стр. 69

Солев, Димитар. „Џемс Џојс: Даблинци", *Разгледи*, бр.6, 1958

БИБЛИОГРАФИЈА

Георгиевски, Христо. *Македонскиот роман* 1952-1982, Скопје, Мисла 1983

Георгиевски, Христо. *Поетиката на македонскиот расказ*, Скопје, Мисла, 1985

Домазетовски, Вецко. *Структуралните специфичности на современиот македонски роман*, 1952-1980, Скопје, Македонска книга, 1988

Друговац, Миодраг. *Книга за Јаневски*, Скопје, Македонска книга 1971

Ѓурчинов, Милан. *Современа македонска книжевност*, Скопје, Мисла, 1983

Ѓурчинов, Милан. „Пролегомена за теоретските рамки во проучувањето на *модернизмот* во македонската литература и уметност", МАНУ, XXVIII, 1, 2003

Крамарић, Златко. *Романите на Славко Јаневски*, Скопје, Македонска книга, 1987

Митрев, Димитар. *Огледи и критики*, Скопје, Наша книга, 1970

Смилевски, Веле. (прир.) *Македонскиот расказ*, Скопје, Македонска книга, 1990

Солев, Димитар. *Quo vadis scriptor*,Скопје, Мисла, 1971

Спасов, Александар. *Избор*, Скопје, Македонска книга, 1986

Старделов, Георги. Доба на противречности, Скопје, Македонска книга, 1971

Старделов, Георги. (прир.) *Повоени македонски прозаисти*, Скопје, Кочо Рацин, 1960

Alberes, Rene-Marija. *Istorija modernog romana,* Sarajevo, Svjetlost, 1967

Edel, Leon. *Psihološki roman 1900-1950*, Beograd, Kultura, 1962

Kramarić, Zlatko. *Novi experimentum macedonicum*, Osijek, Revija, 1988

Vidan, Ivo. *Roman struje svijesti*, Zagreb, Školska knjiga, 1971

Solar, Milivoj. (prir.) *Moderna teorija romana*, Beograd, Nolit, 1979

КУЛТУРНАТА СТРАТЕГИЯ НА КРЪГА „МИСЪЛ“: ЕВРОПЕЙСКО И РОДНО

Цветанка Атанасова

През 1888 г. младият, едва 22-годишен Кръстьо Кръстев се завръща в родината си от Германия като „доктор по философията“, с докторат на тема: „Лотцевото метафизическо понятие за душата“. Същата година той дебютира и на полето на литературната критика със студията си „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“[1], която пише като студент в Лайпциг. По време на следването си К. Кръстев е натрупал солидна философска, естетическа и литературна култура, която осъзнава не като самоценност, а като средство за културно строителство в новоосвободеното отечество. Изпълнен с просветителски пориви и със самочувствието на „херолд“ на нови духовни хоризонти, той начертава програма за развитието на „естетичний вкус на една публика тъй примитивна, тъй първобитна, каквато е нашата“. Основно значение в тази програма придобиват три фактора: разширяване хоризонтите на родната литература, „образцови преводи на класиците“ и „обективни и подробни критики“. Третия фактор Кръстев поставя на първо място. По този начин той пръв подчертава голямата мисия на критиката за култивирането на художествения вкус и за канализирането на литературния живот в България. Д-р Кръстев пръв у нас изгражда и критерии за обективна, теоретично уплътнена, опираща се на философията и психологията литературна критика.

Набелязал програма за естетическото огрaмотяване на българските „четци“, Кръстев дири поле за осъществяването ѝ. Критичните му оценки за състоянието на тогавашната българска литература, както и плановете му за предстоящите ѝ задачи не съвпадат с възгледите на литературните корифеи. На младия критик му е душно под покривите на съществуващите литературни издания. Едно собствено издание несъмнено е най-подходящо за осъществяването на мащабния проект. Като дирек-

[1] **Кръстев**, К. „Иван Вазов. Етюди за стихотворната му поезия“ – сп. „Труд“, 1888, № 5-6.

тор на педагогическото училище в Казанлък начеващият учител издава „Литературно-научно списание на Казанлъшкото учителско дружество" (1890), а на следващата година – сп. „Критика" (1891, Пловдив). Издания с определен облик, но твърде стеснен периметър, те са все още в сферата на експеримента. Те са дирене, трупане на опит, за да се стигне до голямото начинание – „МИСЪЛ. Списание за наука, литература и критика". Това е изданието, което ще обедини най-добрите поети, белетристи, драматурзи, преводачи, критици и документалисти за близо две десетилетия: 1892-1907.

Първата книжка на списанието с многозначителния, говорещ за рационалистична нагласа наслов, излиза в късната есен на 1891 г., но според тогавашната издателска практика носи датировката на следващата календарна година. Още с раждането си изданието свидетелства за широка културно-просветна програма, насочена предимно към младата аудитория. В него изобилстват статии по въпросите на образованието и възпитанието, университетското преподаване и проблемите на студентската младеж.

„Мисъл" има характера на литературно-обществено списание. Определението „списание за наука..." трябва да бъде разчетено като „списание за хуманитаристика" и то с акцент върху философията, психологията, естетиката и теорията на изкуството. От страниците му българският читател за пръв път се запознава с редица модерни философи и мислители, психолози и естети като А. Шопенхауер и Фр. Ницше, В. Вундт и Й. Фолкелт. Представени са и културолози позитивисти като И. Тен и Ф. Брюнетиер. Сред сътрудниците му е видният български философ Димитър Михалчев. В „Мисъл" се печатат оригинални и преводни статии в областта на етиката, социологията, педагогиката, историята, религията и политиката. Прави се преглед на културния живот у нас и в чужбина.

Създал трибуна, съответна на дръзновените му замисли, Кръстев развихря критическата си дарба. С присъщата си категоричност, той въздава присъди, поощрява дарованията или порицава графоманите, насочва към най-ценното в потока от преводна литература, информира за актуалните домогвания на западноевропейската философска и естетическа мисъл. Количественото присъствие на текстовете му не натежава, макар че д-р Кръстев се изявява не само като критик и теоретик на оригиналната и преводната литература, но и като талантлив и безкомпромисен публицист. Именно в „Мисъл" излизат изключително смелите му статии

срещу княз Фердинанд и царедворските правителства: „Рразмишления за една държава, в която убийствата са обикновено нещо“ (1897), „Съдбините на нашия университет“ (1907), „Към българската студентска младеж“ (1907), „Княз Фердинанд и българската литература и духовен живот“ (1907). След освирквaнето на княза през 1907 г. Кръстев застава категорично на страната на българските студенти, което води до отстраняването му от университетската катедра. Той е принуден да прекрати редактирането на „Мисъл“ и да замине за Скопие, където в продължение на една година (1907-1908) е директор на Педагогическото училище. Мястото не е случайно избрано – д-р Кръстев винаги се е вълнувал от съдбата на Македония и е подпомагал морално и материално борбата на македонските българи за свобода. Съществен факт в биографията на считания от мнозина за студен кабинетен учен е и неговата изключително смела гражданска позиция в навечерието на Първата световна война, когато той организира комитет за борба срещу германофилската политика на правителството и участва в съставянето на позив против въвличането на България във войната, заради което е арестуван.

Освен д-р Кръстев в критическия отдел на „Мисъл“ печатат Иван Пеев Плачков, Божан Ангелов, Пенчо Славейков, Петър Дaскалов, Стефан Минчев, Андрей Протич. Тук в последните годишнини се раждат като критици Владимир Василев и Боян Пенев, за да предадат след години щафетата от „Мисъл“ към най-дълготрайното и авторитетно литературно списание в периода между двете световни войни – „Златорог“.

Съгласно изначалния замисъл на д-р Кръстев културно-просветната програма на изданието бива осъществявана до голяма степен чрез преводи. Подборът на превежданите автори и заглавия, както и на българските им интерпретатори, е прецизен и целенасочен. В превод на Пенчо Славейков, д-р Кръстев, Кирил Христов, Пейо Яворов, Димитър Попов, Иван Андрейчин се поднасят образци от древната до модерната класика, от Софокъл и Лукиан до Бодлер, Ибсен и Метерлинк. В сравнение с преводната стратегия на по-късните трибуни на българския модернизъм преводната стратегия на „Мисъл“ изглежда еклектична. Но в случая тази еклектика е неизбежна и необходима, тъй като списанието трябва да насити значителен културен вакуум.

Еклектика се забелязва в цялостната физиономия на „Мисъл“, тъй като идеологията на д-р Кръстев, твърдо следвана след консолидирането на кръга „Мисъл“ (около 1900 г.), не доминира в изданието през първото

десетилетие от съществуването му, когато в редактирането му през определени години участват Тодор Влайков и Иван Андрейчин, а по-късно – П. П. Славейков и Яворов. Дори и след формирането на кръга, докъм 1905 г. списанието отразява литературния живот у нас в неговото многообразие, като представя образци от различни естетически линии, стилове и почерци и задоволява разноликите културни потребности на широката аудитория. Наред с модерните търсения на Яворов и Петко Тодоров, редом с разкрепостената, хедонистична лирика на Кирил Христов и символистичните експерименти на Иван Андрейчин, Трифон Кунев и Иван Кирилов, в „Мисъл" се поместват традиционните, многословни и битоописателни произведения на Михалаки Георгиев, Тодор Влайков, Васил Кънчов и Никола Начов. В първите години от създаването си списанието дава поданство на традиционния реализъм по простата причина, че нов художествен изказ все още не е изнамерен. Сред сътрудниците му са Иван Вазов и Константин Величков, Стоян Заимов и Алеко Константинов. Тук за пръв път се печатат фейлетоните от „Бай Ганю" (1895), както и образцовата есеистично-културологична проза „Писма от Рим" на К. Величков. Публикуват се мемоарите на Стоян Заимов и Димитър Ризов, а д-р Кръстев представя трагичната фигура на Светослав Миларов и неговия политически дневник. Сред редовните сътрудници на „Мисъл" до 1905 г. е Стоян Михайловски, който печата в списанието своите „Философически сонети", „Книга за българския народ" и редица други текстове.

Като критик д-р Кръстев е строг и безкомпромисен. Но като редактор той е толерантен. Затова в сп. „Мисъл" съжителстват различни естетически и стилистични линии.

На предела между двата века около списанието се формира сдружение на идейна, предимно естетическа основа – бележитият кръг „Мисъл". Основоположници и идеолози са д-р Кръстев и П. П. Славейков, между които още през 90-те години на XIX век се създава здрава духовна връзка. Когато през 1898 г. П. П. Славейков издава своите „Блянове", критикът на „Мисъл" разпознава в негово лице поета, който опредметява неговите „блянове за една велика българска литература". Възпитаници на едни и същи лайпцигски професори, поклонници на Вилхелм Вундт, Конрад Ланге и Йоханес Фолкелт, прегърнали неокантианската идея за автономност на изкуството, окрилени от мечтата за възраждане на българската литература по модела на големите европейски литератури, Кръстев и Славейков създават първия в новата ни литература тандем

между критик и поет, скрепен с изключително духовно сратничество и обща воля за културно строителство. Вторият подобен тандем, при който поклонничеството на критика спрямо поета прераства в култ, се случва след около две десетилетия. Това е тандемът Иван Радославов – Теодор Траянов, който става ядро на друг забележителен литературен кръг – „Хиперион".

Редки съмишленици, д-р Кръстев и Пенчо Славейков привличат и покровителстват по-младите от тях Пейо Крачолов, който именно под стряхата на „Мисъл" приема литературното си кръщение от П. П. Славейков и става Яворов, Петко Ю. Тодоров и Кирил Христов. Само че К. Христов, който израства като поет под най-пряката закрила на д-р Кръстев и П. П. Славейков, впоследствие се отплаща на духовните си отци с хули и напълно резонно е низвергнат от тяхното общество. Спонтанен, първичен, егоистичен, К.-Христовият индивидуализъм не се вписва в кредото на кръга „Мисъл", в което култът към силната личност, към свръхчовека-творец е неделимо от идеята за нравствено самоусъвършенстване, от живота „за нравствен идеал" и от култивирането на таланта. Поезията на К. Христов – бунт срещу патриархалните нрави и традиционния морал, поражда двойнствени чувства у двамата му наставници – възхита и публични адмирации, от една страна, и резервираност, известно стъписване пред демонстрирания чувствен разгул, пред неограниченото от никакви норми отприщване на „свободната воля", от друга страна.

Януарската книжка на „Мисъл" за 1900 г. се открива с Яворовата поема „Калиопа", предизвикала възторзите на Славейков и Кръстев. Това е и прекият повод за литературното кръщение на Пейо Крачолов. Наскоро след това чрез съдействието на двамата редактори скромният пощенски чиновник е прехвърлен на работа от Анхиало в София и веднага е приет в най-близкото им обкръжение, макар да не се чувства там съвсем свойски. Кръстев с бащинска грижовност отглежда младия талант. Възхитен от дарбата му, критикът се отзовава сдържано за първата му стихосбирка („Стихотворения", 1901), за да го предпази от опиянението на бързата и лесна слава.

За разлика от Яворов, Петко Тодоров значително по-дълго се домогва до благословията на менторите от „Мисъл". В деветата годишнина на изданието Кръстев се произнася критично за идилията му „Певец": „разказчето" е „ сантиментално и фалшиво". Междувременно обаче П. Ю. Тодоров странства и учи на Запад, където влиза в досег с редица мо-

дерни автори. В периода 1899-1904 г. той е в Германия, където попада под въздействието на писатели от групата „Die Kommenden" – Л. Якубовски, Й. Шлаф, Г. Адам. Под тяхно влияние, а също и под влиянието на неокантианската естетика (най-вече на Й. Фолкелт), а също и на вездесъщите по онова време корифеи на европейската мисъл Фр. Ницше и Х. Ибсен, Петко Тодоров изживява съществен идеен и естетически обрат – от социалноутопични и народнически към индивидуалистични възгледи и от реалистичен към декоративно-символистичен стил. Прероден мирогледно и творчески, той съвсем естествено се вписва във философско-естетическата парадигма на Славейков и Кръстев. П. Ю. Тодоров се изявява като първия белетрист у нас, който категорично загърбва миметичното, наподобителното, анекдотичното, като го заменя с откровено фикционалното и чийто основен принцип е стилизацията. Той е първомайстор на модерната лирична проза, на оригинални, модерни „идилии", в които фолклорният материал е претворен в модерен, неоромантичен стил. Той модернизира и лиризира и българската драма и затова в една от програмните си статии („Блянове на модерен поет" – 1903) П. П. Славейков го нарича „поет".

Така в началото на XX век кръгът около сп. „Мисъл" е вече факт. Естетическата консолидация на четиримата е естествен резултат на органичен социокултурен процес, започнал веднага след Освобождението. Патриотичните възторзи, битоописателството и социалните въпроси се оказват постепенно изместени от интереса към по-модерни, нравствено-философски и психологически проблеми, характерни за европейската култура от последните десетилетия на XIX век. Схващането за литературата като пряпорец на национално-освободителните и на социалните борби отстъпва на естетско разбиране за изкуството и за неговата самоценност. Възрожденският колективизъм отмира под напора на един индивидуализъм, който на българска почва преплита ренесансови с късно-буржоазни, декадентски възгледия за свобода на личността. Модерните за времето идеи на Шопенхауер и Ницше се сплитат у нас по своеобразен начин с възгледи на Толстой и Достоевски, на Ибсен и Метерлинк. Изгражда се култът към гордата, самоусъвършенстващата се личност на Демиурга. Назрява необходимостта както от философско-психологическо вглъбяване, така и от естетическо обновление на българската литература. Този именно процес, който намира израз и при писатели от „опълченската епоха" като Вазов и Ст. Михайловски, кулминира при четиримата от

„Мисъл". Водещи са идеите за автономност на литературата и за изравняване с най-високите достижения на европейското словесно изкуство. Основан на философско-естетическо единомислие, кръгът „Мисъл" се оказва най-монолитното литературно сдружение в българската литература до Първата световна война. Рядко житейско и творческо съратничество и обща воля за културно строителство свързват четиримата. Всеки един от тях е изключителна творческа индивидуалност. И все пак трудно бихме могли да си представим присъствието на който и да е от четиримата извън Кръстевата „Мисъл", извън идейната платформа на кръга и обединените усилия за нейното осъществяване.

Намерили своя критик и апологет, Славейков, Яворов и Тодоров разцъфват само за няколко години. Кръстев пръв разкрива на българския читател интелектуалните дълбочини на П.-Славейковата поезия. Критикът и поетът взаимно се индуктират в духовните си дирения, в мечтите и поривите си за философско-психологическо вглъбяване и стилистично обновление на българската литература. Яворов е тяхно откритие. Неизвестният провинциалист П. Кр-ов става знаменитост, става Яворов именно чрез страниците на сп. „Мисъл" и чрез житейското и духовното покровителство на Кръстев и Славейков. Двамата корифеи поощряват и П.-Тодоровите „блянове на модерен поет". Те първи правят задълбочен анализ на неговите идилии и драми. А д-р Кръстев разгръща в пълнота възможностите си на критик, на проникновен тълкувател и далновиден културен вожд именно чрез творчеството на трима си верни съратници. Техните художествени достижения придават плът на дръзновените му мечти за разцвет на българската литература.

Критикът на „Мисъл" анализира задълбочено и творби на писатели с по-традиционен стил като Т. Влайков, М. Георгиев, Ст. Михайловски. Особено му допада нравствената извисеност на А. Константинов, за когото написва две книги: „Алеко Константинов. Литературен силует" (1907) и „Алеко Константинов. Шест статии" (1917). Същевременно обаче тъкмо от Кръстев и Славейков тръгва подценяването на Алеко като „художник", тъй като неговата творческа фигура не се вписва в представите им за „съзнателен творец".

В духовната атмосфера на списанието и кръга около него израстват критиците Владимир Василев и Боян Пенев. Около този кръг гравитират и получават творчески импулси три значими български поетеси – Дора Габе, Екатерина Ненчева и Мара Белчева. Лъчението на този инте-

лектуален център докосва и поетите Иван Андрейчин и Димитър Подвързачов, които еволюират към символизма. Измежду значителните български писатели единствен Елин Пелин е изолиран от обсега на „Мисъл". Склонен към нормативизъм, поклонник на професионализма и осъзнатото отношение към творческия процес, Кръстев пренебрегва спонтанния талант на Елин Пелин, но същевременно е принуден да признае, че „той тъй явно клони към групата на младите", което съгласно Кръстевата терминология е положителна оценка.

В историята на сп. „Мисъл" условно могат да се набележат два етапа, чиято гранична бразда е създаването на кръга. През първото десетилетие от съществуването си изданието има извънредно широк кръг от сътрудници и в основни линии следва традиционната реалистична линия. Макар твърде рано – още в началото на 90-те години на XIX век, да посреща с неодобрение някои страни от творчеството на Вазов, до края на века Кръстев не е така войнствено настроен към патриарха на българската литература, както впоследствие и сп. „Мисъл" не се разграничава съществено от „опълченската епоха" в литературното ни развитие. През това десетилетие списанието по-скоро подготвя умовете и сърцата на българските читатели за новата, Славейковата епоха, която бива шумно прогласена след създаването на кръга. След сдружаването на четиримата, по-точно в периода 1902 -1907 г., излизат редица естетически и литературнокритически студии и статии на Кръстев и Славейков, които имат манифестен характер.

Някои от програмиращите идеи на двамата корифеи на групата са заявени още през 1899 г. в обширната Кръстева статия „Българската книга" и в П.-Славейковото есе „Душата на художника". Но след 1900 г. двамата идеолози стават много по-категорични и войнстващи. Те стават и все по-придирчиви към сътрудниците на списанието, а безкомпромисният им, стигащ до безцеремонност, тон в атаките срещу Вазов и „опълченската епоха" отблъскват мнозина. Така авторският състав постепенно се стеснява и през последните си годишнини сп. „Мисъл" се превръща в трибуна на кръга „Мисъл" и на неколцина съмишленици от най-близкото обкръжение на четиримата.

През 1902 г. Кръстев публикува в списанието лекцията си „Живот за нравствен идеал", която набелязва философско-етичните основи на модерните естетически търсения. През 1903 г. излиза пространната му теоретична студия „За тенденцията и тенденциозната литература", в коя-

то критикът открито заявява пристрастията си към чистото, неангажирано изкуство и апелира за извисяване на българската литература в независими духовни сфери. В същата годишнина на списанието са поместени два от програмиращите текстове на П. П. Славейков – студията „Блянове на модерен поет" – оригинално тълкуване в нравствено-философски план на П-Тодоровите идилии и драми и възхвала на романтичния поведенчески модел, и статията „Фридрих Нитче", която представя една от най-ранните рецепции на немския философ в България.

Сред най-ярките манифести на кръга е П.-Славейковият предговор към второто издание на Яворовите „Стихотворения" от 1904 г. Предговорът е датиран: Архангеловден, 1903. Това е една от най-отявлените демонстрации на аристократичното, елитарното разбиране за изкуството, бунт срещу популярното и профанното, бунт срещу елементарната социална ангажираност, срещу „социалната тъга – оная спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии". И апел за нов, модерен тип лирика. Това е второто покръстване на Яворов от страна на П. П. Славейков – покръстване в модерното, тласък към модерното. Яворов вече е заявил прехода си към нов тип поезия, той е тръгнал по „моста на декадентството". Но П. П. Славейков му дава неподозирано силна тяга и го поставя в нов контекст – контекста на модернизма.

През 1906 г. на страниците на сп. „Мисъл" почти едновременно се появяват два от възловите манифести на кръга „Мисъл" – Кръстевата статия „Един поглед върху нашата литература", която в преработен вариант става предговор на книгата „Млади и стари" (1907) и Пенчо-Славейковата студия „Българската поезия. Преди. Сега". Двамата идеолози на кръга прокарват естетическа бразда между „стари" и „млади", между „преди" и „сега" в българската литература, за да издигнат в култ новото и модерното и да прогласят тържеството на „Славейковата епоха". И двата текста са открита автоапология на философско-естетическата линия и културното мисионерство на кръга.

През същата 1906 г., когато Кръстев и Славейков прокламират опозициите млади – стари, преди – сега, на литературната сцена в България вече е излязло ново творческо поколение, което на свой ред преповтаря подетия от кръга „Мисъл" мотив, само че обект на отхвърляне вече е самият кръг „Мисъл". Погледнати през оптиката на новата литературна генерация, обявените от Кръстев за „млади" внезапно се озовават в позицията на „стари". От страниците на сп. „Художник" Симеон Радев напада

д-р Кръстев по същия безпощаден начин, по който той е нападал Вазов. Аргументите отново са естетически, само че в този случай се отнасят до критиката като жанр. Френски възпитаник, привърженик на артистичната, импресионистична критика, С. Радев тотално отхвърля д-р Кръстевата наукообразност и нормативност. Чак в края на живота си той ще признае, че е бил несправедлив към критика на „Мисъл". Пак през 1906 от страниците на друго издание с модернистична ориентация – Страшимировия „Наш живот", критикът Димо Кьорчев започва да отправя злостни стрели срещу Кръстев и Славейков. Ницшеанец, както и П.П. Славейков, Кьорчев е страстен апологет на индивидуалното творческо начало и отрицател на всякакви канони, норми и школи. Ирационалист и интуитивист по убеждение, бунтар „срещу всяка рамка и всяка систематизация", той въстава срещу рационализма на кръга „Мисъл" и отхвърля естетиката на четиримата, с която по същество има редица допирни точки. Според него изкуството „не решава задачи" и „не услужва на цели". То е домогване до „абсолютната истина", а тя е „чувство от ирационален характер". С философско-естетическите си идеи и с критиката си срещу кръга „Мисъл" Кьорчев проправя пътя на зараждащото се символистично направление, в което всъщност се вписват и Яворов с „Безсъници" и „Прозрения", и донякъде П. Ю. Тодоров с идилиите и някои от драмите си.

Обществено-политическите събития през 1907 г. и твърдата гражданска позиция на д-р Кръстев, който е принуден да напусне София, са повод изтънелият редакционен колектив да спре издаването на сп. „Мисъл". Събраните след 1907 г. материали са композирани в два сборника „Мисъл", които излизат през 1910 г. Това е епилогът на списанието, дало лицето на две от най-цветущите десетилетия в българския литературен живот и въплътило основните тенденции в развоя на българската литература на предела между двете столетия.

Житейското и духовно сътрудничество между четиримата продължава и занапред. Но те вече са достатъчно силни и авторитетни като творчески фигури, за да се нуждаят от общ печатен орган. Дошло е времето на зрелите творчески равносметки, които се опредметяват в антологични книги – „Идилии" (1908) и „Драми" (1909) на П. Ю. Тодоров, „Подир сенките на облаците" (1910) на Яворов, „На Острова на блажените" (1910), „Кървава песен" (1911-13) и „Немски поети" (1911) на П. П. Славейков. Кориците на тези книги обаче събират творби, стигнали до публиката най-напред чрез страниците на сп. „Мисъл". За зла участ тази

ранна в житейски план творческа жътва се оказва и последна. В рамките само на 7-8 години (от 1912 до 1919 г.) един след друг си отиват и четиримата. Последен остава бащата на списанието и бащата на кръга д-р Кръстев, за да постави заключителния акорд на едно епохално за българската култура съратничество. Книгата му „Христо Ботйов, П. П. Славейков, Петко Тодоров, П. К. Яворов“ (1917) е неговата равносметка за мястото и ролята на кръга „Мисъл“ в българската литература и в културния ни живот изобщо.

Сп. „Мисъл“ и създалият се около него кръг са плод на кръстопътно за българското общество и за литературата ни време. Те отразяват сложни социопсихологически промени в духовния климат у нас към края на XIX и началото на XX век, когато патриархално-възрожденският колективизъм бързо отстъпва на един късноБуржоазен индивидуализъм от декадентски тип. Идеята за анонимна саможертва в името на род и родина отмира, като често се преплита хибридно с идеята за върховната самоценност на индивидуалния човешки живот. Художническият поглед започва да се съсредоточава върху нравствено-психологическите проблеми на отделната личност. Българската литература се самоосъзнава като автономна духовна сфера. Д-р Кръстев провъзгласява „естетическата наслада“ за пряка цел на изкуството и се обявява против тенденциите в него. Допустими според критика са единствено нравствените тенденции. Пак той прокарва рязка граница между литература и публицистика и между историко-естетическото значение на едно художествено произведение и „неговата естетическа ценност“. И той, и П. П. Славейков издигат европейски мерки пред българската литература и повеждат борба срещу пошлото и профанното в нея.

Идеолозите на „Мисъл“ правят първия в България опит да определят границите на понятието „художествена литература“ и да я отграничат от по-широки, считани от тях за парахудожествени и паралитературни, явления. Това разграничаване, разбира се, има и своите негативни страни – култ към фикционалното и пренебрежение към документалнопублицистичното като стил и жанр. Като се има предвид обаче твърде тясната обвързаност на дотогавашната ни литература със „злобата на деня“, това усилие за разграничаване на изящната словесност от злободневното придобива положителен знак. То е търсене и постигане на нов, модерен художествен език. Устремът към актуалните философско-естетически тенденции в европейската култура и към високите литературни

образци при кръга „Мисъл“ е съчетан със стремежа за съхраняване на родната традиция, търсена и намирана главно във фолклора. „Основното домогване на младите“ според д-р Кръстев е „не само да присадят на родна почва общочовешки хуманитарни идеи [...], но преди всичко да внесат в нашата поезия национално схващане на живота, да използуват за художнически цели мирогледа на българина, както той е отразен в колективния продукт на народната душа – българската народна песен“. Във фолклора четиримата от „Мисъл“ провиждат най-чистата еманация на национално-психичното. В българските народни песни – твърди П. П. Славейков – народът ни „е дал израз [...] на най-хубавото и характерното, що живее в душата му“, те са „единствено откровение на българския дух за през време на негова петвековен робски живот“. В тях според П. Тодоров българинът е заключил своите „блянове и мъки“.

Четиримата от „Мисъл“ обаче слагат основите на ново, коренно различно от дотогавашното отношение към фолклора. За тях той не може и не бива да бъде повече обект на версификаторство, на „поскане“, както се изразява П. Славейков по повод интерпретациите на К. Христов. Образец за жреца на „Мисъл“ е П. Тодоров, който, „както съвременните европейски поети“, взема „от съкровището на миналото [...] само онова, което има смисъл за всяко време“ и пресъздава народните песни в „нова форма“, като им придава „нов смисъл, свой смисъл“, като въплъщава в тях „чувствата си на модерен човек“.

Модерен, креативен, подчинен на философска концепция, подход към фолклора – това е новото, авангардното, което кръгът „Мисъл“ внася в историята на отношенията фолклор – литература. Усилията за споряване на универсалната модерност и родната традиция, откриването и превъплътяването на актуално звучащи общочовешки послания, съхранени в българското народно творчество, са крайъгълен камък в културния градеж на кръга „Мисъл“, който слага началото на богата традиция.

МОДЕРНИЗМОТ КАКО ЕВРОПСКА ВРЕДНОСТ ВО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНА КРИТИКА

Елизабета Шелева

Модернизмот како стилска формација и поетика во доменот на книжевноста и уметноста, но исто така и како културна (макро) епоха, што го обележа комплексно обусловеното, повоено раздобје на европската култура во 20 век – има непроценливо значење и улога за еволутивниот и креативниот пат на современата македонска книжевност, како и во развојот, терминолошкото и методолошко унапредување на книжевната критика во Македонија.

Со оглед на историското формирање и опстојување на Република Македонија како федерална единица од тогашната држава СФРЈугославија, македонската книжевна критика од тоа времее суштествено (и неминовно) поврзана со контекстот на превирањата, што се случуваат и во другите југословенски книжевни средини во тоа време - поточно, книжевните конфронатации меѓу ткн. Реалисти, од една страна и ткн. Модернисти, од друга страна – особено засилени по раскинот со советското Информбиро и настојувањата за изградба на толерантен, отворен, антидогматски социјализам.

Во таа смисла, особено е значаенЉубљанскиот конрес на Сојузот на писателитена Југославија, од 1952 година, кога е искажана и беспоштедна критика кон духот на провинцијализам и малограѓанското преоблекувањена книжевноста,но и недвосмислената заложба за таква уметност и книжевност, која не се откажува одсвоето право на новина и експеримент, како и од отворена критика, упатена кон актуелните процеси и случувања во југословенското социјалистичко општество....

Токму во текот на педесеттите и шеесеттите години на 20 век, на страниците на списанијата „Млада литература“, „Разгледи“ и „Современост“ се водеа жестоки и доден-денес неповторени полемички расправиво кругот на македонската книжевна критика. Овие расправи несомне-

но придонесоа за индивидуално и поетичко профилирање и афирмација на новите автори-критичари, кои храбро и аргументирано застанаа во одбрана на „боите“ на модернизмот, како и на неприкосновеното право на индивидуален естетскиизбор, што им припаѓа на писателите - слободно да трагаат понови изразни предизвици. Заложбите и амбициите на модернистичките критичари беа идеолошки и вредносно препознатливии, по својата природа, пресвртнички, со оглед нанескриениот космополитски и европски предзнак, што тие одлучно го манифестираа.

Расправата (полемиката) меѓу реалистите и модернистите беше прва дебата од ваков тип во македонскиот културен простор, која во себе содржеше и редица важни политички импликации – но, најважно од се' е тоа, дека таа беше иманентно поттикната од еволутивно плодната (и, можеби, до ден денес најзначајна) етапа на ткн. забрзан развој (инаку, термин на бугарскиот учен Д.Гачев) во македонската современа литература.

Модернистичката критика настојувашеаргументирано да го одбрани и оправда живо изразеното љубопитство пројавено кон новите и поинакви од (соц)реалистичките уметнички стилови и правци во западноевропската книжевност, кои беа дотогашнепознати и неискусени од страна на младите македонски автори. Задачата на критичарите-модернисти при тоа не беше воопшто едноставна ниту лесна бидејќи наспроти себе и своите заложби ги имаа ригидните, идеолошки оптоварени, конзервативно обоени ставови на еден Димитар Митрев (кој беше десетина и повеќе години повозрасен од нив и веќе афирмиран како своевиден авторитет. Овој критичар беше произлезен од „шинелот“ на бугарскиот учен Тодор Павлов и неговата, во тоа време, пошироко влијателна, „теорија на одразот“ – и токму овој факт станува занимлив во контекстот на нашата штотуку отпочната дебата за сличностите и разликите меѓу модернизмот во македонската и бугарската литература). Заедно со Митрев, авторот на книгата „Критериум и догма,“ во оваа група автори, обединети во списанието „Современост“, се најдоа и неговиот генерациски врсник Ѓорѓи Абаџиев, Владо Малески, потем, Славко Јаневски, како и десетина години помладиот Георги Старделов,инаку професор по естетика.

Во својот напис „Неизживеан романтизам,“ поттикнат од подемот на интимната лирика во периодот од 1950-1953 година, Димитар Солев, од една страна, го критикува (задоцнетиот) нео-романтизам, заштитните очила и црно-белата визура, својствени на оваа лирика. Од друга страна, Солев го искажува својот радикално обоен космополитски став, кој во тоа

време бил еден од клучните вредносни слогани на модернистичката група критичари, но и ден денес звучи подеднакво актуелно и впечатливо:

„Било каков – изам е подобар од нашиот примитивизам"

Во написите на македонските критичари, кои во тоа пресвртничко време допрва ги афирмираа и бранеа своите поетички и вредносни стојалишта, модернизмот пред се' беше перцепиран како синоним за новото, попрво отколку како стилска формација (термин на хрватскиот учен Александар Флакер) со прецизно омеѓена временско-историска рамка и хронолошки недвосмислена периодизација.

„Новото е нормална температура на постоењето на уметничката реч" – децидно ќе истакне прозниот писател и книжевен критичар од таборот на модернистите, Димитар Солев.

Тој реагира со остро неодобрување на кон ткн.мит за декаденција, што беше наметнат како доминантен, од страна на догматската критика. Оваа критика ја следеше познатата (одразашка) теза на Ѓерѓ Лукач, дека западно-европската модерна книжевност е пандан на биолошки и идеолошки декадентната општествена епоха - па со оглед на тоа, и самата (таа уметност) е – болна, односно, неприфатлива и декадентна за социјализмот како систем.

„Се' што е модерно не е декадентно,
како што ни се' што е медиокритетно не е здраво".

Во одбрана на модернистичката поетика на новото и нејзиниот творечки легитимитет особено е истакнат Милан Ѓурчинов, најчесто присутниот (и затоа најнапаѓан) критичар од кругот на модернистите.

Кај него преовладува такво поимање на модерноста, кое епотикнато и втемелено во духот на Бодлеровите тези за модерноста како кореспондентност, соодветство на уметноста со актуелниот „дух на времето".

„И модерната уметност не може, а да не биде реална проекција на своето време" – вели тој, а – „драмата на грчовитата прегратка меѓу уметникот и светот бара нови оружја".

Според Ѓурчинов, вистинската уметност е секогаш модерна, таа по себе претставува корелат на своето време и оттаму го црпи својот хуманистички легитимитет. Имено, модерната книжевност е облик на

дез-алиенација на трагичната човекова отуѓеност, која не исчезнува од актуелната социјалната сцена и токму затоа, предупредува Ѓурчинов, „ загриженоста на писателот за човековата судбина не смее да биде отстранета од формално-литературните луцидни егзалтации", во спротивно книжевноста би се свела само на необврзна „вербална еквилибристика".

Ѓурчинов укажува на дијалектичката нужност од промени во доменот на книжевноста и се залага за еманципација од идеолошките предрасуди и забелешки, кои во тоа време беа искажани во однос на модернизмот, под влијание на соц-реалистичката доктрина.

„Модернизмот не е инфилтриран импорт, ни ексцесивен чир на декомпонираната стварност, туку пандан на сложената општествено-психолошка констелација" – предупредува Ѓурчинов, во својата знаменита статија, објавена под индикативен наслов „Маргиналии на тема ново", објавена во 1954 год.,пред точно 60 год.

Според него, во книжевноста е потребно да постои коегзистенција на естетските и етичките квалитети, што имплицитно го вклучуваре-волтот, немирниот дух, загриженоста за хуманитетот, какоосновен стимуланс на литературниот крвоток!

При тоа, неопходно е да се каже, дека погледите на Ѓурчинов за иманентноста на хуманистичкиот ангажман во уметноста се во голема мераинспирирани од заложбите на егзистенцијалистички ориентираниот, француски филозоф Жан Пол Сартр. Во своите нашироко познати и влијателни тези за ангажираната уметност, Сартр напрограмски начин ја истакнува иманентната одговорност и загриженоста за Човекот, како суштествен признак на уметноста и уметникот!

Со оглед на тоа, Ѓурчинов предупредува, дека книжевноста има „обврска да дава одговори, денешни, наши", во спротивно, постои опасност и ризик таа да прерасне само во „индивидуална забава". Сличен според својата критичка интонација е ставот на Солев, по однос на тогаш актуелниот бран на „интимна лирика", што ја заплисна македонската поезија, како прв обид за отстапка и отклон од стереотипните (и главно, колективистички) модели на соц-реалистичката поетика. Солев имено стравува дека интимната лирика може да се претвори во „засолниште и дремка пред тешките прашања", кои го потресуваат новото време.

И Ѓурчинов од своја страна се залага за критичко одмерување и на главната модернистичка категорија (и императив) на „новото". Според него, „новото" не треба да се апсолутизира како самодоволна вредност,

туку тоа треба соодветно да биде разлачено од своите сурогати: голото помодарство на авторите и неавтентичната имитација на туѓите трендови и урнеци.

„Значи, ново и наше. А не - ново и туѓо.Првото е современо и модерно.Второто е помодарство, лажна уметност" – децидногласува Ѓуринов во веќе споменатиот, програмски напис, што ја разлачува суштинската и не само во тоа време неопходната дистинкција помеѓу модерното и помодното, помеѓу автентичното и помодното пишување. Површно следејќи ги туѓите модели, помодарското пишување и самото неизбежно попаѓа во примитивизам.

Во оваа прилика, неопходно е да потсетиме уште на еден, индикативен став и дури своевиден слоган на Ѓурчинов – како припадник на тогаш раздвиженото модернистичко крило на македонската критика, кое смелопосегнало по некои од неприкосновените авторитети и априорни-тепогледи за односот помеѓу литературата и општеството.

„Уметноста мора да биде верна на себе си.
Таа не е ничија слугинка"

Оваа заложба на Ѓурчинов прегнантно и на недвосмислен начин го брани автономното кредо на уметноста, која,особено во тоа време, но и подоцна, често знаела да се најде во улога и позиција на исполнувач на туѓите – дневно-политички и прагматични- нарачки, интереси и желби.

Модернистичкото поимање на литературата и уметноста како што веќе споменавме е тесно поврзано и длабоко проникнато од духот или принципот на космополитизмот! За разлика од ригидните и догматски обоени ставови на соц-реалистичката книжевност и нејзе блиската книжевна критика, модернистите отворено се залагаат за принципот на естетски плурализам, за правото на авторите да впиваат различни естетски влијанија во склад со својот иднивидуален сензибилитет и лично љубопитство, да бидат отворени и широкогради кон светот воопшто, без вообичаените идеолошки мотивирани предрасуди особено кон западната литература. Ваквата комуникација и креативна размена со современите искуства на западната книжевност, критичарите од модернистичкото крило, ја гледаат како патоказ за ориентација, но и како неопходен коректив на националната книжевност.

Димитар Солев искажува критички однос наспрема „книшкото,

застарено, бесперспективно" пишување, кое останува глуво на актуелните книжевни предизвици и при тоа ги потсетува своите читатели, дека: „живееме во епохата на Жид, Хемингвеј, Давичо" и дека понатамошното затворање очи и игнорирање на ваквите творечки искуства едноставно е невозможно. Според него, помеѓу непосредното и автентичното пишување сепак постои разлика: со оглед на тоа, дека никој не би можел да пишува од нула, или од некаков идеален чист почеток, првото или непосредното пишување испаѓа дека е невозможно .

Наспроти естетскиот монизам, кој го налагаше соц-реалистичката доктрина во книжевноста, модернистичката критика отворено го застапуваше принципот на естетскиот плурализам и коегзистенцијата на естетските вкусови.

Критичарот и писател Димитар Солев го оспорува тогаш владеачкиот став на критиката, подбивно наречен „естетски калигулизам" и неговиот прегнантен исказ децидно го потврдува тоа:

„Повеќе уметнички вистини можат да бидат вистини на едно време" – смета тој - додека вкусовите (нужно) не се исклучуваат меѓусебно.

Во прилог токму на естетскиот плурализам како конструктивен модернистички став и етос, може да се наведе и поширокото, типолошко поимање и толкување на реализмот меѓу приврзаниците на модернизмот – кое се разликува од оној реализам, што во тоа време е не само омилен, туку и задолжителен, односно инструментално злоупотребен образец во рамките на официјалната критика.

Следејќи ги наводите од тие пламено убедливи и луцидни статии, лесно ќе дојдеме до заклучок, дека толкувањетона реализмот кај македонските критичари-модернисти е интуитивно блиско до познатата крилатица на францускиот теоретичар Роже Гароди за „реализмот без брегови"!

Според Солев, целта на уметноста е стварноста „не само да се опишува, ами и да се открива" (што ќе рече, дека во неа е изразено не само миметичкото, ами и мошне важното хеуристичко, ново-откривачко начело). Иако на прв поглед делува збунувачки и парадоксално, ставот на Солев е едноставен и програмски настојчив: уметноста секогаш е (или, останува) реалистичНа, иако таа не секојпат мора да биде реалистичКа. При тоа, Солев го избира токму енигматичното творештво на Франц Кафка како речита потврда и пример за своето тврдење: така, книжевноста на Кафка е (или, останува) реалистична, иако истиот тој ефект (или квалитет)

го постигнува со нереалистички средства на изразување.

Гледајќи од денешна перспектива, колку е луцидна, свежа и потентна енергијата на неговите критички согледби, навистина е штета, што Солев не продолжи и понатаму активно да се занимава со книжевна критика, оставајќи ја како единствена објава од овој жанр, својата книга, со индикативен наслов „Quo Vadis Scriptor“ .

Од друга страна, книжевниот критичар и историчар Александар Спасов,истакнува дека вистинитоста по себе (а не голата анегдоталност) претставува равенка на уметноста. Според Спасов, за донесување на адекватен критички суд, поголема важност има вредносната одошто тематската просудба – што го опфаќа и тогаш фаворизираниот „регионализам“ во книжевноста. Спасов смета, дека „вредносниот суд е повисок од теренскиот критериум“, со оглед на фактот што книжевноста не е исто што и анегдота! Книжевноста како уметност всушност претставува спој меѓу поединечното, што ќе рече, регионалното и општото, што ќе рече, општото!

Прегледот на ставовите на критичарите-модернисти во оваа прилика би бил нецелосен, доколку на крајот не ги споменеме и неколкуте занимливи и поттикнувачки увиди од авто-референцијален вид. Додека ја опишувале и ја толкувале новата книжевност, критичарите отворено размислувале и пишувале и за самата книжевна критика, односно засопственото видување на нејзината улога, нејзиниот пристап и нејзиното вистинско место во се'вкупноста на книжевниот живот.

При тоа, кај нив се кристализира особено ставот, дека за критиката е од суштествено значење,воспоставувањето и негувањето на фундаментална егзистенцијална врска со самата книжевност!

Во своето, се'уште актуелно и впечатливо пледоаје за улогата на критиката, Милан Ѓурчинов тврди, дека во изнесувањето на своите судови, најсоодветно би било критиката да не се поставува во улогата на врховен судија (како што најчесто постапувале претставниците на соцреалистичката доктрина).

Според него, критиката е најдобра, токму тогаш, кога е „интимно оплеменета и убедена во книжевноста „заради која постои, за која се бори и заедно со која умира“.

Во своите мета-критички рефлексии, Ѓурчинов не заборава да потсети на литературните квалитети, кои треба да ги поседува и самата книжевна критика. Од друга страна, не помалку важна за него (впрочем

и за сиот негов подоцнежен опус) останува определбата за вредносната критика, која денес, за жал, како да го изгуби својот raison d'etre во безличната, дескриптивна, неутрална критика.

Ѓурчинов, со нескриена резигнација, констатира, дека критиката најчесто ја има улогата на „пасторче" – кое се наоѓа или „во сенката на пакосната омраза или под евтиниот фенер на фамилијарност и снобизам". Со тоа, овој критичар не' потсетува на двете трајни „проклетства", со кои е соочена и сентименталните искушенија, пред кои не смее да попушти автентичната вредносна критика.

Од своја страна, и критичарот (и подоцнежен историчар на книжевноста) Александар Спасов со нескриено одобрување ги истакнува како пожелни литературните квалитети на критиката.„Кога и самата е уметност - критикатае најдобра" – смета Спасов и при тоа актуелизира уште еден од суштинските (иако често заборавани, или поттурнати настрана) квалитети – естетската димензија и творечката природа, што и' се својствени и на самата книжевна критика, не секојпат исцпрена (или изедначена) со своите сознајнии толковни умеења.

Да заклучиме.

Модерната како културна макро-епоха ги поддржува утописките цели и верувања на големите европски наративи (меѓу кои, според мислењето на Франсоа Лиотар, припаѓаат идеализмот, просветителството и марксизмот).

Таапридонесе да се создадат такви форми на уметничко дејствување и таков вид уметнички дела, кои ги проникнува вербата во промена, вербата во субјектот, и неговиот социо-културен ангажман, грижата и одговорноста за хуманите вредности и критичкиот активизам.

Полемиките во македонската книжевна критика во 50-тите и 60-тите години типолошки се вклопуваат во рамките на споменатиот наратив на модерната како макро-културна епоха и неизбежно го чувствуваат спектарот на неговите влијанија.

Она, што понатаму се случуваше во македонската современа литература и критика, остана да сведочи, дека споменатиот период беше и остана можеби најпродуктивниот, најкреативниот, највозбудливиот и еволутивно најбогатиот период во историјата на македонската литература воопшто!

Конечно, победата на аргументите и вредностите, што ги заста-

пуваше модернистичката критика се потврди и преку постапното и молчаливо ретерирање(или, во најмала рака, омекнување на нивните резервирани, крути и догматски ставови),но ипреминување, не само на критичарите, туку првенствено на самите писатели од „таборот" на реалистите – кон предизвикувачките алтернативи и обрасци на модернистичката поетика.

Веројатно токму поради тоа, од денешен агол на гледање, не баш славно демисионирање од нивните првично искажани ставови, во македонската периодика се' до денес постои обид – за замаглување (и премолчување) на неоспорните разлики во одделните критички светогледи и естетски критериуми,разлики кои, впрочем, и ги предизвикаа самите полемики и конфронтации меѓу реалистите наспроти модернистите.

Половина век по завршувањето на македонската книжевна конфронтација меѓу реалистите и модернистите, за жал, и понатаму остануватешко да се дојде до објективен, научно релевантен приказ и да се стекне автентичен увид во тогаш актуелните настани и разлики, кои оставија траен белег врз ова занимливо, значајно и интензивно раздобје (и не само врз него).

Потрагата по вистински и објективен приказ на тоа бурно иполемичко време – останува безуспешна, без разлика на тоа, дали да се работи за прилози и статии во книжевната периодика, или да станува збор за поголеми научни студии (како што се, на пример, магистерските и докторските дисертации, или, пак, одделните авторски монографии).

Оваа необична состојба на отежнат, бегол и, пред се', заматен увид во книжевно-критичките (и поетички) поларизации, кои го обележаа ова пресвртничко раздобје, секако е тенденциозна и, во најмала рака, индикативна за нас, иако, можеби, не само за нас тука!

Во најмала рака, споменатата состојба сведочи за прикриената моќ и големиот удел наидеологијата во оформувањето на тогашното книжевно-критичко знаење и искуство со соц-реалистички предзнак.

Подоцнежното премолчување на објективно постоечките раскол, промени и премини во 50-тите и 60-тите години, што во пресудна мера го видоизменија лицето на македонската книжевна критика во насока на денес актуелниот модернизам и космополитизам, уште еднаш ја разобличува идеолошки мотивираната основа и проблематичноста на сите вакви обиди, кои, во најмала рака, останууваат нецелосни, неточни и над се' академски некоректни .

БИБЛИОГРАФИЈА

Ѓурчинов, Милан. Време, израз, Култура, Скопје, 1956

Ѓурчинов, Милан. Освојување на реалноста (теориска автобиографија), Три, Скопје

Ѓурчинов, Милан. Пролегомена за теоретските рамки во проучувањето на модернизмот во македонската литература и уметност, МАНУ Прилози, 2003

Методолошки параметри на критиката на Милан Ѓурчинов, во: Отворено писмо, Магор, Скопје, 2003

Спасов, Александар.: Патишта кон зборот, Култура, Скопје, 1956

Солев, Димитар.Quo Vadis Scriptor, Култура, Скопје, 1971

Шелева, Елизабета. Типолошки модели македонске књижевне критике у 50 и 60-тим годинама, магистерски рад, Филолошки факултет, Белград, 1988 г.

Lasic, Stanko. Sukob na knjizevnoj ljevici (1928-1952), Liber, Zagreb, 1970

Solar, Milivoj. Mit o avangardi i mit o dekadenciji, Nolit, Beograd, 1985

Flaker, Aleksandar. Stilske formacije, Liber, Zagreb, 1976

КОНЦЕПЦИЯТА ЗА ВРЕМЕ И ИДЕНТИЧНОСТ НА КРЪГА „СТРЕЛЕЦ“

Иван Христов

В настоящата статия, посветена на литературния кръг „Стрелец“, ще се спра на седем опорни точки, които ще ни помогнат по-добре да разберем концепцията за време и идентичност на този кръг. А те са: 1. Кои са кръгът „Стрелец“? 2. В търсене на физиономичното. 3. Кръгът „Стрелец“ и Освалд Шпенглер. 4. Към Ново българско Възраждане. 5. Кръгът „Стрелец“ и символистите Яворов – Лилиев. 6. Към съзнателно европеизиране. 7. Заключение.

1. Кои са кръгът „Стрелец“?

Както посочва в своите спомени един от идеолозите на кръга „Стрелец“ – Кирил Кръстев[1], зад първия идейно целенасочен културен седмичник – вестник „Изток“, е стоял един организиран интелигентски кръг. „Изток“ излиза две години – от 15 октомври 1925 до 16 юли 1927 г., в 70 броя. Вестникът се появява след трагичните 1923 и 1925 години, когато в България се води гражданска война. Разцеплението на нацията актуализира остро дебата за националната идентичност, който намира централно място и на страниците на вестниците на кръга „Стрелец“. Основното понятие, с което членовете на кръга си служат, е понятието РОДНО, *родно* изкуство, *родна* литература и т. н. Кирил Кръстев акцентира на това, че една от основните идеи в програмата на в. „Изток“ е за *„национално издигане до европейско ниво, но на органична родна основа“*. Стопанин и редактор на вестника е заможният аптекар Теодор Милев, свободен интелигент, живял и учил в Германия, близък приятел на граф Херман фон Кайзерлинк. Съредактор на Милев през първата година на вестника е пребиваващият в България американски пастор и мисионер,

[1] **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София : Бълг. писател, 1988, с. 115.

доктор по философия и журналист от един от най-реномираните американски вестници „Крисчън сайънс монитор" – Рубим Маркъм. По спомените на Кръстев „Изток" е бил „една малка енциклопедична трибуна". Той си е поставял за задача да отбелязва пулса на съвременния нему световен и вътрешен живот, без доктринерство, като редовно е застъпвал всички области на културата – обществени идеи и тежнения, литературни материали, въпроси на общественото възпитание, изкуствата, научни въпроси, проблеми на цивилизацията. Европеизацията и универсализацията са преобладаващите теми, поместват се и очерци за видни актуални личности.

Литературният кръг „Стрелец" се сформира в границите на литературния кръг „Изток". Във в. „Изток" от 1 октомври 1926 г. Константин Гълъбов помества статията „Към младежта", подписана от името на кръга „Стрелец". Според Кръстев[2] за кръстник на кръга се смята заглавието на стихосбирката „Стрелец" (1924) на един от членовете на кръга – Димитър Пантелеев, но аналогията с експресионисткото сп. „Везни" (от руското „Весы") също е спомогнала да се изходи от зодиакалното съзвездие и зодията „Стрелец" (Sagitarius). Седмичникът „Стрелец" излиза в 12 броя, от 6 април до 23 юни 1927 г. Силно влияние върху интелектуалците от „Стрелец" оказва книгата на Освалд Шпенглер „Залезът на Запада", чиито първи том излиза през 1918 г. Главен организатор и идеолог на кръга „Стрелец", популяризатор на творчеството на Шпенглер е д-р Константин Гълъбов.

2. В търсене на физиономичното

В статията „Методи на литературната история"[3], публикувана във в. „Изток" през месец ноември 1926 г. Константин Гълъбов излага идеята на немския литературен историк Карл Фослер за съзерцанието, или пътя на Wesenschau. Според нея съвременният литературен историк гледа на отделната литературна проява като на явление, „в чиято цялост се мъчи да обхване същественото, физиономичното по един ненаучен път на долавяне". Гълъбов отбелязва, че според Фослер този нов метод „създава от творението на поета, от личния му живот, от чувствата му един „об-

[2] Пак там, с. 136

[3] **Гълъбов**, К. Методи на литературната история. // *Изток*, № 43, 07 ноем. 1926, с. 2.

раз", едно единство, което почива повече върху съзерцание и видение, отколкото върху историческа основа, и не иска да бъде разбирано, а изживявано като художествено произведение". И подчертава, че това всъщност е феноменологичният метод, чийто „пръв голям майстор" е Освалд Шпенглер. „Навсякъде в своите бляскави характеристики на античната и западната култура Шпенглер се оглъбява по един ненаучен, а чисто творчески начин в съвкупността от културни прояви – сочи Гълъбов – и успява да долови общото между тях, което е и *физиономичното*, онова, което отличава дадена съвкупност от културни прояви (да речем античната) от друга (да речем западната)". Така Гълъбов разкрива своя собствен метод за постигане на родното. За него родното е съвкупност от културни прояви и подобно на Шпенглер той се опитва да намери физиономичното – това, което отличава тази съвкупност от други такива. И методът за постигането му е феноменологичният, чрез „оглъбяване в същността на нещата". Както един художник „чрез оглъбяване в една физиономия успява, без доводи и съображения, да долови физиономичното, характерното само за нея", така според Гълъбов литературният историк „трябва да долавя физиономичното, характерното в едно отделно произведение, в творчеството на един отделен поет, в едно литературно течение, в творчеството на един отделен народ и пр.". И доуточнявайки, изтъква, че този метод, или „начин на отношение", е необходим, защото „физиономичните, характерните белези се крият не в детайлите на явленията, а в тяхната съвкупност, която може да бъде обхваната само синтетично, сиреч феноменологично". По този начин Гълъбов стига до идеята за постигане на родното чрез *синтез на противоположни начала*.

3. Кръгът „Стрелец" и Освалд Шпенглер

Когато се опитваме да определим какво точно влага Константин Гълъбов в понятието *родно*, е невъзможно да стигнем до съществени заключения, без да имаме предвид неговите възгледи, последователно излагани във вестниците „Изток" и „Стрелец". Първият текст, който той публикува във в. „Изток", е „Упадъка на западния свят според Шпенглер"[4]. В тази статия Гълъбов конструира различните подстъпи, през които ще

[4] **Гълъбов**, К. Упадъка на западния свят според Шпенглер. // Изток, № 2, 22 окт. 1925, с. 3.

разбира понятието *родно*. Щом западната култура се намира в упадък, необходима е друга култура, която ще я замести. Нейни създатели ще бъдат главно русите, но на България и Сърбия е писано „да бъдат в бъдеще нещо повече от сюнгери за всмукване на чужди културни ценности – да бъдат, наред с русите, творци на собствена славянска култура, която ще замести западната". Но какво означава за Гълъбов България, Сърбия и Русия да бъдат „творци на собствена славянска култура"?

Тук ще си позволя едно отклонение, като актуализирам някои от възгледите на Шпенглер с оглед на тяхното влияние върху Гълъбов. Освен че възобновява остро дебата за националната идентичност, Първата световна война поставя въпроса за разликата между култура и цивилизация.

В своята книга „Залезът на Запада" Шпенглер въвежда няколко конкретни противопоставяния, които са важни и за концепцията на кръга „Стрелец". На първо място това са *култура и цивилизация*, *метрополия и провинция*, *Изток и Запад*. Според Шпенглер цивилизацията е крайна форма на всяка култура, като историческа тенденция тя „се състои в постепенното **разграждане** на станалите неорганични, мъртви форми"[5] (Тук и нататък в цитатите – подч.а., О. Ш.). Цивилизациите за него са „**най-крайните и най-изкуствени** състояния, на които е способен развитият вид човечество"[6].

Ако цивилизацията е изкуствено, механично състояние, то културата е състояние на естественост, на органичност. Шпенглер смята, че Западът е достигнал етапа на чистата цивилизация. Той прави рязко разграничение между култура и цивилизация. За него едни от основните признаци за наличието на култура са религиозността и романтиката. Наличието на чисто екстензивна дейност, без висока художествена и метафизическа продукция – нерелигиозната епоха, която напълно съвпада с понятието за космополитизъм, е време на упадък[7].

В „Залезът на Запада" Шпенглер скицира значението на Достоевски за бъдещето на човешката култура и чрез него разкрива идеята за възраждането на славянската култура. На Толстой – градския писател – космополита, той противопоставя Достоевски – селянина – провинциала. Според него в Русия заедно с европейската култура била внесена и евро-

[5] **Шпенглер**, О. Залезът на Запада. Т. 2. София : Лик, 1995, с. 59.
[6] Пак там, с. 58.
[7] **Шпенглер**, О. Залезът на Запада. Т. 1. София : Лик, 1995, с. 59.

пейската цивилизация. Примитивният царизъм на Москва в Петербург „бил маскиран в династичната форма на Западна Европа“[8]. Той обръща внимание на това, че западният историзъм бил внедрен в една аисторична народност, на която поколения наред било съдено да живее без история.

Нека сега да се спрем на разликите между човека на отмиращата цивилизация – Толстой, и човекът на раждащата се култура – Достоевски, които самият Шпенглер уточнява. Според него могъщата омраза на Толстой е „насочена срещу Европа, от която сам не може да се освободи. Той я мрази в себе си, той ненавижда себе си. И така става баща на болшевизма“[9]. Толстой е представител на края, той е разсъдъчен, просветен и със социална нагласа. Той е представител на западното Просвещение. Неговата гледна точка към света приема късната, градска и западна форма на проблем. Според Шпенглер Толстой е някак сроден с Маркс, Ибсен и Зола. Неговите творби не са евангелия, не са изпълнени с метафизическо очакване, нямат религиозна основа. Те са късна, духовна литература.

Християнството на Толстой не е религия, а социално учение. „Той говорел за Христос, а имал наум Маркс“ – заявява Шпенглер[10]. Такава социална омраза е непозната на Достоевски по простата причина, че неговото творчество има религиозна основа. Достоевски е обгърнал всичко същностно с една страстна любов. За него петринизмът и революцията нямат действителност. Той плъзга поглед над тях като от безкрайна далечина, защото те принадлежат на миналото на умиращата цивилизация. Душата на Достоевски според Шпенглер[11] е апокалиптична, страстна, отчаяна, но уверена в своето бъдеще. Той принадлежи към апостолите на ранното християнство.

Достоевски според Шпенглер вижда отвъд всичко социално. Нещата от действителността му се струват незначителни, защото никоя истинска религия не обръща внимание на света на фактите. Дълбоката религиозност на Достоевски е показателна, че той живее в очакване на непосредствено предстоящото културно творение. Ето защо немският философ стига до извода, че Достоевски е светец, обвързан изцяло с един метафизичен свят, а Толстой е само революционер, целящ промяна

[8] Пак там, с. 248.

[9] Пак там, с. 25.

[10] Пак там, с. 252–253.

[11] Пак там, с. 251.

на действителността. Началото на културата и краят на цивилизацията се сблъскват в двама писатели – съвременници. „На християнството на Достоевски принадлежи следващото хилядолетие" – заключава Шпенглер[12]. Вероятно тази прогноза е привлякла и българските интелектуалци от 20-те години.

В бр. 58 на в. „Изток" Константин Гълъбов публикува статията „Една мисъл на Пенчо Славейков"[13], в която ясно личи приемствеността между двамата патрони. Гълъбов се явява приемник на Славейков по отношение на неговото разбиране за положителното руско влияние в българската култура. Можем да мислим тази статия отново в посока на Шпенглеровата идея за възхода на славянската култура. Гълъбов откроява положителното според Пенчо Славейков в руското влияние върху нашата култура – „диренето на човека и в звяра". „Това е едно дълбоко проникване в характерното за руската литература и част от западната, то е едновременно указател за влиянията, на които трябва да се подхвърляме при общуването ни с руските и западните писатели" – пише Гълъбов. От „голямата литература на запада" според него българският писател може да научи „художествени похвати по-изтънчени от руските", тя може „да го приобщи с идеи по-богати", но „не може да го сроди в такава степен с духа на човечността, както руската". „Западната литература, взета изобщо, е по-голям учител, но руската – по-голям възпитател" – заявява той.

В статията Гълъбов отбелязва, че според Фридрих Меркер и Юлиус Майер-Грефе писателят на Запад е изгубил онази близост до народа, която е имал в Древна Гърция и има в Русия. Писателят е престанал да бъде изразител на болките на народа и негов възпитател. Писателят се отчуждава от народа, когато изкуството му става „развлечение, естетична забава, но не и насъщна нужда, жизнена необходимост". И тук Гълъбов, насочвайки се към традициите на реализма, възлага духовновъзпитателни задачи на писателя: „За руската душа един Достоевски беше лекар, Толстой – проповедник. Българската душа се нуждае от лекари и проповедници, а такива писателите могат да станат, когато обикнат своя народ и му служат вярно, като му откриват човека дори и в звяра."

Силно повлиян от Шпенглер, в рецензия за книгата на Майер Гре-

[12] Пак там, с. 252–253.

[13] **Гълъбов**, К. Една мисъл на Пенчо Славейков. // *Изток*, № 58, 26 фев. 1927, с. 2.

фе „Сфинксът на руската земя“[14] Гълъбов предрича, че русите ще имат основна роля във възхода на славянската култура. В отзива си за тази книга, посветена на Достоевски, Гълъбов обръща внимание на няколко черти на творчеството на големия руски писател. Първо, че неговият психологизъм „не преследва художествени цели“, „не доставя художествена наслада“, той „иска да лекува“. Всички по-големи произведения на Достоевски са интерпретирани като поучение. Неговите идеи се възземат от морални поводи до висотите на художественото, а не обратното. Гълъбов уточнява, че в основата на литературата на руския писател стои моралът, но той не е мъртъв етичен кодекс, а „живот, лечение“. Точно този „живот, лечение“ според него е типичното руско начало, „началото на един велик народ, за когото абстрактното слово не е нищо, а всичко – въздействието, началото на един велик народ, живящ в повишена общност между индивид и индивид – началото на един велик народ, одарен с особени асоциативни органи на душата...“ Ако следваме неговата логика, мисията на българската, респективно на славянската култура е да излекува болната западна култура чрез етиката, която носи в себе си. Чрез влога на тази ценност в западната култура славянската ще даде своя принос в културата на човечеството. Според културноисторическата концепция на критика е необходимо „изравняване“ между Толстой и Достоевски на основата на родната култура.

Така въз основата на прогнозата на Шпенглер за „Залеза на Запада“ интелектуалците от кръга „Стрелец“ чертаят два пътя за българската култура. Първият от тях е ориентиран към миналото – за Ново българско Възраждане, за връщане към българския XIX в. и времето на Просвещението, а вторият към бъдещето – за Нова Европеизация.

4. Към Ново българско Възраждане

Ако модернистите от предходния етап отричат напълно рационализма, то Гълъбов осъществява връщане към рационалистичната концепция или по-точно, към Просвещението на XIX в. Тъкмо по пътя на разсъдъка според него родното ще се доближи до западното. И тук се откроява начинът, по който Гълъбов тълкува и се влияе от Освалд Шпенглер[15]. Той

[14] **Гълъбов**, К. Сфинксът на руската земя. // *Изток*, № 56, 12 фев. 1927, с. 2.

[15] Тук и нататък цит. по: **Гълъбов**, К. Човекът на кавала. Човекът на Рибния буквар. Човекът на Балкана // *Изток*, № 15, 23 ян. 1926, с. 3.

смята, че човекът на Изтока (българинът) трябва да заимства разсъдъчността на западния човек, онази разсъдъчност, която е спомогнала западната култура да достигне до своя зрял етап. Но източният човек трябва да се пази от крайни форми на разсъдъчност, не бива да позволява да бъде обхванат от заразата на цивилизацията, която според Шпенглер се разпространява точно като болест и убива плодовете на културата. Разсъдъчният човек събужда активния човек – „този активен човек се проявява по бреговете на Босфора, с придобиването на църковна независимост, по чукарите и сипеите на Балкана, с извоюването на политическа независимост". Още в началото на своите публикации във в. „Изток" Гълъбов конструира един мит, който е негов опорен модел при по-нататъшното разгръщане на идеята за родното. Това е митът „Българско Възраждане". Като се има предвид времето на двадесетте години, когато в резултат на Първата световна война и събитията от юни и септември 1923 г. в българската култура настъпва остра криза на чувството за национална идентичност, то възвръщането към мита за „Българското Възраждане", към времето, когато се е формирала тази идентичност, е разбираемо. Но това е и едно възвръщане – питане, възвръщане на качествено нов етап.

Осмисляне на актуалната роля на Възраждането предлага и статията на Кирил Кръстев „Възможностите за една българска култура"[16]. Според стрелеца духовната култура е съпътствана от материално благосъстояние и технически разцвет. Прави впечатление, че за разлика от Шпенглер той не разграничава понятията култура и цивилизация. „Една истинска европейска цивилизация е синоним на съвкупност от условия, които биха осигурили максимум свобода за развитие на духовните сили" – заявява Кръстев. За него достигането на Западна Европа е само въпрос на време и импулс. Българите са едни от последните, които ще достигнат до тази цивилизация в нейния завършен цикъл, но по-важно е да се зададе въпросът – *„какви са най-значимите ценности на този еволюционен етап"*. Стрелецът заключава, че постигнатото развитие е само разкошно наторена нива, която чака своето опложданe „с един върховен смисъл". Тази „нива" е „наторена" от фаустовския дух[17], но крайната цел на ево-

[16] **Кръстев**, К. Възможностите за една българска култура. // *Стрелец*, № 7, 18 май 1927, с. 2.

[17] Според Шпенглер това е духът на западноевропейския човек, който се характеризира с неутолим стремеж към познание на истината, на абсолютно валидното, на пределните неща.

люционния цикъл е достигането до една синтетична култура и неин творец ще бъде Народът. Новото Възраждане според него ще дойде „само със съзнание и всеобща жажда за културен подвиг". Той определя Изтока като стара култура, а Запада като нова, но българската земя е мястото, където се кръстосват тези култури, тя е техен естествен мост. Така Кръстев очертава една зона, върху която разгръща своята концепция. Според него българите са „най-младото славянско племе". Налице е разбиране, което акцентира на славянския произход на българите. То изключва другите елементи в българската идентичност, като я вписва в граничната поставеност на славянските народи. Така българите могат да станат част от предречения „общославянски възход", който съвпада с бленуваното „Ново Българско Възраждане".

Макар и по-широка от концепцията на национализма, тази концепция също има локален характер. Тя се опира на географската разположеност на славяните между Европа и Азия. В концепцията за идентичност на модернистите от предходния етап локалните елементи имат място само като подсъзнателни. Българите не само са най-младото славянско племе, но тяхната психика е „още девствена по отношение решителното влияние на Изтока или Запада". Така в тази историческа представа за новата идентичност, или за изход от кризата, до която стига аисторичното съзнание на модернистите, идентичността се явява гарантирана в миналото (Възраждането), но в същото време и в бъдещето. Тя е едновременно стара и нова, едновременно зряла и девствена. „Сиянието на една нова синтетична и човечна култура трябва да озари душите на всички ония българи, които жадуват да видят настъпването на една истинска българска културна пролет..." – заявява Кръстев, а постигането на тази синтетична култура кръгът „Стрелец" приема за своя задача. Рационалистката и по-скоро просвещенска насока на формулираната цел е отново потвърдена чрез фигурата на д-р Петър Берон, авторът на първия светски учебник, който в дрезгавината между Средновековието и Възраждането със своя „Рибен буквар" поставя началото на светската наука, а съответно и на една светска идеология.

5. Кръгът „Стрелец" и символистите Яворов – Лилиев

Интересен аспект от дейността на кръга „Стрелец" представлява тяхната критика към предходния етап на модернизма, а именно симво-

лизма. Критиката, която правят на символизма също е от позицията на концепцията на Шпенглер. Първият български символист – Пейо Яворов за тях е началото, Достоевски на направлението. Последният – Николай Лилиев – неговият завършен етап. Детронирането на символизма напълно съвпада с концепцията на стрелците за проповядването на поетика, която се намира по-близо до рационализма, историчността; поетика, която е близка до действителността и колективитета. Тази културна политика съвпада с по-голямата идея за едно ново Възраждане като част от възхода на славянската култура, който предвижда Шпенглер.

6. Към съзнателно европеизиране

Както вече споменахме, вторият път за българската култура, който „Стрелец" предлагат е ориентиран към бъдещето – за Нова Европеизация. В статията си „Към младежта"[18] от 1-ви октомври 1926 г. Константин Гълъбов обявява, че занапред вестник „Изток" ще бъде орган на литературния кръг „Стрелец". В нея авторът обръща внимание, че чуждите влияния не са несъвместими със създаването на родно изкуство: „Ние сме за една родна литература, приобщена с ценностите на Запада, изникнала под западно влияние. Подвиг е да помириш родното с чуждото – източното с западното." Така той поставя като основна цел на кръга „Стрелец" помиряването между тези две начала – източното и западното, и това е по същество *първият глобалистки проект* в българската култура. Според него „българинът трябва да се европеизира, без да изгуби ценното, което той крие в себе си като народна единица, със свой особен облик". Гълъбов констатира, че това е особено тежка задача, защото българите „не са звено от веригата, която образуват европейските народи, свързани от една обща култура – западната култура, Фаустовската култура". Но той отправя своите призиви към младежта и на нея възлага надежди да изравни тези две основни начала.

В статията „Нашите културни задачи" той изразява виждането, че чрез доброволното и активно-съзнателно европеизиране, дори по-скоро самоевропеизиране, може да се формулира критерият *„за ценното и физиономичното в нашия живот* (к.а., К. Г.), в нашите културни прояви, заслужаващо да бъде запазено от похищението на западното"[19]. Гълъбов

[18] **Гълъбов**, К. Към младежта. // *Изток*, № 38, 01 окт. 1926, с. 1.
[19] **Гълъбов**, К. Нашите културни задачи. // *Изток*, № 44, 14 ноем. 1926, с. 1.

признава, че хората от „Стрелец" нямат още този критерий, но ще ратуват за неговото постепенно изработване, като въвлекат мислещата младеж в сферата на културноисторическите въпроси. А уясняването на тези въпроси ще хвърли светлина и върху литературата. Тук прозира заселеният в края на 20-те години интерес към историзма, който през 30-те години води до целенасочена държавна културна политика.

7. Заключение

Вече обърнахме внимание, че в статията „Възможностите за една българска култура"[20] Кирил Кръстев също предлага да се стигне до родното по синтетичен път. Той определя Изтока като стара култура, а Запада като нова, а българската земя е мястото, където се кръстосват тези култури, тя е техен естествен мост. Синтезът, който трябва да се осъществи е между „широката мистика и полет на славянската душа" и един „трезв и здрав (западен – б.м., И. Х.) критицизъм". Кръстев предупреждава, че „везните" не бива да се накланят нито в едната, нито в другата посока, за да се постигне истински синтез. И още – необходимо е да бъдат преценени точните *параметри на родното*.

Така тук се очертават две задачи на кръга, които взаимно се допълват. На първо място, това е достигане до концепцията, каква трябва да бъде родната култура, по един феноменологичен път, чрез изравняване по синтетичен път на противоположните начала *Запад – Изток, бъдеще – минало, рефлексивност – чувство.* На второ място – да се формулира критерий *за ценното и физиономичното в българската култура, заслужаващо да бъде запазено от похищението на западното.* Българската култура постига ново спасение, ново разрешение на кризата на идентичността на интелектуалците, което изисква възвръщане към предишни разбирания и вярвания. За разлика от предишния етап на модернизма, който изпитва необходимост да се върне към предмодерната, към космическата традиция, то кръгът „Стрелец" вижда спасение в едно връщане към епохата на Възраждането, на Просвещението. Като се опитва да неутрализира съществуващите противоречия между настоящето и миналото, между настоящето и бъдещето, кръгът „Стрелец" стига до разрешение на кризата чрез връщане към аспекти на модерността. Според

[20] **Кръстев**, К. Възможностите за една българска култура. // *Стрелец*, № 7, 18 май 1927, с. 2.

неговата концепция е необходимо от Запад да бъдат внесени *рационализъм*, *социалност*, *наука* и *историзъм*, които да обогатят все още ирационалната, асоциалната, религиозна и аисторична българска култура. Тъкмо в синтеза на тези две начала се състои предназначението на писателя за стрелците. Ако се изразим метафорично, според тяхната концепция писателят трябва да бъде едновременно модерен като Толстой и модернистки като Достоевски, намиращ се на границата между физиката на Просвещението и метафизиката на модернизма.

Както посочва в своите спомени Кирил Кръстев[21], вестник „Стрелец" спира да излиза през 1927 г. по същите причини, по които изискаността и новаторското мислене на експресионисткото списание „Везни" не са намерили широк читателски прием сред българската публика.

БИБЛИОГРАФИЯ

Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. С., 1988

Шпенглер, О. Залезът на Запада. Т. 1-2. С.1995

[21] **Кръстев**, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. София: Бълг. писател, 1988, с. 137.

МОДЕРНИЗМЪТ КАТО ЕВРОПЕЙСКА ЦЕННОСТ В ТВОРЧЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИ И МАКЕДОНСКИ ЛИТЕРАТУРНИ ТВОРЦИ ПРЕЗ XX ВЕК. СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ.

МОДЕРНИЗМОТ КАКО ЕВРОПСКА ВРЕДНОСТ ВО ТВОРЕШТВОТО НА БУГАРСКИТЕ И МАКЕДОНСКИТЕ КНИЖЕВНИ ТВОРЦИ ВО XX ВЕК. СЛИЧНОСТИ И РАЗЛИКИ.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА „ЕВРОПЕЙСКОТО“ И „РОДНОТО“ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА В ПЕРИОДА НА МОДЕРНИЗМА

Александър Йорданов

Още Иван Ст. Андрейчин споделя „еретичната“ мисъл, че „в областта на литературата, в царството на човешката мисъл няма наше и чуждо“.[1] И настоява, че влиянието е култура, а не „израждане и отпадък“. В интерпретацията на Андрейчин „родното“ е това, което има за задача да „възприема“ „европейското“. „Родното“ е попивателната. То е страна в „разговора с по-великите“. Европеизирането е възможно не чрез подражание, а чрез изучаване. („Има ли нужда да се „ибсенува“ и „метерлинкува“, когато има Ибсен и Метерлинк?“).

Лозунгът за „самобитно творчество“ според идеолога на символизма Иван Радославов е „лош лозунг“, защото пренебрегва общуването между родното и европейското като опит на „безсмъртния човешки дух“. Лишена от европейските влияния, българската литература вече не е българска, пише той в известната си студия „Българският символизъм. Основи-същност-изгледи“[2], а в статията „Ницше и Маларме у нас“ обяснява творческото развитие на редица български писатели с европейското влияние: творчеството на Вазов – с влиянието на В. Юго и Ламартин, творчеството на П. П. Славейков – с „познаването“ на Ницше и Хайне, произведенията на символистите – със системните им връзки с немски и френски поети.[3]

Гео Милев освен че манифестира „европейския опит“, се опитва още през 1921 г. да систематизира европейските влияния върху българската литература. И сам признава „несъмненото“ си „родство“ с Емил Верхарен и Рихард Демел.[4]

---

[1] **Андрейчин,** И. Ст. „Из нов път.Литературен манифест.“ – В: „Из нов път“, 1907, №1, с.8.

[2] **Радославов,** И. „Българският символизъм. Основи-същност-изгледи.“ – В: „Хиперион“, 1925, №1, с.12.

[3] **Радославов,** И. „Идеи и критика“, С., 1921, с.108-110.

[4] **Милев,** Г. Съчинения в три тома. С., 1976. т.3., с.57.

Константин Гълъбов многократно определя „нашите културни задачи" като „по-голямо приобщаване към ценностите на Запада". *„Целият ни живот* – пише той – *трябва да се превъплоти и приеме съдържанията и формите на западния, като ги обагри със своето, българското, от което трябва да запазим само несъмнено ценното."* Създаването на автохтонна култура според него е невъзможно у нас и е необходимо „съзнателно" европеизиране, а *„не както досега, сляпо подхвърлени на един процес, за който не сме си давали сметка".*[5] Друг сътрудник на кръга „Стрелец", Атанас Илиев, най-ясно формулира общата за „стрелците" теза: *„Чуждото трябва да се постигне по пътя на едно вдълбочаване в родното".*[6] Могат да се посочат още примери – от д-р К. Кръстев, Пенчо Славейков, Боян Пенев.

До каква степен темата за „европейското" и „родното" е занимавала съзнанието на българските творци от Възраждането до модернизма показва любопитното сравнение между размислите на бащата и сина Славейкови. Бащата се опитва да прогледне в бъдещето, в немислимо далечната 2000 година и записва видението си: *„Напредък на цивилизацията. Няма война, равенство. Европа ще сглупей, а българите ще станат най-умните хора на света."* Минават само десетина години и синът е категоричен: *„Погледнете в главите си: патриотизмът, който се мотае там, не ви ли пречи да мислите?"* В случая и бащата, и синът не могат да напуснат дихотомията „другите" и „ние".

Българският модернизъм е една безкрайна жажда по съизмерване, винаги разколебан между родното и европейското. За модернистичното критическо съзнание това двоумене е израз на саморазвитието на литературата. Модернистичната критика изгражда хоризонт на очакване спрямо „европейското". То се представя като даденост, общност на идеи, стилове, сюжети, качество и стандарт на литературата. Отделните национални европейски литератури се скриват зад това понятие, а „родното" застава спрямо него с наведена глава, обзето от комплекси за немодерност, изостаналост, подражателност. Според Георги Чобанов в края на XIX век *„българската литературна и културна рефлексия ритуално-драматично разиграва комплексите на интелигенцията ни и осъществява болезненото превключване от един европейски модел (позити-*

[5] **Гълъбов**, К. „Зовът на Родината. Културният път на българина.Литературни опити". С., 1930, с.23.

[6] **Илиев**, И. – „Зовът на родината" – В: „Изток", 1927, с.40.

вистичен) към друг (модернистичен).“ И логично следва твърдението, че литераторите от кръга „Мисъл“ осъществяват *„превключване вътре в рамките на европейската ни културност и литературност, а не на някаква мнима, дошла отвън европеизация.“* [7]

На д-р Константин Гълъбов принадлежи оригинално определение на творчеството на Пенчо Славейков. Сравнява го с „двуликия Янус“, който „гледа към Ницше“ и към „руската хуманна мирогледност“. И като цитира популярния очерк за Иво Доля от „На Острова на блажените“, не спестява и „присъдата“ – „мирогледно двуличие“, определение – несъмнено спорно, но и функционално, особено ако знаем, че това римско божество е своеобразен посредник между варварщината и цивилизоваността, селския и градския живот, младостта и зрелостта, а едва през Средновековието получава символиката на двузначност и двуличие. „Двуличността“, разбирана като диалогично отношение и несекваща игра между свое и чуждо, родно и европейско, старо и ново, изостанало и напреднало, традиционно и модерно, е типична за литераторите от кръга „Мисъл“. В техния антитрадиционализъм и европейска ориентация, както отбеляза още Тончо Жечев, се съдържа и раждането на новата традиция – „традицията на постоянна съпоставка с постиженията на най-напредналите духовно страни“.[8] Това е традицицията на... антитрадиционализма, която в произведенията на възрожденската литература функционира и като карикатура на „чуждопоклонството“, като присмехулно отношение към „чуждото“ и достолепно прибиране в собата на „своето“.

В творчеството на „предмодернистите“ Иван Вазов и Константин Величков диалогът между родно и европейско води до осъзнат стремеж да се създаде това, което националната традиция не е успяла още да сътвори – и в жанрово, и в тематично отношение. Така литературата ни получава своите„родни“ епични и фамилни романи, своя роден героичен поетически епос, своята родна лирика, вгледана във „вечните“ и експлоатирани в европейската литература въпроси на битието. Европейското и родното тук се срещат, но без да се разбират –първото остава на равнището на повествователната „техника“, а второто – претендира да е същинското „съдържание“. В произведенията на писателите и поетите от кръга „Мисъл“ „родното“ вече съществува като съзнание за преосмисля-

[7] **Чобанов**, Г. „Българска литература и европейски позитивизъм“ - LiterNet, 18.10.1999, № 1.

[8] **Жечев**, Т. „Въведение в новата българска литература“, С., 1995, с.179.

не на всичко „старо и ненужно" в българската литература, но отново на основата на „традицията" – народната митология и творчество. Програмната творба на Пенчо Славейков „Баща ми в мен" е своеобразна емблема на този странен български бунт срещу традицията, обречен постоянно да я повтаря с претенцията за модерност и откривателство. Силата на новаторската енергия на българската литература в този смисъл е в осъзнатата логика на повторителността и оттласкването от нея. Светлозар Игов не случайно подчертава, че Пенчо-Славейковите „модерни тежнения" не са бягство или откъсване от „родното", а точно обратно – „преосмисляне на неговите ценности през призмата на общоевропейската култура, за да може българското да се приобщи и да стане органична част на общочовешката цивилизация".[9] В „Българската народна песен" идеята за „родното" се поставя в контекста на необходимостта от „повишена културност" на българина. Защото невъзприемането, „прозяпването" на западноевропейската култура има като ефект неразбирането и на родната култура. Според литераторите от „Мисъл" културното издигане, приобщаването към това, което днес наричаме „европейски културни ценности" е своеобразен ключ и към преоткриване на ценното в националната култура. Разбереш ли „европейското", казват литераторите от „Мисъл", ще схванеш истински и „родното". Българско и европейско тук застават в равна позиция, взаимно се предполагат и обясняват. „Родното", разбирано като традиция на народния фолклор и митологии, е проблем на възприемането и интерпретацията. То съществува „обективно" като „интергрална част" от същностния проблем на модерната българска култура – творческата личност. В разбирането на Пенчо Славейков понятието за творческата личност е синоним и на „модерната културна идентичност". „Родното" като традиция и глад за модерност се реализира единствено чрез ярката творческа индивидуалност и това е основен естетически постулат в теоретичните възгледи и художествената практика на кръга „Мисъл". В „Тъгите ни" Димо Кьорчев естетизира „родното", като го разполага в контекста на модерната европейска „философия на живота". Цитира скрито и спори открито с Фридрих Ницше. Чрез образа на Заратустра „примерният европеец" Ницше възпява „човека без отечество". В „Отвъд доброто и злото" приветства „възникването на нов тип човек – човек, стоящ над всичко национално". *„Понякога* – пише Ницше – *за нас, „при-*

[9] **Игов**, Св. „„История на българската литература", С., 2002, с. 410

мерните европейци", настъпват такива времена, когато допускаме да ни завладее чувството на някаква нежна обич към отечеството и с непохватна походка се връщаме отново към старите пристрастия и тесни понятия ...от времето на кипенето на националното чувство, на патриотическата тъга и още куп други преувеличения на нежното чувство към старината...Аз считам за глупави и немощни тези раси, на които в нашата, вървяща с бързи крачки напред Европа, би им било нужно половин столетие, за да се освободят от тези атавистични припадъци на подсладената любов към отечеството..."[10]

В „Тъгите ни" Кьорчев е „примерен европеец", когато разсъждава за „творческата личност" и далеч от Ницше, когато пише: *„поетът ще бъде народен и колкото по-национален, толкова по-общочовешки"*.[11] Този възглед покрива пространството на теорията за „родното", която години по-късно Константин Гълъбов и Атанас Илиев ще превърнат в знаме на една „нова тенденция" в литературата ни.В разсъжденията си върху българската литература Кьорчев определя две тенденции в нея – „наивна", която обслужва идеали и „нова", която сама ще създава „живот", а няма сляпо да следва неговите форми. „Новото време" е време на крушение на идеалите и затова самото търсене на такива е празно „лутане", „несбъднато желание". „Старата литература" или литературата на идеала „спекулира над традициите на народа", ползва отделни мотиви от народния живот и чрез тях се опитва да изрази „нови замисли, нови идеи". Но по този начин тя поставя живота в „рамки", без дълбочина, която да обхваща „целия живот". Литературата, която трябва да бъде „преодоляна", се стреми да обособи националното, да служи на народа и нацията, но не и на културата. Модерното изкуство според Кьорчев трябва да бъде „повече философско", да носи „модели на нов живот", да „гради и отрича". От гледна точка на „старата", „наивната" литература то изглежда „неправдоподобно", но истината е, че разкрива „непознат живот – действителност, живот – възможност". Димо Кьорчев остро полемизира с тезите на Пенчо Славейков за българската поезия, които са „чисто субективни". Според него Славейков и Яворов са трагични личности, които не могат да примирят своята личностна философия с обществени и патриотични идеали. И двамата „търсят българина", но това е една „дружба", която е невъзможна във времето, в което живеят и творят. Те не намират „чове-

[10] **Ницше**, Ф. „По ту сторону добра и зла", М., 1900, 218-219.

[11] **Кьорчев**, Д. „Тъгите ни".– В: Сб. „Южни цветове", 1907 г.

ка в българина", за тях отличителността на човешкото е скрита в „етнографската специфичност". Следва и отрицание на популярната теза на д-р Кръстев за „младите" и „старите" в литературата ни. Това е критическа теза, родена от „наивност", тъй като „новото", „младото" трябва да отрича категорично създаденото преди него. А такова крайно отрицание, въпреки създаденото мнение, Кьорчев не открива в търсенията на творците около „Мисъл". Повечето от тях привнасят чужди художествени идеи, образи, теми и проблеми. А пътят на истинската модерна национална литература не е във вноса на „чуждото", не е и в абстрактния „индивидуализъм". Българският творец ще бъде „общочовешки", когато бъде „народен и по-национален", когато ни предаде „всички свои разговори с нашето небе, с нашите цветя, с тайните на нашата нощ", когато се „чувства син на тази земя". За Кьорчев посоката започва от народното творчество, защото то е израз на един цялостен, завършен „в себе си", духовен свят.

Почти по същото време Боян Пенев разсъждава за прагматичния и идеален модел на българската литература. Прагматичната и близка цел според него е *„едно критично и по-дълбоко вникване в цялостния характер на чуждите култури и усвояване само на онова, което наистина би имало значение за нас и би отговаряло на една действителна потребност."* А „далечният идеал" – *„да примирим в себе си немската предметност, добросъвестността и глъбината на немската мисъл с живия френски стил, да противопоставим руския нравствен идеализъм на грубата българска практичност, да победим сухия догматизъм със свободните форми на английското творчество, да осмислим и облагородим нашия ограничен индивидуализъм с широката общественост и универсалния дух на Франция."*[12]

Още в ранните си литературнокритически текстове Иван Радославов, който сам се определя като „поклонник на европейския Запад", е убеден, че българската литература до символизма „не съществува", а доколкото я има, тя е само „предистория" на истинската литература, която се ражда в кръга на творците от „Млада България". *„Какво е изобщо българската литература"* – пита Радославов и отговаря: *„всичко, което може да бъде предистория на една литература, но не и една действителна литература: няколко десетки имена, неказващи нищо или почти нищо."*[13] Така се задава още един код на четене на „родното" – като

[12] **Пенев**, Б. „Нашата интелигенция. Фрагменти", – Златорог, 5, № 1, 1924.
[13] **Радославов**, И. „Идеи и критика",С., 1921, с.24.

себеподценяване, неприкрито чувство за малоценност, изолираност, пренебрегнатост, изостаналост, все емоционални състояния, които владеят и до ден днешен не само масовото съзнание. Невъзможността да приемем, че „европейското това сме и ние", ни кара да заставаме пред него като ученици, които в урок по география трябва да разкажат какво са видели и преживели при последната екскурзия. Този разказ е интересен сам по себе си, макар да забравя най-важното – че „ние сме били", че „ние" разказваме, че без нас разказът липсва, че нещо сме видели, а вероятно и сме пропуснали да забележим, но екскурзията е станала и има какво да се разказва. Дори и да не е „далечният идеал", както би написал Боян Пенев.

Модернистичният духът на отрицание спрямо „родното" не трябва да изненадва, когато става дума за литературнокритическите текстове на Иван Радославов. Срещаме го и когато убедено твърди, че „руска литература няма". За разлика от Русия, която според него е „селска страна", то „европейският Запад" дава възможност да се преодолее „собствената психология". В неговата интерпретация европейското е градската култура, разбирана като социално-психологическа реалност. „Градът" става център на модерната литература, „фолклорната магия на селото" – ненужна литературна атракция.В разбирането на идеолога на българския символизъм дилемата „родно"–„чуждо" има своя национална история. В западните култури тя е „преодоляна", представлява минал проблем на културното развитие. И това е така, защото културата на един народ е „висш синтез на националния дух", и когато този синтез е постигнат, антитезата – „влиянията и заимствуванията отвън", отпада от само себе си. Проблемът според него е, че българската литература трябва да „догонва този синтез" и докато не го осъществи, въпросът за „родното" ще продължава да „занимава и вълнува". За да обясни драматизма на явлението, Радославов използва сравнение с „карикатурния европеизъм" на Алековият герой бай Ганьо. Героят на Алеко Константинов се „откъсва" от „традициите и бита на миналото" и търси „светлината отвън". В душата му се срещат „два свята". Старите духовни устои са получили „удар", но новите не са изградени, не са асимилирани. Поставен в двойствената ситуация на носител на „родното" и възприемател на „европейското", бай Ганьо не може да избяга от своето „карикатурно положение".

Още в своите ранни „литературно-художествени писма" от Германия Гео Милев разсъждава затова, че пред българската литература стои

задачата да „юнифицира себе си с другите литератури, да достигне другите литератури". А това означава тя да напусне традицията на „националното, съвременното и популярното" и да престане да бъде „битова" литература. В манифестния текст „Родно изкуство" Гео Милев очертава границата между „родното" като „девиз в изкуството" и „интернационалното". „Родното" е „мъртва традиция", „стара фраза". То изразява същността на една култура на бита, материалното, веществено и провинциалното, „националнотото чувство". Проблемът му е в това, че когато се изведе от подсъзнание в художествено съзнание, родното действа антихудожествено. С тези си размисли Гео Милев отваря пролука към мирното и съвместно съществуване между „родното" и „европейското", макар да разбира „родното" като „стара фраза", в която „дири убежище една голяма мъртва традиция". Поставянето на задача на изкуството да бъде „родно", в смисъла на извеждане на повърхността на „националните чувства", е всъщност условието за неговото самоубийство.

„Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – „родно" – не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската душа – с всичките нейни качества, – която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи на чуждо изкуство – те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българската душа".[14]

Владимир Василев е много по-директен от сложното и многозначно експресивно слово на Гео Милев. Като цитира тезата на Константин Гълъбов за „европеизирането на българина", Василев в ироничен стил задава въпроса: „кой и кога е бил против приобщаването на българската литература с културните ценности на Запада?" Според него „приобщаването", за което мечтае Гълъбов, е не стремеж и лозунг, а дълголетна традиция, „непрекъснато постигана от всички поколения". Това е важно наблюдение, което говори, че става дума за универсален принцип, действащ в тялото на българската литература. Затова и Василев си позволява да напише убийственото: *„Г-н Гъл. вероятно мисли, че се намира в някоя страна на диваци, на които се счита призван тепърва да съобщи, че съществува западна литература, западна философия, западно изку-*

[14] **Милев**, Г. „Родно изкуство" - В: Милев, Г. „Съчинения в три тома", т.2., с. 187.

ство."[15] Теорията за „родно изкуство", приобщено с ценностите на западната култура, превърната в естетически манифест в средите на „стрелците", е само „смешен опит" според Василев да се присвои една позната, традиционна формула за българската литература. Но модерното, както отбелязва Анри Мешоник, е борба. Утвърждаването на поредния „изъм" в модернистичната верига е невъзможно без отрицанието на предходните. Афиширането на новото изкуство от „стрелците" е също толкова оплетено в дилемите на родното и европейското, колкото и творчеството на техните предходници. Затова и Владимир Василев спори с „юпитата" на модерната западноевропейска култура, като им противопоставя техните български „европейски" предходници – Яворов, който, без да познава западната философия и изкуство, е „носител на съкровеното в националния дух"; Елин Пелин, който най-вероятно не е чел теориите на Шпенглер и Маргарита Зюсман, но е успял и без тях да се „нирне в глъбините на родното", а Йовковите „Старопланински легенди" са легенди за човека на Балкана, без авторът им да е учил или завършил немски университет. Според Василев в целия спор за „родното" и „европейското" се среща прастарата дилема за двата писателски типа: културният тип, какъвто безспорно представляват Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Николай Райнов, Николай Лилиев и първичният – Ботев, Яворов, Елин Пелин, Йовков.

Според Атанас Илиев в периода преди Първата световна война в българската култура се наблюдава противопоставяне на „родното" на „европейското". След това идва времето на създаването на „органическа връзка" между тях. Като пътят за това е във „вдълбочаването" в родното, което ще доведе и до изживяването на западноевропейската култура като „наша собствена". За Илиев „родинодиренето", което преживява интелигенцията ни след войните, идва и като резултат на противоречието при възприемането на българската действителност и нейното съпоставяне с европейската действителност. За мнозина представители на българската интелигенция преди войната „духовната родина" се преоткрива „някъде на Запад", а „истинската" родина – „суровата българска действителност", става видима и осезаема след трагедията на военното време. Затова и в разбирането на Илиев „противоречието" между „родното" и „европейското" е резултат от „недоверието ни към родното", от това, че интелиген-

[15] **Василев**, В. „Хулиганството в литературата ни" – В: Василев В. „Студии, статии, полемики", С., БП.1992, с.368.

цията е изгубила „непосредните си връзки с родната земя". Умението да се възприема европейската култура граничи с неумението да се изрази „родното". Но в същността си този конфликт е „първи етап на културното ни развитие" и естествено трябва да бъде преодолян. [16]

Атанас Илиев твърди, че западноевропейската култура не е „абсолютен авторитет", който само трябва да се повтаря. „Живият организъм" на културата се развива според възгледите на Шпенглер, а това означава, че и културите умират, и биват заместени от други. „Заместителят" е „бъдещата култура на славянството". И тук, в изграждането на тази славянска култура, е и нашият световен шанс. За целта западноевропейската култура е необходима като „материал" за развитието на нашата култура, като „средство" за „осъществяване на заложбите", които „дремят в дълбочината на българския дух". Следвайки тезите на Освалд Шпенглер, Илиев интерпретира източното („славянството") като равноценно на западното („европейското"). Според него в конкретния исторически момент „западноевропейските културни влияния са необходими за новата култура на славянството". Те създават необходимата „благоприятна температура" за нейното „заякване и развитие".[17]

Асен Златаров интерпретира предисторията на дебата. Тя е в „първичната стихийност на нашите бащи и деди", осъществили интелектуален бунт срещу „духовната и политическата зависимост" по време на робството. Събирането на народното творчество тогава е предвестник на идеята за създаване на „родна култура". Инстинктът за самосъхранение в периода на „турско и гръцко влияние" тласка тогавашните поколения към „издигане на всичко, което имахме като свое". След Освобождението настъпва обратният процес – „разтворихме тогава широко вратите на своя дом и пуснахме да струи в него живителната струя на западната култура". Модерното завръщане към „родното" Златаров обяснява с общоевропейския процес на „народно обособяване" след края на Първата световна война. В случая действа „някакъв непознат закон за периодичното оживяване на народното самочувство". Но за да се разбере смисълът и посоката на това отиване-завръщане на родното, е необходимо най-напред да се „тегли строга граница между „наше и чуждо, между два свята

[16] **Илиев**, А. „Конфликтът между родното и чуждото" – В: „Изток", №49, 19 дек. 1926 г.

[17] **Илиев**, А. „Зовът на Родината" – В: „Изток", г.II, бр.40, 17 окт. 1926 г.

– български и европейски". В акта на разграничаването на тези светове родното е сравнено с ботаническите процеси, където видът, който е най-верен на принципите си, е и с „най-буйна вегетация". В кръга на „стрелците" движението към родното се схваща в неговата тоталност спрямо националния живот – не само и единствено като тенденция в изкуството и литературата на периода. Целта е да се „нарисува физиономията на родното", да се открие „Менделевият закон за културното творчество", неговото „самочувство" в националната култура като „родово или расово обособено". В този контекст, очертаващ намирането на физиономията на родното като условие и цел, трябва да се чете и чуждото влияние, което е необходимо, но само видяно през призмата на „действителна културна нужда". И следват щедро разхвърляни разсъждения за ролята на малките и големи народи в културното развитие. Те са любопитни не толкова със своето отношение към конкретния проблем, колкото с това, че дават представа за начина и посоката на мислене на една част от българската интелигенция през следвоенния период. Така според Златаров културната мисия на немския народ е да „вдълбочи мисълта, да създаде...перспективата на живота". Мисията пък на французите е да създадат една „съвършена форма на човешката мисъл". Руснаците също имат своя мисия като голям народ и носят нещо много типично за своята „възлазяща култура", но то е все още в зоната на това, за което само може да се „гадае". Това са „мирови задачи", които „малките народи" не могат да постигнат и изпълнят. Но те пък могат да създадат нещо във висша степен оригинално – като холандската живопис или датското стопанство. Логично идва и сравнението с японската култура, която възприема от европейската култура нейната „цивилизация" по израза на Освалд Шпенглер, но съхранява своята самобитност. [18]

Според Константин Гълъбов „целият ни живот трябва да се превъплъти и приеме съдържанието и формите на западния". На „родното" се възлага задачата „да обагри" чуждото влияние и изработи постепенно „липсващия критерий за ценното и физиономичното в нашия живот". В интерпретацията на Гълъбов родното не е някакво застинало, небулозно състояние, то е това, което се постига и това, което се преодолява. То е процес, движение. И не случайно идеологът на „Стрелец" прави признанието, че „стрелците" ратуват за „постепенното изработване на този

[18] **Д-р А. Аз**. „Мисли върху родното" – В: „Изток", №50, 26 дек. 1926 г., с.2.

критерий". Като пример посочва културностроителната стратегия на Иван Шишманов. Следва и изводът: „Да бъдем европейци и все пак българи". В „Психология на българина" се обосновава тезата, че движението към родното през европейското трябва да става плавно, равновесно, синхронно, защото иначе рискуваме „да имаме един от най-модерните и скъпи театри в Европа, преди да имаме канализация в Пловдив". Резките и непремерени движения в една или друга посока, престаряването само усилват или пораждат кризисни състояния. Като пример идва българската склонност към дезориентиране, която особено при политиците е болестно явление.

През 1926 година Константин Гълъбов се среща с Освалд Шпенглер на брега на Щарнбергското езеро в Алпите и в спомените си предава думите на своя събеседник, които са и своеобразен отговор на тогавашните му интелектуални вълнения:

„Нищо, че българският народ е малък – каза Шпенглер. – *Това е един много способен народ, щом като е създал кирилометодиевската писменост. Да не би гръцкият народ да е бил по-голям? И все пак той е създателят на най-значимата култура в древността. ... В поезията Ви има много западни мотиви и все пак тя е ваша, родна. Вашата теза, че народи като българския, сръбския и др.ще бъдат неминуемо европеизирани, споделям напълно, но смятам, че родните Ви особености ще наложат своя отпечатък. Към този отпечатък вие трябва съзнателно да се стремите".*

Интерпретацията, която литературната критика в периода на модернизма прави на отношението родно–европейско формира специфичен естетико-критически критерий при оценката и възприемането на литературата и на литературните процеси през периода. Открие ли се „европейското" в литературната творба – всичко е наред с нейната критическа оценка. Но ако то се постига чрез присъствието на национално-родния колорит и образно-мисловна система, оценката вече докосва небето. Затова, може би, още през 80-те години на миналия век в „Традиция и съвременност" полският българист Войчех Галонзка обърна внимание, че опозицията родно-европейско изразява „цикличността в развитието на българската литература" и „диалектиката" на общия литературноисторически процес. „Родното" в интерпретацията на модернизма и литературния авангард след Първата световна война има своите корени още в „История славяноболгарская" на Паисий, където за първи път опозицията

родно-чуждо се реализира.[19] „Родното" победно преминава през цялото българско възраждане и доминира през 80-те и 90-те години на XIX век в литературата. Но едва в периода на модернизма идеята за него се подлага на дискусия, което не означава, че механично се отхвърля. Парадоксът в случая е в това, че за „европейското" не се спори. То се приема като исторически необходимо, като условие за развитие на националната култура. Спори се за „родното". Нещо повече. Феновете му са подложени на жестоки подигравки, осмивани, обиждани. И обратно – европейското означава авторитет, гаранция за „качество". Родното пък е това, което или е твърде „битово", или е прекалено „подражателно". Особено пък, ако претендира и да е...модерно. Тогава ехидността изпълва критическото слово, то наедрява, нараства, готово е да литне като балон в небесата. И литва. Поне така изглеждат 20-те и дори 30-те години в българската литературна критика, когато повечето от споровете и полемиките се въртят около смисъла и безмислието на родното.

Идеята за изграждане на модерна европеизирана култура чрез задълбочаване в „родното" и трасформационно усвояване на европейското е странстваща идея в българската култура и литература. Казано с думите на Анри Мешоник, тя е „прогнозата, която трябва да се случи в настоящето". Или в бъдещето. Но само в настоящето тя е модерна като рекламно лице, което всички очакват и да видят, и да се вслушат в предложението, което прави. Затова и твърдя, че идеята за родното и европейското е идеята за модерното като настояще. Като способност на настоящето да бъде прогноза за себе си. Самият спор за „родното" и „европейското", който настойчиво води модернистичната литературна критика, става своеобразен културологичен ключ, чрез който критиката се опитва да отключи „тайните" на модерната съвременна българска литература.

Днес парадоксът е в това, че идеята и спорът са омръзнали „до втръсване" и същевременно са все така нови и модерни. И не случайно културата ни ги повтаря, водена от надеждата, че те ще дадат отговор на въпроси, които владеят съзнанието ни.

[19] **Gałązka** W., „Tradycja I współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku", Katowice, 1983.

БИБЛИОГРАФИЯ

Василев, В. „Студии, статии, полемики", С., БП. 1992
Гълъбов, К. Зовът на Родината. Културният път на българина. Литературни опити. С. 1930.
Жечев, Т. Въведение в новата българска литература. С. 1995.
Игов, Св. История на българската литература. С. 2002.
Милев, Г. Съчинения в три тома. С. 1976.
Ницше, Ф. По ту сторону добра и зла, М. 1900
Радославов, И. Идеи и критика. С. 1921
Южни цветове, Сб. 1907
Gałązka W. Tradycja I współczesność. O literaturze bułgarskiej XX wieku. Katowice, 1983.

ПОЕТОТ АЦО КАРАМАНОВ – МЕЃУ РЕВОЛУЦИЈАТА И МОДЕРНИЗМОТ

Милан Ѓурчинов

Александар-Ацо Караманов (1927–1944) е особен феномен на балканските литературни простори, но и пошироко од тоа. Тој ја напушти книжевната и животната сцена уште на 17-годишна возраст, како борец во редовите на Народноослободителната и антифашистичка војска на Македонија. Низа години беше заборавен. Живееше само во спомените на своите најблиски пријатели и соученици, кои го паметеа и како исклучително интелигентна и образована личност, но и како талентиран поет што создаде огромен број стихови. Не се споменуваше ниту како припадник, ниту како учесник во процесите на создавањето на новата македонска литература по 1945 година. Она што повремено некои од неговите гимназиски колеги ќе објавеа од него не оддаваше впечаток на остварувања што заслужуваат особено внимание. Така тоа траеше сè до појавата на неговата прва стихозбирка во 1963 година, која ја подготви поетот и книжевен историчар Радивоје Пешиќ. Книгата носеше наслов „Црвена пролет“ и содржеше педесетина песни со првите најнеопходни информации за личноста и творештвото на Караманов. Иако во тој момент македонската книжевност беше минала низ неколку фази, дури и модернизмот беше поминал како епизода, Караманов беше сфатен и толкуван низа години потоа исклучиво како социјален, естраден, идејно ангажиран и револуционерен поет и творец. Како таков тој започна да се појавува и во првите прикази на раното македонско уметничко поетско творештво, заедно со Рацина, Коле Неделковски, Венко Марковски и др. За таква негова естетичка ориентација имаше не мал број аргументи, бидејќи сè што беше објавувано во првата деценија по 1945 од Ацо Караманов носеше јасен печат на поетиката на социјалната литература. Сите негови познати песни беа пишувани во годините 1941–1942 и во 1943 на бугарски јазик, кој во тој период беше јазик на неговото образование, неговата богата лектира и во голема мера јазик на неговите контакти со другите балкански поети од кои тој учеше. Овде треба да се истакне дека

пред тој период младиот Караманов со своето семејство живееше и учеше и твореше во средина на српскиот јазик, во средина во која тој рано се истакна како одличен ученик, но и млад ерудит, кој интензивно работи на своето духовно и поетско усовршување. Така, пред да се врати во татковината во Скопје, тој веќе беше напишал низа поетски творби што ги импресионираа неговите професори и постари колеги, меѓу кои и својата антологиска подолга песна „Псалм", едно од најуспешните свои поетски дела, кое подоцна им даде повод на неговите преведувачи на германски јазик да го наречат ова исклучително надарено дете – вистински вундеркинд.

По враќањето во Македонија, во својата матична средина, која се наоѓа под фашистичка окупација, Караманов мошне брзо се поврзува со илегалната партиска организација и со младите социјалисти. Тогаш настанува најплодниот период на неговата револуционерна поезија во која со сиот свој младешки жар и нескротлива дарба пее за „Затвореникот кој наскоро ќе ги раскине оловните окови за да ја отпочне градбата на еден нов свет", за „Новиот човек", за „Утрешната жена", за работништвото од цел свет, за кинескиот пролетер, кој се бори за исти идеали, за поетот што „пее со перо и меч", за да се ослободи светот од тагата и од баналноста, предупредувајќи дека „Ние сме безбројни", „Ние чекаме", со еден збор – на исти или слични теми за кои во тој момент пееја поетите што му беа блиски, како Смирненски, Гео Милав, Коста Рацин, Никола Вапцаров, Владимир Мајаковски. Со Промената, која неизбежно на нејзините крилја ќе ја допре и неговата Татковина, Караманов испејува стихови што претставуваат негова скришна интима и кои тој ги рецитира со нему својствен занес на илегалните собири и состаноци на своите многубројни другари и едномисленици. Тој имаше цврста намера да ги обедини под заеднички наслов сите свои револуционерно-естрадни стихови и песни, но, за жал, оваа идеја кај него остана нереализирана. Поради сè понесигурниот живот во Скопје и честите воздушни напади и бомбардировки, семејството на Караманови одлучи да се евакуира кај своите роднини во Радовиш, со што и сето дотогашно творештво на младиот поет започна постапно да инклинира во друг правец. За тоа сведочат неговите писма до најблиските пријатели – Здравко Минчев и авторот на овие редови, но најмногу неговиот дневник, кој тој започнува да го води по доаѓањето во Радовиш. За неговото „надминување" на марксизмот јасно зборува фрагмент од едно од неговите писма, каде што тој зборува дека марксиз-

мот беше присутен во неговата мисла во најраната фаза, но дека потоа се ослободил од него и поминал низ три нови фази и стасал таму каде што до него уште никој не бил. Своето ослободување од доктринарноста и опасноста од секоја литерарна теорија и платформа, а и, поконкретно, од еднонасочниот и догматски марксизам, Караманов детално го објаснува пишувајќи во својот Дневник:

„Од вчера (значи и денес) ја читав 'Историјата на западноевропската книжевност' од Франц Шилер. Тоа повторно ме враќа, или, подобро речено ме потсетува на оној период од животот на мојот разум кога бев ортодоксен марксист, не само во социологијата туку и во филозофијата... Екстремноста во слепата консеквентност на своите догми е иста и во денешната марксистичка критика и кај критичарите од епохата на Иполит Тен, таа екстремност воопшто не се променила... И двете критики се тесни, доктринарни. Разгледување на литературата и нејзината еволуција не е непосредно разгледување, широко и слободно, туку разгледување од тесно идеолошко гледиште... Мислата дека личноста е дел од општеството доволно добро се знае, но дали доволно добро се знае истата мисла превртена и рефлектирана во огледалото на друг принцип: дека општеството е збир на личности? Ми се чини дека јас не сум доволно добар, т.е. доволно тесен, догматски и праволински приврзаник на марксистичката критика и историја... Сето тоа", ќе заклучи во еден момент младиот и луцидниот поет – „мене ми мириса на принципите на застарената и псевдонаучна средновековна схоластика..." (Фрагмент од писмото до М. Ѓурчинов од 26 март 1944 г.).

„Си спомнуваш ли летото кога ти ги пишував оние упатства. Од тоа лето досега јас изминав уште три развојни фази и сега сум сосема сам, бидејќи она што јас сега го мислам, не го мислел уште никој освен мене. А тогаш кога ти ги пишував оние напатствија, јас ја завршував едната фаза на мојот развиток – тоа беше марксистичката фаза во животот на мојот, и тие упатства беа не лично мои, туку беа напишани во духот на современата марксистичка литературна критика. Тогаш јас бев нејзин искрен следбеник, и посакував и од тебе да го направам истото. Но, оттогаш до денес мојот ум направи уште три големи и премногу смели чекори. Повторувам, сега сум сам и не сакам никого да повлекувам зад себе...".

Своите размисли Караманов ги завршува со следнава оцена:

„Марксизмот како целокупен систем не е неподвижен, вкочанет и вкалапен во еднаш засекогаш дадените догми, тој се движи, оди

напред, еволуира, неговата еволуција оди доследно по стапките на еволуцијата на другите науки и на коишто тој се потпира и од кои извлекува принципи и основа за истражување. Но, земајќи сè од нив, тој ја зема и нивната кратковидост, нивната едностраност која претставува пат кој води кон доктринарност и ненаучни методи на истражување".

Дали во ваквите рефлексии на младиот гимназијалец треба да видиме само усвитени егзалтирани и фантазмагории својствени на раните, непревриени години?

Или?

Фактите и зачуваните материјали од неговата интимна лектира кажуваат: НЕ! Во нив остана забележано дека младиот поет со голем ентузијазам и нескриен афинитет ја читал култната книга на Ниче „Така зборуваше Заратустра" во бугарски превод, книга што по обемот на запишаните фрагменти зазема централно и доминантно место во сиот тогашен пребогат лектирски Пантеон на Караманов. Тоа се години и месеци кога тој со еднакво интерес и занес ги чита и трите Антологии: „Антологијата на жолтата роза" и „Антологијата на црвената роза" на Гео Милев, во кои се среќава со песните на Маларме, Верлен, Бодлер, Верхарен, Метерлинк, Рилке, но во рацете ја има и уште попровокативната „Антологија на проколнатите поети" на Георги Михајлов, со стиховите на Рембо, Бодлер, Верлен, Едгар Алан По, Жерар де Нервал и книгата за која му пишува на својот пријател во Софија да му ја пронајде и да му ја испрати, бидејќи по секоја цена сака да ја има во својата библиотека. Тоа беа, очигледно, првите блиски контакти и фасцинации на нашиот млад поет од нереалистичката литература, која ќе го заокружи неговиот лектирски хоризонт и ќе го потргне, макар делумно, превезот од „тајните" на неговата најнова, „трета" творечка фаза. Секако, во провинциската средина во која се наоѓаше и во која тој ќе остане сè до крајот на неговиот прекраток живот, за кој му останува само уште една година, тој нема никакви можности да се добере до поширoки информации за европската постсимболистичка авангарда и за другите поетики. Но, и тоа што толку пасионирано го запознава се чини достатно да ја насочи неговата муза кон нови порано непретчувствувани простори и потенцијални вдахновители. Тој има оскудни лектирски информации за експресионизмот, но никакви за футуризмот или уште помалку за надреализмот. Тој го следи во тој поглед развојот и еволуцијата на бугарската поезија од крајот

на XIX и од почетокот на XX век, во која симболизмот царува подолго од која и да е друга литература од балканскиот регион. Во средината и во околностите во кои се обликува неговиот „забрзан развој", што би можел друго да стори тој? Доволно е интелигентен, а со тоа и свесен дека светскиот литературен космос има и други пошироки сфери и димензии. Затоа, учи најинтензивно јазици: францускиот и германскиот одлично ги владее и на нив слободно чита, но не запира тука – помислува на англискиот, бидејќи цврсто е решен по матурата да замине во светот, подалеку од Радовиш, од Скопје и од Балканот, тој сака да стане поет со светски углед и значење... Но, додека тој максималистички проект не започне да се остварува, тој се подготвува и на друг начин. Додека живее и учи во Скопје, во Националната библиотека тој ги открива комплетите на едно ретко космополитско списание – „Златорог" – кое сè до крајот на 1943 година ненаситно го чита и го проучува. На негово чело стоеше луцидниот, мошне литерарно образован, независен и непоткуплив литературен критичар Владимир Василев, кој им ја отвораше својата публикација на сите автори, чиј главен и единствен критериум беше – уметничката, т.е. естетската вредност. Василев се бореше против сите -изми, кои се обидуваа и на бугарска почва да се наметнат како арбитрарен хегемон што ќе ја повлече зад себе сета современа бугарска книжевност, соработуваше со другите балкански литератури од времето меѓу двете светски војни и се држеше до својот критериум, кој му навлече многу опоненти и директни противници. Една од најполемичните статии во бугарската книжевна сцена беше неговиот обемен осврт на критичките идеи на доајенот на бугарската ортодоксна марксистичка критика, Тодор Павлов, „Бараж од литературни формули", која предизвика големи реакции, а, пред сè, полемички одговори од самиот Павлов, кој по неколкугодишниот престој во Институтот за литература во СССР посакуваше да ја преземе улогата на мериторен арбитер во бугарската современа литература. Критичките погледи за схоластичкиот марксистички катехизис, кој погоре ги изнесовме, јасно покажуваат на чија страна се наоѓаше младиот, тогаш веќе постмарксист, Караманов. Во „Златорог" редовно објавуваа поети како Елисавета Багрјана, Никола Фурнаџиев, Николај Лилиев, Асен Разсцветников и други, кои Караманов особено ги ценеше и тоа беше вистинска школа на неговото ново творештво, кое сè повеќе се оддалечуваше од класиката и традиционализмот, но и од агресивно естрадната реторика, и се доближуваше до модерните текови и модерниот израз сè подалеку од изживе-

аната традиција и новите ортодоксни, макар и „социјалистички", -изми. „Златорог" беше за него и извор на поинакви сознанија за битието на литературата, со својот богат фељтонски дел и своите критички осврти меѓу кои посебно го привлекува осврнтите, покрај на Владимир Василев, оние на Бојан Пенев, еден од најслободоумните и најавторитетни бугарски книжевни критичари од времето меѓу двете светски војни. Нема никакво сомневање дека општејќи со „Златорог" младиот Караманов веќе длабоко навлезе во просторот на модерната естетичка мисла и продукција [бидејќи списанието донесуваше редовни прегледи на актуелните настани во другите литератури (руската, полската, германската, француската)], често проширувајќи го тој свој избор и со творците од другите уметнички области, во живописта: Оскар Кокошка и Василиј Кандински, во музиката: Бела Барток и Шенберг, движејќи се во едно ново пространство, кое значеше негово оддалечување од традицијата, од друга страна и од новата марксистичка доктрина, која на бугарска почва беше исклучително еднонасочно идеолошки ориентирана.

Увидот во новооткриените архивски материјали на Караманов ни потврдува дека аналогни промени се одигруваа и во неговото непосредно поетско творештво. „Новото свртување" бездруго стапува на сцена откако поетот ја прекина или се откажа од работата врз обемниот циклус или „поема" под наслов „Толпите и јас", во која имаше намера да го обедини сето она што како „револуционерен поет" го создаваше во претходниот период. Таквата „поема" тој никогаш не ја напиша, но затоа на нејзино место многу бргу се појави лирската поема „Приказна", полна со трепетно-екстатични слики, споредби и метафори – една од најдобрите, можеби и најубавата творба што Караманов воопшто ја напишал.

Во кругот на таквите „промени" бездруго спаѓаат и песните од циклусот кој под наслов „Копнеж и кошмар" содржи десетина песни со сосема поинаква поетска содржина и структурна организација на стихот (мошне смелата оркестрација на слободниот стих по углед на Гео Милав и Мајаковски), меѓу кои посебно треба да бидат издвоени песните како „Интермецо", „Тажен самрак", „Халуцинации", „Полноќен гостин", „Свезден дожд" и насловната „Копнеж и кошмар". Тие се резултат на нови истражувања, нови зачекорувања, нови експерименти на една нова поетика на неуморниот вундеркинд.

Иако во вредносна смисла стиховите од циклусот „Копнеж и кошмар" сè уште не надминуваа некои од песните од претходниот пе-

риод, кога тој се остваруваше, пред сè, како револуционер и агитатор, тие го содржат непобитно „претсјајот" на еден нов поетски и творечки мироглед, кој во иднина можеше само да се засилува и да расцветува. Напишавме „сè уште", бидејќи тоа беа само првите импулси и недвосмислената најава на творечките конвулзии на 16-годишното момче, кои јасно го оцртуваа правецот на својот иден развој и афирмација. На 17-годишна возраст Караманов беше веќе стабилна личност, самоуверена, но и созреана, творец што зрело го согледуваше својот иден пат, кој се разликуваше и дивергираше од сите други можни искушенија пред кои беше исправен неговиот живот и неговиот избор. Ако некој мисли дека во ова има извесни претерувања, како да го објасниме неговиот финален избор: на 20 август 1944 година тој му соопштува на својот близок другар дека се враќа во Скопје за да го продолжи школувањето, а само неколку дена потоа тој ја напушта таа идеја, оди во партизани, се бори неколку седмици во борбените редови како обичен борец, за потоа на 10 октомври во една таква борба трагично и херојски, и под необични околности – да загине. Само неколку месеци пред тоа тој му ги изрече зборовите што му прилегаат на возрасен човек, длабоко свесен и одговорен за она што го прави: „Ги гледаш ли, драги Мишко, оние светлини што треперат на планината Водно горе, тие ме викаат и јас ќе им се придружам наскоро на своите другари. Сфати, па зарем би можел да останам овде, да се засолнам и за да го зачувам својот живот, јас, кој толку пати им зборував на истите тие другари за нашата голема идеја што нè поврзува и која заслужува нејзе човекот да ѝ го подари и сопствениот живот".

За жал, колебањата и алтернативите со кои беше соочен нашиот млад поет се прекинаа во насока на фаталниот избор. Ноќта на 9/10 октомври Караманов јуришаше на германските позиции во близина на беровското село Смојмирово при што беше тешко ранет во коленото. Во рана изутрина го пронајдоа како лежи и стенка под некоја грмушка и неговиот живот го прекина непријателската патрола.

Промените што толку неочекувано и бурно ја зафатија целокупната личност на младиот Караманов и кои ја означија неговата лична еволуција на „поетскиот забрзан развој" носеа печат многу повеќе на интуитивност и спонтаност, отколку на рационалност и смисленост. Во нив тој во сè беше во право, освен во вербата дека е сам и единствен. (Тој беше таков за својата средина и своето литерарно окружение, бидејќи кај ниту еден од знаменитите претходници на новата македонска книжевност во

тие години не наоѓавме ништо слично, ни приближно.) Но, пошироко тој беше веќе со едната нога во кругот на безмилосно автентичното, непоредно и големо книжевно писмо, кое европската поетска авангарда барем четири децении пред тоа експлицитно го беше најавила. Проблемот беше само во тоа што брановите на тие поетски микрореволуции, пред сè на јазичен план, не доаѓаа до него и што тој сè уште ништо не знаеше, ниту со еден збор (дури ни во својата богата лектира) ги спомена големите подвижници на новиот сензибилитет и на новото јазично писмо на поетите, какви што беа: раниот Мајаковски, Хлебников, Пастернак, Аполинер, Валери, Бретон. Овие имиња и нивните поетски светови беа мислени именки за луѓето од перо, кои во тој момент го окружуваа младиот поет, како што беа сосема недостапни и за нив и за него нивните текстови и книги во годините 1942, 1943 и 1944.

Ние, кои што во тие години добро го познававме Караманов, можеме да поставиме повеќе хипотези како изгледаше тоа негово наврапито навлегување во сферата на модерното чувствување на светот и модерниот израз, притоа да поставиме низа зачудувачки слични паралели со младите македонски творци, кои на почетокот на 50-тите години, една деценија по неговата трагична смрт, ги поставуваа модерните темели на новата македонска книжевност, но, да го завршиме ова излагање со два цитата. Едниот од нив го илустрираат тој одговор многу повеќе од сè друго. Првиот е земен од лектирската тетратка од 1943 година, во која на една од маргините од запишаните стихови посветени на Сергеј Есенин (на руски јазик), стои: „Мајаковски е не само поет на Револуцијата, но и поет на револуцијата". Вториот е од неговата епистоларија, во кој тој го запишува својот поетски тестамент во едно од последните негови писма (20.IV 1944), на следниов начин:

„Генијалните писатели не познаваат школи: Толстој, Чехов, Достоевски, Шекспир, Гете се и реалисти и романтици и најгруби натуралисти и најсуптилни импресионисти, и сето тоа едновремено. Една школа е тесна, многу тесна за нив бидејќи литературните школи се само духовен багаж на својата епоха, која ги раѓа и ги умртвува, додека пак тие кралевите на чувството и на мислата, создаваат, пишуваат, мислат и пеат и чувствуваат секогаш sub specie aeternitatis секогаш во космичка широчина со извонреден замав на нивната палитра.

Епохи, идеи, тенденции – сè е времено, сè минува, – останува само човекот, живиот, вечно младиот и вечно малечкиот човек, еден

и непроменлив во сите епохи. Улогата на писателот е токму него да ги наслика, него и неговиот стремеж кон поширок свемирски хоризонти-писатели како Шекспир, Есхил, Сервантес и Достоевски се затоа големи, зашто без секакви тенденции и краткотрајни идеологии, го одразуваат во своите творби тој непроменлив лик на вечниот човек".

Завршувам со цврстата увереност дека и покрај сите промени, еволуции и неспокојни трагања, Ацо Караманов беше непобитен претходник на македонската млада „модерна", која толку убедливо и силовито настапуваше на книжевната сцена во почетокот на 50-тите години од минатиот век.

БИБЛИОГРАФИЈА

Големата песна на Ацо Караманов, приредил: М. Ѓурчинов, МАНУ, Скопје, 2006.

Ѓурчинов, Милан. „Полилингвизмот соочен со креативниот порив (феноменот на Ацо Караманов)", Зборник реферати на македонските слависти за XIV меѓународен славистички конгрес (10–16, IX 2008), Охрид.

Ѓурчинов, Милан. „Ацо Караманов во контекстот на српската јазична и книжевна култура", во: Од сегашен агол, МАНУ, Скопје, 2012.

Ѓурчинов, Милан. „Контактот на Ацо Караманов со бугарскиот јазик и книжевност", Прилози, бр. 1–2, МАНУ, Скопје, 2013.

урчинов, Милан. „Ацо Караманов и француската книжевност", Компаративни студии, Скопје, 1998.

Ѓурчинов, Милан. „Сведоштва за еден трогателен парадокс, Ацо Караманов и германската книжевност", Прилози, бр. 1, МАНУ, Скопје, 2000.

Ѓурчинов, Милан. „Ацо Караманов и француската книжевност", Компаративни студии, Скопје, 1998.

Ѓурчинов, Милан. „Сведоштва за еден трогателен парадокс, Ацо Караманов и германската книжевност", Прилози, бр. 1, МАНУ, Скопје, 2000.

Пешиќ, Радивое. „Поетското дело на Ацо Караманов", Разгледи, Скопје, 1961.

Стојменска, Соња. Симболистички и експресионистички елементи во поезијата на Ацо Караманов, Беседа, бр. 37/38, Скопје, 1987.

ОТВЪД ТАКСОНОМИИТЕ

Бисера Дакова

Едва ли днес някой би се усъмнил в антимодернисткия патос на „Декаденти и семковщина" – един памфлетно стилизиран текст, написан от тясноекспертното гледище на езиковеда, изпълнен с гневно-отчаяната изстъпленост на моралиста и подминаван от изследователите на 20-те години на XX век като очевиден анахронизъм. Още повече че самото му заглавие еднозначно формулира пълната отдаденост на позитивизма и ретроградната предубеденост към модернизма.

Дали обаче този текст, последователно пренебрегван от литературните историци, е само набор от непоклатими (а в контекста на 20-те години и куриозни) постулати? Как всъщност е постигнат ефектът на неговата анахроничност? Спонтанно, непредубедено, от позициите на онзи, който владее истината и изповядва абсолютни морални стойности, или по-скоро ефектът се създава чрез мощното задействане на неактуални вече критически реторики? В наблюденията си оттук насетне ще се опитаме да отговорим на въпроса доколко анахронизмът в памфлетната студия на Ст. Младенов е същински, неосъзнат, искрен в своята ретроградност и доколко е съзнателно търсен, престорен в наивността си, проигран на различни нива. (Откъде идва убеждението, че Ст. Младенов, чийто гняв изглежда стихийно неподправен, проявява и известна престореност? Че текстът му целенасочено следва реторически модели, завещани от миналото, от времето на късното Българско възраждане? В друго свое съчинение, посветено на живота и делото на Иван Богоров[1], Стефан Младенов ще пренапише, превеждайки на съвременен български език, Иван-Богоровата автобиография „Живота ми, описан от мене". И не само това – много често той ще прибягва до прословутите неологизми на Ив. Богоров, вживявайки се изцяло в тяхната семантика и в мисловността, която

[1] Вж. **Младенов, Ст.** Иван Богоров. Библиотека „Български писатели". Т. I. Богоров е наречен тук „ковач на всякакви смешни нови думи", което е донякъде аналогично на названието „римоковачи", употребено изцяло негативно за хиперионци, но тъкмо в това неочаквано уподобяване е припозната трагичността, макар и с положен върху ѝ обратен ценностен знак.

тя задава. За Стефан Младенов, този странен ентусиаст, е несъмнено трагическа фигура – заради утопизма на своите въжделения по недосегнат от чуждици български език и най-вече заради самотността на усилията си в следосвобожденска България. Именно като трагично обречени „римоковачи" и „стихоплети" ще бъдат съзрени и водещите представители на Хиперионовото братство, само че техният утопизъм за постигане на символистичен идиом както и обособеността им на литературното поле, ще бъдат разгромявани със саркастична непримиримост, ще бъдат премисляни през призмата на негацията. Разбира се, тук е пусната в ход оная гневна настъпателност, която Любен Каравелов и Христо Ботев проявяват в унищожителните си критики срещу книжовните продукти на Иван Богоров – литературна публицистика, която Ст. Младенов не само познава в детайли, но и която безспорно е алюзирана в памфлета му, насочен срещу антологията „Млада България" от 1922 година.

В този смисъл ще се стремим да разгледаме студията на Ст. Младенов като сложна контаминация, като игриво съчленяване и сработване на критически визии, мислени обикновено за несъвместими. В решителния отпор, който дава на символистите, гравитиращи около сп. „Хиперион", авторът на „Декаденти и семковщина" постига своеобразни сближения, обединявайки критически презумпции на Ботев, неологистични термини а ла Стоян Михайловски и естетически категории на Пенчо Славейков. Всъщност, подобни сближавания са причудливи само на пръв поглед – на практика те се оказват невероятно правомерни. Това, което анализът на Ст. Младенов спонтанно постига, е проясняването на континиума, съзирането на неразривната свързаност между привидно раздалечените един от друг критически почерци. Или Ст. Младенов неволно прокарва мост между радикалния позитивизъм на 70-те години на XIX век, отразен в критическите писания на Л. Каравелов и Хр. Ботев, и естетическия ригоризъм на кръга „Мисъл" от началото на XX век. В това непринудено обвързване се проявява общата нетолерантност към различното, към онова, което излиза извън предначертаната естетическа идеология. Тъкмо поради това не би трябвало да учудва и внезапното сближение между Иван Вазов и Пенчо Славейков тук: „Тодор Траяновци и Л. Стояновци се оказват напълно недостойни да бъдат приемници на Вазов, Пенчо Славейков и Яворов и може би това ни обяснява отчасти хулите, с които те си служат против Вазов и Пенчо..."[2] В текста на Ст. Младенов те са уподо-

[2] Вж. **Младенов, Ст.** Декаденти и семковщина. С., 1924, с. 30.

бени един на друг и равнопоставени в полето на класичността, което ще рече, че в зоната на непоколебимата логика, на неоксиморонния изказ, на неперверзния морал те работят като тъждествени фигури.

Всъщност цялата студия на Ст. Младенов е построена като поредица раздалечавания и сближавания: основното намерение на този настъпателен текст е да се провидят дълбоките различия в една изкуствено създадена общност (тази в антологията „Млада България"), да бъде изобличена нейната нереалност и най-вече манипулативността ѝ, като се посочат разривите, несъчетаемостите в привидната еднаквост. В този смисъл, обявявайки се в самото начало срещу грубо биологичните деления в литературата и провокативно откривайки, че опозицията млади – стари е с проследим генезис още от Възраждането, авторът на „Декаденти и семковщина" се стреми аргументирано да отстои друг тип деление: между маниашко самозаслепение, изразяващо се в стихоплетство, и пълноценно, зряло поетическо изкуство. Това противопоставяне, вдъхновено в немалка степен от Пенчо Славейков[3] – между болезнен, налудничав, в крайна степен ирационален символизъм и символизъм, който тук е обявен за същински, здрав, смислен – е освоноположаващо за цялата студия. В действителност делитбената линия е прокарана между авторите от „Хиперион" и авторите от други издания, като „Златорог", към което е отнесен и покойният Димчо Дебелянов. Върху това деление Ст. Младенов ще настоява с агресивна неотстъпчивост до финала на текста си, защото смята, че по такъв начин истинското, стойностното би могло дефинитивно да се отдели от фалша, графоманията, измамата. Разбира се, непрестанното противопоставяне между Теодор Траянов, Людмил Стоянов, Иван Мирчев, Иван Хаджихристов, от една страна, и Николай Лилиев, Димчо Дебелянов, Николай Райнов – от друга, добива характер на яростна диагностика – то е оразличаване на болестните симптоми, на белезите на лудостта и в този смисъл е вменяване на лудост. Още в началото на текста това противопоставяне е маркирано като ярка опозиция между нарицателност, безликост, посредственост и обособеност, индивидуалност, неповторимост. Всъщност, Ст. Младенов полага всички усилия да обоснове новия нарицателен термин траяновщина, който да обозначи идиосинкразното, маниашкото, налудничавото в литературата. И избързвайки с

[3] В случая е визиран популярният израз на Пенчо Славейков „пътя на умопомрачения символизъм" от студията „Българската поезия" (1906). – Вж. **Славейков,** П. П. *Събрани съчинения*. Т. 5, С., 1959, с. 410.

обобщенията, още тук можем да заявим, че основната идеологическа замяна, която извършва студията на Ст. Младенов, е именно замяната на нарицателното семковщина с ново нарицателно, като по такъв начин окончателно е снет възвишено-езотеричният ореол на българския символизъм, който бива сведен до упадъчно декадентство, чиито корени се разпознават в образа на един чудак от Българското възраждане. Етимологията на българския символизъм е одомашнена, постиженията на видните представители от Хиперионовото братство са дискредитирани посредством безпардонно-профаниращия жест на разпознаване.

Провиждайки и прогласявайки безликостта и бездарието (т.е. еднаквото в лудостта, лудостта без особени белези), отграничавайки групата на Траяновци и Л.Стояновци, чието сцепление се обяснява с взаимната им маниашка привлеченост и заслепеност, Ст. Младенов изцяло се уповава на тезата за стремеж към групови обединения при анормалните и идиотите[4]. Макар да не е изрично указана, повлияността от двата тома „Изграждане" тук е осезателна и в този смисъл би могло да се твърди, че съчинението на Макс Нордау е идеологическият фундамент, на който се крепи студията на Ст. Младенов[5], докато стилистико-фразеологичните наподобявания на Христо Ботев и Пенчо Славейков, изковаването на термини а ла Стоян Михайловски е допълнително наслагване и орнаментиране на текста, един производен ефект, въпреки че изглежда напълно съзвучен на мрачно-апокалиптичната диагностика на модернизмите, предприета от Макс Нордау.

Още тук бихме могли да заявим, че злъчният памфлет „Декаденти и семковщина" се уповава на няколко конструктивни тези на М.

[4] „Die Neigung zur Gruppenbildung, die bei allen Entarteten und Hystrikern auftritt." S.Nordau, M. Entartung. B. I. Berlin, S. 49.

[5] Преки позоваванията на капиталния труд на М. Нордау в тази студия няма да открием, но затова пък критикът позитивист е на особена почит в сп. „Листопад", където активно сътрудничи и Ст. Младенов. Например в рубриката „Литературен живот", по повод честването 70-годишния му юбилей, Нордау е наречен „един от останалите живи служители на критическата мисъл от края на миналия и началото на сегашния век" (*Листопад*, г. I, кн. 1, с. 11). По-късно, в студията си „Национална литература и декадентство", която съдържа очевидни реминисценции от Ст. Младеновия памфлет, Димитър Бабев, редакторът на „Листопад", директно отпраща към източника на своето отрицателно вдъхновение срещу декадентите: „Такива, казва Макс Нордау, доведени синове в изкуството са много разпространено явление; те тровят обществената атмосфера с злоба и омраза и прахосват живота си в гонитба на славата." Вж. **Бабев**, Д. *Критики на един поет*. С., 1928, с. 81–82.

Нордау, посредством които неочаквано са забелязани важни отлики в творчеството на Теодор Траянов – забелязвания, които, абстрахираме ли се от дискредитиращия им патос, биха могли да се превърнат в продуктивни подстъпи при изследването на тази поезия. Един от страстните пориви, задвижили перото на памфлетиста, е осветляването на истината и разкриването на всевъзможните фалшификации: „като чете лъжливите твърдения на Радославов, човек е готов да захвърли „Млада България" с погнуса и да не говори повече ни за предговора, ни за съдържанието на тая небивала гавра с истината. Па и как ще докаже хиперионецът истинността на своите твърдения, когато са открай до край лъжливи?"[6] При подобна нагласа вглеждането в „дивната и дива библиография" става неизбежно (наистина антологията „Млада България" се отличава с рядка библиографска непълнота и небрежност, с ред произволности в съставянето си). При библиографските си сверявания Ст. Младенов открива една същностна подмяна: Т. Траянов е представен в антологията не с първите, оригинални версии на своите текстове (от дебютния му период 1905–1907), а с техните окончателни редакции след 1912 година. Сравнявайки първоначалния и окончателния текст, Ст. Младенов открива неизменния принцип на Траяновото себестилизиране: някогашният афористико-синтетичен фрагмент се разслоява, разсейва, губи въздействието си, защото неуместно е удължаван, уголемяван, строфично доокръглян. Това, което Ст. Младенов успява да забележи, е тъкмо източникът на Траяновата суховата, декламативна, безкрила реторика, т.е. характерният за Траянов патетично-декламативен стил се поражда в процеса на автокоригиране, при необоснованите удължавания, при хиперболичните раздувания на идеята, на мотива, на поетическия слог. Именно тази реторично разлята, десемантизирана, неумело стилизирана авторска версия на Теодор Траянов не само е натрапена в „Млада България", но е превърната в своего рода средоточие и стилистичен образец, в естетическа мяра за българския символизъм. Разбира се, това толкова значимо наблюдение едва ли би се откроило в студията „Декаденти и семковщина", ако авторът ѝ не следваше идеята на М. Нордау за непродуктивната словоизлиятелност, за словесните изстъпления на маниаците[7]. В този смисъл

[6] Вж. **Младенов**, Ст. *Цит. съч.*, с. 8.

[7] Нордау пише за „graphomanisch gelirirendes Gefasel ohne den kleinsten Kern von Wahrheit und gesunder Vernunft" (графомански леещо се бръщолевене без най-малкото зрънце истина и здрав разум). Вж. **Nordau, M.** *Op. cit.*, B. I, 1892, S. 224. В критиката на

тук се натъкваме на рядък случай, когато изключителният негативизъм, пълната предубеденост към даден феномен, заклеймителното му отрицание не могат напълно да заслепят погледа и той все пак е способен да улавя характерните специфики на наблюдаваното. (В случая изключваме беглото полупризнание, което памфлетистът отправя към поета Траянов, че отвреме-навреме му била присъща и искреност на поетическото чувство – едно признание, отвеждащо по-скоро към идеята на Нордаувия учител Ломброзо за спорадичните постижения на идиотите[8].) Вживявайки се напълно в обвинителната патетика на Нордау, заемайки моралистично-санкциониращa позиция, възвестявайки с пророчески патос истината, отделяйки я от фалша, подмяната, посредствеността, убогостта, Ст. Младенов успява да посочи поне още три същностни белега на Траяновата поетика. Достигнал до извода за разразяване на една чудовищна, мегаломанска, „психопатска" чувствителност в поезията на Траянов, памфлетистът закономерно съзира проявите на шизофренно раздвоение в това творчество, наричайки някои устойчиви хипостази на лирическия Аз у Траянов двойниците на неговото alter ego. Под това определение се обединяват ония вариации на образа на прокажения, на отхвърления от социума, на аутсайдера, които са най-натрапливи в по-късно създадения цикъл на Траянов „Сонети" (1909), и в които наистина се съдържат ред основания за отъждествяване с личността на автора. По този начин понятието двойници на неговото alter ego заснема една непроменлива структура в мисленето на Траянов, разкрива неспособността на поета за разнообразни превъплъщения, обсесивно-монотонното проециране на все едно и същото.

Разбира се, мегаломанията, бясната обсебеност на Аза от самия себе си, раздуто-патетичните автопроекции пораждат като свое следствие поредица инцестни прояви и осквернения на религиозното чувство. Напълно естествено е Ст. Младенов да възприема някои от ярките текстове на Траянов с еретически мотиви („Адамитска песен") като богохулни творения и еднозначно да ги квалифицира като излияния на сексуален психопат[9]. Подобно обезстойностяване на философски най-

Ботев също многократно се появяват подобни констатации: „идиотически бълвоч, който е излязъл из устата на едно докачено авторово преподобие"; „бредните даже на идиотите". Вж. **Ботев**, Хр. *Събрани съчинения.* Т. I, С., 1972, с. 422; 429.

[8] Вж. **Ломброзо**, Ц. Гениальност и помешательство. Санкт-Петгербург, 1892, с. 84–95.

[9] Вж. **Младенов**, Ст. *Цит. съч.*, с. 16.

хиперболата и на контраста, на пределно абстрахираните образи в поезията на Траянов, Л. Стоянов, Ив. Грозев (макар че при последния автор ще изникнат уговорки от типа „искрен религиозен екстаз", преформулиращи тезата за несъмнена лудост в далеч по-мекото твърдение за простима заблуда). Всички тези изразни средства – като органично присъщи на символистичната поетика – биват диагностицирани като белези на аномалията, на обсесивните идеи, на необуздаемата маниакалност. Така например рефренът в Траяновата „Песен без думи" е представен като излишно, нефункционално повторение, т.е. той е приведен като аргумент за неумерена, невъздържана, несвързана, нелогична реч[12]. По-нататък авторът на студията „Декаденти и семковщина" привежда като примери и други изразни средства (главно хиперболи и оксиморони), за да изтъкне тяхната очебийна неуместност, езиковата и стилната им невъзможност. Така своеобразията в този поетически стил тенденциозно са отпращани в сферата на болестното, патологичното, където не съществува органика на текста (респ. на художествения образ и мислене), а се явяват само откъслечни и до безкрай повтарящи се маниакални представи. Така се достига унищожителното заключение, че в този вид поезия (на Т. Траянов, Л. Стоянов и tutti quanti) липсва образност, иновативността е немислима всред хаоса на непремислената словоизлиятелност. Или хиперболите са тълкувани като признак на обсесивни идеи, контрастите и оксимороните са привиждани като очебиен симптом на нелогичното и непоследователно мислене, което руши всяка цялостност; абстрактните, сложни образи на свой ред са разобличени като патетични, идиосинкразни бълнувания: „Нескопосни съединения на несъединимото – това са всичките езикови и стилни средства на Траяновската „нова" естетика, нещо, което може да ви накара само да се усмихнете съжалително или да дигнете рамена, но не и да говорите за естетически емоции."[13] Чрез това мощно, свръхизчерпателно настъпление срещу траяновщината е постигната безапелационната визия за посредственост и бездарие, изразили се в механично какананижене на думи, в „безконечни празнословия", сред които не проблясва нито един същински, пълноценен художествен образ. Обилието от доказателства – примери от антологията „Млада България" – наново и наново обосновава идеята за неорганичност и комуникативна непроницаемост на този тип творчество, чиито създатели недвусмислено са обявени за

[12] **Младенов**, Ст. *Пак там*, с. 9–10.

[13] **Младенов**, Ст. *Пак там*, с. 26.

хора, лишени не само от здрав разсъдък, но дори от грамотност и образование[14]. Навярно защото един клиничен случай изисква и лишеност от всички интелектуални качества или може би, защото у самия автор на студията се усеща известно раздвоение как да определи хиперионци – като сплотена патологична общност или като „тайфа" най-долнопробни шарлатани. Това обаче, което впечатлява при безпощадно обвинителните анализи на Ст. Младенов, е неизменното отъждествяване между лирически Аз (респ. лирическо изказване) и авторова личност – един прийом от арсенала на профанирането и жестоките пародии. Този тип отъждествяване – на художествена реалия с факти отвъд текста – е водещ в критиката на Л. Каравелов и Хр. Ботев, които четат съвременната им българска литература по сходен свръхбуквалистичен начин, изначално усъмнени в художествените ѝ достойнства, поради което тълкуват наличните текстове от български автори единствено като свидетелства, като улики за психично или морално отклонение. Именно в това се състои основната специфика в подхода на Ст. Младенов към задругата „Хиперион": той не възприема нейната художествена продукция като литература, а всякак се стреми да я отграничи от художествените стойности.

Профанацията на текстовете от антологията „Млада България" изцяло се дължи на отъждествявания от подобен тип, макар че до голяма степен идва като резултат от наподобяването на различни стилове. Стефан Младенов постоянно изтръгва ефекти от острия сблъсък между възвишено и низко, между духовно и физиологично. Но още у Каравелов/Ботев, а по-сетне и у Пенчо Славейков, многократно се натъкваме на тенденциозни противопоставяния, на множество драстични снижения, обругавания и издевателства над възвишеното. Те се съдържат в неотразимите съчетания на архаизирана черковнославянска лексика с тривиални понятия от бита, което на практика е засрещане на прециозния с вулгарния изказ[15]. В тези случаи акцентът неизменно е поставян върху емпирията и фактологичната едноизмерност, което трайно белязва пародираните автори с печата на неадекватността.

Що се отнася до наподобеността на пароксично-язвителния стил на позитивистичната литературна критика от Възраждането, в студията

[14] **Младенов**, Ст. *Пак там*, с. 22.

[15] Имам предвид изрази от рода „любознателността" на словеснейшите наши отци и праотци" [...]„мусикословния преводач" и пр. Вж. **Славейков**, П. П. *Българската поезия.* – В: **Славейков**, П. П. *Събрани съчинения.* Т. V. С., 1959, с. 158.

хора, лишени не само от здрав разсъдък, но дори от грамотност и образование[14]. Навярно защото един клиничен случай изисква и лишеност от всички интелектуални качества или може би, защото у самия автор на студията се усеща известно раздвоение как да определи хиперионци – като сплотена патологична общност или като „тайфа" най-долнопробни шарлатани. Това обаче, което впечатлява при безпощадно обвинителните анализи на Ст. Младенов, е неизменното отъждествяване между лирически Аз (респ. лирическо изказване) и авторова личност – един прийом от арсенала на профанирането и жестоките пародии. Този тип отъждествяване – на художествена реалия с факти отвъд текста – е водещ в критиката на Л. Каравелов и Хр. Ботев, които четат съвременната им българска литература по сходен свръхбуквалистичен начин, изначално усъмнени в художествените ѝ достойнства, поради което тълкуват наличните текстове от български автори единствено като свидетелства, като улики за психично или морално отклонение. Именно в това се състои основната специфика в подхода на Ст. Младенов към задругата „Хиперион": той не възприема нейната художествена продукция като литература, а всякак се стреми да я отграничи от художествените стойности.

Профанацията на текстовете от антологията „Млада България" изцяло се дължи на отъждествявания от подобен тип, макар че до голяма степен идва като резултат от наподобяването на различни стилове. Стефан Младенов постоянно изтръгва ефекти от острия сблъсък между възвишено и низко, между духовно и физиологично. Но още у Каравелов/Ботев, а по-сетне и у Пенчо Славейков, многократно се натъкваме на тенденциозни противопоставяния, на множество драстични снижения, обругавания и издевателства над възвишеното. Те се съдържат в неотразимите съчетания на архаизирана черковнославянска лексика с тривиални понятия от бита, което на практика е засрещане на прециозния с вулгарния изказ[15]. В тези случаи акцентът неизменно е поставян върху емпирията и фактологичната едноизмерност, което трайно белязва пародираните автори с печата на неадекватността.

Що се отнася до наподобеността на пароксично-язвителния стил на позитивистичната литературна критика от Възраждането, в студията

[14] **Младенов**, Ст. *Пак там*, с. 22.

[15] Имам предвид изрази от рода „любознателността" на словеснейшите наши отци и праотци" [...]„мусикословния преводач" и пр. Вж. **Славейков**, П. П. *Българската поезия.* – В: **Славейков**, П. П. *Събрани съчинения.* Т. V. С., 1959, с. 158.

на Ст. Младенов могат да се открият много демонстративни позовавания или по-скоро умели имитации от рода „графомански дрипели а la „Везни"; „халваджийски „Везни" и пр. Тази откровена интертекстуалност се наблюдава най-вече, когато памфлетистът съди изявените представители на „Хиперион" (респ. и Гео Милев) за уклона към универсализъм в изкуството и за отказа от естетическите ценности, съхранени в съкровищницата на народните говори. В този смисъл като че ли изглежда логично да изникне в текста и популярната Ботева визия за „кръчмата на народите" от известния му фейлетон „Политическа зима", само че у Ст. Младенов този образ е ограничен в литературните реалии. Обругателните профанирания в духа на Каравелов/Ботев, припомнянето на общоизвестни топоси от литературата на Българското възраждане поражда (както бе изтъкнато още в началото на този текст) една характерна неологистична понятийност, изключително присъща за поетичната мисловност на Ст. Михайловски[16]. Поредицата понятия, която би могла безкрайно да нараства, изразява все непосилието, безплодността, убогостта в действията на разобличаваната група поети. Именно чрез тази доста експресивна неологистичност, до голяма степен усвоена и от Пенчо Славейков[17], групата около сп. „Хиперион" е отграничавана непрестанно от истинските стойности в изкуството.

Идеята за безплодие, посредственост и най-вече за умопомрачение е синтезирана в непоколебимата теза за генеалогията на този феномен – отпращането към „Въздушна природа" на Нягул Семков. Подобен поглед към декадентството – изначално пародиен и снизяващ – естествено отнема естетическата му аура, полагайки го в изцяло прагматични сфери. Декадентството е видяно не като епоха на духовна зрелост и пресита, нито е отъждествено с изтънчени сетива и възприятия, въобще с една по-висша менталност, а негативно е окачествено като заразителен инфантилизъм, неукротима маниакалност и израз на патологични

[16] Ст. Михайловски изобретява с пароксична наслада дисквалифициращи термини от този род в своите многобройни творения срещу пагубната литература на *младите*. Вж. **Михайловски**, Ст. *Демонисти и упадъчници (Набор от декадентски сладкодумства)*. – Съвременник, г. I, 1909, кн. 8–9, с. 513–519.

[17] Много от тези своеобразни термини охотно са употребявани в критическата проза на Пенчо Славейков, така че дори става спорно, доколко те са творение именно на Стоян Михайловски, например: „едно обикновено поскане отгоре-отгоре по народната песен, каквото могат да правят, и правят го вече, за нищо друго некадърни стихоплети." Вж. **Славейков**, П. П. *Цит. съч.*, 188.

страсти. Но тъкмо в този пункт Ст. Младенов заостря, хиперболизира и поднася в дефинитивната им обистреност някои естетически тези на Пенчо Славейков. Всъщност, какво друго прави авторът на памфлетната студия, освен да онагледява, да обосновава с неизчерпаеми примери от поетическата продукция на задругата „Хиперион" именно Славейковата формула за „умопомрачен символизъм"? Дори разобличеният като стар Иван Грозев, който много условно и чрез редица спекулации е приобщен към младите в „Млада България", е малко или много подражание на известната Пенчо-Славейкова визия за Яворов: „Там, дето сега е тласнат Яворов в своя вървеж, той стои съвсем самотен. Неговите последни стихове са съвсем символични по форма и съдържание." В този смисъл суровите вменявания на лудост в литературата съвсем не са чужди на П. П. Славейков[18], макар че при него едва ли можем да допуснем пряка повлияност от М. Нордау (или по-скоро тук може да се говори за няколко опосредявания – влияние на Ч. Ломброзо, проникнало в писането на П. П. Славейков чрез съзнателната му повлияност от критическите текстове на Каравелов и Ботев[19]). Всъщност Славейков „психологизира" – през идеите на немската идеалистическа естетика – радикално-неотстъпчивия позитивизъм в литературнокритическото мислене, характерно за 70-те години на XIX век. Една същностна отлика в концепцията му за българската литература, останала до момента, общо взето, недовидяна от изследователите, насочили всички усилия предимно в това, да задълбочават делитбените линии между публицистичния позитивизъм на Каравелов/Ботев и углъбения естетизъм на Пенчо Славейков. Едно отграничаване,

[18] Например безапелационната присъда над Кирил Христов: „Поезията у него бързо се превърна в дервишки вой – вой, стон и рев на беснуем. [...] едно такова неспокойство, добре известно на психиатрите". Вж. **Славейков**, П. П. Българска поезия. – В: **Славейков**, П. П. Цит. съч., с. 190.

[19] За подобна опосредстваност във влиянието свидетелстват множество игриви словосъчетания и нелицеприятни квалификации в критическата проза на Пенчо Славейков: „скудоумните софти на българския марксизъм"; „Безмислени мозъци са драскотили каквото им кефне"; „що си брътвят учебникарите-нашенци"; „слабоумци драскачи". Вж. **Славейков**, П. П. Цит. съч., с. 55; 158; 159; 199. От друга страна, у Славейков се натъкваме на редове, които говорят за несъмненото му мощно и формиращо влияние върху памфлетния стил на Ст. Младенов: „но от такива яйца не се излупват пилета за гладния стомах на действителността, а само кьорфишеци, т.е. само х у б а в и (р.а.) фрази, декламации „гръмогласия в природата" по божествената терминология на приспопаметния Семков." Вж. **Славейков**, П. П. Цит. съч., с. 52.

което памфлетната студия на Ст. Младенов – чрез своите драстично-непоколебими категоризирания – неволно ще разобличи, разкривайки цялата негова условност, релативност и пропускливост...

БИБЛИОГРАФИЯ

Бабев, Д. Критики на един поет. С., 1928

Ломброзо, Ц. Гениальность и помешательство. Санкт-Петгербург, 1892

Младенов, Ст. Декаденти и семковщина. С., 1924

Славейков, П. П. Събрани съчинения. Т. V. С., 1959

Nordau, M. Entartung. B. I. Berlin, 1892

КОГА СВЕТОТ БЕШЕ ДОМ – КОСМОПОЛИТИЗМОТ КАКО МОДЕРНИСТИЧКИ ЕТОС

„Куќа - цел свет“ од Кочо Рацин до Богомил Ѓузел

Елизабета Шелева

„Дома не можев да живеам без светот, а во светот не можев да живеам без својот корен. Отуѓен дома, а задомен во туѓина.Или, поарно - дом во светот и светот дома“[1]

Богомил Ѓузел

Вовед

Објавена пред точно 40 години, по својот жанровски облик необична, книгата патописи „Куќа цел свет“ на Богомил Ѓузел се'уште зрачи со својата актуелност, денес, можеби, дури и повеќе нагласена, отколку во времето на своето појавување, ако се земе предвид авторскиот пристап и проблематиката, со која таа се занимава – патувањето и престојот (житието) на нејзиниот автор во Ирска и Америка (САД) во 1973 година, кога тој бил на 34 годишна возраст.

Оваа книга се појавува дваесетина години, по отпочнувањето на македонската книжевна конфронтација, во рамките на која се зацртани и афирмирани заложбите на македонските писатели и критичари во прилог на модернизмот, како актуелен поетички предизвик и како духовна клима на новото, (западно)европски ориентирано време.

Една од начелните карактеристики на модернизмот како нова поетичка определба е токму нагласениот интерес и отвореноста кон инонационалните книжевни и културни текови и придобивки. Духот на модернизмот, уште во времето на своите почетоци (во есеистиката на Бодлер)

[1] **Ѓузел**, Богомил: Куќа цел свет, 1974 г. преобјавена во: Избрани дела, том 4, 2012, стр. 314.

во основа се дефинира како кореспондентност – сообразеност, симултаност, свртеност - кон своето актуелно време, современието.

По критичката дебата, што во времето од 1953-1960 г. интензивно се води во периодиката, околу творечкиот легитимитет на современите западно-европски литератури - во македонската книжевна сцена доаѓа до засилување на космополитизмот, будење на љубопитството и интересот кон творечките искуства на европската и светската Модерна, што се'заедно води кон откривање и воспоставување на духовното и творечко „роднинство" со писателите од различни национални литератури, култури и, воопшто, „географии".

1. дел – Домувањето како онтолошки принцип

На почетокот од книгата на Ѓузел се поместени две програмски посвети - првата посвета има (авто) поетички карактер и таа претставува интертекстуална реплика – реактуелизирајќи гибесмртните стихови на основоположникот на македонската современа литература,Кочо Рацин, од песната „Татунчо", објавена во стихозбирката„Бели мугри", во 1939 год: „Ако куќа не направив, со високи шимшир порти, куќа цел свет братски ми е..."

За првпат искажана во незборавните стихови на Рацин (и, поради својата гномска автентичност, исто така тешко преведлива на било кој друг јазик), необичната кованица и синтагма „куќа – цел свет" – имплицира раскрстување со идејата за Домот како Локација.

Од друга страна, оваа лирска контра-позиција исходува и со развластување, рас-крстување со принципот на поседовноста.

Сиот предаден на оптималната проекција, на својот живот и дом како проект – лирскиот субјект е утописки ориентиран и со тоа растоварен од бремето на невдомеността. Проекцијата на светот како дом одговара,соодветствува на филозофското поимање и приод кон домот – каде домот, домувањето претставува онтолошка категорија еквивалентна на животот. Со зборовите на Мартин Хајдегер „Начинот на кој си ти и на кој сум јас, начинот на кој сме луѓе на земјата е домување". Кога постоењето во светот се толкува како синоним на домувањето, тогаш, станува збор за утероцентрична концепција на светот (како што ја именува Петер Слотердајк). Така, стиховите на Рацин, на фасцинантен начин, се совпаѓаат и ја изразуваат токму оваа философска проекција за онто-

лошкиот карактер на домот, т.е. за домувањето како најопшта онтолошка категорија.И доколку, следејќи го Хајдегер, јазикот го поистоветиме со Куќа на битието – тогаш, куќата, домот во своите поширок и метафорични конотации подеднакво може да ги опфати и да се однесува на јазикот, нацијата или татковината како наш дом.

Но, за разлика од традиционално врежаното поимање на Куќата како метафора за (духот на) Нацијата, оваа поетска синтагма на Рацин оди чекор понатаму – во афирмирањето на еден, суштински поинаков пристап – познат под називот – космополитизам.Тој заговара алтернативна и универзалистичка проекција на принципот на Куќата: која го опфаќа, подразбира, имплицира целиотсвет!

Втората посвета на Ѓузел, иако има приватна, лична природа, сепак е суштински поврзана со космополитската духовна определба, што ја проникнува целатанегова книга: „На жена ми Лекси – светот в куќи".

Како што е веќе познато, книгата „Куќа цел свет" спаѓа во жанровски недоволно застапената кај нас категорија на (книжевни) патописи!

Патописот како жанр (според неговата дефиниција, искажана од францускиот компаративист, Даниел Пажо) е мотивиран од искуството и љубопитноста кон Другиот (искуство и љубопитност, што е, впрочем, неразделно врзана за космополитски ориентираниот дух на Модернизмот).

Сепак, оваа инвентивно (и интригантно) насловена книга на Ѓузел, во себе содржи и комбинира разновидни жанровски елементи, најмногу оние од рефлексивен, есеистички и аналитички карактер, кои одат подалеку од очекуваните жанровски премиси на патеписната проза и засегаат аспекти од духовната историја на човештвото, навлегуваат во интересни културолошки споредби, дебатираат за дискутабилни проблеми во рамките на пресвртничката епоха и контра-културната револуција од 1968, нафилозофски начин ја анализираат човековата природа - хедонизмот, конзумеризмот, капитализмот, темните петна и апсурдот на неговата егзистенција.

Во текот на својот престој во двете големи, англосаксонски културни средини, авторот на овој хибриден патопис предимно се интересира и ги опишува во нив актуелните збиднувања –така што дополнително и' соодветствува на толковната одредница на модернизмот како сообразеност со „своето време", симулатност и движење во ист чекор со современието. Впрочем, Армандо Њиши таквото „сообразување" го преформулира на духовит, себесвојствен начин: „ Не можеме а да не бидеме модерни,

би рекол засекогаш"[2] За да се доживее на вистински начин свежината и актуелноста на ова, кај нас, за жал, недоволно (или, подобро кажано, воопшто) не-актуелизирано книжевно дело на Ѓузел, за да се долови богатството и слоевитоста на неговите рефлексии, за да се исправи барем мал дел од неправдата, која му е нанесена од страна на книжевната критика – во оваа прилика издвоивме неколку клучни и индикативни одломки, кои, според нашето мнение, заслужуваат да бидат ставени во фокусот на читателското и аналитичкото внимание и - да останат забележани како се'уште вредни согледби и укажувања за актуелните процеси, кои го проникнуваат и нашето современие денес.

При тоа, нашето исчитување треба да отпочне со една неопходна констатација, дека, според својот обем и духовна „тежина", во книгата, сепак, е предоминантен вториот дел, посветен на престојот на другиот континент, во Америка (односно, во САД).

2. дел – Со колку души се оди во Америка

Неодамнапочинатиот аргентински поет Хуан Хелман, во една од своите песни ќе каже: „Татко ми дојде во Америка со едната рака одзади, а другата однапред за да ги држи високо панталоните. Јас дојдов во Европа со едната душа одзади, а другата одназад ...Сепак, има разлика:тој отиде за да остане, јас дојдов за да се вратам"[3] Кога ќе замине во истата (додуша, не баш јужната, туку северната) Америка, Ѓузел е на своја 34 годишна возраст, релативно млад човек–ама веќе оформен, соодветно едуциран и се'страно љубопитен интелектуалец и поет (да не заборавиме, дека, според својата факултетска наобразба, тој имено е англист и долгогодишен плоден преведувач тому од англиското говорно подрачје). Ѓузел воопшто не заминува таму како „табула раза" . Најнапред, тој е поканет како гостин на програмата за креативно пишшување во Ајова, а, покрај тоа, и претходно подготвен, блгодарение на својата богата лектира од повеќе домени на хуманистиката, а не само и стриктно од (англиската) филологија.

Тоа станува евидентно уште на почетокот од книгата, каде авторот експлицитно ја посочува својата „поетика на мобилноста", движењето, подвижноста – истакнувајќи ја нејзината терапевтска моќ, нејзината ла-

[2] **Њиши**, Армандо. Креолизација на Европа, Скопје, Магор, 2013, стр.165.

[3] **Хелман**, Хуан. Светоединение, Струга, СВП, 2014, стр.90

тентно изразена и неприкосновена творечка енергија, нејзината витална потенција.

„Движењето, сеќавав како ретко кога другпат, ме лечеше и пак ме враќаше на почетоците на животот, едно просто движење, бавно како што се поместува храната низ цревата но сепак преместување од место до место и во тоа беше сето чудо на регенерација на животот" вели Ѓузел на 44 страница, а малку пред тоа, на 30. страница признава:„Штом сетив движење низ просторот пак престануваше да постои тој глупав хаос на нештата".

Во рамките на своевидната поетика на отворениот пат (on the road поетика), која инаку беше препознатлива и издвоена како одделно движење токму во американската литература и филмска уметност од средината на педесеттите години, благодарение на култната битничка проза „На патот" од Џек Кероак, кај Богомил Ѓузел забележуваме изедначување на патот и патувањето со самата Песна, кое е,нималку случајно, поткрепеносо интертекстуална реминисценција на Волт Витмен (еден од поетите, кои Ѓузел ги има во сопствената низа преводи). Фрагментот на страница 87, навидум почнува со забелешка за патувањето на писателот со прочуената автобуска компанија Грејхаунд (во превод: Сивиот загар)

„Накусо, Грејхаунд е навистина „инкарнација на американската страст по отворен друм" , како што читам во проспектот и ова неизбежно ме потсетува на Витмен и неговото славење на отворениот пат. Кога се'уште би постоел витменовскиот занес за Унијата на Американските Држави од неговите „Страци трева", Грејхаунд Бас Компани би се прогласил за една бесконечна песна, како што тоа за Витмен беше самата Унија во негово време".

Ни се чини особено интересно и индикативно, особено со оглед на денес развиените интеркултурни студии – да го разгледаме она место во книгата (на страница 135), кога историскиот походи прогрес на целата европска цивилизација – авторот, кој во моментот пристигнува на Пацифичкиот океан, однового толкува како феномен на движењето, односно, перманентното поместување на Границата - кон Запад!

„Пацификот не ќе беше симболично само најзападна точка од моите патешествија.Тоа беше границата и за оној историски поход на европската цивилизација, кој започна уште во 16 в.За некои социолози тоа означуваше и стоп на тн, внатрешна насоченост на западниот човек, што запонала да ја помрднува границата на цивилизацијата од ренесансата и

пуританизмот, со откривањето на Америка и капитализмот (Волтер Прескот Веб можеше да ви ја објасни и сета историја на Запад од средниот век до денес со тоа константно придвижување на Границата).

Наоѓајќи се во непосреден допир со природата, искусувајќи ја нејзината клима, како и непрегледната амбиентална слика на Америка, писателот интуитивно се обраќа на мошне интересните претпоставки за заемната обусловеност меѓу самата „елементарност" на американската природа и антрополошката „природа" и менталитетот на американските луѓе.

Познато е, дека во колективната имагологија, како и во редица уметнички дела, Америка се третира како ветена земја, митско место за остварување на соништата, тадури и земен рај. Токму спојот на таквите митски претстави за Америка, кај Ѓузел ја провоцира спротивната – иронична и критички наострена – перцепција на некои, не толку позитивни и прифатливи и, во површната слика за Америка, прилично потиснати елементи на менталитетот и животниот стил, што таму преовладуваат. На страница 244, Ѓузел пишува:

„Всушност, надворешните елементи на природата само те правеа свесен за елементарноста во човечката природа на Американецот – или, за нејзиното отсуство.

Веројатно, делче од таа суровост на надворешните елементи му се имаше вгнездено во душата на секој Американец уште од времето на првите доселеници и пионери. Тоа внатрешно диво месо, пренесено од постојаната борба со надворешната дивина, не беше се истопило дури ни од моќта на амер цивил...Но, современиот Американец не беше ни оддалеку изложен на елементите како Јов.Попрвин, тој ...од дивината, населена или не, создаде каков-таков комфор, кој му ги обезбедуваше барем приближно условите во еден земен рај, макар и вештачки.Навистина, него го проголтаа не елементите, туку создадениот конформизам".

Додека е на престој во Америка, Ѓузел сака не само да ја пропатува оваа голема и разнолика земја, туку сака и да ги осети на своја кожа нејзините невралгични места и точки, низ кои се прекршуваат типичните одлики на американскиот менталитет. Едно од тие, според авторот, незаобиколни места е и Sin City, градот на пороците, како што нагалено и колоквијално го нарекуваат коцкарскиот рај, Лас Вегас, кадешто тој ритуално ќе изигра неколку хазардни „зафати". Така, на страница 185, во духот на нему својствените критички размисли за апокалиптичната при-

рода и закана на материјализмот за современата цивилизација,Ѓузел ја апострофира деструктивната моќ на Парите, при тоа лежерно користејќи го на сите нам познатиот интертекст од драмата на Р. Крле за „парите (како) отепувачка“:

„Ете што ти е парата, си реков кога одвај се извлеков од собата. Не само себе-отепувачка, туку и на другите, а можеби и на животот.Само парата ќе го финансира крајот на светот, тој најголем проект на ова човештво, што се коцка самото со себе.Господ да ме сочува вечерва од неа, од парата, помислив кога слегов долу и се нурнав во огромната коцкарска сала.“

На страница 260, Ѓузел ни соопштува уште поконкретна, цинично обоена, но исто така и радикално изразена критика на современиот животен стил, кој можеби навистина отпочна (или најсилно се очитуваше) во Америка, но, денес, стана императивен за жителите на сите земји, вклучувајќи ја и нашата. Тој стил е диктиран од потрошувачкиот менталитет, конзумеризмот, што го подгрева капитализмот и неговата неутажива глад за профит, обрт, трговија! Извадокот финишира со парафраза на прочуениот воднички поздрав, во античко време упатуван до Цезар од страна на неговите, „на смрт“ верни војници!

„Словенската идеја за Земниот Рај во Америка беше пензионерска – ринтај цел век што и да е за некоја година до инфарктот и излежување на плажите од Флорида и изложување на сите рваво заработени реквизити, но веќе плебејски. Татковините беа далечни, недостижни или забранети да се појде на умирачка таму, на родната грутка.Од тропската плажа со полно сонце и песок, диретно се влегуваше во ладната земја или во пеколот од крематориумот. Аве Флорида, моритури те салутант!“

Критички и со евидентна доза на духовитост осврнувајќи се кон постојната апологија на ветената земја и можноста во неа да се оствари „американскиот сон“ , односно личниот и семеен просперитет – Ѓузел го допира за нас мошне поучното прашање, врзано со самиот карактер на Америка како земја на доселеници! Земја, во која прашањата (секако, и проблемите)поврани за коренот и дијаспората отсекогаш имале и имаат витално значење. Тука, на страница 314, користејќи го јазикот на ботаничката метафорика, Ѓузел искажува мошне занимливи, споредбени согледби во врска со карактерот на нашата, македонската и другите, далеку попознати (воедно и поуспешни) дијаспори, како еврејската и италијанската. Овие согледби се мошне актуелни и денес, кога прашањата

за културниот идентитет и профилот на нашата дијаспора, за жал, се'уште ја немаат достигнато луцидноста и длабочината на Ѓузеловите увиди.

„Си помислив, коренот станува видлив само кога е веќе искорнат и после неговите жилки ако можат да се префатат во нова почва, сепак не можат да живеат од воздух за да го преместат тој огромен простор што ја дели првобитната почва од новата – тие не беа радарски антени, ниту телепатски пипалки.Нашата економска миграција ... принудното скитништво тие не го претворија во доброволна трговија и размена меѓу почвата стара и нова, меѓу душата стара и духот нов, меѓу традиций и цивилизацій. Како што тоа го беа сториле Евреите и Грците...Семето на нашата дијаспора, ако воопшто фаќаше нов корен, растеше како туѓа фиданка, одомаќена на новите услови и брзаше да ја заборави својата семка, зашто сеќавањето носеше само неподнослив страдање и и' го спречуваше растежот."

Книгата на Ѓузел навистина изобилува со разновидни и инспиративни забелешки, разновидни случки од животот, мала галерија од ликови и карактери на странците – колеги и пријатели, со кои авторот доаѓал во контакт за време на својот престој во Америка. Во оваа прилика, и поради нужната економичност на просторот за излагање, сепак моравме да ги прескокнеме или пропуштиме некои впечатливи делови, како што се, на пример, „океанската опсесија" на авторот (која наоѓа свое истакнато место и значење во неговата лирика) или дел од пикантните прикаски и случки од тамошниот живот, раскажани со многу усет и со голема доза на хумор, меѓу другото. Тоа особено се однесува на инвентивната наративна стратегија со гласовите, што заемно се негираат и борат за превласт во него, стратегија која авторот ја применува тогаш, кога сака да се пошегува со себеси самиот и сопствената неодлучност, односно внатрешната („хамлетовска") подвоеност.

Нашиот приказ и исчитување на патописот на Ѓузел (нималку случајно) го започнавме со движењето и неговата апологија, а, така и ќе го завршиме, овојпат со помалку буквално поимање на сржта или поентата на движењето. На страница 344, авторотнеочекувано се „одлепува" од американската почва (и тематика), за да вплови во мошне необичната, егзистенцијалистички обоена рефлексија, поврзана со ликот и судбината на митскиот (анти) херој, Сизиф. Вообичаено третиран како парадигматичен пример (или, урнек), што делотворно ја потврдува оправданоста на основната егзистенцијалистичка теза за апсурдноста на животот, во

извадокот од Ѓузел откриваме едно навистина пресвртничко и темелно превреднување и преоткривање на Сизифовата казна како лична придобивка, потврда или награда. Во најмала рака, мисијата на Сизиф, според Ѓузел, претставува потврда на самото постоење, сфатено како движење (и воедно растење). Мисијата на Сизиф, без оглед колку е макотрпна, или, можеби, токму поради тоа,е вистинска потврда за постоењето на нечија – лична и личносна- тежина, потем, исто така (и не помалку важно), потврда на телесното здравје и животната потенција на поединецот (оти, „сепак секогаш може да истурка" камен и тоа –угоре!

„Сизиф всушност никогаш не сакал да го префрли каменот во провалијата, зашто - небаре со него на врат - би потонал и тој.А ние ете го сожалуваме.Па макар и да е казнет, тој казната на боговите ја претвора во своја награда – тој сепак секогаш може да го истурка каменот до врвот и таму да застане...А врвот не стои, секогаш е во движење и растење – тој е се' повисок и повисок, а Сизиф посилен. Тешко на оние каменчиња што немаат тежина што да се турка кон врвот , што ги повикува, но се само толку тешки за никогаш да не го напуштат своето лежиште – нив пак ќе ги затрупа земјата..."

Да заклучиме:

Како и во останатите негови книги, така (дури и уште понагласено) во книгата „Куќа цел свет", Богомил Ѓузел остварува делотворна креативна синтеза меѓу спектарот на книжевните идеи (како што е космополитизмот), потем, различните културолошки (социо-културни) рефлексии и толкувања – од една страна и самите книжевни дела (остварени во различни жанровски модалитети, од лирски песни,драми, прозни записи, преку есеистика и патопис), од друга страна!

Космополитизмотво книжевноста (која најчесто се создава на национлниот јазик) всушност функционира како своевидна компензација –излез и спас- од националната (културна и социјална) средина, нејзината тесноградост и (објективна) лимитираност. При тоа, не мислиме само на роднокрајната национална култура и својствените за неа стереотипи – туку на тоа, дека космополитизмот е делотворен иљач и против „обратната" болест – некритичката идолатрија на туѓото културно искуство и окружување, кое однадвор навистина му изгледа толку супериорно на дојденецот, особено, доколку тоа „странско" окружување е моќната САД

и Британија, додека, самиот дојденец израснат во темниот вилает на Балканот и „смачканото племе", за кое пееше Блаже Конески.

Покрај останатото, космополитизмот му погодува уште на еден „терапевтски" момент, со тоа што го „призива" хуморот (при тоа, и самиот еден одсуштествените модернистички елементи), во улога на идеален „алат" за разбивање на локалните, интерните, провинцијалните граници на глупоста, самобендисаноста, претенциозноста ...

Во својот текст, соопштен во 1992 г. по повод излегувањето од печат на Избрани песни од Ѓузел, и за првпат објавен во списанието „Синтези", Влада Урошевиќ вели:

„Во творечката и преведувачката дејност на Ѓузел најдобро се гледа карактерот на она што се наречува македонски модернизам од 50 и 60 години – кој може да се опише како длабока проникнатост и заемна преплетеност на космополитскиот и националниот принцип. Во тој македонски модернизам, кој направи многу за кршењето на идеолошко-догматските стеги во литературата и културата... улогата на Богомил Ѓузел беше несомнено скапоцена: меѓу своите врсници тој предничеше со својата љубопитност, со својата широка информираност, со својата потреба од пошироки гледници, по својата глад за слободен простор."[4]

Можеби, најсоодветен (при тоа, антрополошки обоен) заклучок на нашиот текст, поттикнат од суштествената улога на космополитизмот како движечки принцип во литературата на Богомил Ѓузел, ќе пронајдеме токму во неодамна објавената книга „Креолизација на Европа" од Армандо Њиши кој ја величи творечката природа и стимулативност, својствена на самото движење, на подвижноста, на мобилноста (која, пак, бездруго оди рака под рака со космополитизмот како граѓанствување во светот),

„Во суштина неподвижноста и' припаѓа на смртта како што одењето му припаѓа на животот. Родени сме... затоа што сме ставени на патот од нашата матрица за да бидеме патници.Го почитувам овој миграциски примордијален синдром... Историјата се случува и се раскажува секогаш кога некој мигрира и ја раскажува сопствената авантура. Од миграцискиот настан всушност сме оспособени да раскажуваме и да измислуваме, да објаснуваме и да пренесеме некој расказ, токму затоа што се случила авантура. Авантурата треба да стане расказ"[5]

[4] „Синтези", бр. 30, 2013: с.74.

[5] **Њиши**, Армандо. Креолизација на Европа. 2013, с.163-165.

Ете, токму таа и таква Авантура (во случајот на Ѓузел – престојот и патувањето низ Америка и Ирска) на крајот навистина стана или прерасна во „расказ", поточно, во раскошен патопис, распослан на 360 – инструктивни, поучни, забавни, на места, смешни и вешто раскажани- страници текст. Текст, директно произлезен и „испорачан" од страна на неговото, секојпат непредвидливо Величество – Животот.

Оти, како што велеше и прогонетиот во степите на Казахстан, непоправлив утопист и „дијалогист" Михаил Бахтин, самиот живот веќе е текст! Како што, впрочем и самиот човек е текст, со сето свое поведение и искуство...Седентарно или движечки ориентирано!

И, на крајот од се' што забележавме до сега, слободно можеме да констатираме, дека прегнантно искажаната и впечатлива кованица „куќа –цел свет", после патот што го измина претходниве 75 години, прерасна во еден препознатлив, неодминлив и репрезентативен литературен Космополис, докажувајќи ја космополитската насоченост на нашите двајца писатели и нивната подготвеност да се фатат рака под рака (а ова особено се однесува на „номадот" и патник Богомил Ѓузел) со искушенијата и предизвиците на своето бурно современие, тому како граѓани на светот (а не само проколнати жители на некоја локална, зафрлена, полу-европска провинција)

Покрај сето тоа, паѓа во очи уште еден интересен, а можеби и не толку случаен, биографски момент на совпаѓање, поврзан со годината на првичното појавување на оваа кованица кај Рацин! Имено, истата таа (за македонската современа поезија и литература - историска) 1939 г. воедное годината, кога се раѓа и поетот Ѓузел – што, на крајот од краиштата (а, и на овој текст), води кон недвосмисленият заклучок, дека Богомил Ѓузел и „куќата –цел свет" се (хронолошки гледано)врсници!

БИБЛИОГРАФИЈА

Ѓузел, Богомил: Куќа цел свет, 1974 г. преобјавена во: Избрани дела, том 4, 2012

Њиши, Армандо. Креолизација на Европа. 2013

Хелман, Хуан. Светоединение, Струга, СВП, 2014

„МОДЕРНИЗМИТЕ“ НА АЛЕКСАНДЪР БАЛАБАНОВ

Елка Трайкова

Според съвременниците си Александър Балабанов хаотично съгражда своя екзистенциален и научен образ. От дистанцията на времето обаче, неговото себеосъществяване като литературна личност е промислено. То е реализирано с поредица от актове, които в сложна система сплитат всекидневно-битови ситуации и творчески жестове. Така той създава своя образ-роля на разсеян професор с колоритна външност, разрушавайки представите за традиционното академично поведение и авторитет. Балабанов публично демонстрира своята близост с младите, закриляйки техните модерни естетически търсения и провокирайки бунтовете им срещу ретроградните норми в науката и репресивните политики в обществото. В същото време последователно налага и пристрастно отстоява своите литературнокритически апологии на консервативната реалистична традиция, подценявайки, а понякога и остро отричайки парадигмите на модерността.

Тази парадоксална сдвоеност, подлага на изпитание неговата личност – иронизирана, хулена в своето време и маргинализирана от литературната история. Такава е съдбата и на неговите текстове. Те рядко пренареждат естетическия канон, въпреки че много често предлагат нови оптики за четене на класически и съвременни творби. Твърде често са в полемична ситуация и рядко имат статута на основополагащи знаци в културното пространство. В своето обемно творчество – малко книги, но над две хиляди статии, Балабанов води два паралелни диалога. От една страна, с литературата – с авторите и с техните творби; с историческата памет и модерните послания. А от друга, с извънлитературното (тук се възползвам от блестящия термин на проф. Ив. Младенов, концептуализиран в научния сборник „Извънлитературното“). Тук е неговата интелектуална сила като мисия, опит, позиция. Този негов диалог е много по-активен и продуктивен, защото му позволява да бъде свободен, да не се обвързва с школа, метод, направление.

Александър Балабанов твори своя литературна история, която по примера на античността първо е разказана (в лекции, сказки и разговори) и после написана като мозайка от фрагменти. Тезите в нея обрастват с нови значения във времето, развиват се и се променят. Чрез нови текстове авторът ги опровергава и дори се отрича от тях. Той без угризения сменя критически парадигми и еднакво убедено създава противоположни литературноисторически сюжети. Той не мисли литературата от дистантната позиция на обективния анализ. Според него литературнокритическият текст трябва да бъде сътворен, защото той не е теоретичен конструкт, а емоционално прозрение. Той е творба толкова уникална, колкото и самата литература. В този смисъл неговият подход към литературните сюжети – като тематични ядра, които трябва да бъдат осмислени и оценени в максимално широк културноисторически контекст, е твърде модерен за началото на XX в. В изследвания като: „Облакът като мотив в поезията", „Модерно и антично", „Древна и модерна тъга", „Мъка и творчество", „Национализъм и литература", „Тема и време", „Война и песен", „Душа и техника" и много други, той проследява сложните метаморфози на определен мотив във времето и текстовете на различни литератури. Ерудирано и увлекателно разказва неговата история. Тези студии и статии са точен модел на това, което проф. М. Неделчев нарича литературноисторическа реконструкция. Те създават проблемни полета, които могат да се допълват и обогатяват, сегментите и персонажите в тях могат да се разместват или да отпадат. На фона на толерираната тогава хронологична линейност на литературната история този подход наистина е модерен.

Големият литературноисторически наратив, никога не е привличал Балабанов, въпреки че е автор на най-популярната, претърпяла най-много издания „История на класическата литература". В дългите текстове личи напрежението на пишещия човек, който с усилие обуздава неспокойната си мисъл, непрестанно насочваща се към неочаквани паралели и ненадейни асоциации. Потопен в такъв сюжет, читателят се чувства объркан, недоумяващ и като че ли измамен, но има ли търпението да стигне до края, хаосът се оказва логическа структура, проблемът анализиран, изводите ясно структурирани. Добра илюстрация за това е статията-спомен „Навечерие и зора". Тя сплита и наслагва различни събития и подходи – реални и фикционални, документални и емоционални, разколебавайки традиционната представа за мемоарния жанр, превръщайки го в сложен социалнополитически и психоаналитичен пъзел.

Краят на Първата световна война сварва професора във Виена, където той се самонатоварва да представлява нашата победена и политически изолирана страна пред разбърканата и новоустройваща се Европа. Неговият разказ преминава през безброй перитпетии, отклонения, широк диапазон от преживявания, аналитични наблюдения, илюстрирани с примери от културната история на всички епохи и много народи. Умело използвайки реторични похвати, Балабанов сгъстява напрежението, гради-ра интереса и разбира се, предлага неочаквана развръзка, с неочаквани аргументи.

Четейки статиите на Балабанов през оптиката на модернизма, си мисля, че всъщност неговата творческа нагласа и подход (не толкова към конкретните литературни творби, а към духовните сюжети на времето) са по-скоро интуитивно постмодерни. Той проблематизира традицията, канона, устойчивите норми, общоприетите критерии. Неговите текстове събират в хармонична цялост резки, категорични, понякога противоположни жестове. Професорът предпочита деконструкцията пред създаването на строго логични, обективно аргументирани научни цялости. Неговите студии и статии подреждат като пъстра мозайка отделни фрагменти от духовната картина на XX в. Той е убеден, че в културната съвременност нямат място бездарието и пошлостта, налагани в твърде модерни художествени четива. Но в същото време категорично настоява, че основополагащо значение за българската литература има един забравен тогава писател, днес без уговорки наричан класик. В този контекст ще си позволя два примера.

В разцвета на шовинистическото стихоплетство (1916 г.) излиза една статия на Ал. Балабанов, която предизвиква широк обществен резонанс, защото обявява „Епохата на Любомир Бобевски". Тя се промъква през военната цензура благодарение на привидния възторг от автора на „любимата песен" – „Съюзници-разбойници". В нея професорът успява да се подиграе не само с бездарието на официалния поет, да разобличи чрез виртуозни игрословия и блестяща ирония цялата шумна и фалшива военновременна поетика, която „не ще Ботев – иска Любомир Бобевски". В същото време той създава ефектни интерпретации на масовата психоза и на булевардния вкус, които правят модерен този текст.

Малко по-късно – през 1922 г., Балабанов отново провокира обществото, като обявява неспоменавания и незапомнен като писател Захари Стоянов за „класик на българската проза". За него той е „един наш Тукидид", а „Записки по българските въстания" – една от най-ценните книги на

българската литература. За Балабанов всяко изречение от изповедта на З. Стоянов не само е откровение и висша естетическа наслада, но и критерий за писателски талант. Умението да се разказва увлекателно и остроумно, с такова въображение, хумор и самоирония, с такъв патос и болка, според професора, рядко се срещат и в европейските литератури. Този литературоведски текст на Балабанов е важен с това, че вписва в най-неоспоримото пространство на българския литературен канон (колкото и спорен да е самият той) един автор и една книга, забравени почти 40 години.

Той е интересен, дори парадоксален като смислов конструкт. Задълбоченият литературоведски анализ рязко е прекъснат от един сюрреалистичен сюжет. Колоритно и свръхемоционално, професорът разказва как „случайното" открива „Записките" на тавана на една копривщенска къща: „ И още там над самите нощви заврях глава над Записките. И вече нищо не можеше да ме помръдне от тях". Наистина, Балабанов умее и да развенчава, но и да създава митове. И в двата случая е еднакво убедителен. Очевидно не точно така и едва ли точно тогава, той открива книгата, но е неоспорим факт, че е създал ефектен и запомнящ се сюжет, публикуван в най-подходящия политически и социокултурен момент, за да я възкреси.

Уважаван или обругаван, Ал. Балабанов разширява границите на личностното присъствие в културния живот, защото неговите литературнокритически тези, колкото и пристрастни да са те, са ясно заявени. Той спори, отрича, утвърждава винаги от първо лице и никога не е скрит зад псевдоними и аноними. В неговата съвременност този стил го прави модерен автор на често цитирани фрази, неговите оценки се коментират и помнят, текстовете му са популярни. Това са неговите „модернизми", но той не е модернист в естетическия смисъл на това понятие.

Ал. Балабанов е свободен дух, който търси загубеното през вековете антично единство на културата. За него тя е хармонична цялост, която съчетава традиция и модерност; родно и чуждо; художествени експерименти и класически подходи; авангардния стил на „младите" и критическия реализъм на „старите". Със своите текстове, с първия литературен вестник „Развигор" и дори с външността си, със скандалната си любов с Яна Язова той отхвърля предразсъдъците и консерватизма. И така прокарва онези невидими пътеки, по които българският модернизъм се утвърждава в литературата и изкуството, за да се превърне в творчески феномен, който продължаваме да опознаваме, и който ни изненадва и досега.

МОДЕРНИЗМОТ ВО МАКЕДОНСКАТА ПОЕЗИЈА

Лидија Капушевска-Дракулевска

Новото поглавје на македонската литература во целина (следствено, и на поезијата), започнува по Втората светска војна со кодификацијата на македонскиот литературен јазик. Токму поезијата прва ќе се огласи на творечки план во новонастанатите услови и релативно во краток временски интервал ќе стане еден од најзанимливите феномени на нашиот повоен книжевен живот во целина.

Обично се вели дека во македонската литература не постои предвоениот модернизам својствен за останатите јужнословенски литератури. И навистина: во предвоената македонска литература нема организирано модернистичко струење, но тоа не значи дека не постојат индивидуални творци кои не се во дослух со актуелните тенденции на своето поетско време, напротив! Авторите како Кочо Рацин (1908-1943) и Ацо Караманов (1927-1944) го потврдуваат токму спротивното. Експресионистичкото искуство на Рацин (циклусот „Огномет" од седум песни напишани на српскохрватски јазик) и симболистичката ориентација на Караманов (особено неговиот афинитет кон француските модерни поети: Бодлер, Рембо, Верлен и др.) се онаа неопходна алка во книжевната еволуција на македонската поезија и нејзините модернистички тенденции во повоениот период. За жал, творечките искуства на Рацин и Караманов реализирани преку допирот со модерните поетски струења од нивното време, нема да остават траги врз развојот на повоената македонска поезија. Поезијата на Караманов останува непозната, бидејќи не е публикувана, а Рациновите песни пишувани на српскохрватски јазик долго време се сметани за експериментална и второстепена фаза во неговиот развиток и се етикетирани како „декадентно застранување." Дури со ставањето на увид на јавноста на делото на Караманов и со соодветниот критичко-научен третман на рацинолозите кон експресионистичката фаза во творештвото на Рацин во последните неколку децении на минатиот век, се отвори патот за нивниот адекватен третман во рамките на книжевната еволуција

на нашата поезија и литература во целина – како зачетници на модерната лирика.

Раѓањето на поезијата на модерни сфаќања кај нас (во современи услови), треба да се доведе во врска со општата културна клима и духот на „модернизмот" во 50-те години на XX век. Терминот „модернизам" е крајно условно/алтернативно употребен, бидејќи нема претензии да означи некое конкретно книжевно струење, правец или школа со своја строго дефинирана теориска платформа, книжевно-естетска програма или манифест, туку претставува рамковна одредница на еден пресвртнички момент кога се поставува прашањето за слобода на творештвото и за воведување нов сензибилитет на книжевно-уметнички план, кој резултира со бурни полемики и расправи. Конфронтацијата (1952-1958) според условната подеба на „модернисти-реалисти" во македонската литература (и уметност, воопшто) е аналогна на онаа во останатите книжевни средини во тогашна Југославија, каде што се одвива под знакот на реактуелизираните погледи од предвоениот модернизам, значи има аналогии со „судирот на југословенската книжевна левица" во 30-те години, како и со „судирот на француската книжевна левица" во истиот период (разидувањето Арагон-Бретон).

Најголемата придобивка на македонскиот, како и на секој модернизам, воопшто, претставува отворањето кон и активното вклучување во европските и светските културни текови, или, едновремено и рецепција („примање") и емисија („давање") на творечките дострели. Со други зборови, „интернационализацијата на книжевната комуникација", од една, и „стремежот кон синхронитетот на уметничкиот развој со останатите југословенски и европски литератури", од друга страна, стануваат главно и суштинско обележје на книжевниот процес од тој период. Целта е во мошне кус временски интервал да се пополнат празнините во традицијата, да се апсорбира пропуштеното искуство и да се фати чекор со современите текови. Оттука и терминот „забрзан книжевен развој", кој е веќе прифатен во нашата книжевна историја и критика, како ознака за експлозивната естетска еволуција на македонската литература во целина, процес кој најдинамично се разгорува токму во средината на 50-те години на XX век. Овој процес на естетско еманципирање и иновирање на македонската нова книжевност, посебно на поезијата, според мислењето на критиката, не можел да се одигра во национална изолација, без благотворната посредничка улога на српската, хрватската и словенечката лите-

ратура, како книжевно поразвиени средини во поранешната заедничка држава. На тој начин, уште повеќе се усложнува и онака комплексниот основен модел на поезијата на „модернизмот", во кој, со определена известност, учествуваат и симболизмот (неосимболизмот) и експресионизмот, и надреализмот и футуризмот, со напомена дека ниту една од споменатите поетики не е „пресудно формативна за настанувањето на исклучително автохтоните поетски облици на најдобрите македонски поети"[1].

Главни носители на „модернизмот" во поезијата кај нас се претставниците на второтатагенерација повоени македонски поети: Матеја Матевски (1929), Гане Тодоровски (1929-2010) и Анте Поповски (1931-2003). Може да се каже дека стихозбирката Дождови (1956) на Матевски претставува пресвртен миг во развојот на нашата поезија: таа се смета за прва успешна афирмација на слободниот стих, а истоимениот триптих објавен во периодиката една година претходно, го означува раѓањето на модерниот израз во македонската поезија (и новото сфаќање на поезијата воопшто), значи цел еден век по појавата на Бодлеровите Цвеќиња на злото на француската (и европската) книжевна сцена. Модерна поетска експресија остваруваат и Гане Тодоровски во стихозбирката Спокоен чекор (1956) каде што доминира еден урбан сензибилитет, како и Анте Поповски во книгата Вардар (1958) преку чиишто лапидарни стихови, архетипските облици на националната духовна традиција добиваат нов, модерен израз.

Најголема придобивка на епохата на модернизмот, на творечки план, е естетскиот плурализам. Со други зборови, наспроти естетскиот монизам, се заговара естетски плурализам; наместо екскламативниот, од една, и исповедно-патетичниот израз во поезијата, од друга страна, се бара нов, модифициран поетски јазик и израз, заснован врз најдобрите традиции на модерната европска поезија.Тоа е време на плурализам на идеи, чувства, говори; оттаму, природно е што, во областа на поезијата, тоа се манифестира како време на плурализам на изразот и пораките.

Започнатиот процес на модернизација на македонската поезија продолжува со третата по ред генерација повоени македонски поети (од крајот на 50-те и почетокот на 60-те години на XX век), но „прва по творечкиот замав и присуство" – според забелешката на Ѓурчинов[2], генерација

[1] **Ѓурчинов**, М. 1991. Пред прагот на иднината. Скопје, Македонска книга. стр.301.
[2] **Ѓурчинов**, М. 1976. Критички сведоштва (1953-1973). Скопје, Култура, стр.150.

која своето книжевно деби го доживува на страниците на периодиката токму во екот на „модернизмот“: Радован Павловски (1937), Богомил Ѓузел (1939), Влада Урошевиќ (1934), Петре М. Андреевски (1934-2006), Јован Котески (1932-2001) и Петар Т. Бошковски (1936-2006). Интересно е што во овој период кој продолжува да се рефлектира некаде до средината на 60-те години, плодотворните промени го зафаќаат и творештвото на поетите од старата генерација: Блаже Конески (со второто дополнето издание на Везилка, 1961), Ацо Шопов (со збирката Небиднина, 1963) и Славко Јаневски (со Евангелие по Итар Пејо, 1966), што оди во прилог на тезата за остварената трансформација на поетскиот јазик и израз на еден глобален план. Оттука, македонскиот „модернизам“не треба да се врзува само за одделни поетски имиња, туку тој може да се манифестира и како доминантен дискурс (говорен жанр) во дел од поетскиот опус со кој односниот автор се вклопува во споменатата епоха, дури и како посебен дискурс само во одделни песни од некои поетски збирки.

Од сите „изми“,надреализмот е веројатно најприсутниот и најплодотворниот поетички модел кај нас – сметаат македонските проучувачи – иако истите предупредуваат дека ниту во еден миг надреалистичкото искуство кај нас нема да прерасне во „движење или посебна струја со стриктно формулирана програма“ (М. Ѓурчинов), ниту пак, дека надреалистичкото искуство егзистира кај некој одреден поет во кристално чиста, есенцијална форма, туку дека „се синхронизира со други поетски искуства“ (А. Спасов). Натаму, „користењето на надреалистичкото искуство во ниеден момент и во ниеден случај не добило некакви димензии на општествен став, кој инаку му е добро познат на надреализмот меѓу двете светски војни.“ (А. Спасов). Како и да е, почнувајќи од 50-те години, па сѐ до денес, надреализмот „континуирано егзистира“ и „станува карактеристика на еден развоен тек“ (Л. Старова). И тоа не само на поетски, туку и на уметнички план воопшто; имено, надреализмот остварува свои творечки резонанци и во доменот на македонското сликарство, за што, исто така, веќе постојат релевантни студии.

„Надреализмот во македонската литература (и уметност, би додале – заб. моја) го наоѓаме како сфаќање на изразот, како одредена смисла за градење на сликата со оние средства што ѝ стојат на располагање“ – истакнува Слободан Мицковиќ во оваа смисла, и резимира: „Впрочем, надреализмот тоа влијание го има извршено врз сета светска литература, го има започнато тоа еманципирање на кажувањето, таа изместена

питорескност на светот и на стварноста“[3]. Следствено, она што на една песна ѝ го обезбедува епитетот „надреалистичка“ (се разбира, терминот „надреалистичка“ го употребуваме крајно условно), не е ниту некоја посебна специфична форма, ниту фигуративноста на поетската слика, ниту пак, некој друг, по нешто особен, специфичен елемент, туку невообичаениот начин на кој сите тие елементи живеат и функционираат како такви заедно во дискурсот на песната. Со други зборови, нема правила, нема стандарди, метрички и прозодиски конвенции; лексиката, доколку и е кодифицирана, таа е таква само во смисла на употребата на тропите или „фигурите на зборовите.“ „Модерната лирика го принудува јазикот на парадоксална задача – имено, нејзината смисла е истовремено и да искажува и да сокрива“ – вели Хуго Фридрих во својата знаменита студија Структура на модерната лирика.[4] Може да се рече дека токму опозициите од типот на: „claire-obscure“, „разбирливо-неразбирливо“, „очекувано-неочекувано“, „правилно-неправилно“ (во смисла на упатствата на Лотман за пишување „добри стихови“), го претставуваат оној препознатлив белег на поетскиот опус на современите македонски поети (М. Матевски, В. Урошевиќ, Р. Павловски, Б. Ѓузел или С. Јаневски, итн.) за кој сметаме дека потекнува од т.н. „надреалистички ген.“

Извонредно тешко е да се утврдат патиштата по кои нашите поети стигнале до оној вид поетска слика кој, според многу елементи, потсетува на надреалистичкото искуство. Кај едни, до проникнување со надреализмот на планот на поетската слика доаѓа преку творечкиот дијалог со фолклорниот гномски јазичен израз (Петре М. Андреевски); кај други – станува збор за импулси од страна (Б. Ѓузел), при што не е исклучена ни комуникацијата со изворниот француски модел на надреалистичко пеење преку лектирата (В. Урошевиќ, Р. Павловски); кај трети – за преземање на надреалистичките искуства по посреден пат, или од втора рака (М. Матевски), итн. Може да се каже дека кај најголемиот број наши современи поети се работи за приближување до надреалистичкиот јазички експеримент по интуитивен пат, како своевидна синтеза на традицијата и иновацијата, на творечкиот сензибилитет на авторот и неговата лектира, на националното и туѓото, личното и универзалното.

Во дебитантските песни на Матеја Матевски, Влада Урошевиќ, Зоран Јовановиќ (1933-1976) и др., во тоа време млади поети, објавени

[3] **Мицковиќ**, С. Третата генерација. Скопје, Детска радост. 1995, стр.257.
[4] **Friedrich**, H. Struktura moderne lirike, Zagreb,Stvarnost. 1989, стр.190

во текот на 1955 година на страниците на списанието Млада литература и на штотуку покренатиот книжевен лист Разгледи, македонската критика го открива, меѓу другото, и „надреалистичкиот интертекст" (именуван различно, како: надреалистички манир, надреалистичко искуство, надреалистички импулси, надреалистички импорт, надреалистичко присуство, надреалистичка квалификација, постнадреалистичко влијание, неонадреалистичка тенденција итн.). За илустрација, ги посочуваме стиховите на тројцата споменати поети:

„Пристигаат троми пристигаат уморените коњи на просторот
тој далечен и наслутен шум на заборавениот говор (...)
Од каде о каде доаѓаш ти позната незаборавна
песно ти дете безнадежно ти наивно
стрело од тревите и птицо на калта
сува и бескрајна врвицо низ дождот
врвицо сребрена игрива камењарко
каде ме водиш"

М. Матевски, „Дождови"

„Тајната за нејзините очи ја грабна една вечер
белиот пајак на сијалицата
и ја однесе во куќарката на полжав
свиткана од еден писок на возот."

В. Урошевиќ, „Грабнување"

„Понеси го ова доаѓање
на сините очи на тишината
понеси ги и изгоретините
на светулките на дланките
и играта на лилјакот
во лавиринтот на месечината..."

З. Јовановиќ, „Монолог за една разделба"

На македонска почва, надреалистичкиот начин на пеење, во миговите на неговата првична објава, претставува своевиден шок и дрзок предизвик за нормативната реалистичка поетика, од една, но и за владејачкиот интимизам, од друга страна. Да се сетиме дека и надреализмот како движење пред Втората светска војна, исто така, наидуваше

на негативни реакции од страна на официјалните книжевни кругови, не само во Франција или Белград, туку и ширум Европа. Сличната судбина на надреализмот се повторува и кај нас; како да постои некаква судбинска предодреденост на надреализмот постојано да биде наспроти востановениот ред на нештата, без оглед каде и кога се јавува. Само неколку месеци по објавувањето на „богохулните" стихови на Матеја Матевски, Зоран Јовановиќ и Влада Урошевиќ, стигнуваат предупредувањата за опасностите од постоењето на надреалистичкото поетско писмо од перото на Георги Старделов, тогашниот портпарол на одразашко-нормативната критика. Во својата статија под наслов „Едно предупредување на естетиката ad hoc", Старделов, надреалистичките обиди на македонските поети (Матеја Матевски, Влада Урошевиќ, Петар Бошковски, Зоран Јовановиќ и др.) ги обвинува за „алогичност", „бесмисленост", „апсурдност" и „безвредност", во крајна инстанца. „За една поезија што веќе неполни две децении се мачи за опстанок, е преголем луксуз да прескочи во еден надреалистички аспект кон поетското творештво" – наивно ги елаборира своите аргументи „против" Георги Старделов и упатува типично соцреалистички апел до македонските творци: „Време е веќе поезијата да ги отвори своите врати на животот, за тој да влезе во неа, за таа да стане уметност".[5]

Уште погруби се нападите на надреализмот упатени од страна на тогашниот највлијателен македонски литературен критичар Димитар Митрев. Во статијата „За некои битности на нашиот уметнички критериум" (1956), Митрев го коментира обновеното надреалистичко книжевно искуство на страниците на белградските книжевни публикации Младост и Сведочанства како „оживување на конзервативни елементи" или како „трагање за новото – по конзервативен пат". Според него, надреализмот е директен наследник на „хаотичните модерни правци", „крајна произволност на изразот", „екстремен субјективистички маниризам", „смислено барана бесмислица", „анахронизам во уметноста". Митрев се осврнува и на првите траги на надреалистичкото искуство во македонската поезија од тоа време, квалификувајќи ги како „кокетирање", „конзервативизам" и „ретроградност", натаму, како „реставраторско скороевство по линија на модернистичките егзибиции од периодот помеѓу двете војни" или

[5] **Старделов**, Г. „Едно предупредување на естетиката ad hoc", во: Млада литература. Скопје (V), октомври, бр. 8, стр.38, 47.

како воодушевување од „минималните и случајни дострели на нешто туѓо и далечно“[6].

Секако дека постојат и примери на поддршка и охрабрување на новите поетски настојувања. „Првите признанија кон овој крупен обрт кој ги апсорбира искуствата на надреалистичката поетика и кој, всушност, и не беше исклучиво надреалистички (...) дојде од страна на српските писатели и поети од т.н. белградски надреалистички круг“ – пишува Ѓурчинов во својата студија „Надреалистичките импулси во поновата македонска поезија и врските со белградскиот надреалистички круг“ и продолжува: „Токму на страниците на белградското списание Дело, во јануарскиот број за 1956 година беше објавена во целина инкриминираната песна 'Дождови' од Матеја Матевски во препев на Влада Урошевиќ, а по неа и песната 'Звона' - значи, два поетски текста со најизразити импулси на надреалистичкото поетско искуство во младата македонска поезија. Во споменатиот период Дело ќе ги објави и 'Промени' од Влада Урошевиќ и 'Медовина' од Богомил Ѓузел (првата во февруарскиот број од 1957, а втората во мајскиот број од 1958 година). Веројатно не е ни малку случајно“ – заклучува Ѓурчинов – „што Зоран Миширќ, врвен критичар и еден од уредниците на Дело, во својата Антологија на југословенската поезија објавена во Париз на француски јазик (1959), ја вклучува во својот строг избор токму троделната поема – 'Дождови' на Матеја Матевски“.[7]

Од друга страна, на страниците на Разгледи уште во 1953 година, паралелно со ситуацијата во Белград, се води остра полемика околу вистинското значење и вредноста на поезијата на Васко Попа, најиновантната појава во сета југословенска книжевност од тој период.Поетското искуство на Васко Попа, „доцниот надреалистички ученик“ (како што го нарекува Света Лукиќ), дејствува поттикнувачки за одделните тенденции на нашата модерна поетска продукција, воопшто, и неговото благотворно влијание и проникнување Ѓурчинов го согледува на три нивоа: 1) преку изменетиот однос кон традицијата: контактот со Васко Попа коинцидира со раскинот од декоративно-додворувачкиот однос кон фолклорот и традицијата; 2) преку изменетиот однос кон поетскиот јазик: поетскиот

[6] **Митрев**, Д. Критериум и догма (Избрани дела, книга 4). Скопје, Наша книга. 1970. стр. 107-109.

[7] **Ѓурчинов**, М. „Надреалистичките импулси во поновата македонска поезија и врските со белградскиот надреалистички круг“, во: Компаративни студии. Скопје, МАНУ, стр. 287-288, 1998.

експеримент на Васко Попа, нагласената концизност и економичност на неговиот поетски израз и јазик ја оплодува и охрабрува иновацијата на јазички план во македонската поезија и 3) преку афирмацијата на неговиотанти-романтизам кој е созвучен со антиромантичарскиот став во бројни песни од знаменитите Дождови на Матеја Матевски, на пример.[8]

Пресвртничката улога на стиховите на В. Попа во нашата средина и пошироко, на општ југословенски план, коинцидира со популарноста и плодотворното влијание на шпанскиот поет Федерико Гарсија Лорка (преку хрватскиот во 1950 и српскиот превод во 1953 година). Проучувачите на надреалистичките импулси во современата македонска поезија (Милан Ѓурчинов, а особено Александар Спасов и Луан Старова), не ретко, истите ги доведуваат во врска токму со поетската постапка на споменатиот Гарсија Лорка. „Гарсија Лорка ни го покажа патот на вистинското и плодоносно користење на националната традиција – од него модерната македонска поезија, може да се рече, научи како традиционалните обележја на фолклорот можат да се искористат на еден модерен начин, како можат да се спојат дамнешните поетски формули и современиот израз" – го сумира Влада Урошевиќ во една пригода значењето на авторот на Циганскиот романсеро и на Поетот во Њујорк за македонската модерна поезија и заклучува: „Средбата со поезијата на Гарсија Лорка беше миг на препознавање - она што македонските творци го носеа во себе како наследена вокација, одеднаш, преку допирот со стиховите на овој шпански поет, го најде патот на уметничкото изразување".[9]

Впрочем, се работи за своевиден паралелизам, за речиси едновремено рефлектирање и вкрстување на историодни импулси од две различни национални литератури (српската и шпанската) чиишто репрезенти се В. Попа и Гарсија Лорка; обајцата, имено, негуваат идентична постапка на органски спој меѓу народната креација, од една, и говорот на модерната поезија, кој не ретко има надреалистички обележја, од друга страна. Обновениот интерес за фолклорот не е типичен надреалистички феномен; во поновата книжевна историја тој се врзува за епохата на романтизмот; кај Аполинер и подоцна кај надреалистите, познати по својот космополитизам, тој интерес кулминира во љубовта кон африканските

[8] **Ѓурчинов**, М. „Зрачењето на поетското искуство на Васко Попа", во: Проникнувања. Скопје, Наша книга, 115-117, 1986.

[9] **Урошевиќ**, В. „Потврда на сродностите" (М. Матевски, Шпанската поезија на XX век, Скопје, 1998), во: Разгледи, (XLII), март-април, бр. 3-4, 1999, стр. 276.

маски и уметноста на примитивните народи. „Формулата" за употребата на фолклорот што ја нудат Васко Попа и Гарсија Лорка е сепак нешто поинаква, со оглед на фактот дека обајцата доаѓаат од книжевни средини со богата традиција по однос на фолклорното наследство. Во малите литератури (условно кажано), а таква е и нашата, преку фолклорот често пати, се совладува хендикепот околу „изгубениот поетски континуитет." Оттука, станува јасно дека своевидната интертекстовна врска со националната и општата духовна традиција понудена преку стиховите на споменатите поети, ќе наиде на плодна почва во македонската поезија од 50-те години. Кога кон ова ќе се додаде и сродниот сензибилитет како заеднички именител на медитеранскиот културен ареал (синтагмата за „македонската поезија како поезија од медитерански тип" веќе е востановена во нашите научни кругови), вкрстувањето на креативните патеки на нашата (и српската) поезија со шпанската, на најубав можен начин ја потврдува тезата на Блаже Конески за „важноста на културната сфера" во литературните контакти и воздејства. Со тоа се отвораат можности за уште еден компаративен аспект во проучувањето на надреалистичките импулси во современата македонска поезија.

Од компаратистички аспект е интересна аналогната состојба во шпанската поезија од 30-те (кога дејствува „генерацијата на 1927") и македонската од 50-те години (онаа која, меѓу другото, е во знакот на надреалистичкото искуство): тоа е период на неверојатен процут на обете национални поезии кога тие доживуваат своевидна ренесанса, што, во крајна линија, и не претставува никаква differentia specifica, туку општ културен код на тоа време (мислиме на авангардните струења во останатите западно-европски поезии од почетокот на векот, односно, на општата културна клима на „модернизмот" во југословенските литератури во 50-те години на XX век). Меѓутоа, за шпанската литература воопшто, слично како и за македонската, се вели дека егзистира вон главната орбита на европскиот книжевен развој; натаму, друга заедничка карактеристика би била дека обете литератури имаат извонреден слух „за" и творечки однос „кон"„туѓото" и „странското", бидејќи секогаш умеат истото да го сообразат со сопствените национални особености и традиција. Токму оваа специфика се рефлектира и на планот на апсорбирање на елементите од надреалистичката поетика, коишто и кај Гарсија Лорка и кај македонските поети (Матеја Матевски, Влада Урошевиќ, Богомил Ѓузел, Радован Павловски, Петре М. Андреевски, Славко Јаневски и др.) се манифестираат

во спој со медитеранската благост и мелодиозност типични за богатата традиција на шпанската, односно на македонската народна поезија.

Феноменот на обраќање кон фолклорните извори навидум е во колизија со модернизацијата на македонската поетска реч; велиме навидум, зашто повеќе не станува збор за механички процес на фолклорна имитација (или проста надградба) како во првите години од повоениот период, туку за креативно користење на древниот фолклорен потенцијал. Во нашата книжевно-критичка мисла веќе е прифатено гледиштето дека овој процес е иницира со песната „Болен Дојчин" на Блаже Конески од 1957, само две години по првата песна на модерен поетски јазик кај нас – „Дождови" на Матеја Матевски. Своевидната пионерска улога на „третата генерација" македонски поети која, патем речено, најдоследно го прифаќа и творечки го негува надреалистичкото искуство, лежи во специфичната фундираност на поетскиот израз кој пулсира како творечко созвучје на модерниот поетски сензибилитет, од една, и древните форми на имагинацијата, од друга страна, односно, ги синтетизира тенденциите што ги трасираат Конески и Матевски во посочените песни.

Во овие рамки поставено, интертекстуалното проникнување на современата македонска поезија со надреализмот прераснува во појава со своја оригинална црта и специфичност. Од друга страна, со оглед на фактот што интересот за надреализмот се манифестира во контекстот на „забрзаната естетска еволуција" на македонската литература во целина, не смее да се занемари (но ни да се апсолутизира) творечкиот поттик „од" и отвореноста „кон" другите национални литератури и култури, процес кој кулминира токму во 50-те години. Во таа смисла, големо значење има откривањето и преведувањето, покрај другите, и на француските надреалисти. Низ страниците на македонската периодика почнувајќи од средината на 50-те, конкретно во Млада литература, Стремеж, Разгледи и Културен живот, можат да се најдат стихови од: Гијом Аполинер, Антонен Арто, Анри Мишо, Пол Елијар, Жан Кокто, Сен-Џон Перс, Жак Превер – автори кои директно учествувале во надреалистичката група околу Бретон, произлегле од неа или, пак, нивната индивидуална поетика многу му должи на самото надреалистичко движење. Следната деценија, на македонската читателска публика ќе ѝ бидат претставени уште неколку значајни имиња на поети-претставници на изворниот француски надреализам: Робер Деснос, Бенжамен Пере, Макс Жакоб, Пјер Реверди, Рене Шар и други.

Покрај критиката и преводот сфатени како металитература или метатекст, во истото подрачје влегуваат и различните облици на автореференцијалност или авторметатекстуалност (свест за сопствениот текст). Мислиме на поетскиот манифест на Богомил Ѓузел и Радован Павловски „Епското на гласање" (1960) кој, иако не е надреалистички манифест, сепак, содржи бројни надреалистички елементи, како и несомнени симпатии за идеите на надреализмот, според експлицитните назнаки на самите негови автори. Бунтот спрема традицијата и нормите во уметноста во името на новиот вид творештво и на „тоталното ослободување", глорификирањето на „новата стварност", „психолошкото минато", „сонот", „интуицијата", црниот хумор, „метафората" и „епската песна", се само некои од заложбите на Ѓузел и Павловски кои кореспондираат со поетиката на надреализмот, но и со творечките придобивки на другите модерни европски поетски текови, воопшто. Интересно е да се нагласи дека основниот емотивно-експресивен тон на „Епското на гласање" е созвучен со тонот на Бретоновиот прв Манифест на надреализмот. Евидентно е меѓутоа, дека за разлика од колективниот карактер на Бретоновиот манифест (аналогно на манифестите и на другите европски авангардни струења), манифестот на Ѓузел и Павловски не наидува на поширок одглас во нашата книжевна јавност. Од друга страна, пак, чинот на одбивање во изворната средина – манифестот првично е објавен на српскохрватски јазик во новосадските Polja – кореспондира со сличната судбина на надреалистичките (уметнички и општествени) настапи со нагласено провокативен карактер кои, по традиција, биле дочекувани со отпор од страна на официјалните кругови. Без претензии да го глорифицираме значењето и уделот на поетиката на надреализмот во споменатиот манифест, истиот го наведуваме како пример за еден од можните облици на метететекстуално промислување на надреализмот кај нас.

Б. Ѓузел и Р. Павловски, во нивниот заеднички манифест, нема да го кријат својот афинитет кон надреалистичките начела, особено по однос на прашањето за убавината, а наспроти симболистичкиот естетицизам: „Новата естетика во својата незаситна хајка по убавото го опфаќа и поимот за убаво повеќеполно, дијалектички, т.е. однатре" – пишуваат споменатите поети, отворено отфрлајќи го „китењето со перје на l'art pour l'art-от" или „симболистичкото слепило" за убавото како „битие посебе", а приклонувајќи се кон надреалистичката естетика која „го сфаќа убавото како негово разбивање на атоми и повторно градење". „Сметаме

дека во доменот на убавото сè уште владее надреализмот збогатен со повеќенационалните култури и со крупните чекори на прогресот" – заклучуваат Ѓузел и Павловски по однос на ова прашање.[10]

Интересни се и допирните точки во сфаќањето на хуморот: познато е дека надреалистичкиот хумор најчесто е жесток и провокативен; оттаму и поимот „црн хумор", кој, патем речено, добива значење на книжевен термин по обидот на Андре Бретон за експликација на овој феномен во предговорот на неговата Антологија на црниот хумор (1939). Бретон, во споменатиот предговор, не дава своја дефиниција на црниот хумор, туку поаѓа од Фројдовото сфаќање на хуморот како самоодбрана на „егото" од страдањата (трауматизмот) што му ги наметнува надворешниот свет. Токму на катарзичната функција на хуморот инсистираат и нашите автори Ѓузел и Павловски. Тие, во задничкиот манифест, ќе запишат: „Постои едно ослободување на енергија, со чиешто празнење сè исчезнува на крајот. Постои еден хумор, или една произволна распојасаност, што ја карикира самата креација како свет чин, што е последица на уривање на бога како целокупен творец, како и на сите догматски идеологии и идеи. Така креацијата е и сопствена негација".[11] Овие ставови, повеќе од очигледно, претставуваат своевидна парафраза на некои од надреалистичките поставки, конкретно на оние кои се во дослух со Лотреамоновата црнохуморна негација на сè, па и на сопственото дело, во крајна линија.

Несомено, современата македонска поезија води еден творечки дијалог со надреалистичкото поетско искуство, вградено во темелите на модерната поезија воопшто. Со оглед на отсуството на синхронитет во појавата на надреализмот како поетска практика, посебно интригира начинот на вградување на елементите од надреалистичката поетика во една поезија без надреалистичка традиција во книжевно-историскиот развој, каква што е нашата. Притоа, како битни се наметнуваат неколку согледби:

1. Надреалистичките импулси доаѓаат од различни страни, не само од изворниот француски модел, туку и од други национални поезии во кои надреализмот оставил траги, како што се: шпанската оригинална

[10] **Ѓузел**, Б., Павловски, Р. „Епското на гласање", во: Стремеж (тема: „Манифестите во македонската литература", прир.: К. Ќулавкова). Прилеп (XXIX), 1985, бр.10,стр. 1020-1021.

[11] **Ѓузел**, Б., Павловски, Р. „Епското на гласање", во: Стремеж (тема: „Манифестите во македонската литература", прир.: К. Ќулавкова). Прилеп (XXIX), 1985, бр.10,стр. 1020.

варијанта на надреалистичко пеење и српскиот предвоен надреализам усвоен со посредство на неговата модифицирана варијанта во повоениот општ југословенски модернизам, на чијшто културен код му припаѓала и нашата поезија. Не е исклучена можноста ни за тоа нашите поети да стигнале до надреалистичкото поетско искуство и по интуитивен пат.

2. Носечка улога во рецепцијата на надреализмот (мислиме на продуктивната рецепција) имаатвтората и третата по ред (со неколку исклучоци) генерација македонски поети.

3. Општ е впечатокот дека надреалистичките импулси не можат да се набљудуваат генерално, туку кај секој поет одделно, што ја отежнува можноста за синтеза, генерализирање, обопштување на афинитетите или сродноста со надреалистичкиот поетски сензибилитет. Со други зборови, творечкиот дијалог со надреализмот е крајно индивидуализиран; не е некаква општа тенденција, туку само го потврдува естетскиот плурализам како генерална одредница на македонскиот „модернизам". Во тој поглед, како да постои извесна аналогија и со ситуацијата меѓу француските поети-надреалисти, припадници на групата околу Бретон. На книжевно-уметнички план, иако постојат „општи места", секој од нив се реализирал крајно индивидуално, што е релевантно за секоја вистинска творечка личност воопшто. Така, ако Луј Арагон е „поет на побуната", ако Андре Бретон е пред сè„поет на чудесните откритија", ако Робер Деснос и Филип Супо се „поети на сонот", Пол Елијар – „поет на љубовта", а Бенжамен Пере – „поет на деструктивниот хумор", пренесено на македонска почва, би го добиле следниов, условно кажано, „надреалистички Пантеон": Богомил Ѓузел – „поет на побуната", Влада Урошевиќ – „поет на сонот и на чудесните откритија", Петре М. Андреевски, авторот на Деницијa – „поет на љубовта", Радован Павловски – „поет на детството" или првичната зачуденост на погледот, Славко Јаневски – „поет на црниот хумор". Се разбира, различни елементи проникнуваат различни индивидуални поетики, така што споменатите определби се крајно условни и не треба да се апсолутизираат. Пионерската улога на Аполинер за француските, кај македонските поети од надреалистичка провинциенција ја има Матеја Матевски, кој со својата знамените книга Дождови го отвора патот кон надреализмот.

4. Во современата македонска поезија надреалистичките елементи не доаѓаат во чист, есенцијален, екстрахиран вид, туку во симбиоза со елементите од другите модернистички поетики.

5. Странското, туѓото, надреалистичко искуство се сообразува со домашната, изворната, националната традиција на нашата поезија, како и со творечките потенцијали и афинитети на секој одделен поет и притоа се модифицира, видоизменува, итн.

Кога се има сето ова предвид, станува јасно дека е извонредно тешко, комплицирано, дури и невозможно да се изведат точни и прецизни заклучоци. Ситуацијата се усложнува и со фактот дека надреализмот, иако не постои како официјално движење, тој опстојува и натаму како поглед на свет, сензибилитет или авантура на духот, манифестирајќи се на најразновидни начини. Нашите поети кои имале и сè уште имаат слух за надреалистичката авантура (творештвото на: Матевски, Урошевиќ, Ѓузел и Павловски сè уште трае) ѝ обезбедуваат натамошна егзистенција на истата преку творечкиот чин и на најубав можен начин ја потврдуваат толку омилената теза на некои страсни поборници за тоа дека „надреализмот не е мртов." Оттаму, нашата „завршна согледба" не значи крај, туку продолжение, колку и да звучи парадоксално: таа отвора патишта за нови истражувања и нови заклучоци.

Постоењето на македонскиот книжевен „модернизам" ја потврдува тезата на романскиот теоретичар Адријан Марино за едно поеластично сфаќање на модернизмот воопшто, односно за неговата „национално-специфична димензија": општиот концепт на модернизмот „претпоставува толку специфични разлики, колку што можат да се идентификуваат 'национални' и 'локални' модернизми" – вели тој.[12] Со други зборови, отсуството на синхронитет не го исклучува сосема македонскиот „модернизам" од најдобрите традиции на модерната европска поезија на XX век.Впрочем, македонската поезија веќе одамна стана „европска појава".

БИБЛИОГРАФИЈА

Ѓузел, Б., Р. Павловски, „Епското на гласање", во: Стремеж (темат: „Манифестите во македонската литература", прир.: К. Ќулавкова). Прилеп (XXIX), 1985, бр.10, 1017-1028.

[12] **Марино**, А. „Авангарда", во: Авангарда: теорија и историја појма (прир.: Г. Тешић., Београд, Народна књига, 1997, стр.103

Ѓурчинов, М. Критички сведоштва (1953-1973). Скопје, Култура. 1976.
Ѓурчинов, М. „Зрачењето на поетското искуство на Васко Попа", во: Проникнувања. Скопје, Наша книга, 115-117, 1986.
Ѓурчинов, М. Пред прагот на иднината. Скопје, Македонска книга. 1991.
Ѓурчинов, М. „Надреалистичките импулси во поновата македонска поезија и врските со белградскиот надреалистички круг", во: Компаративни студии. Скопје, МАНУ, 285-296. 1998.
Ѓурчинов. М. „Пролегомена за теоретските рамки во проучувањето на модернизмот во македонската литература и уметност." (Посебен отпечаток) Скопје, МАНУ, Одделение за лингвистика и литературна наука, XXVIII 1. 2003.
Капушевска Дракулевска, Л. Поетика на изненадувањето: надреалистички импулси во современата македонска поезија. Скопје, Магор. 2003.
Конески, Б. „Македонската поезија во медитеранската сфера", во: Ликови и теми. Скопје, Култура, 248-252. 1990.
Марино, А. „Авангарда", во: Авангарда: теорија и историја појма (прир.: Г. Тешић., Београд, Народна књига, 37-110. 1997.
Митрев, Д. Критериум и догма (Избрани дела, книга 4). Скопје, Наша книга. 1970.
Мицковиќ, С. Третата генерација. Скопје, Детска радост. 1995.
Спасов, А. „Примери на користење на надреалистичкото искуство во повоената македонска поезија", во:Истражувања и коментари. Скопје, Култура, 34-46, 1977. Старделов, Г. „Едно предупредување на естетиката ad hoc", во: Млада литература. Скопје (V), октомври, бр. 8, 34-47. 1955.
Старова, Л. „Постнадреалистичкото влијание во македонската поезија", во: Континуитети. Скопје, Култура, 83-150. 1988.
Урошевиќ, В. „Потврда на сродностите" (М. Матевски, Шпанската поезија на XX век, Скопје, 1998), во: Разгледи, (XLII), март-април, бр. 3-4, 274-280. 1999.
Friedrich, H. Struktura moderne lirike, Zagreb,Stvarnost. 1989.
Lukić, S. Savremena jugoslovenska literatura (1945-1965). Beograd, Prosveta. 1968.

ЯВОРОВ И МАКЕДОНИЯ – ИСТОРИЯТА НА ПОСЛЕДНИЯ ХАЙДУТИН

Иван Христов

В увода на тази статия бегло ще скицирам образа и ролята на т.нар. Хайдутин в българското културно въображение. Както британският изследовател Ерик Хобсбаум отбелязва в неговото базисно изследване „Бандити", историческата проява на българското хайдутство може да се забележи още от 1454 г., относително скоро след Османското завладяване от 1396 г. Българският фолклор изобилства с балади, посветени на хайдушкото движение. Самото хайдутство претърпява различни трансформации. Първоначално хайдутин е човек, извършил някакво престъпление, останал извън закона, или тръгнал да търси лично отмъщение за несправедливостите в Османската империя. В ранния етап на движението границата между разбойник, хайдук и борец за свобода е твърде условна. Хайдутинът действа индивидуално, като се явява алтернатива на закона. Въпреки че според Хобсбаум хайдутите не са робинхудовци, тяхното съществуване предлага модел или символ на потенциална свобода. Според него там, където има традиция на силни, въоръжени групи извън закона, те могат да бъдат разбирани като останка от по-стара или ядро за нова свобода. Постепенно движението става организирано в т.нар. чети. В хода на революционната борба за освобождение на българските земи хайдутството става част от стратегията за водене на партизанска война, като четите се организират в свободните вече страни и преминават на територията на България. Образът и митологията за хайдутина като борец за свобода играят важна роля за формирането на националната митология и освободителното движение през 19 в.

За патриархалното съзнание на фолклорния човек обаче образът на хайдутина е обвързан с разбойничеството. Вариантите на народни песни, в които хайдутинът е представен като осъзнат борец за свобода, са по-късни. Консервативното съзнание на патриархалните норми е възприемало хайдутина като отлъчил се от родовите закони, като луд човек, изгубил своите устои в света. Именно поради тази неприспособимост

към повелите на рода хайдутинът е смятан за представител на отвъдното. В някои народни песни границата между хайдутин и змей е твърде относителна. Змеят в българската митология е хтонично същество, мъжки вариант на змията. В народните песни той е представен като зла сила, която напада патриархалния колектив. Песните за змея най-често имат два варианта. В единия от тях се разказва за това как той отвлича най-хубавата девойка в селото и я отнася в отвъдния свят. В другия вариант, който вероятно е по-късен, благодарение на своя ум девойката успява да се спаси като надхитря змея. Постепенно, с десакрализацията на мита, хайдутинът се превръща в антропоморфен вариант на змея. С изчезването на сакралния елемент змеят изгубва своите хтонични характеристики и все повече се превръща в човешко същество, а конфликтът от космически става битов. Паралелите между змея и хайдутина можем да търсим в няколко посоки. И двата образа са извън патриархалния ред, като обитават гората или планината, нападат патриархалното село внезапно така, както змията напада своята жертва. И двете фигури са символ на хаоса, на злото, но и на свободата, на мистичното, на прекрачването на определени норми.

Женски вариант на змията в българския фолклор е образът на самодивата. Самодивата е женско същество, често облечена в бяло и с венец от горски цветя на главата. С красотата си тя примамва своята жертва, но после я погубва. Едно от най-страшните деяния, на които е способна, е да изпие очите на заблуден пастир. Така, както хайдутинът е антропоморфен вариант на змея, по подобен начин самодивата е антропоморфен вариант на змията. В народната балада "Овчар и самодива" например се разказва за това как овчарят Гердан вижда, че листата на дърветата в гората са повехнали прекалено рано. Той пита гората на какво се дължи това. Тя му разказва, че неговите овчари са преминали през самодивско място и са спрели стадата му до самодивски кладенец. Когато са седнали да се хранят, са излезли самодиви. Една от тях е поискала от главния овчар Петко да им даде сърцето и по две капки черна кръв от всеки овчар. Петко отговаря на самодивата, че овчарите му са женени от девет години и отказва да даде поисканото. Тогава самодивите погубват овчарите на Петко, неговата глава превръщат в бял камък, а сърцето му – в черен дъб.

С няколко думи тук скицирахме ролята на змея-хайдутин и на змията-самодива в българската митология. Любопитно е да разберем какво е отношението между тези две фигури. От една страна хайдутинът

е този, който може да победи самодивата. В цикъла песни, посветени на героя Крали Марко, често се разказва за това как Марко побеждава в битка самодива. Близостта между герой и самодива в случая е кръвна, защото според мита Крали Марко е самодивски син. В други народни песни самодивата е тази, която помага на героя да осъществи своята мисия. В баладата „Ранен юнак и самодива" например се разказва за това как един юнак пада ранен във война с татарите. Юнакът пада под зелено дърво, на което е кацнал сокол. Соколът, който в случая се явява представител на злите сили, започва да пищи и да се моли за смъртта на героя, защото ще може да изяде неговото бяло месо и да изпие неговата черна кръв. След като соколът отказва да спре, юнакът вдига своята пушка и прострелва птицата, после вика на помощ една самодива. Самодивата измива тристата рани, които юнакът е получил по време на битката и ги превързва със самодивска трева, като го излекува за ден и половина. После му подава пушката и го изпраща отново на война, за да избави своя цар от татарите.

След като направихме кратък обзор на ролята на хайдутина в българския фолклор, нека сега да се спрем и на неговото значение в Новата българска литература. Нататък в моето изложение ще се конценрирам главно върху двата, може би, най-важни литературни мита в новата българска литература, а именно митовете Христо Ботев и Пейо Яворов. Ботев и Яворов са поетите, за които най-много е писано и говорено в българската литература. В тяхната поезия митът за хайдутството има изключително интересно преображение. Но с какво творчеството и живота на тези две личности привлича, къде се крие техният магнетизъм, защо са се превърнали в митология?

Малко предистория. Годината е 1876. България е в границите на Османската империя. Най-голямото въстание в новата българска история е избухнало. Настъпил е часът на Ботев. Гениалният поет замлъква, за да влезе в действие революционерът. Писаното слово престава да бъде само писано слово, за да се превърне в мит. С ясното съзнание, че неговата мисия е обречена, Ботев сформира чета, с която преминава река Дунав и навлиза в пределите на България, за да подпомогне въстаниците. След като не намира силна подкрепа сред местното население и след няколко сражения с турската армия, четата е разбита, а нейният водач – убит. Но тези исторически факти нямаше да имат такава сила, ако поетът не беше предвидил още приживе своята съдба, ако не беше писал мно-

гократно за смъртта на Героя. Подобно на Исус Христос, който сам знае какво го очаква, и Ботев многократно пише за това, което после му се случва. Поезията на Ботев постига своите значения чрез едно постоянно митогенериране на границата между живота и смъртта. Но Христо Ботев не е единствено творение сам на себе си, той е продукт на цяла една епоха, наречена Българско Възраждане, епоха на желание за героизъм. Чрез своята поезия Ботев изгражда българския модел за герой и после сам влиза в този модел. Магнетизмът на Ботевите герои се състои в това, че те не са само исторически фигури, подчинили обстоятелствата на националната идея, а са митически герои, борещи се в полза на моралната идея, в полза на една етика, която се съдържа във всеки мит. Като почти всяка по-значима поезия от този период и Ботевата представлява една историческа идеология, една революционна идеология, но Ботев не иска да остане на равнището на историческата актуалност. Като всеки романтик той иска да се спусне в пранachалата на българската култура, да стигне до митичното.

Нека сега в доказателство на гореказаното да се спрем бегло на един текст на Христо Ботев, определян като най-българския текст, а именно баладата „Хаджи Димитър". Като стъпва на фолклорно-митологична основа Ботев извършва няколко важни трансформации. Хаджи Димитър е хайдутин, борец за свобода, който на 5 юли 1868 г., заедно със своята чета, преминава река Дунав и навлиза в българските земи. Четата води пет сражения с турската войска. На 18 юли 1868 г. в Стара планина става последното сражение, при което Хаджи Димитър е тежко ранен. Изведен от боя от трима свои четници, за три денонощия той е отнесен под връх Кадрафил в Средна гора. Въпреки грижите на местни пастири, Хаджи Димитър умира от раните си около 10 август 1868 г. Ботев използва живота на тази историческа личност, за да изгради един мит. В своята балада той се спира само на един ден, една нощ и отново един ден от последните часове на героя. Поетът много добре е разбирал, че ако представи един чисто исторически разказ за съдбата на Хаджи Димитър, няма да постигне нужния емоционален ефект, нужната героизация и обезсмъртяване. Ето защо той взема историческата личност и я полага върху фолклорно-митологичните пластове на българския език. Баладата започва с това как Хаджи Димитър лежи ранен под палещите лъчи на лятното слънце. Ако за фолклорно-митологичния модел денят е положително означен като време отредено за силите на доброто, хармонията и реда, а обратното,

нощта е времето на хаос, където властват силите на злото, то Ботев трансформира този модел. Денят е времето, през което героят страда. Осветена от яркото августовско слънце, действителността изглежда по-жестока. Героят е ранен, кръвта му изтича и животът му скоро ще свърши. Вече говорихме за това, че хайдутинът в българския фолклор е представител на отвъдните сили, на хтоничното начало. Ботев продължава тази традиция, но на мястото на абстрактния митичен юнак той поставя реалната историческа личност. Обърнахме внимание и на ролята на птицата сокол като представител на злото в народната песен „Ранен юнак и самодива". Според баладата „Хаджи Димитър" обаче дори тази дива птица е поставена в служба на героя. Ботев изгражда една едновременно митична и исторична картина. Над историческата личност, над героя, който е дал живота си в жертва на свободата, в случая Хаджи Димитър, е кацнала орлица, която му пази сянка с крилата си, митическото животно вълк му ближе раната. На соколът, определен в стихотворението като брат на юнака, е отредена също роля на спасител и покровител. Така Ботев ни представя хайдутина като владетел на отвъдните сили на злото. Митичните животни орел, вълк, сокол се подчиняват безпрекословно на героя-борец за свобода. Но идва нощта. От отвъдното долитат самодиви, за да помогнат на Хаджи Димитър. Подобно на самодивата от песента „Ранен юнак и самодива" те се грижат за него. Едната му превързва раната със самодивска билка, друга го пръсва с вода от самодивски кладенец, третата дори го целува. Типично в романтичен стил самодивите идват, за да помогнат на героя и наместо да изпие неговите очи – една от тях го целува. По парадоксален начин царството на хтоничните сили се превръща в царство на доброто и обратното, с настъпването на деня, фаталният край става все по-ясен. След като е получил за кратко покой, с настъпването на деня героят отново започва да страда. В баладата „Хаджи Димитър" Ботев прокарва ясна граница между профанното, робското, изпълненото със страдание пространство, означено като ден, реалност, историческа истина и свещенното пространство на подвига, на безсмъртието, означено като нощ, като мит, като среща между силите на отвъдното и героя. Внушението, което Ботев постига, е за величието на подвига и безсмъртието на хайдутина. Със силата на своя героизъм романтичният герой е подчинил силите на хаоса и на злото. Композицията на баладата е кръгова по подобие на тази на мита. Хаджи Димитър сякаш вечно стои ранен, някъде там горе в планината и неговото страдание и успокоение вечно се редуват така, както се

редуват денят и нощта. Както вече обърнахме внимание, няколко години по-късно самият Ботев повтаря съдбата на Хаджи Димитър. Той преминава река Дунав с чета, за да бъде убит на връх Вола и по този начин се слива с героическия модел, който сам конструира. Точно тази органична сплав между живот и слово, между писано и извършено превръща Ботев в един от най-магнетичните митове в новата българска литература и неговото превъплъщение не закъснява.

През 1878 г. се ражда друг един поет – Пейо Яворов. Яворов отрано се увлича по поезията и живота на Христо Ботев. Има свидетелства за това, че Яворов е споделял как Ботев му се явява насън. Яворов е член на първия литературен кръг на българския модернизъм „Мисъл“ и именно около този кръг се създава концепцията за Ботев като непосредствен предходник, като баща на българския модернизъм. Силното влечение на Яворов по Ботев го кара съзнателно и дори подсъзнателно да следва модела на Ботев, но историческата и културната ситуации в България са съвсем други. България е вече свободна. След Берлинския конгрес от 1878 г. Македония остава в границите на Османската империя. Сред българската общественост започва движение, което да подпомогне населението на Македония. Пейо Яворов се включва активно като член на Вътрешната македоно-одринска революционна организация и става близък приятел с лидера на организацията по това време Гоце Делчев. Литературните историци Михаил Неделчев и Пламен Антов правят паралел между двойката Христо Ботев – Васил Левски и Пейо Яворов – Гоце Делчев. Васил Левски е лидерът на българското национално-освободително движение, на когото Ботев посвещава последното си стихотворение. Яворов иска да изживее себе си като втори Ботев. По вече изпитан начин борбата за освобождение се организира както вътре в Македония, така и подпомогната отвън, чрез чети. Яворов на няколко пъти преминава от България в Македония с главна задача да списва революционния вестник „Свобода или смърт“, разпространяван чрез мрежата на ВМРО. Обект на специално внимание от страна на организацията, поетът е охраняван много внимателно. Въпреки рисковете, които на няколко пъти поема, той не успява да повтори саможертвата на Ботев. През май 1903 г. Гоце Делчев бива убит в сражение с турската войска. Същата година избухва и Илинденско-Преображенското въстание, което бива жестоко потушено.

Плод на хайдушкия живот на поета в Македония е неговата мемоарна книга „Хайдушки копнения“, заради която той става обект на напад-

ки от страна на някои критици. Основните обвинения са, че книгата не е достатъчно автентична, че Яворов се прави на Ботев. В мемоарната книга липсва описание на въстанието, необходимо като кулминация на един мемоар. Разказът е значително лиризиран и прекалено личен за необходимата за жанра епическа дистанция. През 1907 г. Яворов публикува стихосбирката „Безсъници", която за българския модернизъм има славата на „Цветя на злото" на Шарл Бодлер. Практически в „Безсъници" Яворов скъсва по болезнен начин с идеята да бъде Ботев. Романтическият идеал да намериш смъртта в една велика борба за колективното благо рухва и изпод неговите руини се показват призраци.

В своето изследване „Поетика на мита" руският учен Елеазар Мелетински обръща внимание на това, че в началото на XX в. митологията престава да се разбира само като средство за удовлетворяване на любознателността на първобитния човек и започва да се разглежда като тясно обвързана с обредовия живот на племето и свързаното с този живот „свещено слово", което има основна прагматична функция – да регулира и поддържа определен природен и социален ред. Това ново разбиране на митологията оказва влияние върху художествените концепции на редица писатели модернисти от началото на XX в., които, разочаровани от позитивистичния рационализъм и еволюционизъм, откриват в архаичните митологични представи изход от кризисната културноисторическа ситуация". Според Мелетински „стремежът да се излезе извън пределите на социалноисторическите и пространственовременни рамки, за да се прояви общочовешкото съдържание, е бил един от признаците на прехода от реализма на XIX в. към модернизма, а митологията, по силата на своята изконна символичност, се оказва удобен език за описание на вечните модели на личното и обществено поведение, на същностните закони в социалния и природен космос". Редица изследователи в българската литературна наука като Цанко Младенов, Михаил Неделчев, Пламен Антов обръщат внимание на стихотворението „Угасна слънце" на Яворов, като го разглеждат в трансформационната му важност по отношение на баладата „Хаджи Димитър". И наистина стихотворението на Яворов осъществява една последователна деромантизация. То възвръща митическите фунции на нощта като време, в което властват силите на хаоса. Ако композицията на баладата „Хаджи Димитър" е кръгова с три части: ден – нощ – ден, то композицията на „Угасна слънце" е също с три части, но хоризонтална: нощ – нощ – нощ. Яворов сменя епическата форма на раз-

казване Той на „Хаджи Димитър“ в лирическата Аз. Лирическият герой в „Угасна слънце“ е освободен от всякакви исторически характеристики. Той е пределно абстрактен, за да бъде разбиран в някакъв исторически контекст. Стихотворението започва, като ни съобщава, че слънцето е угаснало. Ако героят в „Хаджи Димитър“ е силен, въпреки загубата на сили, то героят на Яворов е слаб и продължава да губи сили. Ако героят на Ботев намира своите сили в нощта, героят на Яворов губи своите сили в нощта. Стихотворението на Яворов ни съобщава, че всякакъв звяр и птица са замлъкнали. Вече видяхме, че в народната балада „Ранен юнак и самодива“ соколът е съюзник на злото, който желае смъртта на героя. По подобен начин тук животните са мълчаливи свидетели на смъртта на героя, като са лишени дори от своите митични значения, обозначени само като звяр и птица. И тук се появява за първи път образът на самодивата. В стихотворението тя е видяна като чудовищен сън на вековете. В баладата „Хаджи Димитър“, както отбелязват изследователи като Радосвет Коларов и Никола Георгиев, всичко пее, Балканът пее хайдушка песен, певци пеят песни в прослава на героя, жетварка пее нейде в полето, робини пеят своите тъжни песни, в крайна сметка самият лирически Аз пее. В „Угасна слънце“ всичко замлъква или мълчи. Звярът и птицата замлъкват, чудовищният сън мълчи, самият лирически Аз не може да извика. В края на поемата се появява и самодивата, но тя е чудовище, сковало лирическия герой, изсмукало и последната капка кръв от неговите гърди и продължаващо да бди над него.

Подобно на Ботев, който конструира един митологичен модел, и после сам го изпълва със съдържание, и Яворов конструира мита за борeца за свобода, неуспял и превърнал се в софийски интелектуалец – модернист. Но и този мит нямаше да има такова силно обаяние, нямаше да привлича толкова силно, ако не беше трагичната съдба на поета. През 1914 г. неговата съпруга Лора Яворова се самоубива в общия им дом в София. Веднага след нейното самоубийство, намиращ се на предела на отчаянието, поетът прави неуспешен опит за самоубийство и ослепява. Позорно обвинен в убийството на Лора, една година по-късно той слага край на живота си. Така умира последният хайдутин – борец за свобода в българската история, за да сложи началото на българския модернизъм - епоха, в която романтичната тема за борбата, хайдутството и саможертвата в името на колектива отстъпва на заден план.

По парадоксален начин модернистът Яворов се оказва по-архаи-

чен от романтика Ботев. Яворов изпълва с ново съдържание еднин архетип, наследен от мита, съществувал във времето на фоклорното съзнание. Но какво става с героя, който не е успял да победи хтоничните сили, който се е оставил да бъде овладян от силите на мрака? Той се превръща отново в овчар като в народната песен „Овчар и самодива".

МОДЕРНОТО И МОДЕРНИЗМОТ ВО ПРОЗАТА НА ДИМИТАР СОЛЕВ

Анастасија Ѓурчинова

Овој труд оперира со двете категории модерно и модернизам, сфатени како иманентна карактеристика на книжевното и уметничкото дело, но и како чувствување на светот, парадигма, културна епоха, правец или стилска формација, сметајќи дека елементите и од едното и од другото се поврзани со творештвото на Димитар Солев, особено со неговиот опус објавуван во текот на 50-тите години од 20 век.

Овде нема да се задржуваме на теоретска дискусија за двете споменати категории, уверени дека нив нашиот проект достојно ќе ги обработи во воведните излагања, но сепак ќе потсетиме дека е сè уште отворена дискусијата за модерното и модернизмот во светски рамки и тешко дека таа некогаш ќе може да се смета еднаш засекогаш заклучена и разрешена. Тука особено мислиме на неколку провокативни наслови кои ја одбележаа актуелната мисла за „модерното" во последниве децении, тргнувајќи од *Последиците на модерноста* на Ентони Гиденс (1990), преку *Модерноста на слобода* од Арџун Ападураи (1996) или *Ликвидната модерна* на Зигмунт Бауман (2000), а во кои наспроти дотогаш доминантната парадигма на постмодернизмот, сега одново се зборува за „доцна модерност" (Гиденс), за модерност во доба на глобализацијата (Ападураи) или за несигурна, нестабилна, флуидна модерност (Бауман). Поттик за овие наши размисли е неодамна излезената книга на италијанскиот литературен критичар Рафаеле Донарума, под наслов *Хипермодерност, или каде оди современата проза,* во која авторот донесува некои занимливи согледувања и за прашањето на модернизмот во современата книжевност. Според него, ние од модерната всушност никогаш не сме излегле, та и денес се наоѓаме во некаква потрага по „новото", но за жал, она што сега недостига, тоа е револуционерниот хоризонт на модерната, нејзиното чувство за имагинација и за утопија. Всушност, Донарума смета дека

[1] **Donnaruma**, R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014

настапила смена на поетиките и дека *новото* денес се всушност новите „реализми", согласно со сè пошироко прифатената теза дека денес, по долг период на самозадоволна и автореференцијална проза во времето на постмодернизмот, прозата повторно станала најтесно поврзана со актуелната стварност. Според ова гледиште, прозата сè повеќе се засновува на документот, на сеќавањата, произлегува од конкретната позиционираност на писателот, станува колаж, мозаик од проживеаните и прочитаните приказни, еден вид сведоштво на авторот за општествените промени дома и во светот. Преку олеснетата комуникација оваа нова книжевност сведочи и за комплексните поместувања на луѓето на глобален план, допирајќи ги, на пример, егзилот и миграцијата, хибридните идентитети, но и многу други суштински егзистенцијални состојби на актуелното живеење, така што литературата повторно станува на некој начин „ангажирана", односно – хиперреалистична. Оттаму доаѓа и насловот на оваа книга, која смета дека модерноста не завршува ниту со постмодернизмот, ниту со хиперреализмот, туку само природно се надоврзува на концептот на модерноста, се преобразува и станува – *хипермодерност*.[2]

Да се зборува, значи, за модерноста, шеесет години по појавата на модернизмот во македонската книжевност, не мора да звучи анахроно и повторливо. Особено концептот на ова најново проникнување на реализмот и модернизмот нè поттикнува да се навратиме на едно слично креативно проникнување на двете парадигми во прозниот опус на Димитар Солев, истакнат и реномиран, иако денес веќе по малку подзаборавен автор од т.н. втора генерација македонски писатели по Втората светска војна.

Димитар Солев (1930-2003) е познат во македонската литература и култура како талентиран и рафиниран раскажувач, неприкосновен мајстор на прозниот израз, но и како исклучително храбар и луциден полемичар, кој со сета страст се вклучува во дискусијата околу модернизмот во 50-тите години на 20 век. Тој своите ставови ги искажува пред сè преку творечката активa, вклопувајќи ги и преработувајќи ги согласно сопствените поетички барања, но воедно бил подготвен и јасно и гласно да ги артикулира и да ги изложи во смело поставените, беспоштедни критики и есеи. Овие две дејности, наративната и критичко-есеистичката, постоја-

[2] Синтетизирани, споменатите ставови на италијанскиот критичар може да се прочитаат и во текстот: "Ipermodernità. Tiziano Toracca dialoga con Raffale Donnaruma", http://www.insulaeuropea.eu/letture/toracca_donnarumma.html

примитивизам."[3] Битката за модерниот израз Солев ја бие упорно и аргументирано, отворено искажувајќи го сопствениот афинитет на страната на промената и иновацијата, т.е. против сè што е „старомодно, конзервативно, малограѓански бедно, позитивистичко, реалистичко."[4] Притоа, во повеќе наврати тој го елаборира својот став токму по однос на прашањето за реализмот, најсинтетизирано искажан во неговата многукратно цитирана реченица: „Литературата никогаш не била нереалистиЧНА, макар што исто толу често била и не-реалистиЧКА".[5] Ако се препрочитаат внимателно неговите ставови во одделните критики објавувани во овој период, ќе се дојде до заклучокот дека тој не е противник на секој вид реализам, туку само на „застарениот, деветнаестовековен", кој всушност е поистоветен со социјалниот реализам и кој е за него веќе неприфатлив во времето на полемиката, т.е. на средината од 20 век. „Ако реализмот", пишува Солев, „треба да биде основната метода на една нова литература, тој мора да се прилагоди кон новите историски услови и да се диференцира од реализмот и натурализмот на деветнаесеттиот век".[6] Или, како што вели во една друга пригода:

„Реалистичноста не може да не биде реалистичност на своето време и на својот простор (...) полнокрвна вистина за конкретен живот во конкретно времеи конкретен простор. (...) Реализмот на XIX век не е исто што и реализмот на XX век, т.е. (дека) реализмот на една одминатост не може механички да биде и реализам на една нова современост."[7]

Впрочем, денес е веќе јасно и од македонската критика е повеќепати воочено дека и модернизмот и реализмот се речиси подеднакво значајни за неговата креативна наративна поетика,[8] а во таа смисла и самиот Солев ќе се искаже дваесетина години подоцна, обидувајќи се, од дистанца наспрема жарот на полемиките да ја „смири топката", помирено тврдејќи дека „не сме биле свесни дека младоста ни помина во

[3] **Солев**, Д. „Неизживеан романтизам", во М.Ѓурчинов (прир.) *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност: критичко-есеистички текстови на Димитар Солев*, Скопје, МАНУ, 2002, стр. 49

[4] **Солев**, Д. „Од орнамент до идејност преку реализам", истото, стр. 149

[5] **Солев**, Д. „Време, израз", *Quo vadis scriptor*, Скопје, Мисла, 1975, стр. 15

[6] **Солев**, Д. „Од орнамент до идејност преку реализам", истото, стр. 150

[7] **Солев**, Д. „Живот-вистина-уметност", истото, стр. 269

[8] **Андоновски**, В. „Модерноста на реализмот кај Митрев и реалистичноста на модернизмот кај Солев", *XXIV научна дискусија на XXX Меѓународен Семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 1998, стр. 155-167

јалови препирки, за да сфатиме дека синтезата е сепак составена од две крајности..."[9]

Факт е дека во сопствениот прозен опус Солев никогаш нема да го напушти реализмот како основна стилска парадигма, тој не е автор на фантастиката, ниту на чудесното, ниту на имагинарното. Неговата проза се занимава со раскажување приказни за луѓето од неговото време, или од нему блиското минато, но користејќиелементи од светското модерно искуство. Наративното писмо на Солев, освен тоа, е натопенои со голема доза на хумор и со моќна, а блага иронија, толку типична за неговиот писателски дискурс.

Сите овие елементи се препознаваат веќе во прозата на Димитар Солев од 50-тите години: во првите збирки раскази *Окопнети снегови* (1956) и *По реката и спроти неа*(1960), како и во неговиот прв краток роман *Под усвитеност* (1957), сите напишани истовремено или само неколку години по жешките есеи и статии исполнети со експлицитните барања за „ново и модерно" во литературата.

Македонската критика уште на самиот почеток го препознала „модерното" кај Солев. Во текстот посветен на *Окопнети снегови*, Милан Ѓурчинов забележува:

„...творечкиот проблем на младиот автор засега е во тоа да се усогласат, да се доведат до една суверена функционалност елементите на модерната прозна техника со непосредноста, автентичноста на податоците од домашниот простор. Во фактурата на неговите текстови се забележува влијанието на големите светски современи мајстори на расказот (...) одделните дијалози напомнуваат на оние кај Хемингвеј, некои интроспективни решенија потсетуваат на Пруст итн."[10]

По повод истата книга критичарот Александар Спасов пишува:

„Уште веднаш јасно се согледува и утврдува предиспозицијата на Димитар Солев кон онаа раскажувачка постапка, кон оној вид раскажување што органски е сраснат со фактурата на современата модерна проза, чии основни интенции лапидарно се претставени во есеите на Вирџинија Вулф."[11]

---

[9] **Солев**, Д. „30 години слободен развој на македонската литература", *Разгледи* 8, 1975

[10] **Ѓурчинов**, М. „Продир кон новото", во *Современа македонска книжевност*, Скопје, Мисла, 1983, стр. 81

[11] **Спасов**, А. „Димитар Солев: Окопнети снегови", *Разгледи*, бр.14, 1956, стр. 5

И двајцата критичари, очигледно, се обединети во ставот дека станува збор за „фактура" од модернистичка провениенција.

Првите прозни книги на Димитар Солев се посветени на теми од современоста на авторот или од нему блиското минато. Тие се движат од епизоди поврзани со војната и партизанската борба, сентиментални описи на детството и детскиот свет, носталгија за некоја далечна, нарушена хармонија, социјални проблеми и сиромаштија, алиенација и дехуманизираност, па сè до генерациски судири, морални дилеми и сл. Сите овие теми се присутни во расказите, но и во романот *Под усвитеност,* кој е еден вид „иницијациски" роман за созревањето на група млади луѓе од Скопје, ангажирани околу атентатот на окупаторскиот агент за време на Втората светска војна.

Особено е нагласено во овие дела тематското свртување кон градот и урбаната тематика, топос што ќе стане препознатлив за прозата на овој автор и подоцна, во речиси сите негови книги. Да ја споменеме во таа смисла барем маестралната *Зора зад аголот* од 1984 година, во која тој овековечи една типична скопска, градска кафеана „Зора" и му направи најубав омаж на боемскиот живот во Скопје. Но уште во првите книги од 50-тите години, во време кога тоа и небеше баш толку вообичаено, авторот токму во градот ги следи доживувањата на човекот од неговото секојдневие, раскажувајќи носталгични приказни за детството и младоста, но и за отуѓеноста и егзистенцијалните проблеми на луѓето во модерната, урбана средина. Како најексплицитни во оваа смисла би ги споменале расказите „Ограда", „Пантомима I", „Пантомима II" и„Заминување" од *Окопнети снегови*, или „Забранета улица", „Sидови" и „Ден на пролетта" од збирката *По реката и спроти неа*, во кои не само што дејството целосно се одвива во военото или повоено Скопје, туку одделни делови од градот и елементи од градското живеење стануваат есенцијален дел на нарацијата. Се разбира, романот *Под усвитеност* исто така е целосно проникнат со скопската урбана визура, прецизно исцртан на улиците во Скопје и незамислив во ниедна друга средина.

Еден од најживо претставените топоси на градот Скопје во прозата на Солев е реката, коритото на реката Вардар, кое минува токму на средината од градскиот простор, омилена дестинација за прошетка и освежување на скопјаните, особено во „усвитените" денови од летниот период. Очигледно длабоко проживеани се страниците во кои авторот раскажува епизоди кога протагонистите се упатуваат „на градската пла-

жа" на реката Вардар, кадешто неговите млади јунаци ги доживуваат најубавите пријателства, првите љубови и првите срамежливи бакнежи, егзалтираноста, радостите, разочарувањата. Со многу љубов и посветеност е во овој контекст опишата реката во романот *Под усвитеност:*

„Има повеќе од една недела како не сум бил на плажа и сега ми се чини дека се чувствувам како првпат да запливувам летово; ја нуркам главата и беснеам пенасто со нозете, а кога изронувам до мустаките правам звучни жабурки со устата; и помислувам дека само оној што не се капе не ја знае игривата мекост на зелената вода што шеготно те плиска со разиграните бранови по лицето. Ми иде да испуштам неартикулирани извици од дива радост со устата под вода, но се присетувам за присуството на девојката и запливувам кон неа. (...) Девојко, девојко, не бегај од зелената вода, водата лете е поудобна од облека."[12]

Реката очигледно е место за најискрена радост, но и за најинтимна контемплација на протагонистот - „атентаторот" Бранко, - како на пример во овој фрагмент во кој се опишува настапувањето на една летна квечерина над водната површина:

„Ништо не е поблиско до небото од реката. Таа дише со своите усни од далги и ја преточува приквечерната бистрина на небото; на онаа што почнува да се дави кон дното на ноќта. Седнувам на едно повалено стебло и ги спуштам разголените нозе во реката; водата уште е топла и повеќе како да не се бранува. Некаде, од подалеку, ги корне своите лутливи шумови, а овде е скротена и само гали. Никој не гали така. (...) Седам, на стеблото и со нозете во водата, размислувајќи, незабележливо залулан во неа, дека течењето на реката е како време: постојано тече а никогаш не одминува (...) Единствената промена е можеби благото сменување на мирисите што надоаѓаат со водата како нејзин здив. Надоаѓаат како мракот; додека втренчено отпловувам со погледот по рибините гради на брановите, не забележувам дека веќе секаде околу водата е темно."13

Повторно реката, но овојпат преку згодите и незгодите на речните рибари, е сликовито опишана во неколку раскази од втората збирка на Солев, која не залудно го носи насловот *По реката и спроти неа.* Сликата за реката и нејзината свежина, поврзана со „мирисот на расечената лубеница", како симбол на малите, летни задоволства среде пеколните

[12] **Солев, Д.** *Под усвитеност*, Скопје, Мисла, 1980, стр. 22-23
[13] Истото, стр. 65-66

горештини во градот, дозволува за Солев да се каже дека е „неприкосновен пример за скопски раскажувач, длабоко локален, свој, интимен."[14]

За да ги прикаже овие и други теми на урбаното живеење Солев применува повеќе карактеристики на прозата од модерен тип. Да споменеме барем неколку од нив.

Тој прибегнува кон нагласена употреба на психолошкиот третман во обработката на ликовите, кадешто се мешаат свесното и несвесното, сегашноста и минатото, евоцирано преку многубројни сеќавања и чести флеш бекови. Неретко авторот се служи со техниката на внатрешниот монолог и текот на свеста, како експлицитно модернистички техники, научени секако од прозата на големи мајстори на модерната литература, пред сè од Џемс Џојс или Вирџинија Вулф (автори на кои повеќепати се осврнувал и во сопствените есеи).[15] Овие елементи на модерниот израз се најсогледливи во расказите „Заминување", „Крај на пролетта", „Окопнети снегови" и сл. Во последниов расказ, кој го дава насловот на збирката, а во кој се следи приказната за еден ранет борец, читаме:

„Никој не знае дека небото е потпрено на моето чело. Небото е растопена синевина што се излива низ врели шурки по моите слепоочници. (...) Небото ми лежи врз челото и се држи за слепоочниците, тоа го знам зашто сосема јасно чувствувам како жилите таму се врело напнати и забрзано пулсираат од напорот при поднесувањето на тој товар. Знам дека лежам на грб. На тоа ми укажува небото над клепките, макар што под себе не чувствувам ништо."[16]

Слични „внатрешни монолози" избликнуваат од устата на младиот Бранко, протагонистот на романот *Под усвитеност*, особено во сцените на исчекување на жртвата, среде жештината на уличниот асфалт во Скопје, кои толку неодоливо потсетуваат на врелината на небото од *Странецот* на Албер Ками:

„Знам зошто сме овде, свесен сум зошто толку денови ги лепиме ладниве табани за врелине улици. Секој миг зад аголов, само на неколку чекора од нас, треба да ја опетни крваво и црно, начекан најпосле, белузлавата усвитеност на уличната прав, оној што го демнеме со утрини и

[14] **Стојменска-Елзесер**, С. „Раскажување на мирисите. Омаж за Димитар Солев", *Спектар*, бр.64, 2014, стр. 37

[15] Освртите „Џемс Џојс: Даблинци" и „Плетачките на Вирџинија Вулф" се достапни во М.Ѓурчинов (прир.) *Епохата на модернизмот*... цит. дело, стр. 292-310

[16] **Солев**, Д. *Окопнети снегови*, Скопје, Култура, 1956, стр. 195

ноќи, за да се спружи пред нашите нозе. Прилепен, конечно, врз топлата земја, што ќе ја испие и неговата врелина. Го знам тоа, однапред, до подробности. Па сепак, како уште да не сум свесен дека и мојата рака ќе биде онаа што ќе прекрати еден живот, еден живот што сопнувачки пречи како поставен труп."[17]

Во расказот „Сентиментална архива" од втората збирка на Солев, има пример за долги, алогични реченици, кои како да излегле од потсвеста на јунакот, а се поврзани со „теснината на станбено-депресивниот комплекс" од животот на прогатонистот:

„Секипопладневна атмосфера: ѕвонец, другарката, ја бара зелвата; врата, жената зема чисти гаќи за ќерката; ѕвонец, курирот го бара дедото; врата, ќерка ми си го зема мечето; ѕвонец, шурата го викаат на грозјебрање; врата, жената ја пратила зелвата по некој партал; ѕвонец, сосетката бара шрафцигер; врата, жената се пресоблекува да одведе некоја кај шивачка; ѕвонец, друга сосетка го бара клучот од таванот. И така натаму, до в бескрај, до онесвестување, до праг од душевна болница."[18]

Улогата на сеќавањето, таа типична прустовска постапка, преку честите навраќања во минатото и повторното доживување на изминатите настани, сосема експлицитно е присутна во голем број раскази, кадешто времето се поместува ту наназад, ту нанапред во нарацијата. Една филозофска рефлексија за времето и една специфична перцепција за неговото одминување, читаме во контекст на споменатото тегобно чекање на жртвата од страна на младиот атентатор во романот *Под усвитеност*:

„Не сакам да знам за неговото постоење; ако одминува, ако времето одминува, безобѕирно вритмено во сѐ нови неповрати, тогаш како одминува покрај нас? Зошто низ нас? Кога човек би исчекувал пред часовник, макар и со секундарник, пасивно фасциниран од неговата механизирана способност да му го доближува времето шашливо пред нос, свесен повеќе за стоножниот ôд на своето исчекување одошто за неговата човечка исполнетост со себеси, – ми се чини дека тогаш човек би можел да изгуби една своја димензија на постоење; да полуди."[19]

Фабулата во расказитена Солев има испрекршена композиција, таа веќе не го следи хронолошкиот тек на настаните, преминувајќи во фрагментарност, што е уште еден елемент карактеристичен за доближу-

[17] **Солев**, Д. *Под усвитеност*, истото, стр. 89

[18] **Солев**, Д. *По реката и спроти неа*, Скопје, Кочо Рацин, 1960, стр. 164-165

[19] **Солев**, Д. *Под усвитеност*, цит. дело, стр. 92

вањето до модерната проза. Единствено во романот *Под усвитеност*, согласно со сконцентрираноста на дејството кон планираната акција на протагонистите, фабулата тече праволиниски, развивајќи се во текот на три денонoќија.

Улогата на нараторот е исто така изменета, т.е. од традиционалната тој-форма, најчесто преминува во јас-формата, во прво лице еднина, што овозможува уште посилна употреба на психологијата во наративниот дискурс. Присутно е и наизменичносменување на позицијата на нараторот, а особено е застапена „детската перспектива" во претставување на дејството. Ова последново е особено изразено, бидејќи во расказите на Солев изобилуваат деца-ликови, кои овозможуваат „тешката" тема за војната и военото живеење да биде раскажана со едно своевидно „очудување" кое може да се постигне само ако е таа видена со „очите на детето". Децата и детството се, на пример, протагонисти во расказите „Ограда", „Приквечерина без некого", „Крај на пролетта", „Ноември", сите од првата збирка *Окопнети снегови*, како и „Пантомима II" и „Капини под дожд" од втората збирка *По реката и спроти неа*. Нивни потомок е, секако, и синот на Коле Колиштрк, сопственикот на кафеаната „Зора", од *Зора зад аголот*, кој од балконот, со помош на импровизиран перископ,[20] ги посматра, ги бележи и ги раскажува впечатливите доживувања на кафеанските гости во локалот на својот татко. Во краткиот роман *Под усвитеност*, јунаците се веќе излезени од детството, но сè уште се незачекорени во светот на возрасните. Затоа, овој роман е роман на една иницијација, роман за судирот меѓу генерациите, но и за тегобното созревање на една несреќна младост во услови на војната.

Експерименталноста во наративниот израз се согледува и во необичните именувања на ликовите во некои раскази: на пример суптилните партнери *Он* и *Она* во воведниот расказ „Светулка" од *Окопнети снегови*;потоа *таа* и *тој* кои талкаат низ скривниците за време на бомбардирањето на градот во „Пантомима I";*Едниот* и *Другиот*прибар во „Реката што тече кон своето дно", или *Едниот* и *Другиот* носталгичен соговорник во „Капини под дожд", двата последни од втората збирка на Солев *По реката и спроти неа*. Тука се, секако и необичните, описни именувања на ликовите, како на пример „грбовите" кои чекаат во редот за леб од расказот „Пантомима II":

[20] **Солев**, Д. *Зора зад аголот*, Скопје, Матица Македонска, 2004, стр. 11

„Прво се движат грбовите пред него. Тие се мешколат над височината од неговиот поглед и како да постојат сами од себе. Независни од главите и тиловите што секако постојат врз нив но сега не се гледаат и се чинат како да ги нема."[21]

Метафората за дехуманизираноста на ситуацијата во која луѓето се натиснати во редица еден зад друг за да го добијат она најосновното за да преживеат, е уште позасилена во дијалозите помеѓу овие страдалници, бидејќи „грбовите" проговориле:

„Можеби не е готов. Вели еден глас зад некој грб.

Не. Вели друг грб. Лебот е сигурно готов но можеби лебарите не се станати.

Треба да се каже на оние напред да зачукаат на вратата. Вели друг грб. Време е да делат.

Да. Вели трет грб. Време е да го делат тој плитар."[22]

Во овој расказ стиснатоста на грбовите се растура со писокот на сирената која најавува бомбардирање, но слична постапка среќаваме речиси во истоветна форма и во романот *Под усвитеност:*

„... пред нашите стапки постојано останува еден човечки грб. Се трудам да го препознаам, скришно но зачестено погледнувајќи накај неговата неодлепливост пред нас. Тој е плеќест, широк, натепан, не со висока снага, но не помалку сугестивен по својата масивност. (Цревца за појадок, ќебапи со кромид, ракија па пиво, пожеговина.) Ми се чини дека, кога би се свртел тој назад, би догледал лице со дебели мустаќи и боксерски вилици; зашто косата му е црна, а вратот стеблест."[23]

Истата постапка на „обезличување" е применета во овој роман и преку описот на чевлите на минувачите:

„Чевлите имаат физиономии; убеден сум во тоа дека чевлите имаат физиономии, и ми се чини дека, ако ги кренам очите до човекот што чекори во мојот полукруг тротоар, со неговото лице само ќе си го потврдам впечатокот за физиономијата на неговите чевли."[24]

Не е тешко да се претпостави дека на овој начин се постигнува анонимноста на ликот, која укажува на проблемот на отуѓеноста и алиенацијата на модерниот човек.

---

[21] **Солев**, Д. *Окопнети снегови*, цит. дело, стр. 107

[22] Истото, стр. 110.

[23] **Солев**, Д. *Под усвитеност*, цит. дело, стр. 49

[24] Истото, стр. 8

Понатаму, тука е и дијалогичноста, односно долгите и впечатливи дијалози кои се исто така елемент кој е секако преземен од модерната проза, главно од тогаш исклучително популарните романи на Ернест Хемингвеј. Еве како звучат дијалозите на Солев во споменатиот поетичен расказ „Светулка“:

Ене светулка. Рече Она.
Светулка. Рече Он.
(...)
Ќе умре. Рече Она.
Нема да умре. Рече Он.
(...)
Ќе одлета. Рече Она.
Нема да одлета. Рече Он
(...)
Почна посилно да свети. Рече Она.
Таков е секој крај. Рече Он...[25]

Во оваа навидум наивна и сентиментална, кратка поетична приказна Солев искажува сублимирани вистини за горливоста и страста во човековиот живот.

Слична постапка среќаваме и во расказот „Пантомима I“, во кој се опишува бомбардирање во градот:

„Вчера беше подоцна“, рече тој.
„Знам“, рече таа. „Вчера и завчера“.
(...)
„Добро“, рече тој. „Ти влези, јас ќе останам“.
„Зошто“, запраша таа. „Ќе влеземе заедно“.
„Не“, рече тој. „Јас ќе идам кај она дрво. Таму има птица“.
„Птица“, запраша таа. „Каква птица“?
„Птица“, рече тој. „Ја утепав утринава со жила“.[26]

Приказната за мртвата птица на фонот на воените дејства во градот исто така има силен сентиментален призвук, упатувајќи на спомени од едно детство и на младешките години во кои се доживуваат првите интензивни искуства.

Во романот *Под усвитеност* овие слатко-горчливи искуства на

[25] **Солев**, Д. „Светулка“, *Окопнети снегови*, цит. дело, стр.5-7
[26] Истото, стр. 95-97

јунаците се развиени сè до елаборација на некои посложени егзистенцијални категории, како страв, смрт, револт и сл.[27] Приказот на тридневната напнатост која ги зафаќа четворицата млади атентатори станува сè позгуснат и подраматичен, проникнат и со серија од контемплативни пасажи, како и со низа етичко-интелектуални дилеми на протагонистот. Во таа смисла, дури и јавето и сонот наизменично се проникнуваат, како,на пример, во овој непосреден монолог на протагонистот Бранко:

„Уште пред да станам, свесен дека под клепките имам веќе отворени очи, знам дека сум буден. Кога всушност човек се буди, би сакал да знам. Јасно ми е дека тоа не е тогаш кога очите се отвораат како пупки во пукање, не е тогаш, зашто и пред тоа, низ топлата опна на клепките, белината на денот биднува прозирна до под сонот, водно прозирна како во нуркање, и присутна дури и тогаш кога доаѓа инстинктивната помош на јорганот преку глава. (...) Можеби само лошо сум спиел, плитко сум спиел најавнат со немирни соништа."[28]

Прозата на Солев, покрај основната бунтовност и антитрадиционализмот, содржи елементи на модерност и според нагласената стилизацијата и поетизацијата на наративното ткаење, според суптилната есеизираност, како и според особениот ритам и повторувањата кои се појавуваат низ многубројни примери во неговите дела. Романескната постапка на Димитар Солев дополнително се развива и во романите што тој ќе ги објави во годините што следат. Најпрвин, во *Кратката пролет на Моно Самоников* (1964), каде што е опишан животот на еден младич кој, според зборовите на авторот, „работи, студира и – се влечка".[29] Станува збор за урбанизирана, невротична личност, „неснајдена" во средината во која опстојува. Еден од јунаците во романот, Јошка, вака му се обраќа на Моно: „Ти патиш малку од тоа да пронаоѓаш врска меѓу нередот надвор од тебе и немирот во тебе"[30]. А многу од квалитетите на неговиот прозен дискурс доаѓаат до својот максимум во споменатата *Зора зад аголот* (1984), каде што излегува на површина неговото особено чувство за сликање на детаљот од урбаниот боемски живот, како и извонредната и

[27] **Домазетовски**, В. „Романсиерот Димитар Солев. Аспекти на неговата творечка постапка. Појава и продолжување на есеистичката тенденција во македонската романескна литература", *Спектар*, бр.38, 2001, стр. 52

[28] **Солев**, Д. *Под усвитеност*, цит. дело, стр. 37

[29] **Солев**, Д. *Кратката пролет на Моно Самоников*, Скопје, Мисла, 1980, стр. 230

[30] Истото, стр. 253

истенчена смисла за хумор и ирониja.

Во 1993 година, во првите години од т.н. транзиција, Солев објавува збирка раскази под наслов *Промена на системот*, со очигледно двосмислено значење, кадешто алудира на најактуелните и најгорливи општествени промени, пишувајќи всушност за промената на еден систем за парно греење. Оваа книга ќе ѝ го даде насловот на една од најдобрите антологии на современи македонски раскази, објавена на англиски јазик, *Change of the System*, приредена од Ричард Гофрен и Зоран Анчевски.[31]

***

Иако Димитар Солев во последните години од својот творечки пат пишуваше проза која постепено стана повеќе „реалистична", или уште подобро „неореалистична" – посветена на темите за „малиот човек од нашето секојдневие" – во македонската литература тој секако ќе остане запаметен и по својата бритка мисла, по смелоста, подготвеноста и непоколебливоста со кои се вклучи во културниот живот во еден пресуден миг за „модернизирање" на нашиот книжевен израз. Солев умееше да го почувствува „пулсот" на времето, потребата од промена на парадигмата која се наложи кон средината на 50-тите години, па сиот свој капацитет го вложи во таа насока. И денес звучат лапидарно и профетски неговите зборови, уште тогаш искажани во врска со решителноста и неопходноста од ангажман на писателот и интелектуалецот: „Никој не ќе ни прости ако сме мали во едно големо време."[32]

На крајот од оваа наша потрага низ прозните страници на Димитар Солев, во која се обидовме да истакнеме елементи на „модерното" во неговата раскажувачка постапка, имајќи го предвид нашиот проект кој има за задача да го протолкува модернизмот во македонската и бугарската литература, би било убаво да се обидеме да поставиме и некоја паралела помеѓу прозата на овој писател и бугарските прозаисти кои негуваат сличен наративен модел. Ограничени од нашето сосема површно познавање на бугарските книжевни состојби, но поттикнати од некои материјали што љубезно ни ги доставија нашите бугарски колеги, ќе бидеме слободни да наведеме неколку можни теми за размислување во оваа смисла.

[31] **Gaughran**, R. Z. Ančevski (ed.), *Change of the System. Stories of Contemporary Macedonia*, Skopje, Magor, 2000

[32] **Солев**, Д. „Ситуација 1965", *Quo vadis scriptor*, цит. дело, стр. 93

Особено поттикнувачки ни се чинат толкувањатаспоред кои „градот и градскиот амбиент" се видени како типични „места на модерното" и кај бугарските прозаисти, особено присутни во творештвото на Георги Рајчев, како и на Чавдар Мутафов, Владинир Полјанов, Светлосав Минков.[33] Ова лесно може да се поврзе и споредбено да се согледа заедно со урбаниот елемент на „фланеризмот", толку присутен, како што видовме, во прозата на Солев, но и кај некои други македонски прозаисти од „модернистичка" провениенција. Исто така и прашањето за странските книжевни модели и нивното прифаќање во рамките на националната книжевност претставува една од најзанимливите теми кои може да бидат предмет на споредбена анализа. Особено начинот на кој „туѓото" се разгледува како „наше", т.е. „внатрешно" и иманентно за поетиката на некои бугарски прозаисти, како на пример за романите на Димитар Димов,[34] е уште една голема тема која се чини особено поттикнувачка за некои идни споредбени проучувања во оваа смисла.

Временските несовпаѓања на појавата на овие и слични карактеристики во прозата на двете книжевности, предизвикани од низа различни општествено-историски услови, кои го определуваат „хоризонтот на очекувањата" на двата книжевни система, не би требало да бидат пречка во оваа смисла. Искрено се надеваме дека некои нови истражувачки проекти ќе успеат да проникнат и многу подлабоко во споредбената анализа на делата на македонските и бугарските писатели, така што освен тоа што ќе ги објаснат спецификите и особеностите на модерното и модернизмот, ќе успеат да ги пронајдат и „заедничките места" во модерното чувствување на светот кај писателите од двете средини.

---

[33] **Минков**, Б. Градът като място на модерното в творчеството на Георги Райчев, во Е.Константинова (прир.), *Модерниятт наратив. Интертекстуални пресичания*, Институт за литература, БАН, София, 2006 , стр. 78-87

[34] **Стойчева,** С., Стоянова, Ю. Навътре към чуждото – стратегията на едно творчество,или Светлозар Игов, Самоубива ли се поручник Бенц, същото, стр. 162-173 и стр. 148-161

БИБЛИОГРАФИЈА

Андоновски, Венко. „Модерноста на реализмот кај Митрев и реалистичноста на модернизмот кај Солев", *XXIV научна дискусија на XXX Меѓународен Семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 1998.

Вангелов, Атанас. „Антитезата во прозата на Димитар Солев", во: *Предавања на XXI семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 1990.

Вангелов, Атанас. Концептот *модернизам* во педесеттите, *XXIV научна дискусија на XXX Меѓународен Семинар за македонски јазик, литература и култура*, Скопје, 1998.

Домазетовски, Вецко. „Романсиерот Димитар Солев. Аспекти на неговата творечка постапка. Појава и продолжување на есеистичката тенденција во македонската романескна литература", *Спектар*, бр.38, 2001.

Ѓурчинов, Милан. „Продир кон новото", во *Современа македонска книжевност*, Скопје, Мисла, 1983

Ѓурчинов, Милан, *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност: критичко-есеистички текстови на Димитар Солев*, Скопје, МАНУ, 2002

Ѓурчинова, Анастасија, „Појавата на модерните постапки во македонскиот роман во контакт со западноевропското и американското романсиерско искуство", *Контексти. Студии на споредбени теми*, Скопје, Култура, 2006.

Константинова, Елка (прир.), Модерният наратив. Интертекстуални пресичания, Институт за литература, БАН, Век 21-прес, София, 2006

Коцевски, Данило. „Димитар Солев, раскажувач и брилијантен полемичар", *Утрински весник*, 5.02.2013

Солев, Димитар. *Окопнети снегови*, Скопје, Култура 1956

Солев, Димитар. *Под усвитеност*, Скопје, Мисла, 1980 (прво изд. 1957)

Солев, Димитар. *По реката и спроти неа*, Скопје, Кочо Рацин, 1960

Солев, Димитар. Кратката пролет на Моно Самоников, Скопје, Мисла, 1980 (прво изд. 1964)

Солев, Димитар. *Quo vadis scriptor*, Скопје, Мисла, 1971

Солев, Димитар. *Зора зад аголот,* Скопје, Матица Македонска 2004 (прво изд. 1984)

Спасов, Александар. „Димитар Солев: Окопнети снегови", *Разгледи*, бр.14, 1956

Стојменска-Елзесер, Соња. „Раскажување на мирисите. Омаж за Димитар Солев", *Спектар*, бр.64, 2014.

Donnaruma, Raffaele. „Ipermodernità: Tiziano Toracca dialoga con Raffale Donnaruma", http://www.insulaeuropea.eu/letture/toracca_donnarumma.html

БЪЛГАРСКАТА МОДЕРНА ДРАМА ПО ВРЕМЕ НА ВОЙНИТЕ – СИНТЕЗ НА ЕСТЕТИЧЕСКИ ПОЧЕРЦИ

Мариета Иванова-Гиргинова
Елизария Рускова

В десетилетието на войните, колкото и да е парадоксално, модерната българска драма продължава своето развитие и намира нови модели на себеизказ. Една кратка хронология на създаденото в жанра през този период хвърля светлина върху натрупаната продукция и очертава основните модернистични линии в развоя ѝ. Тук бихме причислили следните пиеси: „Далила“ на Вл. Мусаков, „Томирис“ на Л. Стоянов, „Пленникът от Трикери“ и „Омуртаг Хан“ на К. Мутафов и „Към слънцето“ („Отрешени“) на Антон Страшимиров. Още в началото трябва да отбележим съществуването на известни затруднения относно точната датировка на сътворените в този период пиеси, тъй като в условията на война авторовите биографии и съдби влизат в особен режим на функциониране. Например пиесата на Вл. Мусаков „Далила“ е създавана в периода 1912-1915 г. според изследователите, а излиза през 1921. Не по-различна е и съдбата на Людмил Стояновата пиеса „Томирис“, датирана 1915-1920 г. и публикувана 1921 г. Пиесите на К. Мутафов също минават през изпитанията на войните: „Пленникът от Трикери“ е написана през 1917 г. и поставена на сцената на 29 декември 1917 г., играна от пътуващата театрална трупа „Родина“ през 1920 г. Текстът претърпява редакции през 1918 г. и през 1928 г. и след ново редактиране е окончателно отпечатан.[1] Според наблюденията на театроведа Ромео Попилиев „Омуртаг хан“ е написана по „признанията на автора още през 1917 г. и е приета от рецензентската комисия (на Народния театър – б.н.) с уточнението да се изиграе след войната, защото съдържала някои песимистични нотки“.[2] В контекста на

[1] Познатата/непознатата българска драма,- София: Сдружение „Антракт“, 2001,- 31, -32,-35

[2] **Попилиев**, Р. Историческата драма: траекториите на историята, мита и политиката. – София: Просвета, 2008. - 114

сложния литературен живот на пиесите в условията на войната влиза и съдбата на Страшимировата пиеса „Към слънцето“, издадена за първи път през 1917 г. и с минимални промени публикувана отново през 1929 г. под заглавието „Отрешени“.[3] Необходимо е да се изтъкне и фактът, че с изключение на К. Мутафов, останалите автори са преки участници във войните и по един или друг начин преживяват нейните травми, а Вл. Мусаков намира и своята трагична гибел в нея през 1916 г.

Кое е общото в изброените дотук творби? На първо мястото се откроява интересът към мита („Далила“), историческата легенда („Томирис“, „Омуртаг хан“) и събитията от съвременната тогава история („Пленникът от Трикери“, „Към слънцето“ [„Отрешени“]). Интерпретирането на посочените теми отключва философско-екзистенциалната проблематика за рода и националната идентичност, за генезиса на държавата и проблема за държавността, за своето и чуждото в годините на изпитания и кризис, за водача и масата, за рухналия национален идеал, за отчуждението и самотата, като резултат от времето на войната, за съдбата на човека в една история с неясни посоки. Художествената им обработка изпробва различните езици на модернизма в драмата от този период. Например Вл. Мусаков още с заглавието на пиесата си препраща към старозаветния мит за „Самсон и Далила“, но го интерпретира в контекста на силно изразената субективистична визия на модерността с преплитането на елементи от поетиките на символизма, сецесиона и отчасти на експресионизма. В един по-едър план можем да посочим отделни сегменти от действието, персонажната система, езика и образността в пиесата, които функционират в режима на отделните поетики. Например персонажът на Самсон се разгръща в пиесата като антипод на библейския прототип. Той е своеобразен антигерой, снет е ореолът му на защитник на кауза и е акцентирано върху неговата страст към жената и мъжката му сила и гордост, качества, които го правят силно субективистичен образ. Разработката му е изцяло в руслото на модернизма с раздвоението на първичната му душа на разбойник и влюбен мъж, който остава пожертван, победен, измамен и унижен от любимата. А във финала на пиесата, който повтаря митичната сцена, персонажът се откроява със своята нечовешка сила и разрушава храма, символ на стария живот. Картината е апокалиптична

[3] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, - 271

и носи белезите на експресионистичния бунт на индивида срещу масата, както и неконтролируемата енергия на тълпата, пожелала смъртта на Самсон. Натоварени с експресионистичен заряд са и любовните сцените между Самсон и Далила, като еротиката е съсредоточена основно в езика, а не в действията. Ролята на Иссахара е да сътвори, назове, обговори тази сецесионно поднесена еротика и така да затвърди и отключи асоциацията с древната хетера, с мотивите за златото и накитите, за алчността на красотата и за нейната цена. Езикът на страстта отвежда към популярната тогава книга на Ото Вайнингер „Пол и характер" и създава един демоничен, погубващ образ на сексуалния импулс. Иссахара е ключов персонаж в пиесата като подбудител и двигател на драматическия сюжет.В контекста на модернистичния прочит образът ѝ е натоварен с различни функции: тя създава и управлява вектора на желанията у героите, разпалва страстта у Самсон и у Далила и моделира митологичния образ на хищната прелъстителка – „убиец на мъжете", влюбени в нея. Образът на Иссихара функционира и в режима на другого Аз, на подсъзнанието на протагонистите, като рационализира и обговаря плана на несъзнаваното в тях. В този смисъл Иссахара се явява скрития режисьор на събития, едно от лицата на имплицитния автор, задаваща схемата на драматическия наратив.

Централен за пиесата е и персонажът на Далила, разработен с идеята за принадлежността и верността към племето и едновременно с това, натоварен с трагиката на дуализма в женската душа. Далила съвместява в себе си древния образ на прелъстителката и модерния образ на фаталната жена, открила любовта и готова да се пожертва за нея. Героинята се вписва формално в старозаветната схема, придържайки се към сюжета на библейския разказ. Но тя е изцяло модернистично конструирана, в чиято съдба отеква възел от културни асоциации, най-вече с образа на Саломе и неговите литературни версии, факт, отбелязан от изследователите.[4] Всъщност приликата със Саломе е само външно-събитийна, а вътрешно -психологическата мотивация в поведението на двете героини е много различна и ги оттласква една от друга. Далила остава вярна на племето си с ритуалното „убийство" на врага Самсон и се превръща, по ирония на съдбата, в героиня за филистимяните, губи любовта на Самсон, а заедно

[4] „Познатата/непознатата българска драма",- София: Сдружение „Антракт", 2001,с. 31

с нея и душата си. Драматургичният финал илюстрира нейната метаморфоза – откриването на автентичния Аз сред развалините на стария свят. Модернистичната трагика в образа ѝ е детайлно разгърната. Ако се фокусираме върху сюжета откриваме най-малко три момента, които сигнализират за дълбинните и сложни процеси в психиката на Далила. Първият настъпва с прозрението за отчуждението от своите в момента, в който героинята е разпъната между тълпата и любимия, обругавана от своите, проклината от ослепения вече Самсон и изгубила любовта му. Последвалата сцена в храма от трето действие показва цялата сложна смесица от противоречиви усещания спрямо другите и себе си, изпитвани от Далила, които ескалират в едно сомнамбулно, екстазно поведение, излизащо извън контрола на разума. Тази кулминационна сцена е решена в духа на сецесионното не само със силата на екстатичните страсти, но и със стилизираната обработка на редица детайли. В психологическо отношение можем да посочим постоянната смяна на усещания и психически състояния у Далила. Към нея прибавяме еротиката, излъчвана от мъжете военачалници, целуващи плещите и шията на героинята, неестествената целувка на Далила на вързания Самсон, екзалтираната тълпа, която вика името ѝ и очаква нейния танц. В сецесионната картина се вписва и образът на Иссахара, която чете драма на Далила и налива огън в изтерзаното ѝ сърце. Стилизираното, детайлно разчленено и внимателно описано психологическо изстъпление се съпровожда от декоративната обработка на предметния свят. В него особен акцент придобиват накитите на Далила-огърлици, гривни, пръстени с рубини, контрастиращи със светлозелените ѝ пръсти и нокти, с които героинята разкъсва украшенията в състояние на транс и изблик на бунт срещу старото статукво. Стилизирането продължава със сомнамбулното движение на Далила в тълпата, аплодирана и обсипвана с цветя.Кулминацията в сецесионната обработка на събитието настъпва с нейния танц в храма на бога Дагон, осветяван от светлината на факлите и коментиран от Иссахара, изцяло в духа на декадентската образност.

„Ти чуваш ли Самсон, тя танцува, долавяш ли нейните стъпки, пълзящи като змии измежду звуковете на флейтите и систрите. Тя е гола. Съвсем гола.И безсрамно се къпе в погледите на хилядите мъже. Ти слушаш ли как плещят нейните ръце по голите и меса. Нейната страст е изгорила душата ѝ в едно с невинността, нежността и благочестието.Тя никога не е така танцувала. Навярно тия хиляди жадни

очи я опияняват. Алчността им я възбужда до самозабрава.Мисълта за очакващата я нощ нажежава кръвта ѝ до пламване. Това е насмешка над теб. Нейният танц е ирония над твоята тъга"[5].

А финалът на пиесата затвърдява упоменатата вече сецесионна стилизация с разгръщане на следната картина. В развалините на храма, осветен от луната, се появява Далила, която се опитва да изрови тялото на мъртвия Самсон, дърпа го за ръката, „пада и става", „гледа го дълго и изведнъж лудо захлупва лице върху него и го целува в хленч и сълзи".[6] Целувката с мъртвия се превръща в красноречиво доказателство за функционирането на сецесионното в организацията на драматическия текст. В контекста на модернизмите танцът на „Далила" е израз на екзистенциалния бунт на героинята срещу стария свят, който манипулира личността в името на своите цели. Както Самсон, така и Далила разрушава „храма" на любовта, в който с нея се търгува и не случайно маха ритуално/разкъсва всичките си накити и по този начин се разделя със старата си същност. Цялостната образност в пиесата е натоварена с дълбинни културни асоциации. Започва с мото от Еврипид за любовта като беда за човека. Към тази тема Мусаков прибавя и мотива за пагубната сила на красотата, която оправдава престъплението, мотив, наследен от античността, който в модерната българска литература има различни интерпретации – от Славейков и Яворов до Траянов и Йовков.

Пиесата на Л. Стоянов „Томирис" визира военната действителност чрез специфичната обработка на коцептите за родина, любовта и смъртта. В творбата функционира характерната за модернизма рамка, която затваря събитията между залеза и изгрева, между края на стария и началото на новия ден, семантична граница, натоварена с многозначна символика. Първата картина, описваща залеза чрез ремарките и цялостното действие, ни потапя в призрачно мистичен свят, изпълнен със злокобните изпарения на дълбоки блата, с болести, отчаяние и смърт, сред които живеят войните на хан Исперих.Описваният топос е характерен за символизма. В него войниците се движат като привидения, безнадеждни и унили, изправени пред въпроса накъде да поемат: напред към новите земи, завоевания и плячки или назад към спокойствието и уюта на родните юрти. Финалът на текста извиква нова визия, в която изгрява слън-

[5] **Мусаков**, Вл. Кървави петна. Далила. – София: Български писател, 1987, с. 138
[6] Пак там. с.140

цето като „исполински пожар на новия ден“, асоциращо с овладяване на хаоса, с настъпване на просветление и с вземането на историческото решение за племето да поеме напред в търсене на нова Родина. „Пожарът на новия ден“ е мотив, който отеква в различна степен в творчеството на Хр. Смирненски, Г. Милев и като цяло на представители на т.нар. „септемврийска поезия“ и разгаря битките между различните естетически почерци и светогледи. Жанрът на Л. Стояновата пиеса „трагическа поема“ сигнализира за символистическа знаковост, която в развитие на действието ще поеме нови значения в себе си и познатата ни от символизма безизходна трагика ще се превърне в екзистенциална дилема на съзнателния избор на Аза. В началото на пиесата Исперих се появява с традиционните характеристики на символистичен герой – „като магесан призрак“, „човек обзет от треска“, „или от сън пробуден“, изпаднал в безизходицата на невъзможния избор: „А в моята душа се сплитат с ярост / безброй пътеки – никнат непрестанно / блудящи огньове – горят звезди / на горестни поличби – аз съм цял / обвързан от незнайната стихийност / на утрешното Непознато... / А аз не знам що искам...“[7]. Докато на финала на поемата виждаме хана преобразен, направил своя избор, принесъл в жертва любимата Томирис, и готов да поведе масата напред в похода за нови земи. Решен в жанра на драматическата поема, текстът отвежда към високия стил на литературния символизъм. Стиховата организация на пиесата, ритмиката и цялостната образност потвърждават основните белези на жанра-модел, разпознаваем и в драматическите поеми на Ем. Попдимитров, Ив. Грозев, Б. Дановски и др. В центъра на пиесата е положен образът на Томирис – име странно, екзотично и старинно. Символиката му отвежда към историческата легенда за могъща древна владетелка на масагетите,предводител на войската, извоювала победа за своя народ над персите, популярна в западноевропейското изобразително изкуство през Ренесанса и Модернизма (картините на Рубенс, Моро и др.). Л.-Стояновата героиня запазва и преобръща заложената героична знаковост в името.В поемата тя функционира като сложен, модернистичен образ, съчетание на митологични значения и сецесионна образност. За разлика от легендарния прототип, Томирис се явява, от една страна, архетип на душата на мъжа, олицетворение на родното, познатото, стойностното в неговата раздвоена душа (между своето и чуждото, старото

[7] **Стоянов**, Л. Томирис.- София:Хиперион, 1924, с.9

и новото, дома, родните степи и бляна по примамливото и непознатото друго). В този план героинята управлява тълпата, подобно на митичната си предшественичка, чрез гласа на паметта и съвестта, които връщат войниците назад към традиционните стойности на рода и дома, на миналото и изоставената родина. В стила на модернизма Л.Стоянов, както и разглежданите в статията автори, проблематизира образа на родината като еднозначно понятие.Реалната родина отстъпва място на метафизичната родина, на бляна и утопията по идеала за Отечество[8]. От друга страна, образът ѝ е натоварен с мистика и загадъчност. В пиесата функционира като пълнокръвен персонаж на любящата жена, чиято интуиция ѝ подсказва драмата на хана и изхода от нея с разгръщане на мотивите за саможертвената любов. Културните асоциации отвеждат към магичната жена, приказно същество от света на фантастиката и мита. В ремарките героинята е описана като „приказно видение от хиляда и една нощ"; „Всичко у нея: очи, уста, коси и стан, движения и походка дава илюзия на нещо свръхестествено."; „гласът и звучи като странна и нечувана мелодия", „фантастично същество, сякаш Лунна Мечта върху огледалото на леко вълнуващо се езеро."[9] Стилът на ремарките подсказва за стилизиране и декориране на персонажа по посока на неговата дематериализация. Самите бележки са така декоративно обработени, че визуално функционират в режима на сецесионното. Например ремарките от 5-та сцена загатват за предстоящата смърт на персонажа чрез семантичната верига: „безпомощни ръце" – „бледност на хризолитов камък"– „умиращи ранени птици" – като знаци на душата. В този план може да се отбележи и друга значеща линия на жената-жертва, асоциирана с образите луната- смърт: „мъртво кървав лунен диск", „огнен кръг"„ладия златна на смърници" „от нея капе кръв", „луната слиза все надолу като в гроб" „луна с ханжар в сърцето"[10]. Цитираната символистична образност, съчетана със златото, работи в режима на сецесионното. В този стилов подход е декорирана и другата половина в Душата на Исперих – изразена чрез гласа на кръвта и на пола. Непознатата, примамлива земя отвъд реката е символизирана от страстта по жената-амазонка, изкусителна и безумно страстна в битките и любовта. Нейният образ е конструиран в съзнанието

[8] Механизмът на тази подмяна е изяснен от Димо Кьорчев в символистическия му манифест „Тъгите ни"

[9] **Стоянов**, Л. Томирис.- София: Хиперион, 1924, с.13

[10] Пак там. с. 26

на Хана изцяло в стилистиката на декадентското – като съдбовно влечение съм непознатото, към еротиката и смъртта. В архетипния конфликт в душата му между съзнателното и подсъзнателното, символизирано от Томирис и непознатите „смугли жени", побеждава демона на желанието по неизпитаните наслади, страстта по чуждото, екзотичното и непознатото.Образът на Хана в драматичната поема демитологизира героичната фигура на историческата личност. Исперих е конструиран като модерен герой, потънал изцяло в екзистенциални проблеми, изправен пред съдбовната дилема за избора. Непознатата земя го привлича неудържимо с първозданните енергии на Ерос и Танатос, на завладаването и екстаза. Себеразпознаването на героя минава през ритуалното убийство-жертвоприношение на любимата Томирис, символ на освобождаването на персонажа от оковите на миналото и поемане по новия път към непознатата, обетована земя, респективно към новото му Аз. Песента и танцът на Томирис, последен и отчаян опит на любимата да върне хана към себе си и родината, катализират решението на героя да заключи миналото в териториите на спомена и преживяното, да издигне ритуала на жертвоприношението в сакрален акт, да свърже в едно целувката и смъртта на любимата – ритуалната „жертва за бъдещите дни".[11] Трагическата поема на Л. Стоянов интерпретира изконните категории като родина и род, свое и чуждо, познато и непознато като неразривна част от процесите на самопознание и идентичност на модерния драматически Аз.

От разглежданите дотук пиеси единствено драмата на А. Страшимиров „Към слънцето" въвежда конкретиката на войната, която е разпластена в няколко нива. Посвещението насочва към паметта на загиналия през Балканската война писател – Илия Иванов Черен[12], достатъчно красноречив факт за пряката връзка между творба и време. Първото ниво отвежда към езика на документа, на военните бюлетини, съдържащи сведения и факти от битието на войната, топография на военните сражения, очеркови разкази от фронтовите кореспонденти. Прави силно впечатление изобилието на географски реалии, български топоними[13], влезли във военната ни история, които насищат текста с усещането за достоверност и документалност и не се срещат в нито една пиеса преди

[11] Пак там. с. 34

[12] Сътрудник на А. Страшимиров в сп. „Наш живот".

[13] Изброените топоними включват наименованията на реки, планини,планински върхове, градове, села, области

и след войните. Второто ниво въвежда спомените и преживяванията на участниците не само в настоящите войни, но и отправя поглед 40 години назад към делото на Шипка и славната епопея на освободителните битки от Руско-турската война. Като трето ниво можем да обособим изворите на пиесата: интернационални – съвременната немска опера „Die toten Augen" („Мъртвите очи"), която авторът гледа във Франкфурт през 1917 година по време на посещението на български писатели в Германия и истинската история, породила този сюжет, чието действие се разиграва в Италия[14]; национални – прототип на бойните подвизи на Матей е синът на Иваница Данчев, другар на Ботев, а разказаните случки, вплетени в текста на пиесата, са реални, достоверни истории, произтичащи от биографията на Страшимиров като военен кореспондент на всички български фронтови линии от десетилетието; и съкровено лични – преживяванията на писателя от „златните" дни на младостта му, изнизали се в Казанлък.

Синтетичният подход, който наблюдаваме дотук в анализа на предходните драматургични текстове, работи и в пиесата на Страшимиров, като успоредява разнородни естетически редове, а именно – реализъм, символизъм и сецесион в алхимичното конструиране на модернистичния изказ. Ако се върнем към двойното заглавие на пиесата и проследим семантичното отместване на първоначалното наименование „Към слънцето"(1917) в „Отрешени" (1929), става видима смяната на естетическия режим в текста.Отслабва символистичната образност и нараства сецесионната знаковост, чрез отчетливото присъствие на орнаменталността. Засилва се тягата към болезненото и неестественото в психологията на героите. В езиковия изказ се разпознават литературно стабилизираните идиолекти на Вазов (в езика на персонажа на стария опълченец дядо Васил), Ботев и Яворов (в езика на офицера Матей – инвалид от войните). Не може да не се отчете странното съвпадение между семантиката на думата отрешении[15] с етимологичния произход на понятието сецесиион,

[14] Българската пиеса изцяло повтаря действителните случки.

[15] В старобългарски език означава отвързвам, развързвам, а преносно „освобождавам" по Старославянский словарь (по рукописям X-XI веков): Около 10 000 слов, Э. Благова, Р. М. Цейтлин, С. Геродес и др. Под редакцией Р. М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой Москва «Русский язык» 1994; вж. същото значение в Речник на българския език. съст. Н. Геров. т. III 1899, стр. 425; според речника на остарели и редки думи означава лишен- вж. Пенка Радева, Ния Радева. Малък речник на остарели и редки думи в българския език. Изд. Слово, Велико Търново 1999, а в превод от руски език означава- отчужден.

от латинското съществително secessio в значение на откъсване, отделяне от цялото.Дванадесет години по-късно Страшимиров сякаш е сменил акцента с прехода от символистично натовареното заглавие към слънцето в посока на старинната дума отрешени, отвеждаща към отчуждение на Аза от света на другите и света на реалното.

Прологът на пиесата може да се разчете като сецесионен вход към действието, поради съдържащите в него елементи. Декорът представлява храм,заобиколен с цветни лехи и гробници на загинали в Руско-турската война. В стила на прилагания подход функционира високата фреквентност на старинната дума гробница и гробници за означаване на гробовете на мъртвите. Прологът, както и останалите действия изобилстват с наличието на флорална знаковост, с обилието на цветя в различни форми и в тази линия могат да се отбележат няколко аспекта на употребата им. Веднъж цветята са декор – „цветни лехи" (пролог); „двор – розова градина", „павилиончето е потънало в рози" (1-во действие); вътрешен инериор – „подставка с вази" (3-то действие). На второ ниво цветята функционират в качеството на сценични предмети: букет от трендафили, който носи игуменката на манастира сестра Пелагия в дома на младите; гирляндите от рози, обвесени по завесите на прозорците в 3-то действие на пиесата. Третият аспект в употребана на флоралния мотив е мистическият: „Ние ще украсяваме гробниците, Анна, необятните гробници, светилищата на земята ни. А! Ще ги превръщаме на градини с цветни лехи. И ще изпълниме чашките на милиони цветя с псалми, които ще отекнат по цялото българско небе."[16] Цитираният пасаж, който се появява в пролога и в трето действие, извежда основната тема на пиесата за отрешените, отказали се от реалния живот и посветили себе си на възвеличаване на паметта на загиналите.Библейската знаковост превръща флоралния мотив в орнамент на една нова метафизическа реалност. Сценичното осветление идва от два източника: луната и осветения отвътре храм, поради „нощното бдение за гинещите във войната," което само по себе си създава атмосферата на мистичен полумрак.Този фон засилва подчертаната медитативност в поведението на персонажите и препраща към душевните им преживявания. Няма друга модерна българска пиеса, в която персонажите да са подчинени на естетиката на осакатеното и бо-

[16] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с.229.

лното. Протагонистът Матей е „ранен в лицето инвалид," „с изкуствена челюст", „при това с парализирана ръка", а Анна е сляпа по рождение „със широко открити", и „подвижни очи"[17]. Жените са в черни траурни дрехи и цялостната стилизация на пролога е решена под знака на религиозно-мистичното. Финалният звън на църковната камбана и преминаващата процесия от богомолци рамкират въведението, функциониращо като своеобразна мистерия. Венчаването пред Бога на инвалида Матей и сляпата Анна в пролога не в името на живота, а в името на смъртта се възприема от игуменката като проява на чудото.[18]

Сецесионната образност прониква и в останалите действия на пиесата. Присъствието ѝ е особено интензивно в описанието на войната с акцент към конкретния детайл, с метафоричните обобщения на преживяното и с метафизичните представи за отвъдното. Войната, страданието и смъртта са видени през естетиката на грозното, страшното и ужасяващото. Думите на Матей: „ноктите на войната, които са впити в нас ... под които ни изтичат кървите", визират образа на войната като хищна птица. Кръвта обагря цялата пиеса и участва в образуването на различни метафорични словосъчетания: „в кърви удавихме ние сълзите си, в кърви!"; „нашите удавени в кръв планини"; „кърваво се бих...", „окървавена България..." и т.н. В контекста на сецесионното попада и разказаната история с българската пианистка, завършила в Парижката консерватория, която свири военни маршове в Тутракан, по време на сраженията и става жертва на войниците, плячкосващи домовете. Облечена като за празник, „сомнабулна", накичена „с брилянти на ушите,и по пръстите"„... тя е жестоко осакатена: „ушите и разкъсват, пръстите и трошат".[19] Орнаментът се превръща в стилизирана величина и заживява свой собствен живот именно като обобщена визия за ненормалното, жестокото и ирационалното във обстановката на война. В този план функционира и видението – халюцинация на Матей, в което се явява мъртвият Любко, „с окървавено чело" като знак за трансцедентното състояние на героя. Това е особено състояние, характерно за отрешените, свързано с отказ от реалния живот, от неговите радости и с постоянна вгледост в отвъдното,

[17] Пак там. с.219-220

[18] **Сестра Пелагия**. Да бие! Аз казах! Да бие, – нека чуят и глухите! Тук чудо става! (Вторачена в младите). Благослови ги, Господи!

[19] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с.234-235

с мисъл за мъртвите и особената мисия към тях. „..моят дълг сега е да се повърна към тези, сред труповете на които лежах и с които трябваше да бъда погребан, защото трябва да си довършим храма, който съзиждаме, трябва да му въздигнем куполите, а още е неизвестен орисаният брой на жертвите, които ще ги закрепят...Моят жребий е хвърлен... Аз съм от отрешените..."[20]. Цитираният пасаж чрез метафорично-алегоричния изказ обособява основната тема за отчуждението и самоотчуждението, в резултат от травматичното преживяване на войната. Избраната мисия на героя – да живее като отрешен от света на живите, за мъртвите и чрез мъртвите, е израз на особена аскеза и саможертва, на живот в едно междинно метафизично състояние, в реалното, с душа, обърната към отвъдното. През призмата на сецесионното могат да бъдат прочетени и отношенията между двамата протагонисти. Любовното чувство като еротично привличане не е прикрито в пиесата, макар и затворено в мотива за съдбовния брак на душите. Символична е целувката, при която Матей впива устни в шията на Анна в пролога, сякаш символично задейства мотива за жертвоприношението, централен за фабулата на пиесата. Героят кичи косите на любимата с рози, целува я многократно, пада в нозете и и ги обгръща с ръце, за да стигне до признанието „Ти си хубава като смърт".[21] Това признание извиква интертекста Яворов и отвежда към прочутата сцена на гробищата и любовното обяснение между Хр. Христофоров и Мила. Общото и в двете драми е, че образът на жената е диспозиран в различни хипостази. Веднъж жената е проекция на душата на мъжа-идеален образ, знак за вечност и поглед към отвъдното. В друг план и Анна, и Мила се превръщат в образи – убежища и опора на мъжа, но не в реалното битие, а в някакво химерно, отвъдно пространство. И двете героини отъждествяват Бога с образа на любимия. Сецесионната обработка на женските персонажи включва играта с цветята (Христофоров кичи Мила с прочутите теменуги, а Матей многократно закичва Анна с рози, а в последно действие с гирлянди от рози). И двамата протагонисти предлагат на своите любими да ги отведат в далечен и приказен „чертог" – орнамент и символ на отвъдния свят, на света на мъртвите. И двата текста използват старинната дума чертог в сходен символен ред: „ Бих желал да те въведа в един вълшебен чертог.Бих желал да те обсипя со всички съкро-

[20] Пак там. с.229
[21] Пак там. с.235

вища на света. Бих желал да те обкръжа со всички очарования на живота („В полите на Витоша")[22]; „Искам аз пръв да те въведа в чертога на нашия празник и да предвкуся радостните трепети на душата ти" („Отрешен").[23] Мистичното влечението към смъртта, в неговата декоративна обработка, се явява в най-ключовите сцени на любовните взаимоотношения в двата текста в смислово сходни позиции: „Любовта, истинската любов, много често пристъпва прага на гроба с радост като праг на брачна стая...Ти обичаш ли смъртта." (Христофоров)[24] и „Ти си хубава като смърт" (Матей)[25], които отвеждат към основния концепт в драмите: за любов в смъртта, за брачното единение на душите в света на отвъдното. Деликатно загатната сецесионна арнаменталност при Яворов се превръща в доминанта в пиесата на Страшимиров. Картините на екзалтация и сомнамбулен транс в „Отрешени" са засилени и стигат до фазите на психическа болезненост и пароксизъм. Стилизацията на орнаментите отвежда към скалата на религиозното и алегорично-мистичното.

В стила на разгледаната дотук орнаменталност функционира и образът на родината, представен като фантазъм на Анна: „Аз ще видя гюловете – бели и червени, зелените ливади, тъмните лесове, сините планини... ще видя бистрите води и пъстрите пеперуди... бисери и елмази ще видя... небето синьо и безкрайно... и облаци по него, златни и сребърни... ах, аз ще видя слънцето, слънцето...!"[26]. Артикулирането на разнородни символни редове в цитирания пасаж, чрез натрупването на различна знаковост и културни асоциации – розата като знак за българското (не случайно въведена с екзотично звучащата турска дума гюл), националният трибагреник, съчленен от белите и червените гюлове на фона на зелените поля, родината, описана като природен рай, и едновременно с това, декоративно конструирана с реда на скъпоценните камъни, на златото и на среброто – ясно открояват синтезния подход в изграждането на архетипния образ на Родината. В пиесата на Страшимиров, както и в разгледа-

[22] **Яворов**, П.К. В полите на Витоша.- Събрани съчинения, Т.3 -София :Български писател, 1960, с.68

[23] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с.255

[24] **Яворов**, П.К. В полите на Витоша.- Събрани съчинения, Т.3 -София :Български писател, 1960, с.58.

[25] **Страшимиров, А.** Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с.203

[26] Пак там. с.258

ните по-горе пиеси, синтезът се превръща в основополагащ принцип на конструиране на драматическия универсум в модерната българска драма в периода на войните. Самият автор има съзнанието за използването на синтетичния подход в текста си, като още в увода въвежда понятието синтез в контекста на раздалечаване на външния образ / портрета от психическия изказ / поведението на персонажите. Повлиян от модернизма на немската опера Die Totten Augen („Мъртвите очи"), Страшимиров формулира синтеза като принцип на конструиране на текста си." Идеалът ... за сцената е постигането на жизнената правда не като конкретност, а като синтез".[27] Така предоставя тълкувателен ключ към пиесата : да пресъздаде времето на войните, настоящето на страната си чрез успоредяването на различни естетически нива и функциониращите в тях символно-образни комплекси в текстурата на цялото. През призмата на синтетичния подход можем ясно да отчленим и следите на символистичната знаковост в пиесата, която превърта и осветява по друг начин разгледаните дотук образи, мотиви, конфликти и персонажи.

Драматургът разработва в драматургическия текст два класически за символистическата естетика мотиви – мотива на слънцето и мотива на слепотата, схванати от него като двойка близнаци. Активното им взаимодействие определя изграждането на персонажите и фабулата. В предтекстовата история на пиесата авторът възприема слънцето като „символ на знание, мисъл, свобода, прогрес"[28] в качеството му на културна универсалния. В генезиса на новото му значение участва патриотичната песен, създадена по модела на люлчината народна песен (начало на първо действие), както и интертекстуалното вплитане на Ботевия идиолект от „На прощаване", така че „черното робство" трябва да рухне от „лъч победен"[29]. Слънцето е Бог на живота, то е метонимия на обединена България и синекдоха за „топлото, златно, ослепително, южно" слънце на Македония.[30] Протагонистите в пиесата определят себе си един за друг като слънца или като съдба, като новорождение, като начало на живот. Така слънцето се разглежда като символна величина, на която се придават две значения: категория на душата и олицетворение на историко-политически конфликт, извънвремево и времево значение.

[27] Пак там. с. 220

[28] **Страшимиров**, А. Творчество и живот. София, 1931, с. 69

[29] **Страшимиров**, А. Към слънцето. София, 1917, с.230.

[30] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с. 259

Страшимиров предпочита да разположи действието в душите на героите, в техните представи за света, което означава минимум действие и само една възможност за движение, еднократна промяна. Неочакваното проглеждане на сляпата героиня означава тъкмо този преход между две състояния. Всички второстепенни персонажи възприемат този факт в светлината на вярата като чудо, а Страшимиров в предговора си към „Мона Ванна" изяснява модернстичното си разбиране за „чудото" едновременно като „свещен подвиг" и „върховен ужас"[31]. Ето защо за протагонистите проглеждането е равнозначно на прераждане, а това означава промяна на същността, промяна на предпоставките, които са ги обединили. Фабулното движение в пиесата е кръгово: слепота – проглеждане – доброволно решение за лишаване от зрение или връщане в началната точка, което създава ефект на неподвижност. Анна се отказва от възвърнатото си зрение, за да бъде заедно с онези, които се отвръщат от слънцето и от земните човешки радости и крачат по пътя към слънцето на обединена България. Същността на този акт повтаря структурата на ритуал във вид на жертвоприношение, елемент, който е бил изтъкван и от тогавашната критика[32] Матей е направил своето жертвоприношение на фронта в предтекстовата история на пиесата, Анна извършва същото в актуалното за драмата време, далеч от бойните полета.

Матей е носител на всеобемащото желание за единение на България, „пазач" на светостта на мита, идеалният представител на паметта за жертвите в името на общността. Сценичните бележки, които съпровождат неговото поведение във върховните сцени, като „мистичен унес", „ридае", „силно възбуден в нервна криза", „настръхва", „с горящ поглед" или появата на привидението на загиналото момче[33], обозначават чувство, доведено до пароксизъм, подсилвано от постоянното общуване с отвъдното. Образът на Анна, другият участник в тази двойка, е отчетливо изграден като алегория на майката-Родина. Мечтата ѝ за проглеждане във второ действие се ръководи от нейното желание да види „България цяла", в пълното ѝ неосакатено физическо пространство, във външните ѝ исторически граници. В трето действие решителният акт на жертвоприношението е съпроводен от ефектно подготвената сцена на обвиването

[31] Bulgarian modern drama Метерлинк, М. Мона Ванна. – София, 1926, с.12

[32] **Пашев**, Г. Към слънцето. – Духовна култура, София, кн. 24 и 25, юли 1925, с.153

[33] **Страшимиров**, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008, с. 248-249

на героинята в гирлянди от рози като статуарен израз на апотеоза на превръщането ѝ в пълноценно олицетворение на родината и същевременно – пророческо предчувствие за накърнимостта на видимото ѝ проявление. Така митът за целостта на Отечеството се носи от отделните визии на персонажите, които олицетворяват различни модуси на съществуването му. Игуменката сестра Пелагия се явява олицетворение на вярата, опълченецът от Шипка дядо Васил носи спомена за славното героично минало на боевете за независимост на България, артилерийският подполковник Борис и военният хирург д-р Струмски се явяват олицетворение на победните боеве при река Черна от живата съвременност на 1917 година. Всеки носи в себе си своя идеален и ненакърнен образ на родината, който съхранява и отстоява по различен начин в драмата на войните.

***

Разгледаните дотук драматургични текстове свидетелстват, че българската модерна драма през войните от второто десетилетие на XX век упорито търси свой нов език и образност. Чрез съжителството на разнородни естетически пластове на символизма, експресионизма и сецесиона тя трансформира по специфичен начин травмите от войната и опитите на българския човек да намери нови ценностни опори на съществуване. Съвременното звучене на пиесите откриваме в мотивите за разпадналата се цялост на Аза, за изгубените илюзии и надежди, в травматичните преживявания на персонажите, в отчуждението и самотата, в страданията и разочарованията на писателите от времето на войните, в предусещането на един нов свят, в който нищо вече не може да бъде същото.

БИБЛИОГРАФИЯ

Страшимиров, А. Към слънцето. София, 1917
Страшимиров, А. Творчество и живот. София, 1931
Страшимиров, А. Пет символистични пиеси – Велико Търново: Фабер, 2008

И ОТНОВО ЗА МОДЕРНИЗМА...

И ОДНОВО ЗА МОДЕРНИЗМОТ...

ЕДИН ОТ ПЪРВИТЕ ЮЖНОСЛАВЯНСКИ МОДЕРНИ МАНИФЕСТИ

Пенчо Славейков за Йован Йованович - Змай

Светлозар Игов

Значението на Пенчо Славейков в българската култура се определя не само от поетическото му творчество, а от цялостното му многостранно творческо дело и от харизматичната му фигура като вожд и идеолог на новата модерна насока на българската култура в началото на XX век, осъществена от кръга и списание „Мисъл", чиито неформален лидер е той.

А това значи, че модерната литературна програма на Пенчо Славейков и неговия кръг трябва да се извлече чрез внимателна интерпретация на цялостното му литературно дело – както на имплицитно вписаните в художественото му творчество, така и на експлицитно изразените – в критическата му и епистоларна проза – естетически възгледи.

Важно място в тези възгледи заема отношението на Пенчо Славейков към чуждите литератури – и като импулси за собственото му творчество, и като нова рецептивна ориентация на българската литература, и като изразен и чрез нея – повик за преодоляване на провинциалната (национална и балканска) затвореност и ограниченост на българската култура чрез „европеизация" и „модернизация".

Не с Пенчо Славейков, разбира се, българската литература се включва в европейската културна парадигма. И старата, и новата българска литература са „европейски", защото и старата, и новата българска литература са не автохтонни, а рецептивни – старата представя калкиране на византийския (който е част от общоевропейския християнски) канон, новата пък калкира жанрово-стиловата система и норма за художественост на новоевропейския канон.

Рецептивни впрочем са всички европейски литератури – и римската латинска, и новоевропейските „национални" литератури, създавани на роден, етнически език. Автохтонна е единствено старогръцката литература, което ще рече, че тя единствена се развива по модела „от

фолклор към литература", тоест чрез описменяване на етническата митология и фолклора.

Новобългарската литература – от Паисий и Софроний до Вазов, до края на XIX век, има определено рецептивен характер, тоест, калкира новоевропейската жанрово-стилова система. Вазов е най-яркият пример на този „превод" на „европейското" на български, тъй като калкира почти целия жанров и стилов репертоар на новоевропейския литературен канон.

Вазовият „европеизъм" обаче има една характерна особеност, произтичаща от „закъсняло-догонващата" позиция на новата българска литература спрямо рецептивния ѝ образец. И Вазовата, и тази на неговия най-близък приятел и литературен съратник Константин Величков, „европеистична" рецептивна ориентация е опит чрез превода да се внедрят в българската литература „пропуснатите" класически ценности на европейската литература от Омир до тяхното съвремие.

Новото в „европеизма" на Пенчо Славейков – в сравнение с рецептивната ориентация на Вазов и Вазовия етап в българската литература – е опитът за „синхронизация" на рецептивната политика на българската литература с най-новите, „модерни" европейски литературни тенденции и ценности.

Това не означава, разбира се, че Пенчо Славейков пренебрегва „класическото" (традиционно) европейско литературно наследство. Напротив, и Пенчо Славейков, и далеч по-радикалният от него антитрадиционалист, авангардистът Гео Милев и Атанас Далчев по-късно, та до днес, българската литература не само поради „закъсняло-догонващата" си позиция, но и поради необходимостта от вечно нов прочит на класиката – продължава да превежда европейската „традиция", „класика" и „наследство". Но от Пенчо Славейков насетне българските рецептивни ориентации ще се стремят към все по-голяма синхронизация със съвременните им и „модерни" литературни тенденции, норми и ценности.

Пенчо Славейковата рецептивна ориентация се отличава не само с все по-голяма темпорална синхронизация с модерните европейски културни ценности и нагласи, но и с пространствена промяна на рецептивната ориентация. Ако през Вазовата епоха доминират „класически" френски (при Величков и италиански) литературни образци, Пенчо Славейков ги заменя с доминация на немската рецептивна ориентация. Пенчо не само превежда „немски поети", но и изпитва влиянието на модерни

немски философи и мислители, на първо място – Ницше. Нещо повече – чрез немския език Пенчо Славейков усвоява и други европейски автори, включително и славянски (неотдавна Жоржета Чолакова показа, че Пенчо е познавал чешкия поет Ярослав Връхлицки, от когото е заел заглавия на няколко свои стихосбирки – „Сън за щастие", „Епически песни", от преводите му на немски).

Доминиращата немска рецептивна ориентация у Пенчо Славейков (на която са посветени и ред значими изследвания, на първо място книгата на Хилде Фай), е може би причината за донейде занемареното изследване на славянските му рецептивни ориентации, като изключим, разбира се, руската. В това отношение, струва ми се, трябва да се посвети особено внимание на южнославянските рецептивни ориентации на Пенчо Славейков, още повече, че той – следвайки традициите на българското възраждане, включително и на баща си – е чел и познавал южнославянски автори – сръбски и хърватски – в оригинал. И някои от тях – от черногорския поет Петар Петрович Нйегош до хърватина Иво Войнович – са дали определени импулси на вожда на българската Модерна. Преди време подхвърлих идеята за влиянието на поемата на Нйегош „Горски венец" върху Пенчо Славейковата „Кървава песен", което разбира се изисква по-цялостно изследване.

Необходимостта от един нов прочит на Пенчо Славейков в южнославянския му контекст (Качич-Миошич, Мажуранич, Нйегош, Якшич, Змай, Воислав Илич, Йован Дучич, Иво Войнович) е толкова по-наложителна, защото често пъти не е забелязано дори очевидното в съприкосновението му с южнославянски автори. (Пенчо впрочем неведнъж ги нарича „югославянски" в духа на хърватската „илирийска" югославска идея.)

Един забележителен в това отношение пример е отношението Пенчо Славейков – Йован Йованович-Змай.

Йован Йованович-Змай (1833-1904) според съвременните сръбски литературни историци „заема централно положение не само в епохата на романтизма, но и в цялата литература от втората половина на XIX век". Със същата пространствена метафора – „централно положение" – си служат и български автори при определяне мястото на Иван Вазов в българската литература за почти същата епоха. Следовник на родоначалника на сръбския романтизъм Бранко Радичевич и на народната поезия, Змай е отворен и към множество влияния от чужди поети, които превежда и посърбява. Автор е и на интимна лирика, и на родолюбива и

гражданска поезия, отклик на актуални обществени събития и израз на просвещенски и романтични идеали. Въпреки голямата си популярност в своето време, в началото на XX век модерната сръбска поезия отвръща глава от Змай и неговия тип поезия и поема по съвсем други пътища.

Пенчо Славейков е превеждал и публикувал на два пъти стихотворения от Змай, и на два пъти е писал за творчеството му.

В книжка 3 от 1890 година на Вазовото списание „Денница" са публикувани в превод на Пенчо Славейков две стихотворения от Змай – „Въздишка" и „Скръб" – придружени от кратък неподписан портретен медальон за Змай, който изследователите не без основания определят като дело на преводача. Ето този кратък портрет:

„Змай Йованович (роден на 1833 г.) е най-първият съвременен поет на Сърбия. Стихотворенията му се отличават с нежност, с топлина на чувството и искреност. Идеалите му са чисти и во висока степен благородни. Той, както и всички югославянски поети, преди всичко е патриот и неговата поезия носи отпечатъка на любов към отечеството и свободата. Той е написал доста прекрасни стихотворения за деца, а също е превел на сръбски много неща от европейските поети, а най-вече от Петефи, маджарский поет. Преждевременната загуба на жена му и дъщеря му е дала рождение на най-хубавата му лирическа сбирка : „Гюличи увеоце" („Повехнали рози"). Под негова редакция излазя и литературното списание „Явор" и той сам участвува в разни сръбски и хърватски списания. Понастоящем Змай Йованович живее во Вена (Виена) като волнопрактикуващ доктор."

Този кратък портрет дава една най-обща информативна характеристика на делото на Змай – „най-първият поет на Сърбия", „преди всичко патриот", написал „прекрасни стихотворения за деца", „превел на сръбски много неща от европейските поети", а като „най-хубава лирическа сбирка" е определена „Повехнали рози". Тази кратка, но точна характеристика напълно споделя общоприетата по това време в родината му оценка за творчеството на Змай. Въпреки че е отбелязана и родолюбивата и гражданска поезия на Змай („неговата поезия носи отпечатъка на любов към отечеството и свободата") като обща черта на „всички югославянски поети", авторът на портретната бележка акцентира повече върху интимния лиризъм на Змай, отбелязвайки, че „стихотворенията му се отличават с нежност, с топлина на чувството и искреност".

Близо десетилетие след това, през 1899 година, но вече в „своето"

списание „Мисъл“ (1899, кн. 7), Пенчо Славейков публикува четири стихотворения от Змай, три от тях в неподписан, но негов превод – „Напътствие“, „Зимен ден“ , „Нов свят“. Изследователите предполагат, че и други неподписани, но публикувани в списание „Мисъл“ преводи от Змай (особено поемата „Гусларева смърт“), са дело на Пенчо Славейков. Тази публикация на преводи от Змай в списание „Мисъл“ през 1899 година обаче е интересна не с това, че дава нови преводи на сръбския поет от Пенчо Славейков, а с това, че с тези преводи се отбелязва „петдесетгодишния книжовен юбилей“ на „големия сръбски писател“.

Но не самото отбелязване на този юбилей, а начинът, по който е отбелязан в списание „Мисъл“ юбилеят на „големия сръбски писател“, е забележителен, както си проличава от публикуваната след тези преводи „студия“ „Змай Йован“, подписана вече с името Пенчо Славейков. Защото, за разлика от обичайните юбилейни статии, посветени дори не на „големи“ поети, тази „юбилейна“ статия дава унищожителна оценка на делото на юбиляра. И което е още по-важно – и я прави рядко явление дори в световната култура – студията съвсем не е посветена толкова на „юбиляра“ Змай, той е само повод за унищожителна оценка на Иван Вазов . И също толкова унищожителна оценка на българското общество, което си позволява „юбилеи“ на посредственици като Вазов.

Пенчо-Славейковата „юбилейна“ студия за сръбския поет Змай все пак дава характеристики и на неговото творчество – Змай е наречен „посредственост“ и „подражател“, разкрита е неговата „несамобитност като поет“, „комуто липсва дъхът на непосредствен лиризъм“, и у когото има „голяма доза безвкусие“, творбите му са определени като „рожби не на чувството, не на поетическо настроение, а на доста наивни игриви хрумвания“, чийто език е „не вече прост, а просташки“.

Сръбският поет Йован Йованович Змай обаче е само повод на основния обект на Пенчо-Славейковото унищожително вдъхновение. Защото Пенчо-Славейкововата юбилейна статия за Змай в сп. „Мисъл“ през 1899 година е всъщност памфлет срещу Иван Вазов, който за бъдещия вожд на още несъздадения кръг „Мисъл“ е истинското олицетворение на посредствеността, подражателността и „излишността“.

Именно с проблема за „излишността“ започва Пенчо Славейков портрета си за Змай. След като дава пример с Тургеневите „лишни человеци.... родени по подражание на други“, Пенчо пристъпва към същинския обект на своя (уж за Змай) „портрет“:

„Защото всички онези умни и „хубави“ поети, на които липсва свой собствен дъх, са се родили по подражание на други: все едно, дали те са даровити и се зоват Хенри Лонгфело или посредствености и се именуват Иван Вазов. Такъв един поет е и Змай Йован Йованович.“

Както се вижда от това пряко въвеждане в сърцевината на проблема, Змай е представен само като „частен случай“ на универсалния образец за посредствен подражател, именуван Иван Вазов. Памфлетната антивазовска заостреност на текста, който е обявен като и би трябвало да бъде юбилейна портретна студия за първия сръбски поет Змай, пролича и от двойното отрицание на Вазов – от една страна, Вазов е не само „подражател“, какъвто е и Лонгфело, но и „посредствен подражател“, за разлика от даровития подражател Лонгфело. От друга страна, Змай, който също е посредствен подражател, е даден само като „частен случай“ на образеца на посредствен подражател, именуван Иван Вазов. Лонгефело и Змай са за Пенчо Славейков само фигури маски, зад които трябва да се разобличи главният виновник – излишният подражател посредственик Иван Вазов.

При това образът на излишния подражател посредственик Иван Вазов е негативно усилен още веднъж чрез негативния образ на читателската аудитория, общество и народ, които смятат Вазов и Змай не само за поети, но и за „първи“ национални поети – такава аудитория и общество според Пенчо Славейков са „некултурни“, „просташки“, „филистерия“ и неслучайно според Пенчо „чистата филистерия се доволства и възхищава от тях, защото ги разбира...защото тя вижда в тях себеподобни неволници на посредствеността“.

Статията завършва с иронично-презрително отношение към „интелигентното общество“ и „всенародната несвяст“ в Сърбия и България, където на „такива“ поети като Змай и Вазов се организират „всенародни юбилеи“:

„След всичко казано за поезията на Змай възниква преко въпросът: как е възможно един т а к ъ в поет да бъде превъзнасян като „велик н а р о д е н поет“, „сръбски гений“ и пр. и да му се празнува в с е н а р о д е н юбилей? Отговорът е твърде прост: това е възможно в Сърбия, също както биде възможно и в България – интелигентното общество с ред тържества, адреси и пр. да превъзнася един обикновен поет в „гений“. Общества млади, прозяващи се още в културна просъница, като сръбското и нашето, имат мерак да се покажат пред ис-

тински културните общества, че и те са нещо, та при сгоден и несгоден случай търсят все голям полог, да снесат – своето малко яйце. Всенародните юбилеи на такива певци като Змая и Вазова показват само всенародна несвяст."

И в този финал, както и в началото, е видно, че Змай е бил само поводът Пенчо Славейков да излее своето негодуване и спрямо Вазов (комуто не признава мястото на пръв национален поет), и спрямо българското общество, което лекомислено е превъзнесло „един обикновен поет" – в „гений", разкривайки така своята „незрелост", „некултурност" и „несвяст".

Така „юбилейната" статия за Змай се разкрива всъщност като антивазовски памфлет, разобличаващ и посредствения излишен поет-подражател Вазов, и незрялото и некултурно общество, което прославя „такива" поети.

Но в „студията" на Пенчо за Змай има и още нещо. Пенчо Славейков не само иронизира – редом с българското – сръбското общество, че признава Змай за „пръв сръбски поет", но и отбелязва, че сръбското общество, „не зачита за нещо поети като Воислава Илича". Противопоставяйки Воислав Илич на Змай, Пенчо ще го спомене още веднъж в статията си:

„Единствения художник между сръбските певанија-джии, Воислав Илич, е чувствал много добре недъгавостта на сръбския поетически език и пръв се е помъчил да внесе отново ония елементи, които филолозите са изхвърлили из него; и несъмнено езикът на Воислава ще послужи за образец на всички ония, които създават потребността и изгодите на художествен език. Езика като средство на култура трябва сам да бъде културен; инак той ще се обърне на средство за подигравка с културата."

Попадението на Пенчо Славейков при противопоставянето на Воислав Илич на Змай е точно – модерната сръбска поезия ще последва Воислав, а не Змай. Но тук искам да отбележа друго – чрез противопоставянето Воислав – Змай студията на Пенчо Славейков за Змай се превръща в следното интелектуално уравнение:

	излишни:	необходими:
	неистински поет	истински поет
	(посредствен подражател)	(художник)
в Сърбия:	Йован Змай	Воислав Илич
в България:	Иван Вазов	???

Не е трудно да се досетим кого трябва да поставим съответно в „празното" българско място на необходимия истински поет-художник, на което място в сръбската литература Пенчо Славейков е поставил Воислав Илич. Отговорът може да бъде само един – Пенчо Славейков. Така „юбилейната" студия на Пенчо „срещу" Змай прераства още веднъж – от памфлет срещу Иван Вазов тя, макар и недиректно, се превръща в автоапология на Пенчо Славейков, което е „скритият" жанр на ред, особено сред полемичните текстове на Пенчо Славейков.

Тези многообразни жанрови превращения и синтези у Пенчо Славейков са обичайни и придават на ред негови творби неуловим и амбивалентен в жанрово отношение смисъл – най-показателен в това отношение е примерът с книгата „На острова на блажените", която, четена като единна в жанрово отношение творба, е и антология, и мистификация, и утопия, и роман.

Така и „студията" на Пенчо Славейков за Змай представя една непрекъсната жанрова трансгресия и травестия – от очакван (похвален) юбилеен портрет за Змай тя се чете като (неочаквана) ругателска статия срещу „юбиляря", което пък е само параван на откровен памфлет срещу излишния посредствен поет-подражател Иван Вазов, а и народопсихологически памфлет срещу младите, незрели и некултурни народи, които прославят „такива" писатели като Змай и Вазов, за да се разкрие накрая и като дискретна автоапология на Пенчо Славейков като необходимия истински поет-художник в българската литература.

Това, на което бих искал обаче да наблегна особено, е, че тази странна, необичайна, дори бизарна и чудовищна жанрова смесица, е в същото време и един литературен манифест, при това един от първите модерни манифести – не само в българската, но и в южнославянските литератури.

Склонен съм да чета Пенчовата статия за Змай като модерен литературен манифест, защото тя много ясно прокламира естетическия и културен идеал на една модерна насока за българската литература – и чрез противопоставянето срещу Вазовия тип поезия, и чрез очертаването на един друг тип поезия, която няма да служи на просташкия (филистерски) масов, народен, уличен вкус, а ще бъде истинска „художествена" поезия. Така, още в една статия от края на 90-те години, Пенчо не само рязко ще се опълчи срещу Вазов, но и – чрез примера на Воислав Илич – ще очертае и „позитивно" една желана нова насока в литературата. Тази Пенчова

статия за Змай предшества други негови работи, провидяни като модерни манифести, например предговора му към второто издание на „Стихотворения“ на П. К. Яворов. А – със сръбския литературен материал (и негативен – Змай, и позитивен, Воислав) – статията на Пенчо Славейков придобива и международна релевантност, тоест – може да се чете не само като един от първите български модерни манифести, но и като един от първите южнославянски модерни литературни манифести.

МОСТОВИ НА МОДЕРНИЗМОТ
(Рецепција на поезијата на Александар Блок во македонската култура во средината на XX век)

Соња Стојменска-Елзесер

Мегаепохата на модернизмот се карактеризира со интензивна творечка комуникација помеѓу различни национално-јазични книжевности и творци, така што за неа со право се говори како за исклучително доба на обединувачка духовна клима во културните жаришта на Европа. Модернизмот е едно од ретките поетички струења во кое различните национални варијации добиваат јасна заедничка европска профилација. Модернистичките појави се баланс помеѓу автохтоните национално-јазични традиции и плодотворните проникнувања со доминантните модели на творење кои се појавуваат во најразвиените средини (француската, англиската, руската), така што релативно лесно може да се фокусираме врз истражувањето на европскиот модернизам како една синтеза, но не смееме да ги пренебрегнуваме и спецификите и нијансите, на пример, на францускиот наспрема рускиот симболизам, или италијанскиот наспрема рускиот футуризам, германскиот експресионизам наспрема експресионизмот во словенските книжевности, шпанскиот модернизам наспрема англискиот модернизам, или, пак, дури да ја почитуваме и креативно-поетичката специфика на одделни урбани центри, како кога говориме за виенска и берлинска сецесија, за миланска и фирентинска футуристичка групација, или за минхенска школа на експресионизам итн. Сите „изми" на модерната, и особено оние на авангардата, се допираат меѓусебно преку специфични творци или поетики, кои одигруваат улога на своевидни „мостови" за комуникација.

За македонската литература, која во првите модернистички и авангардистички „декади" на XX век е попречена да се развива природно, поради потиснатоста на изразот на сопствениот јазик во ситуација на немање сопствена државност, проблесоците на модернистички идеи и постапки се појавуваат во творештрвата на писателите кои творат на другите блиски словенски јазици, и, што е особено важно, во творештвото

на поетите кои и покрај административните препреки, се искажуваат на сопствениот македонски јазик. Воспоставувањето македонска државност во Република Македонија во рамките на СФР Југославија по Втората светска војна овозможува непречен и забрзан развој на македонската книжевност, во која на експлозивен начин се градат специфичните македонски творечки модели, во комуникација со искуствата на другите литератури во светот. Така, иако со извесно задоцнување, специфичните поетики на модернизмот навлегуваат во македонската литература како значаен импулс за оформување на автохтон македонски модернизам, кој својот прецизен и дефиниран лик го исцртува во конфронтацијата реализам-модернизам, во шеесеттите години на XX век. Оттука, повоените и педесеттите години се особено значаен историски период во кој во македонската книжевност се случуваат превирања, кои главно се сведуваат на битка помеѓу идеолошки диктат и слободно творештво, односно програмски насочена литература во духот на доминантната идеолошка матрица, наспрема литература која е насочена кон естетизам и универзални вредности.

Во градењето на македонската модерна поезија, особено значење има рецепцијата на творештвото на парадигматичните поети на модернизмот од странските литератури. Во тој контекст, интересен е фактот што симболистичката поетика во македонската литература хронолошки порано и посеопфатно е реципирана преку творците на рускиот симболизам, отколку преку корифеите на францускиот симболизам. Долго пред да се појават сериозните македонски препеви на Шарл Бодлер, Стефан Маларме или Пол Верлен, македонската култура ги има на македонски јазик песните на Александар Блок, и тоа во одлични препеви, кои влегуваат во македонскиот културен хоризонт при силниот наплив на преведување на руска литература во периодот непосредно по војната и во првите повоени години, во кои е нагласена и соц-реалистичката поетичка компонента. Во тие години влијанието од поетиката на Блок честопати се втопувало во заеднички тек со влијанијата од други двајца значајни руски поети, Владимир Мајаковски и Сергеј Есенин. Сепак, влијанието од овие двајца автори се карактеризира со обемна, но не особено квалитетна продукција, дури станува збор и за плагијаторство. Во случајот со рецепцијата на поезијата на Блок, може да се рече дека преку неа може да се следи една линија на естетизирање на македонската поезија, рафинирање на стилско-изразните можности на нашиот јазик, сублимирање на општоприфа-

тените уметнички вредности и една вистински креативна симбиоза, која резултира со вредни поетски остварувања.

Исто така, додека влијанието на Мајаковски и Есенин имаше карактер на еден бум, помодност, ова третото, од Блок, претставува смирена комуникација, та затоа и бележи и посебна долготрајност. И додека препевите и есеите за творештвото на првите двајца поети се прилично ретки во понов датум, Блоковите стихови се уште предизвикуваат нови препејувачи, нови творечки контакти. Во скромната поетска продукција непосредно по војната, ситуацијата на недоволно истакната, задскривана под плаштот на некои политички апетити, подлабока поетска традиција, се наложила како хендикеп кој можел да биде надминат токму преку кореспонденција со други национални традиции. Влијанието од овие автори е значајна алка во осознавањето и домислувањето на трите поетички парадигми низ кои во тек на речиси десетгодишен период нашата литература, па и култура воопшто, се трансформираше од еден затворен догматизиран модел, кон модел на слободно творештво без идеолошки конотации, кој комуницира со вредностите на книжевното творештво без никакви ограничувања и предрасуди.

Присуството на поезијата и поттикнувачкото дејство на поетиката на Александар Блок во рамките на македонската книжевност и култура е особено привлечна тема за истражување од неколку причини. Прво, самата поетика на Блок трпи во себе сплотување на две спротивни поетички тенденции, од една страна симболистичкиот стремеж кон издигнување на поезијата од референцијалното кон естетичко-фигуративното (што претставува карактеристика на неговото рано творештво) и од друга, силно нагласениот ангажман, кој и дава белег на неговата поезија во рамките на советската книжевна продукција во годините на и по револуцијата. Второ, а поврзано со претходното, е сознанието дека рецепцијата на Блоковата поезија кај нас се одвивала превртена наопаку. Имено, прва и ударна рецепција доживува неговата поема *Дванаесетминатa*, вклопувајќи се делумно во соц-реалистичката поетичкаа парадигма, додека неговата рана поезија, онаа што е репрезентативна за неговиот симболизам се прифаќа релативно подоцна. Токму таа поезија, која е напишана хронолошки многу порано, ќе се појави како знак на едно специфично отворање на македонските поетски хоризонти, како еден од чинителите на трансформацијата на културниот модел импортиран од советската догматична идеологија и, што е особено важно, како вид на влијание кое

се издигнува над нивото на едноставно угледување и се рефлектира во вистински творечки импулси.

Како што веќе се рече, најпопуларна и најпреведувана творба на Блок кај нас е познатата поема посветена на феноменот на револуцијата - *Дванаесетминатa*. Појавувајќи се во периодиката уште од 1954 година во препев на разни поети и во различни варијанти (целосно или фрагментарно), таа, веќе во 1957 година, ќе доживее издание како посебна книшка во препев на Гане Тодоровски.

Покрај Гане Тодоровски, Блоковата поезија ќе ја препејуваат и многу други наши поети, како на пример: Михо Атанасовски, Георги Сталев, Санде Стојчевски, но никој нема да го надмине уделот што на полето на таа проблематика го даде Блаже Конески. Во 1966 година се појави и одделна збирка препеви од поезијата на Блок што ја подготви Блаже Конески, која можеби не може да се пофали со некој значителен обем, но затоа пак, претставува вистински пример на квалитетот на нашата препејувачка дејност.

Во однос на временскиот период што на ова место го разгледуваме, важно е да се забележи дека присуството на Блок во нашата периодика особено се засилува во 1954 година. Веќе во првиот број на списанието *Современост* за ова годиште во рубриката „Литературни светови" го читаме прилогот на Серафима Мадотова-Полјанец под наслов „Ликови и мотиви во поезијата на Александар Блок", проследен со препеви на две песни од истиот автор (препевот е на Б. Конески). Во првиот, пак, број на списанието *Разгледи* кој излегува истата година, се појавува еден осврт на Лилјана Мојсова за препевот на Блок на српски јазик направен од М. М. Пешиќ, во кој се чувствува извесно незадоволство од некои недоследности и слаби страни на препевот за кој станува збор. И овој осврт е поткрепен со еден препев на Блок од Блаже Конески, поточно, во истиот број може да се прочита и песната „Девојче пееше на клиросот горе". И во *Разгледи* бр. 4/1954 е поместена во препев на македонски (Б. Конески) можеби најпопуларната песна на Блок „Непознатата". Во списанието *Стремеж*, исто така во првиот број за 1954 година, напечатен е и еден фрагмент од *Дванаесетминатa* во препев на Ѓорѓи Костовски. Ова се очигледни знаци за една засилена рецепција, која на страниците од книжевните списанија ги потиснува другите двајца руски советски поети (В. Мајаковски и С. Есенин), кои во претходниот период доживеаја уште поинтензивен прием.

Во педесеттите години на XX век влијанието од Блок, во комбинација со, на пример, Борис Пастернак од руската поезија, и со многу други поети од различни национални традиции, доаѓа да означи една многу поширока и позначајна појава во нашата книжевност и култура воопшто. Неа во овој контекст ќе ја дефинираме како осетно проширување на хоризонтите, отворено приопштување на вредностите на цивилизацијата без идеолошки предрасуди и постепено отфрлање на дотогаш доминантниот советски модел на култура. Чести се прилозите во списанијата во оваа година кои се занимаваат со оваа проблематика. Со критички став спрема таквиот модел се одликува, на пример, статијата на Милан Зариќ во *Разгледи* 7/1954 под наслов „Како и вчера...(што се случува со советскиот книжевно-уметнички фронт)" во која тој објективно пишува за состојбите во режимската култура на СССР, за вулгарната социологизација на литературата („каков штоф се произведува таква литература се пишува"), за сиромаштијата од вистински уметнички дела во таквиот модел и др. Во неколку статии се употребува метафората на „отворање на прозорците", која ја доловува потребата од ослободување на културата од дневната политика. Истата метафора ќе биде употребена во следниот број на *Разгледи* 16/1954, во уводникот без назначен автор, кој повикува „Да ги отвориме прозорците". Во него стои: „Десет години сме живи. Отворете ги, отворени се, нека бидат секогаш отворени ширум кон сонцето нашите светли прозорци, нашите скромни знамиња на радоста". „Отворањето на прозорците" во извесна смисла може да се поврзе со слободната комуникација на македонската култура со сите вистински вредности на уметноста, за каква што во овие години навистина се заложуваат уредниците на списанијата од овој период. Еден бегол поглед врз страниците на Разгледи на пример, ќе не убеди во ширината на зафатот што го има во приопштување литературни вредности од различни страни на светот и во една разнообразност на проблематиката од различни уметнички сфери. Покрај името на Блок, се среќаваат и имињата на Р. М. Рилке, Ф. Г. Лорка, Р. Фрост, Ш. Бодлер, А. Рембо, како и интересни опсервирања на античката, кинеската, турската, грчката и многу други култури и литератури. На таквиот отворен хоризонт и ширина во опфатот на тогашните *Разгледи* можат да му позавидат и некои денешни списанија од областа на културата и уметноста.

Во таквата новосоздадена творечка клима критериумите за поетската реч се поставуваат на вистински нозе, а и самото влијание добива

третман на творечка компонента без пејоративна конотација. Во таква клима симболистичката поетика, пред се преку влијанија од руските и француските симболисти, наидува на значајни кореспонденти и меѓу нашите поети. Во тој бран, Блок беше еден од оние што на македонските поети им ја предочи моќта на тајната, тишината, звукот, бојата, симболот...

Компонентите на Блоковата поетика, како што веќе беше речено, можат да се следат на две рамништа – прво, она што за македонската поезија значи поемата *Дванаесетминатa* и второ, она што го донесе и иницира кај нас знаменитата поезија за „прекрасната дама" на Блок.

Самата форма на поема во македонската поезија од разгледуваниот период е прилично честа, што секако е поврзано и со творештвото и на другите двајца споменати руски поети кои биле особено популарни во односниот период. Но, поемата на Блок донесува нов третман на симболизацијата и на силата на звучното начело, што се воедно и основните карактеристики на Блоковиот симболизам. Една малку површна блискост со оваа поетика покажува поемата на Славко Јаневски *Егејска барутна бајка*, и тоа пред се во општата симболика на невремето во кое една колона го пробива својот пат (колоната е исто така чест мотив во нашата поезија од тој период), а поемата се гради преку нарација на пет трагични судбини. Главен лик е девојката Јаника, која го симболизира опстанокот, продолжувањето, оптимизмот. Во оваа поема се уште силно се чувствува и Мајаковски. Многу посуштинско поврзување со *Дванаесетмнната* може да биде изведено во поемата на Блаже Конески *Буната Карпошова*. Таа доследно ги следи и творечки ги применува двете основни начела на поетиката на Блок, а тоа се: симболиката и звуковноста. Општата симболична атмосфера на снежната меќава што ја среќаваме во Дванаесетминатa ја има и кај Конески. Нејзината функција ја има „виорот" кој кон средината на поемата прераснува во симбол преземен од народната традиција – буната станува „селска свадба". И кај Блок меќавата е претопена со симболиката на „пирот":

Улавее, ала права, Меќавата...Фиу-фи... Нема кај да скриеш глава!

Витлавица зла е, боже!

(Александар Блок)

планински виор ги разлулеа зрелите в поле жита.

виор в пустелија нека го расее
– пчошкото семе.

(Блаже Конески)

Црна вечер.
Ремени црни преку раме. Без вино, момци, ај на пир!
– Кој ли мавта барјак црвен?
– Sирни, сегде мрак е, глеј!

(Александар Блок)

Буно Карпошова, селанска веселбо! црвено вино – црвена крв-на пат се лее.

(Блаже Конески)

Симболистичкото чувство за бојата им помага и на двајцата поети преку варијациите на бело/црно/црвено да ги вообличат своите поетски визии. Но, она што сепак се наметнува како принципиелна симболистичка блискост меѓу овие автори не се, или барем не се само боите, туку пред се, феноменот на звукописот. Ако *Дванаесетминатa* за Блок претставуваше едно звуковно вдахновение, една оркестрација од разнородни ритми и интонации, тогаш и за поемата на Конески може да се рече дека е изградена врз звуковниот принцип. Акцентот врз звукот и ритамот се согледура и експлицитно во одделни стихови:

Трах-тах-тах. И одек еден. Од кај куќите сал ек...

(Александар Блок)

пушки немирници sунат

(Блаже Конески)

но и имплицитно, како елемент на стилско-изразниот комплекс:

На света Русија стрелај и в чело
– На крчмарската,
На избестата,
На дебелогазестата?

(Александар Блок)

Каде паганци од кулите
сосе пискулите
И булите?
Нема да куртулите!

(Блаже Конески)

И ако кај Блок клучната симболика има христијанска подлога, кај Конески таа е во основа фолклорно-паганска. Ако кај Блок главни ликови се дванаесетминатa предводени од Христос, тогаш кај Конески се инкорпорирани ликовите на Еремија и Зија-бег во нивна симболична функција.

Крвав ви иде Еремија –
в десница сабја му трешница,
в левица гламна горешница.
Зија-бег – на високо. На рамо гаргач држи место сокол. Зијо, змијо на капина префрлена.

(Блаже Конески)

Конески низ творечката комуникација со Блок остварува рафиниран израз и творба со неоспорна вредност. Но, тоа не е единствениот доказ за блискоста на неговата поетска природа со поетичките концепти на знаменитиот руски поет. Како што тоа обично бидува кај добрите поети, тие не ги кријат своите духовни соговорници, туку ги посочуваат и споменуваат, или им посветуваат дела низ кои таа блискост прозвучува како влијание во најдобрата смисла на зборот. Така и Конески еден свој прегрст песни на варијации на Блокови мотиви ги насловува „За непознатата“ и во мотото ги цитира стиховите од надалеку познатата истоимена песна. Шесте минијатури што Конески ги обединува под истиот наслов, се сосема јасен пример за тоа колку проникнувањата помеѓу поетските светови се значајна генетичка конституента на поезијата, колку е поезијата воедно и општа и посебна, колку секој поединечен автор критериумот може да го создава единствено низ вклопувањето во сеопштата уметност на поетскиот збор. Овие стихови се и убава илустрација на најзначајната компонента на поетиката на Блок во контекстот на неговото влијание во нашата поезија, а тоа е токму таа загадочна симболика на женскиот принцип, која во себе ја соединува тријадата жена-татковина-песна. Кај Блок се работи за еден опсесивен мотив кој преживува низа од трансформа-

ции - од еден целосно мистичен култ, преку симболика на невеста, кралица, преку „непознатата" што мигновено се појавува во прозор-ското окно, па се до Русија како врвна инкарнација на вечната женственост. Оваа поетска опсесија и начинот на кој таа се вообличува во песна, ќе најде многу приврзаници и меѓу македонските поети:

Ја нарисуваа очите неа на стаклото од автобусот... Розова блуска, праменче русо, блага, привлеклива смеа.

Негде во маглата патот ги сокри со автобусот немирните очи.

Дните не рекоа каде е она? Очите пролетни каде ли греат! Продолжи погледот жеден да тоне в маглата што ја сокри и неа. или

Дали ти си спомен, или сон што минал

Остани за навек далечна и нема, биди гостин драг на срцето што страда од каде што никој нема да те земе.

(Гане Тодоровски)

Знам, ти сега замислена минеш, И чувствуваш в срце и болка и сласт, И една мисла те мачи и кине: зошто сум ти близок и далечен јас.

(Ацо Шопов)

Замаглеността на имагинацијата, нејасната граница меѓу стварноста и визијата, неодредената атмосфера, полутоновите и нијансите, втопувањето на значењето со звучењето - тоа се некои од симболистичките елементи за чие творечко прифаќање и превреднување во македонската поезија, меѓу другите е заслужен и рускиот, можеби најзначаен поет на XX век - Александар Блок.

Неговата поезија има исклучително значење во насочувањето на креативните процеси во современата македонска поезија, затоа што, како што може да се заклучи од изложеното, таа поезија се појавува во улога на „мост" преку кој творечките идеи и постапки се прелеваат во различни културно-јазични средини. Самиот поетски израз на Блок бил симбиоза од неговата сопствена руска традиција (Владимир Соловјов, Афанасиј Фет и др.) и широката лектира од француската, англиската и белгиската поезија; додека, пак, во однос на македонската (а во тој контекст и на другите словенски литератури), неговата поезија претставува инфлуентна и креативна алка на спојување, која ја поттикнува транс-националната европска природа на модернистичката поетика.

БИБЛИОГРАФСКИ ПРИЛОГ ЗА РЕЦЕПЦИЈАТА НА АЛЕКСАНДАР БЛОК ВО МАКЕДОНСКАТА КУЛТУРНА СРЕДИНА ВО ПЕДЕСЕТТИТЕ И ШЕЕСЕТТИТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК

Одделни збирки препеви

Блок, А.: *Дванаесетминатa* Скопје: Кочо Рацин 1957, 20с. препев: Гане Тодоровски

Блок, А.: *Поезија* Скопје: Култура 1966, 68с. препев: Блаже Конески

а) Препеви во списанија

Блок, А.: „Песни“ *Современост* 1-2/1954, с.61-63, препев: Блаже Конески

Блок, А.: „Дванаесетмина“ (Фрагмент) *Стремеж* 1/1954, Прилеп, с.24-35 препев: Ѓорѓи Костовски

Блок, А.: „Девојче пееше на клиросот горе“ *Разгледи* 2/1954, препев: Блаже Конески

Блок, А.: „Непознатата“ *Разгледи* 4/1954,с. 13, препев: Блаже Конески

Блок, А.: „Од дванаесетминатa“ *Современост* 9/1956, с.662/664 препев: Михо Атанасовски

Блок, А.: „Дванаесетмина“ *Млада литература* 2-3/1957, с.23-24 препев: (не е назначен)

Блок, А.: „Скити“ *Млада литература* 8-9/1957, с. 19-21 препев: Ѓорѓи Сталев

Блок, А.: „На полето Куликово“, *Современост* 9/1965, с.624-627, препев: Блаже Конески

Блок, А.: „Песна“ Мисла 2/1966, с. 3, препев: Блаже Конески

Блок, А.: „Од дванаесетминатa“ Развиток 5/1967, Битола, с.498-499 препев: Гане Тодоровски

Блок, А.: „Интелигенција и револуција“ Развиток 5/1967, Битола, с. 505-515 превод: (не е назначен)

Блок, А.: „На полето Куликово“ Современост 4/1970, с. 258 препев: Евтим Манев

Блок, А. „Седум песни“ Современост 4/1971, с. 375-378 препев: Ѓорѓи Сталев

Блок, А.: (Десет песни) „Тревога“, „xxx“, „xxx“, „xxx“, „xxx“, „xxx“, „Епитаф за фра Филипо Липи“, „xxx“, „xxx“, „xxx“, Разгледи 5/1974,

с.436-442, препев: Санде Стојчевски
Блок, А.: „Душата чекаше молчеливо“, „Монах“, „ххх“, Стремеж 9/1978, Прилеп, с.860-863 препев: Санде Стојчевски
Блок, А.: (Повеќе песни) „Пламнуваат тајни знаци“, „ххх/Пламнуваат тајни знаци, матни“, „ххх“, „Минаа години не иста ти си“, „ххх/Очигледно златни денови бројани“, „ххх/Пополека од умот се губев“, „ххх/Секаде сме. Никаде.Нашите чекори“, „ххх/Се оствари пророштвото мое“, „ххх/Уште долго не ќе се восхитуваме“ Стремеж 7/1980, Прилеп, с.621-626 препев: Санде Стојчевски

б) Есеи, рецензии, статии за поезијата на А. Блок

Мадатова-Полјанец, Серафима: „Ликови и мотиви во поезијата на А.А.Блок“, Современост 1-2/1954, с.43-60
Мојсова, Лилјана: „За еден препев (А.Блок: Песме)“ Разгледи 2/1954, с.7 Џукески, Александар: „Поетските визии на Александар Блок во поемата Дванаесетминатa’“, Стремеж 1/1960, Прилеп, с.48-57
Ѓурчинов, Милан: „Александар Блок и неговата поема Дванаесетминатa“ Нова Македонија 2/02/1968

МОДЕРНИЗМЪТ НА ЯВОРОВ – РЕФОРМАТОРСТВО И МИСИОНЕРСТВО

Разширяване на културно-историческото му наследство – драматургия, преводи, критика, театрална дейност

Мирослава Кортенска

Във второто десетилетие на 21 век, сто години след трагичната смърт на Яворов, настоящото изложение откроява няколко важни момента в днешния прочит на наследството му. Първият е осъзнатият от него и събратята му от кръга „Мисъл" стремеж към модернизиране на изкуството ни, белязан от новаторските им творби, но съчетан и с неизбежното за българските условия – мисионерство в културния ни пейзаж след Освобождението. Новата българска култура се нуждае от наваксване, от цялостно задвижване в сферите на духовното и то в съвкупността – естетика, литература, драматургия, театър, художествена критика и превод. В изграждането на една нова публична среда, с нов цивилизационен ориентир, с нов вкус и ценности. Именно това е типичната идентичност на „Мисъл" и Яворов, която, освен мисионерски принос, дава и нов хоризонт, обърнат към модерното, космополитното, европеизирането. Именно тази дуалистичност, това съвместяване на реформаторство и мисионерство, превръща Яворов в емблема на българския културен напредък, в първата половина на XX век.

В центъра на приноса на Яворов и събратята му от „Мисъл" в настоящия текст се откроява градежът на културни институции, като Народния театър, издаването на списание „Мисъл", преводи, критика, театрална дейност. Тази историческа роля поставя Яворов в един по-широк контекст от това да бъде разглеждан единствено като гениален поет, при него новаторството в изкуството му се съчетава с културното будителство. Образът на модерните поети в Европа в началото XX век, затворени в своите „кули от слонова кост", изповядаващи собственото си „аз", търсещи чистото изкуство, не са формата на модернизма на Яворов. Съвре-

менният прочит категорично очертава многостранната дейност, освен таланта на Яворов, тази мултикреативност, която модернизира културния ни пейзаж, не само по вертикала на творческите постижения, но и по хоринзонатала на цивилизоване на културната среда. Именно така очертан виждам истинския обем на културно-историческото му наследство. Това е белегът и на българския модернизъм не само в началото на XX век.

Тезата на настоящото изследване е именно разширяване на познатия досега принос на Яворов като поет или главно като литературен деец. Значителният му принос, свързан с драмата, театъра, превода, критиката, та дори и в режисурата, потвърждава, че Яворов е емблема на цялостния ни цивилизационен напредък. Разкривайки го в такъв общокултурен фокус, 100 години след смъртта му е важно да осмислим историческия характер на неговото дело. Гръбнакът на тезата се потвърждава и от своеобразната динамика, с която се развива творчеството на Яворов – разширяването му от поезията към драмата, наред с театралната дейност в последния период от живота му (1908-1914 г.). С обособяването на тази последна част от културно-историческото наследство на Яворов, която очертава цял отделен театрален период в него, се занимава настоящото изложение. В неговия център са драматургичните шедьоври на Яворов „В полите Витоша", „Когато гръм удари, как ехото заглъхва", както дейността му в Народния театър като Артистичен секретар, театралната му критика и преводи.

100 години след смъртта на Яворов, когато събираме и подреждаме сложните линии от трагичния живот на тази богато надарена личност, препрочитаме и осмисляме неговото културно дело – равносилно на мисионерство, все повече разбираме, че Яворов е емблема на българското в различни траектории, които реализира неговият талант – на поет, драматург, на водеща културна фигура – в театъра, критиката и превода, както и на революционер в Македония и бунтар в тогавашното общество в полите на Витоша. Наследник на първото поколение след Освобождението строители на съвременна България, Яворов е една от фигурите, превърнала се в строител на цивилизована България. Неговият път – житейски и творчески, разкрива драматичните усилия за модернизиране на обществото и културата, очертава пътя на таланта в обкръжението на „фасулковци" (Славейкова терминология).

Житейската драма на Яворов е всъщност драма на духовното

ни развитие от началото на 20 век. Точно определя нейните измерения Кръстьо Куюмджев[1]: „Яворов е един възел, в който се вплитат всички противоречия на новата ни история – политически, социални, нравствени. Те не са само негови лични, те са на цялото общество, но единствен той ги издига на нивото на висок трагизъм и накрая заплати за това със живота си, с което доказа, че този трагизъм не е литература, не е поезия, а дълбока същност на неговия дух." Пейо Крачолов от Чирпан, телеграфистът от Анхиало, недостатъчно образован, както съратниците си в кръга „Мисъл", завършили в Европа, извървява своя сложен и труден път, за да се превърне в Яворов, един от културните мисионери и създатели на цивилизована България на картата на Европа в началото на XX век. Специализира във Франция на два пъти, научава езика и се докосва до модерната култура на Европа, става част от съграждането на две основни културни институции на България след Освобождението. Това са духовните крепители на националната ни идентичност, език и култура – Народната библиотека и Народния театър. Своето културно мисионерство Яворов изпълва и с невероятната си чувствителност, индивидуалност и решимост, съчетани с талант и непреклонна енергия за създаване на културно пространство от нов тип, с модерни критерии и визии както за обществото, така и за изкуството. И то не само в сферите на поезията, но и в театъра, в диалога с публиката, чрез сцената и пресата, в поведението си на непримирим бунтар и трагичен герой в живота на България, в началото на XX век.

Яворов поставя емблематичната диагноза, валидна за съжаление и до ден днешен, че в полите на Витоша убиват с жестокост, с топор. Тази грубост, задушаваща всеки опит за проява на нови, по-цивилизовани начини за обществено съществуване и културно развитие, все още тегне в полите на Витоша, макар и 100 години по-късно. Среда, която не дава глътка въздух на нов тип чувствителност, мислене и поведение, която с юмрук налага предначертаните избори на обществото: политически, нравствени, лични. С пиесата си „В полите на Витоша" (1911 г.) **Яворов трагически изповядва автобиографични преживяния.** Сякаш героинята му Мила изрича написаното от Мина Тодорова: „Отвред ледени стени. Студени тръпки минават по морна снага. Самотността ме измъчва. Не ме

[1] **Куюмджиев,** Кр. „Трагедията на Яворов като културно-историческа стойност" в сб. Яворов – раздвоеният и единният. С., 1980, с. 90.

сдържа. Аз искам хора. Аз обичам хора. Аз искам човек, на който всецяло да се доверя, с когото да се смея, да живея, да умра. Лудо се хвърлям, разбивам ледени стени. С разкървена глава аз се впущам вън на свобода. Но тук целият въздух е напоен с гореща пара, над мен облаци от лава се носят. Аз бягам, кръвта из раните тече и кървави следи остават зад мен. Ще тръгне ли някой по тях?..."

Пиесите на Яворов наистина са едно трагично разголване на сцената, пред публиката, на типично български трагедии, кървавите следи са превърнати в нашенски римейк на вечните проблеми за любовта, умираща сред омраза, на любовта, като посестрима на смъртта, поради невъзможността си да се реализира. Като имаме предвид, че Яворов се изповядва „В полите на Витоша", можем да заключим, че драматургът формулира българския проблем в една вечна тема и то не в поезия или някакъв елитарен жанр, а в първата си драма „В полите на Витоша", към която има голям зрителски интерес, още при първото ѝ появяване на сцената на Народния театър (септември 1911 г.).

Във време, когато свободната любов е невъзможна, когато тя е част от трагедията да изживееш невъзможна връзка като тази на Яворов с Мина, която е извън представите на патриархалното и заможно семейство Тодорови. Самият Петко Тодоров я описва в пиесата си „Змейова сватба". Независимо, че е съратник на Яворов в кръга „Мисъл", П. Ю. Тодоров вижда Яворов в ролята на Змей, който живее извън общността и иска да отвлече сестра му Мина именно там, в селенията на свободата. Това разкрива в пълна сила трагичната невъзможност на Яворовия порив за любов, извън правилата или по-скоро предрасъдъците на обкръжението. И за Петко Тодоров, и за Яворов това е един твърде сложен, автобиографичен казус, но всеки от тях го решава и в живота, и в творчеството си по различен начин. Всъщност досега не е отбелязван фактът, че „Змейова сватба" и „В полите на Витоша" се поставят на сцената на Народния театър последователно: първо пиесата на Тодоров, под режисурата на Яворов, през април 1911 г. и след нея на 1 септември 191. г. – „В полите на Витоша". Те се играят в един и същи сезон 1911/12 г. на сцената на първия ни театър. Този своеобразен театрален диалог между непримирите противници в живота – по отношение връзката между Мина и Яворов, прераства в художествен дебат на събратята от „Мисъл" и то на сцената на Народния ни театър. Тодоров е по-консервативен, той представя историята на свободната любов в „Змейова сватба" през призмата на фолкло-

рен мотив, нейната трагичност в рамките на предопределеност, отвлеченост, със звучението на българска притча – за Змея и момата, и тяхната невъзможна любов. Тодоров сякаш иска да внуши, че подобни драми са съществували и ще съществуват в българското битие. Докато Яворов не бяга от конкретиката на времето, обстоятелствата и трагичното звучение на един наболял проблем, раздиращ битието в полите на Витоша. Автобиографичността при двамата намира различен творчески израз, откроява различни гледани точки и чувствителност.

Тук е мястото да отбележа, че написването на „В полите Витоша" е един преломен творчески момент за Яворов. През 1910 г. в Париж, отчаян от загубата на Мина Тодорова, той категорично се отказва да се върне към поезията и пише на д-р Кръстев, че „ще подири нещо друго..." Пътеките, които очертава в стиховете си, му се струват тесни, а Яворов иска да излезе на по-широк път. „Работата е, че имам нужда да се изкажа по-пълно и по-ясно. И затова трябва да подиря друг жанр." (Писмо до Боян Пенев от 10 септември 1910 г.) Този творчески порив на Яворов показва, че автобиографичността, изповедността са недостатъчни определения за създаденото от него. По-скоро е видно едно трескаво сливане на каузите на живота му с творческото търсене в произведенията. Може би затова трагедията „В полите на Витоша" е не само драматургичен шедьовър, но и емблема на една трудна цивилизационнна промяна, на един типично български спазъм в сблъсъка между предразсъдъци, жестокост и чувствителността на един нов тип самосъздала се индивидуалист, човек на новото време, човек на промените, раздиращите страсти и отвоюването не на привидност, а на нови пространства за изява на аз-а. Един индивидуалист, който иска да промени обществото. Това е същността на житейската и творческа мисия, която следва един голям талант, пренасяйки в жертва самия себе си.

Втората му пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва", написана малко преди трагичната му кончина, няма такава успешна съдба като „В полите на Витоша". За началото на XX век да поставиш от сцената драматичното разнищване на един личен казус – за любовта и греха, за отговорностите на бащинството и устоите на семейството, се оказва твърде революционно спрямо предразсъдъците на тогавашното общество. Днес пък този казус е невалиден – бракът е в голямата си част детрониран като институция, децата се отглеждат не само от собствените си биологични родители. Но в полите на Витоша, по времето на Яворов, не се приема от-

хвърлянето на брака като социална целесъобразност, какъвто е бил този между Лора и д-р Дренков. Лора дори напуска София, България, докато се разтрогва бракът ѝ и трудно получава развод от църквата. Яворов осветява този тежък личен казус с последвалата си любов и брак с Лора, които не се побират в разбиранията на тогавашното общество. Бракът като сметка, като затвърждаване на социално или материално статукво, в което чувствата не са първостепенни, е този общоприет предрасъдък, срещу който се изправят Яворов и Лора. Като Яворов отстоява и ценността на новия тип личност, на модерния човек, който като него се самосъздава – на базата на своя талант, качества и действия, и се стреми да се реализира свободно и без предрасъдъци – както в личното си простанство и избор, така и в обществените си прояви.

Един век след написването на двете пиеси на Яворов е ясно, че „В полите на Витоша" той поставя публично, от сцената драматичното отстояване на правата на съвременния човек да споделя чувства, да създава семейство от нов тип, а в „Когато гръм удари, как ехото заглъхва" вече се занимава с кризите на съществуване в този семеен кръг в началото на XX век. Днес, век по-късно, обществото ни е изминало този път, но това не ни дава основания да игнорираме услията, с които се обвързва големият ни поет, застанал срещу трагичната измамност на съществуването в семейство, съградено не по любов и собствен избор. За времето си и двете му драми са трагедии по същност, по проблемите, които отварят неизлечими рани в снагата на българското съществуване, което не може да проходи в нормалните за модерното общество разбирания и освободеност.

Яворов изразява една съвършено нова чувствителност, загърбила патриархалните и патриотични патетики на Възраждането и следосвобожденска епоха. Всичко наследено, целият този колективен императив на обкръжението, той рязко сменя с въжделията на индивида, с разголването на **кризите на модерния човек.** Яворов се обръща към вътрешния му свят, към неговите спазми и мятания, към личната му територия на чувства, грехове и болезненост. И двете му пиеси показват интереса към общочовешките терзания на индивида. „В полите на Витоша" е една трагедия на невъзможността да се споделят и реализират чувствата на Мила в цялата безсърдечност и грубост на един свят, враждебен към личното пространство, в един свят, в който правилата на социалното и семейното изключват толерантност, а налагат с юмрук общоприетото. Христофоров разбира едва след трагичната развръзка с Мила, че и той няма бъдеще

в едно обкръжение, което иска да задуши неговата индивидуалност, неговата различност – обществена, лична. Не е възможен компромис. Правото на силния индивид е да запази своята цялост, макар и в смъртта. „В полите на Витоша" е наистина трагедия, която показва пика на кризата между индивида и обкръжението, невъзможността за компромис и липсата на реални възможности за промяна. Мъртвата хватка на безизходицата. Яворов изключително ясно очертава двата свята – на общественото и семейно обкръжение на Мила и Христофоров и сблъсъците им с новата чувствителност и стремежи на двамата трагични герои от нов тип – страстни и непреклонни. Това той показва на публиката от сцената на Народния театър в началото на XX век. Голямата цивилизационна промяна той вижда в противопоставяне на закостенелите патриархални разбирания, на грубостта на байганьовския манталитет (брата на Мила, Стефан Драгоданоглу, който с юмрук и измами печели изборът и пази устоите на семейството си) и главно в свободата на индивида да гради и реализира себе си – в любовта, в обществото. Наистина трагично стремление с вечна давност, подхождащо на един шедьовър като „В полите на Витоша".

Тук искам да добавя, че първата пиеса на Яворов е написана по всички правила на класическата драма – в пет действия, при спазени изискванията за експозиция, завръзка, кулминация и развръзка. В тази класическа дреха на драмата той създава един нов заряд от внушения, взаимоотношения на героите, диалог. Една неповторима картина на сблъсък на грубите нрави и новата чувствителност, с изключителни находки – сцената на гробищата, където Мила и Христофоров драматично се опитват да изразят и споделят чувствата си, общата си съдба... Талантът на Яворов като драматург се откроява в умението му да създава живот, образи и сблъсъци, които да очертаят именно терзанията и трагедията на съвременния човек в полите на Витоша.

Сюжетът на втората Яворова пиеса „Когато гръм удари, как ехото заглъхва" (1913 г.) го занимава още от 1908 г., за което той пише: „В главата ми се върти постоянно сюжетът на една драма, който не ми дава мира. Действието се развива в един голям чифлик, под сянката на стари дъбове и лъчите на късно лято. Чувствам да ме заобикаля една трептяща атмосфера на тоя живот, в който всичко е спокойно като повърхността на застояла вода. Внезапно, след повече от двадесет години, в тая вода пада един камък и разтърсва гладката повърхност, за да се види целият процес на отровно гниене, който се е извършвал в дълбочините. После отново

повърхността се успокоява и само малки отровни мехурчета по нея издават скритите процеси на вътрешно разложение...Но всичко това трябва да бъде дадено в правдиво житейско осветление и външната поетична атмосфера да не притулва вътрешността, която е същността на всеки живот..."[2]

Както сам признава, Яворов се връща към този сюжет и написва през 1913 г. втората си пиеса, която посвещава на един психологически експеримент, като поставя въпроса за любовта, греха и семейството. Тази своя творба той определя като драма с епилог-разказ „Как ехото заглъхва". Този път Яворов разчупва класическата структура на драмата, като отделя в „Когато гръм удари" истинския сблъсък, а в епилога – неговите последици и до голяма степен повторяемост, задълбочаване на проблема. Докато в първата част той достига до трагични сблъсъци между героите, главно в сферата на нравствените лабиринти, познати от „В полите на Витоша", в епилога – сменя тази нотка на напрежение и очакване – кой от героите как ще постъпи. Тази част от драмата му – епилогът в „Как ехото заглъхва", дълго време бе определяна като не особено сполучлива и често избягвана в постановките на „Когато гръм удари". Тя е някак описателна и спокойна, но само на повърхността, зарядът ѝ е скрит под видимостта, има нещо в изграждането на действието в епилога, близко до атмосферата на Чеховите пиеси, в които зад привидно скучното пиене на чай прониква жестоката драма на героите – на модерните герои, които вече не се противопоставят външно, но страдат много по-дълбоко вътрешно. Яворов всъщност очертава в епилога един повтарящ се кръг от бащи и деца, които живеят в плен на семейството, но са драматично съпътствани от греховете на подобно статукво – лицемерие, неодизказаност, стигащи до фалшив морал. И Сава, и Данаил са преследвани от неизбежните според Яворов изпитания, на които ги подлагат изкушенията на техните съпруги. Страстта, невъздържаността и буйният нрав на мъжете бунтари – Витанов и Друмев, срещу спокойствието, уравновесеността на двамата интелигенти – глави на семейство, Сава и Данаил. Според усещанията на модерния човек съюзът между мъжа и жената вече не е ненакърнимо статукво, опазено от превратности, грехове и изпитания, особено когато то включва неискреност, двойствен живот. Яворов се занимава именно с нерешимите изпитания и рискове на отношенията между мъжа и же-

[2] **Найденова-Стоилова, Г.**, П. К. Яворов. Летопис на живота и творчеството му. С. БАН, 1986.

ната. Той поставя въпроса за измеренията на любовта и последствията на страстта. Една проблематика твърде синхронна с пиесите на Чехов и Стринберг, с драматичните дилеми на модерния човек. С признанието на тези кризи и тяхното изповядване от сцената.

В началото на XX век у нас Яворов е най-яркият изразител на безизходицата, на нравствените изпитания и драматични проблеми на личността на новото време. Затова е естествена неговата близост до чувствителността, героите и проблемите на Ибсен, Чехов, модерната литература. Той превежда стихове от Метерлинк, прониква в същността на Горкиевите герои. Именно затова неслучаен е фактът, че именно Яворов е един от тези, които първи се стремят да приобщят българина към новите художествени стойности на тогавашната европейска драма, отстоява мястото ѝ в репертоара на Народния театър, а чрез собствените си пиеси става изразител на своеобразното българско пречупване на проблемите на времето. Чрез театъра Яворов същностно се себеизразява, вярва, че най-активно може да ангажира своите съвременници с наболели проблеми и конфликти. Затова връзката между Яворов, драмата и театъра е главен белег на творчеството му през първото десетилетие на XX век (1908-1914). То формира един период в модерността на Яворов, ярко белязан с диалог с публиката и времето.

Смисълът на творческата отдаденост на Яворов на театъра е синтезиран най-точно във вероюто на поета, че „сцената е преимущество на драмата пред другите литературни родове".[3] Осъзнавайки това преимущество, Яворов отдава не малко сили, за да се доближи до театъра – теоретически, главно чрез драматургичните си анализи и театрални рецензии, практически чрез режисьорските си опити и участие в живите процеси на Народния театър като артистичен секретар. Това са очертанията на пътя, който изминава поетът, за да достигне и реализира истинската си цел и предопределение, свързани с театъра – създаването на двете драми „В полите на Витоша" и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва". Яворов печата драмите си и смята, че драмата е литература и че сериозният театър „е в услуга на сериозната драма или на новите веения в драматическата литература и така е поставен като художествен институт на висотата на своята културна мисия."[4]

[3] Седмична илюстрация.Принос, бр.1, 1913.

[4] Пак там.

Безспорно е, че Яворов заема значително място в българския театър преди всичко като драматург, като писател, докоснал със своето дарование и сцената. От позицията на тази историческа равносметка щрихите от театралния портрет на Яворов носят белега на процес, който го води към неговата истинска мисия, свързана със сцената – модернизирането ѝ в началото на XX век.

Явно е, че в самата природа на Яворов са заложени темперамент и артистизъм, които твърде рано избликват във влечение към театъра. Още като ученик той участвува и ръководи драматическа трупа, която представя пиесите „Х. Димитър и Ст. Караджа", комедията „Червените панталони" (от някой гръцки автор) и една сцена от „Хъшове" на Вазов. Яворов играе ролята на Караджата в пиесата на Т. Х. Станчев „Х. Димитър и Ст. Караджа" и „в тази роля силно се афектирал"[5]. По-късно през 1895 г. той се кандидатира за участие в конкурс за стипендианти актьори в столичната драматическа трупа „Сълза и смях", обявен от Министерството на народното просвещение. С този конкурс Яворов се разминава, не успява да се яви, но с театъра и интереса си към него остава свързан до края на своя жизнен път. Началното си увлечение Яворов превръща постепенно в сериозно и осмислено творческо занимание. С установяването си в София той започва да посещава редовно представленията на Народния театър. Проявява интерес както към драматургичните произведения, така и към театралните факти. Изучава упорито теорията и техниката на драмата, запознава се с нейните образци и съвременни достижения. Когато постъпва в Народния театър (1908 г.), Яворов има зад гърба си драматургични опити, добре е запознат с техниката на драмата, както сам споделя пред Михаил Арнаудов: „...Имай предвид, че съм театрален критик и през това време съм разложил толкова драми... Имам за нея добра ориентация, и то не само на разума, но и на чувството. Аз съм чел Аристотеля, неговата „Поетика", чел съм немци, на руски... За свой собствен интерес аз съм анализувал произведенията на Ибсена, на Шекспира, на Хауптмана, търсейки техните особености, техните отстъпления."[6]

Постъпването на Яворов в Народния театър осъществява един негов творчески копнеж или както той споделя: „... аз самият клоня вече от

[5] Според **Арнаудов**, М. Из живота на П. К. Яворов. Нови приноси към биографията и характеристиката на поета. Год. на Соф. Университет, Ист.-филологически факултет, кн. XXX, с. 15.

[6] **Арнаудов**, М. Към психографията на П. К. Яворов, С., 1916, с.49

години към драмата..."[7] Още през 1903 г. той прави опити в драматургична форма, за което свидетелства ръкописът на драмата му „Кърджалии"[8], а през 1904 г. пише сцената „При раздяла" по случай 25-годишнината на Априлското въстание, която е публикувана същата година в сп. „Мисъл". От този период е и нереализираният му проект за драма под заглавие „Индже". Според последни проучвания броят на драмите, които Яворов е замислял, но не е успял да завърши, е осем[9]. Явно е, че темите и героите, свързани с турското робство, национално-революционните борби на Възраждането ни, са централни в първите опити на Яворов в драмата. Постепенно той достига до общочовешката проблематика, психологическа плътност, драматизъм на модерния човек във „В полите на Витоша". През ноември 1910 г., в писмо до Кръстев Яворов пише, че работи върху драмата „Боян магьосникът" така: „... Тая нощ започвам 4-то действие и вярвам да свърша пиесата си подир 10 дни. Втората редакция, струва ми се, ще иска само работа върху речта. И тая бързина, с която отиде работата ми, единствената сянка на безпокойство, при почти мистическата вяра, която имам в произведението си. Техниката – външна – от това, което имам налице, излазя, че аз не само я познавам, но и умея да я практикувам, вътрешно знаех да си поставя правилно задачите и не само да не избягвам мъчнотиите, но да отида право насреща им... В техническо отношение, замисълът ми е да създам нещо класическо завършено, за да мога, излизайки от него, да отида в правилна стъпка до своеволията, които ще си позволя с Бояна..." (архив на Оф. Кръстева). А през 1911 г. Яворов говори пред Михаил Арнаудов[10] за незавършената си драма „Боян Магьосникът" – „как е цялата в главата му, с най-малки подробности, как иска да чете старобългарски, за да модернизира някои архаизми и как героят щял да излезе от Христофорова, герой на първата му драма. На тия или ония основания, мислете си, че Христофоров преживява кризата си и остава жив, мислете го при това все същия като характер и принесен няколко века, в друга обстановка – и ето ви Боян, братът на цар Симеона." От споделеното от самия Яворов е ясно, че той сериозно проучва епохата и героите си (както Боян, така и Индже), че той профе-

[7] **Яворов**, П.К. Писмо до М. Янков. Събрани съчинения, т.3, 1960 г., с.215.

[8] **Найденова-Стоилова,** Г. Яворов. Летопис за живота и творчеството му, С., БАН, 1986

[9] **Недялков,** Хр., Проекти за нови драми, сп. Родна реч, 1978, кн. 4, с. 21-25.

[10] **Арнаудов,** М., Към психографията на П. К. Яворов. С., 1916, с. 50

сионално гради композицията на драмите си и планира излизането от класическата схема, своите новаторски ходове, както и че се занимава с човешки характери и типологии в различни исторически обстоятелства, нещо твърде близко до тезата му, че драмата изповядва вечната човешка душа и нейните проблеми на различен исторически фон. Явно е, че престоят на Яворов в Народния театър, където той работи като артистичен секретар, режисьорските му опити го сближават с този вид творчество и активизират една сериозна част от търсенията му, свързани с драмата. Именно в този период Яворов написва двете си пиеси „В полите на Витоша" (1911) и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва" (1913) и участвува в подготовката на техните първи премиери на сцената на Народния театър. В този период Яворов има намерение да напише и трета драма, „от която и духът на Маркс би потреперил" – по неговите думи. Пред Асен Златаров Яворов споделя: „Аз ще дам един тип на капиталист, първичното натрупване на капитали, чрез грабеж...Това скъсване с морала на еснафа, който държи на задължения и дадена дума, който от почтеността на занаята си прави религия! Нов човек се ражда под габровските и сливенски небеса: хитър, закоравял в жажда за печалба, ловък в борсови спекулации и смел в риска: ето такъв герой. Властта на парите и душата на един капиталист – това ще бъде моята пиеса. Социална поезия искат от мене: ще им дам истинска социална драма, па да видят изменил ли съм на своята стара любов..."[11] Острата съвременна чувствителност кара поетът Яворов да разшири своя диапазон и да се превърне в Яворов – драматурга, в таланта, застанал срещу нравственото разрушение на дивия капитализъм в България. Чрез най-публичното изкуство – театъра, той иска да изяви и отстоява собствения си възглед за времето, творческата си природа и разбиране за модерното изкуство. Чрез драмата той изповядва собствените си болки, разочарования и ги превръща в знак на своята епоха.

В началото на XX век, Яворов е и един от най-ярките, живи и остри театрални критици, активно действащ артистичен секретар и режисьор в Народния театър. Ако поставим паралел между тези общокултурни изяви на Яворов и творческия му път през този период, се очертава непосредствената им взаимосвързаност по посока на движението на Яворов от поезията към драматургията. Изповедният тон, непосредствените творчески импулси, характерни за изкуството на поета, постепенно се разгръ-

[11] **Златаров,** Ас. Трагедията на П. К. Яворов, спомени и бележки. С. 1925, с. 61-63

щат в стремеж към самоанализ, към проникване в житейските драми и човешките ценности, в техните психологически лабиринти. Трагическото, усложнено виждане на света и човека в поезията на Яворов от късния му период, се прелива естествено в драматургията като най-точен израз на неговото художническо усещане в края на първото десетилетие на XX век. Такава е логиката на сложните творчески процеси, очертаващи пътя на Яворов, сближаващ го с театъра.

Най-важният период за оформяне широкия формат на Яворов, театралния му портерт е работата му в Народния театър (5 август 1908 г. - 30 януари 1914 г.). Там се осъществява срещата на двамата големи творци от „Мисъл" – Славейков и Яворов, първият – като директор, а другият – като артистичен секретар. Това безспорно е един значителен момент в развитието на българското сценично изкуство. За първи път в тогавашната едва начеваща биография на този млад културен институт управлението му се поема от две творчески личности, които с отговорност, разбиране и реформаторски дух решават както неговите административни и организационни, така и чисто художествени проблеми. Двамата съмишленици, за съжаление, успяват само да започнат заедно реализирането на своите общи творчески планове, свързани с театъра. Всъщност Яворов е привлечен в Народния театър от Славейков в края на директорството му (1908 г.) и продължава започнатата от него линия на художествена обнова до 1914 г. Категорична е общността на техните усилия за промяна облика на Народния театър, в началото на XX век. Славейков и Яворов създават творческа атмосфера в трупата, отстояват изграждането на репертоар от художествени произведения с проблемно и общочовешко съдържание – главно класически (Шекспир) и от модерната чужда драматургия, грижат се за чистотата на българския език на сцената на театъра ни. А режисьорските им опити насочват театралната практика от този период към задълбочен анализ на драматургичния текст, на образите и взаимоотношенията в него, воюват за актьорски изпълнения – психологически верни, пестеливи, правдиви, за ансамбъл, за изграждане на цялостен облик на спектакъла. Това е широкият кръг от търсения и стремежи с реформаторски характер, съпътствуващ досега на двамата съмишленици от „Мисъл" с живия театър. Именно този театрален период от биографията на Яворов формулира красноречиво мисията му – създаването от него на новаторска драматургия в началото на XX век в България и съвременното изграждане на една от важните национални културни институции

– Народния театър. Това е и един исторически момент в развитието на първата ни сцена, който създава самочувствие на театралите българи, че и сред тях има достойни творци, способни да направляват и професионализират сценичното ни дело, да формират националния му облик.

Като артистичен секретар на Народния театър, първоначално съвместно с Пенчо Славейков, а по-късно при директорството на Божан Ангелов и Иван Д. Иванов, Яворов разгръща огромна дейност, защитавайки мястото на институцията „драматург" в живота на трупата на първия ни театър и издигайки високо отговорностите ѝ за нова художествена насока в сценичното ни изкуство. Той се съсредоточава през този театрален период от биографията си главно в три сфери: първо – оформяне на репертоар на Народния ни театър с нов художествен облик, в който присъстват класиката: Шекспир, модерната съвременна драма – българска (П. Ю. Тодоров), европейска – Ибсен, както и Чехов, второ – задълбочени анализи на драмите, подготвяне на рецензии за всички постъпили в театъра пиеси и драматургични анализи и на следващо място – постоянна грижа за правилен и чист български език на сцената чрез усилена работа с артистите, както и чрез известните Яворови таблици за правоговор, поставени в гримьорните, а също и с грижата си за добри преводи на чуждите драми, играни на първата ни сцена.

Наред с това Яворов като член на Артистическия комитет води неговите протоколи, които за първи път са разчетени и използвани в анализа на настоящия текст. От тях става ясно, че Артистическият комитет е органът, който управлява и оформя политиката на Народния театър, а артистичният секретар Яворов е важна фигура, която определя художествения облик на тази културна институция. А също и публично я защитава в пресата, като отстоява виждането си, че сцената не бива да служи на касата, че театърът не бива да е воден от комерсиални интереси, особено първата сцена на България. Като артистичен секретар, той редактира всички пиеси, които се играят на сцената на Народния ни театър, работи с артистите за правилен български език, който звучи от сцената.

В тези почти шест години от своята творческа биография, докато Яворов работи в Народния театър, той пише главно драми, създава двата си шедьовъра: „В полите на Витоша" и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва", превежда пиеси за репертоара на театъра (съвместно със Славейков „Укротяване на опърничавата" и „Ромео и Жулиета" на Шекспир, които се играят на сцената на първата ни сцена през 1909 г., както превеж-

да и издава в самостоятелна книга „Саломе“ от Оскар Уайлд), редактира и анализира за актьорите нови заглавия на първата ни сцена („Дяволът“ от Франц Молнар, „Седемнайсетгодишните“ от Макс Драйер- 1909 г.), режисьор е на 4 спектакъла – дебют с „Невяста Боряна“ на П. Ю. Тодоров, 1909 г., „Крадецът“ на Анри Бернщайн, 1910 г., „Чудният крайтон“ от Дж. Бари, 1910 г. , „Змейова сватба“ на П. Ю. Тодоров, 1911 г./.

Освен тези основни театрални дейности на Яворов са останали следи и от множество други негови активности в работата му в Народния театър – самият факт, че той води и редактира протоколите от заседанията на Артистическия комитет, участва в разпределението на ролите в пиесите от репертоара, участва в изпитите на драматическите ученици, ръководи конкурс за преводни драми, занимава се с текуща работа в театъра и дори замества директора Божан Ангелов, когато той е в чужбина. Негово дело е и издаденият за първи път през 1912 г. Годишник на Народния театър, който е своеобразен летопис на първата ни сцена и съдържа сведения за ръководствата, съставите, играните пиеси, броя на представленията от 1907 г. до 1912 г. Цялата тази огромна дейност формира последния период от наследството на Яворов – театралният му период, който е обект на настоящото изложение, с оглед неговото обособяване и еманципиране в цялостната периодизация на делото на нашия класик. Този период откроява Яворов като мисионер, който с широката си дейност наваксва и работи усилено за издигането на професионалното, художествено ниво на първата ни сцена, едновременно с новаторството му – превръщането ѝ в средище на модерното изкуство – като естетика, космополитност, търсения.

Така категорично се очертава последният период от наследството на Яворов (1908-1914 г.), последните шест години до трагичната му кончина, които той свързва с драмата, с театъра, с първата ни сцена- Народния театър. Всъщност така се очертава разширяването на културно-историческия принос на Яворов, което го откроява като знаково име в цялостното духовно израстване на България.

Той е типична културна фигура и с международен ранг още в първото десетилетие на XX век. За това твърде показателен е фактът, че Немирович-Данченко, един от създателите на МХТ, най-важната театрална институция в началото на XX век, при посещението си в София (1908 г.) споменава Яворов като надежда на новата българска култура. Така Яворов е очертан като една от сериозните фигури, свързващи българската

култура с търсенята на тогавашния театър.

Разширяването на културното наследство на Яворов оформя театралния период в наследството му (1908-1914 г.) като пълноценен, самостоятелен и важен за разкриване на личността му в националната ни култура като емблема на мисионерство и модерност, емблема на българския път към цивилизованост. Особено важно е фокусирането и очертаването на мотивацията на гениалния поет и литератор, на търсещия модернист и отявлен егоцентрик да се посвети на една колективна промяна в културното ни развитие, на мисионерството да превежда, да режисира, да пише статии, на мисията да навакса по пътя към Европа, да промени вкуса на театъра и публиката в България в края на първото десетилетие на XX век.

Ако към всичко това прибавим и не толкова позната и изследвана част от културната дейност на Яворов – театралната му критика, която е важен дял от формираният в изложението театрален период на Яворов (1908-1914 г.), профилът му става особено убедителен. В театралната си критика Яворов показва своята свързаност с проблемите на драмата и театъра в началото на XX век, когато тази територия на творчество е кръстопът на оживени търсения на новото изкуство – в сферата на идеите, на художествените средства, на театралната интерпретация. Яворов не само е автор на две определено новаторски пиеси, но и е свързан и с мисионерски усилия за популяризиране и проучване на този литературен род у нас. Неговите драматургични анализи осъществяват връзката между литературната критика и театралните статии, формират в следосвобожденския период, главно на страниците на списание „Мисъл“, художествена критика, която за първи у нас започва да изследва изявите на различните изкуства. Това определено разширява параметрите на културното ни израстване в този период. Самият Яворов признава: „...аз съм театрален критик и съм разложил толкова драми“. В центъра на драматургичните анализи на Яворов е съвременната българска пиеса. Една от статиите му с приносен характер е „Две нови български пиеси“, която събира Вазов и Петко Тодоров, „Към пропаст“ и „Зидари“. В нея Яворов очертава принципното творческо различие между „старите“ – Вазов и „младите“ – Тодоров, като анализира двата типа художествено мислене. В статията си Яворов прави сериозен паралел между двете основни, конфликтуващи художествени позиции в културния живот на следосвобожденска България. Поставяйки този значителен проблем в центъра на своето внимание,

Яворов разкрива творческите принципи и индивидуални светове на две ярки личности в духовното ни развитие от началото на XX век. С висок критерий, вещина и задълбоченост разкрива слабостите и успехите и на двете драми и авторите им. Този подход определено повишава стойността на статията му както за самите драматурзи, така и за техните читатели и изпълнители на сцената на родния ни театър в периода от началото на века. В тази статия-манифест, в която Яворов отстоява художествената позиция на кръга „Мисъл" в сферите на драматургията, той проявява умения да анализира и обобщава, оформя периметъра на истинската художествена критика в България в периода от началото на XX век.

Като цяло театралната критика на Яворов оформя тенденцията не на простото популяризиране с просредническо-просветителски характер, а на самостоятелно осмисляне стойностите на класиката (Шекспир) и отстояването критериите на съвременните търсения. Реформаторският възглед за сложното възпроизвеждане на действителността по законите на изкуството и от сцената, борбата за преодоляване на буквалността в разбирането на зрителя за спектакъла, не като копие на самия живот, а като втора реалност. Наред с тази общоестетическа позиция, Яворов издига и критерия за художествеността, както на драмата, така и на нейната театрална интерпретация. Пристрастията на Яворов в сферата на драматургията преминават естествено и в репертоарните му виждания за афиша на Народния ни театър. Яворов неотстъпно отстоява, че високохудожествените творби са сериозна основа, която подхранва и обогатява и сценичното изкуство, издига го на съвременно равнище, има шанс да задвижи духовния свят на българската публика и по посока на съприкосновението ѝ с общохуманни и общочовешки идеи. Яворов вярва, че не публиката трябва да диктува проявите на сцената, а сцената да формира своята публика.Тази гледна точка на Яворов атакува инерцията на голяма част от зрителите, насочва я към нови търсения както в насоките на репертоара, така и в сценичната му реализация. Гневно възмущение прозира в критиките на Яворов към съмнителни чужди пиеси – „фарсови драми, с любовни интриги и щастливи завършъци". „Чуждата смет" е категорично отхвърлена в театралните статии на Яворов, той е твърде остър срещу заглавия в афиша на Народния ни театър като „Йезуитинът и неговия възпитаник", „Справедливост", „Галеото" и подобни текстове, които трупат булевардна чужда смет на наша сцена. Далеч от българския живот, от проблемите на тогавашното общество, със съмнителни худо-

жествени качества тази псевдодраматургия дразни най-ниските страсти на публиката, която пълни салона и касата на театъра. Яворов се противопоставя на факта, че касата, развлечението могат да диктуват на сцената, отстоява позицията си, че театърът има отговорност да променя вкуса на зрителите, да ги насочва към истински качествени произведения и истински преживявания. Като театрален критик, а по-късно и като артистичен секретар на Народния театър Яворов се стреми към включването в репертоара на качествени текстове от класиката и модерната драма, бори се за модернизиране и повишаване вкуса на публиката и професионалното ниво на първата ни сцена. Въпреки че тази негова мисия трудно се реализира в следосвобожденския период, когато и публиката, и сцената ни се „затормозват" от огромния художествен товар на един сериозен и качествен репертоар и въпреки множеството противници в пресата на неговата линия, като критик и практик в Народния театър, Яворов неотстъпно следва тази своя реформаторска линия. Ключова сентенция на Яворов като театрален критик е: „Сцената е преимущество на драмата пред другите литературни родове". Затова освен репертоара, драматургичните текстове, той анализира и компонентите на театъра – актьорско изкуство и режисурата. Твърде интересни са статиите му посветени на актьорите Христо Ганчев, Атанас Кирчев, Иван Попов и Васил Кирков. Проблемите на един спектакъл, на неговата интерпретация, Яворов поставя в известната си статия за постановката „Вуйчо Ваньо" от Чехов, реализирана от Пенчо Славейков (1908 г.). Въпреки че тя носи в себе си „детските болести" на този първи етап от развитието на професионалния ни театър, на първо място – липса на професионална режисура, все пак текстът на Яворов откроява един важен автор като Чехов и едно усилие – това на Славейков, както и подкрепата си да се наложат на сцената качествени съвремени произведения и търсения.

Театралният период на Яворов е изпълнен с разнородна дейност, която несъмнено показва качествата му на театрален деец – мисионер и новатор. Публичността на сцената, шумните коментари в пресата потвърждават, че Яворов съзнателно следва линия в собственото си творчество и културна дейност, стремяща се към все по-широка аудитория на търсената цивилизационна промяна. Потвърждават и друго, че той наистина изстрадва и талантливо пресъздава дилемите на времето, главно чрез своите два драматургични шедьовъра – „В полите на Витоша" и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва". Като новатор, ярък модернист

по идеи и търсения, Яворов не се затваря в „кула от слонова кост", не се затваря в своя свят, както много от неговите съвременници, а участва в промени, в сблъсъци с предразсъдъци и порядки, превръща се в творец новатор, емблема на времето си. Неговият театрален период безспорно показва, че той е личност с високи цели в обществена полза и не жали талант и сили да участва в обновата на първата ни сцена, да бъде творец, лидер в едно колективно усилие, което променя културата и публиката в България в началото XX век.

БИБЛИОГРАФИЯ

Арнаудов, М. Към психографията на П. К. Яворов. С., 1916
Кортенска, М. Културната мисия на кръга „Мисъл". С., Емас, 2008.
Найденова-Стоилова, Г. П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. С., БАН,1986.
Яворов, П. К. Събрани съчинения, том 3. С., Захарий Стоянов, 2013 г.

РЕАЛИЗМОТ НИЗ ПРИЗМАТА НА ТЕОРЕТСКИТЕ И КРИТИЧКИТЕ РЕФЛЕКСИИ НА ДИМИТАР СОЛЕВ

Славица Србиновска

„Нашата литература живее и се создава во едно безвоздушно пространство, во една изолација и покрај тој вакуум по неразораната нива на нашата литература паѓаат понекогаш и семиња различни од семињата на троскотот, копривата и боцките. Оние што сакаат да се разора неразораната нива на нашата литература нема зошто да се плашат од тие туѓи семиња..."

Димитар Солев (*Разгледи*, бр.3, 1951)

Оваа студија настојува да ги издиференцира и да ги интерпретира вредносните критериуми според кои се раководи критичарот и есеист Димитар Солев кој во периодот на шеесеттите години на дваесетиот век,односно во периодот меѓу 1950-тата и 1960-тата година во својата филозофко-теоретска и критичка мисла ги преиспитува прашањата поврзани со уметничките претставувања на стварноста. Развојот на критиката во Македонија е определен од идеолошкиотконтекст во кој се создава повоената култура во која се доминантни влијанијата на соцреалистичката поетика. Обидувајќи се да ги проблематизира востановените критериуми за квалитет на уметничкото творештво, Д.Солев ја актуализира тезата за динамика и промени, за дијалектика од соодноси актуелни во пристапите на авторите од истиот период.

Во таа смисла, предмет на толкувањето во оваа студија е критичкиот опус и есеистички написи на авторот објавувани во списанијата *Разгледи* и *Млада литература* кои за прв пат се обединетиво студијата издадена под наслов *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност. Критичко-есеистички текстови на Димитар Солев* (кн.I, 2002) подготвена од академик Милан Ѓурчинов како дел од

научно-истражувачкиот проект при МАНУ[1], а останатите есеи и критички написи на авторот од временски период на шеесеттите години (1950-1960) кој е предмет на анализа се составен дел на студијата *Quo vadis scriptor* објавена од него самиот во 1971г. во издание на книгоиздателството „Мисла", а потоа и преиздадена и дополнета со студии кои се пишувани до 1983-тата година со посредство на издавачката куќа „Наша книга" во 1988 г.

Во педесеттина студии од споменатиот период, Д. Солев настојува да ги преиспитува критериумите за вреднување на уметноста и литературата, но и истите да ги практикува при читање на делата. Овие студии се негово индивидуално критичко проценување на дела од македонската литература од првите повоени децении, но во истото време, тоа се студии, критики и есеи посветени на дела од историјата на светската литература кои во шеесеттите години се појавуваат во превод во рамки на македонската или југословенската културна сцена. Во контекст на расправите за литературата, Солев примарно го проблематизира поимот „уметничка литература" и во однос со неа категоријата „реализам или реалистичко претставување на стварноста".

Проблематизирајќи го значењето на поимот „уметничка литература", Солев укажува на опасноста од практикување на повторувања на типичнотоод стварноста во делата како критериум за присуство на уметнички квалитет. Според поетиката на класичниот реализм од деветнаесеттиот век, објаснува тој, типичното претставувањена карактерите и ситуациитепретпоставува уметнички убедливотореализирање на прозата. Сепак, она што во повторувањата на типичните карактери и ситуации станува проблематично, сметаСолев, е трансформацијата на типичното во шаблон. Во прилог на оваа критика на реализмот кој граничи со клише, Солев ја оправдува тенденцијата на авторите(како на пример Душко Калиќ) кои свесно ја напуштаат истрошената техника на црно-бело сликање на карактерите, меѓутоа во напорот да изградат проза која навлегува во психологијата на ликовите иво која без оглед на убедувањата се актуализираат сложени внатрешни превирања и етичкисвојства, тој пронаоѓа недоследности. Тој проследува низа ситуации и ликовиво уметноста произлезена од потребата да се покаже хуманостакарактеристична

[1] **Ѓурчинов**, Милан. *Епохата на модернизмот во македонската литература и уметност. Критичко-есеистички текстови на Димитар Солев,* Научно истражувачки проект, кн.1, МАНУ, 2002.

за секоја индивидуа независно од нејзината припадност кон исправната идеолошка струја за повоениот контекст, а тоа е комунизмот или од нејзината припадност кон спротивната страна, припадноста на германската нација или на носителите на нацистичката идеологија и фашизмот. Овој вид на исклучиво и доследно подредување на уметничкото на определено убедување колку и истото да е големо во етичка смисла, според Солев подразбира напуштање на рамките на реализмот сфатен како постапка на живо и животно претставување на појавите и карактерите. Тогаш кога авторот настојува да го победи претставувањето кое е клише се случуваат повторувања од поинаков вид, имено во напорите дасеистакне хуманоста како актуелно својство и на двете спротивставени страни каде ситуациите ги создаваат луѓе, Солев уочуваможност за повторно влегување во состави од односи кои се насликани со црно-бели слики. Коментирајќи ја постапката на раскажување на Душко Калиќ и неговата збирака од раскази во која авторот настојува буквално секој лик да го претстави како човек, Солев уочува и слабости кои произлегуваат од авторовиот напор да ја подреди уметноста на својата идејаза сеприсутна хуманост кај луѓето припадници на различни класи, нации или идеологии. Во врска со тоа, Солев вели: „Во секој човек писателот се труди да ја открие добрината, праведноста и воопшто, внатрешната убавина; и не само тоа писателот ги наведува своите херои на моменти кога тие особини треба бездруго да се манифестираат. Во таа тенденција Калиќ ги пречекорил границите на реалистичкото прикажување и завлегол во идеализирање и сентименталност. Но тука треба едно да се обележи, тоа облагородување е искрено кај Калиќ. (...) Независно од постигнатиото, успехот на оваа збирка се состои во тоа што на дневен ред е ставен судирот меѓу два метода: на шаблонско претставување (т.е. упростување) на човекот и негово облагородување по секоја цена. А од тоа судрување, веројатно ќе се роди вистинскиот реализам."[2] Сфаќањето на реализмот како состав од постапки применети во делото со кои убедливо се претставува стварноста, според Солев никогаш не треба да го пренебрегне значењето кое го има „уметничкото организирање на животната материја." Тој во критичкиот осврт врз првиот роман во македонската литература на писателот Славко Јаневски насловен „Село зад седумте јасени" и првиот роман напишан од писателот Ѓорѓи Абаџиев под наслов „Арамиско гнездо" ја

[2] **Гурчинов**, М. *Маргиналии кон една интересна книга* (Повод: „Од Оние дни" на Душко Калиќ), „Млада литература", бр.2, 1951, стр.43.

објаснува слабата страна на делата произлезена од немоќта на уметниците да го структурираат текстот. Објаснувајќи гоона што го уочува како недостаток во овие обемни текстови, Солев се осврнува на постапките со чија примена се гради целината, но и врзживотната материјакоја е само граѓа за обработка во делото, а која треба да се трансформира во претставен свет. Слабостите на кои се фокусира се актуализираат во следниов коментар:„...Ситнопредметно хроничарско непробрано нижење на многубројни и премногубројни настани и луѓе не успева да создаде едно единствено дејство. Материјата се измолкнува од рацете, останувајќи во една рамка плод (ако може да биде плод) само на послабиот отпор. (...)На ова би можело да се приговори дека еден реалистички текст (и од поголем формат) нема нужност од некаква поособена композиција и дека животот сам по себе е композитор.Но парадоксот е токму во тоа што литературниот текст како израз на животната материја мора да биде организиран по некаков начин за да ја постигне и својата улога на израз. Секое дело ако е уметност мора да биде организирано, работата е само во тоа..."[3]

Во напрегањата да ги објасни тековитево македонската литература од периодот на шеесеттите години, Солев го анализира поимањето на уметноста низ тематизирања на низа исклучиво теоретски прашања што, во суштина, претставува дополнување на критичките текстови кои ги вреднуваат делата на автори од македонската и светската литература. Така на пример, во теоретско-критичкиот осврт врз творештвото на Марко Ристиќ, тој го поддржува оградувањето од „позитивизмот, веристичкиот и ситничарски реализам, од површноста на импресионистичкиот реализам." Уметност, според Солев, е во спротивност со старомодноста, конзерватизмот, со сè она што е реакционерно. Подредувањето на естетичката мисла на идеите на ждановистичкото поимање на реализмот значи напуштање на реализмот кој, според сфаќањата на Солев, е постапка со која целосно се претставува стварноста во нејзината динамика и сложеност. Тој го аргументира сопственото гледиште поврзано со реалното претставување во литературата преку прифаќањето на постапка или метод кој е далеку од реализмот и натурализмот на деветнаесеттиот век и кој е нов стилски израз чија претензија претставува и прикажувањето

[3] **Ѓурчинов**, М. *Неколку забелешки кон една книга* (Ѓорѓи Абаџиев: „Арамиско гнездо"), „Разгледи", бр.25, 1954, стр.80.

на сложената психологија на луѓето и животот кои го опкружуваат авторот кој создава, без навлегување во баналностите на сентименталните светови. Поткрепувајќи го сопственото становиште за реализмот во литературатаод шеесеттите години во Македонија, Солев се осврнува и на есејот на Воја Рехар под наслов „Идеологизација на визуелниот свет" во врска со чии ставови вели:„Сведувајќи ја уметничката проблематика на објектот и на неговото дуплирање на сликата, а творештвото на потчинување на човекот на предметите (за очигледно антихуманистичкиот и антиуметничкиот карактер на таа концепција, овде нема да зборуваме), социјалистичкиот реализам де факто застана на гледиштето дека уметничкото во делата не е она што творецот во тоа дело однадвор го внесува, дека уметничкото не извира од очовечување на објектот, од неговото припивање со субјектот...Туку дека уметничкото му припаѓа на самиот објект. Дека таквото толкување на неомарксистичката естетика не е произволно и едностранo, најубаво покажува дефиницијата: убаво тоа е (нашиот) животот – тоа не е ништо друго туку симплицистичка вулгаризација на хегелијанскиот идеализам на животот кој стои под уметнички убавото – дефиниција која, сметајќи го уметничкото дело како буквален одраз на објектот, го сведува уметнички убавото на самиот објект (затоа нео марксизмот воопшто не располага со естетски критериум, зашто врз основа на горната дефиниција за убавото можеме, не само секој трактат од областа на физиологијата, туку и секоја мува да ја сместиме меѓу уметничките дела)"[4] Со овој коментар Солев отворено го изразува отпорот кон сите вулгаризирани идентификации на романот како уметничко дело со стварноста која ја претставува, односно идентификации на уметноста со објективната стварност. Во прилог на оваа елементарна концепција која не горазликуваумметничкиот текстод стварноста која е граѓа на делото, во теоретските размисли на Д. Солев се актуализира и поимањето на категоријата „идејност." Тој изведува сопствени рефлексии по однос на критиката која „идејноста" ја објаснувапреку нејзината припадност на објектот претставен како суштина врз која се темели уметноста. Полемизирајќи со феноменот на „реалистичкото копирање"и неговата тенденција за лимитирање на субјективните аспекти на претставувањето на ситуациите, описите и ликовите, авторот при изведбата на дистинкција-

[4] **Ѓурчинов**, М. *Од орнамент до идејност преку реализам*, „Разгледи", бр.14, 1954. Стр.153

та меѓу субјективното и објективното во уметноста уочува по однос на првата категорија, а тоа е субјективното во делата, претензии на критиката за изедначување на субјективноста со безидејност, а по однос на втората категорија или објективноста констатира тенденции за нејзино изедначување со идејноставо уметничкиот текст. Во вредносна смисла, во споменатиов контекст во кој се инсистира врз објективноста, а тоа значи и врз идејноста во уметноста, Солев бележи дека критиката реагира негативно привнесувањето на елементи на „субјективност", бидејќи тие, според оваа критика, сепричина за нарушување на објективниот приказ кон кој се стреми вистинската уметност. Субјективните елементи ги карактеризираат делата со безидејност и колоризам, односно според кодот на времето за кое говори авторот, тие го нарушуваат перформирањето на објективната слика на светот.Наспроти овие елементи, објективноста е квалификувана како идејна, како феномен определен пред сѐсо „социјалистичката идеолошка суштина" која станува основа за вредносно оценување на делата. Соочен со опозицијата објективност – субјективност и паралелно со неа со опозицијата идејност и безидејност, авторот ја анализира идеолошко-политичката позадина на вреднување на уметничките феномени. Проекцијата на општествените обележја врз претставените стварносни содржини во уметноста, Солев ја објаснува со серија од иронично сопоставени клишеаи настојува истата да ја проблематизира како критериум за уметничка вредност. Тој ги анализира опозициите како „револуционерен ден и контрареволуционерна ноќ, sидање на социјалистичката зграда и *ситно-буржуаската индивидуалистичка месечина, идејната локомотива* и буржуаско-*безидејната кошница со круши (зошто да сликаш мртва природа значи да бегаш од социјалистичката стварност, античовечкиот колоризам на бавчата осветлена од сонцеи високоидејното полесо задругарит.*[5]

Објаснувајќи ги сопствените становишта за уметноста и во контекст на истите поимањето на објективната уметност, Д.Солев инсистира на разбирањето насложеноста на стварноста кон која се обраќа уметноста за која смета дека ја опфаќа и сферата на субјективните аспекти на појавите и луѓето кои без оглед на идеолошкитеопределби претставуваат значаен составен елемент на живеењето. Говорејќи за модерната македонската книжевност како за феномен кој ѝ припаѓа на „нова исто-

[5] Ibid. Стр.154-155.

риска епоха", тој луцидно проценува дека во неа претставените појави и луѓе со себе ги носат, особено на планот на психологијата,застарените и безидејни аспекти, односно патријахалните, примитивистичките и малограѓанските нагони кои се делумно прикриени, а во голема мерка и неискоренети, но затоа уметноста, смета Солев, не смее да ги исклучи од полето на сопственото претставување на животот. Негирањето на нивното постоење, смета тој, е заблуда. Во прилог на тоа, тој истакнува дека уметноста е далеку попродуктивнадоколку настојува да ги претставува. Тоа, во исто време не значи нивно афирмирање како состав од одлики, ниту пак значи дека оној кој ги претставува во уметничкиот текст ги носи како составен дел од сопствениот идентитет.

Друга категорија за која Солев смета дека е клучен елемент на уметничкиот текст е „човечноста", која според Марксовата филозофија треба да биде сфатена како составен дел на естетското, бидејќи таа ја подразбира во исто време разнобразноста од содржини кои се дел од животот и на кои не им е туѓо ништо што е вклучено во него. Меѓу овие содржини има слабости, недостатоци или ограничување кои го карактеризираат човекот во неговите дејствувања. Во таа смисла, Солев ја актуализира темата за писателите оптимисти и песимисти која се наметнува како вредносна квалификација на нивните книжевно-уметнички текстови. Спротивставувањата на авторот на овој застарен вид на вредносни сведувања дела е објаснето во следнава рефлексија за уметноста:„Меѓутоа, животот и реалноста, како прв и последен критериум на уметноста, не може во никаков случај да се сведе на оптимизам или песимизам. Животот не е ни едното, ни другото, ни двете заедно земени како такви категории, животот е нешто што е далеку над нив. А уметноста воопшто, како извесен своеобразен екстракт на тој живот, не може исто така да се сведува под таа класификација, зашто од неа би останало толку колку што останува песок во раката. При денешната состојба на терминологијата, во естетичката мисла нема место за овие термини, зошто се премногу несериозни и можат да изразат нешто што е периферно по значење за неа. Тие стануваат критериум само во утилистаристичкото вулгаризирање и симплифицирање на уметноста и сфаќањето за неа, тогаш кога од уметноста се бара прво да биде нешто друго, а после уметност. Всушност оптимизам не е литерарен квалитет, како што песимизам не е литерарен противквалитет. (...) Одамна е одминато времето кога тие се сметаа за мирногледи и мисловни правци; разбрани денеска така, тие

се само еден наивизам и анахронична појава во развојот на човековата мисла." (159-160)

Критикувајќи ја теориската мисла која примарно се врзува за социолошките аспекти, а не за филозофијата и психологијата на творечкиот чин, Солев упатува на грешното давање на приоритет на општествената функција, бидејќи според него позначајно е определувањето на релацијата меѓууметничкото творештво исубјектот на творецот. Потпирајќи се на теоријата на М. Фелер, Солев го истакнува творецот како средишно место кога станува збор за уметноста. Човекот како уметник може да ја изрази стварноста, но при тоа, објаснува тој, таа се прекршува во личноста, а поради нејзината улога и значење во продукција на делото никогаш не е возможно да се расправа за апсолутно објективна и апсолутно субјективна уметност. Нагласувајќи ја улогата на творецот, Солев го негира секој напор на критиката која говори за механичките модуси на претставување на реалноста и засимплифицираните постапки на нејзиното одразување во уметноста. Исто така, тој полемизира и со воведувањето на критериумите „оптимизам" и „песимизам"како квалификации кои се однесуваат на начините на кои авторот ја претставува реалноста и содржините на таа реалност во делото. Модерните текови на творештвото во Македонија во кои се забележува присуство на интимната лирика, нои на фактографски реализам се подеднакво критикувани низ призмата на категориите песимизам и оптимизам по однос на што Солев остро реагира не сметајќи ги за валидни литерарни или противлитерарни квалитети. Тој го објаснува доминантното преокупирање на поетите со интимна лирика во средината на шеесетите години како резултат на потребата да се проговори за човекочката психологија. Тој уочува дека таа станува простор за интимни исповеди и за ослободување на личноста. Паралелно со таа потреба, тој објаснува дека модерната лирика или т.н.„младост на поезијата" пред сè е таква, затоа што е лирика создавана од млади поети кои во себе носат извесна предиспонираност за фанатизам при изразување на доживувањата. Сепак, во оценката на авторот, делата од раната фаза на повоената интимна лирика припаѓаат на една инфантилната продукција во која превладува наивизам во перцепцијата на светот. Прифаќањето на нужноста од минување низ оваа фаза на развој за Солев не значи определување за уметност во која поезијата би била само пеење, а улогата на интелектот во неа би била сведена на формално-логичка функција. Тој смета дека е потребно да се воведе критериумот според кој се разлачува уметничката вредност

која е реултат на внатрешна потреба на личноста на творецот од уметноста која е само надворешна форма и остаток од извесна внатрешна потреба, она што е поза од она што е автентичен исказ на минуциозен уметник, она што е естетски сурогат од она што е уметност. Изразувајќи ги сопствените аргументи при објаснување на интимната лирика од епохата на модернизмот во македонската литература, Солев ја разграничува уметноста од сите нејзини сведувања на терапевтско средствоза различни психички неврози, на малограѓански сентиментализам со елементи на мелодрама и оддалеченост од тешките содржини на животот. Во исто време, тој преупредува дека секое затворање во интимниот свет на поезијата не треба да се сведува на повлекување на уметникот од тешките прашања и да се толкува како обид да се препушти на „дремката" пред проблемите со кои секојдневно е опкружен и кои настојува да ги совладува како уметник и како човек. На крајот на сите полемики станува очигледна потребата на Д. Солев да ја следи дијалектиката на мислењето и да ја напушти секоја исклучивост која ја блокира мислата.

Паралелно со преиспитувањата на интимната лирика, Солев се соочува и со т.н. „неизживеан романтизам" и низ призмата на повоената лирика настојува да проговори за напорите кои една млада литература како македонската ги вложува за да надополни прескокнати фази, за напрегањата во неа кои се израз на конзервирањето на два века од една одамна завршена и стара фаза во историјата на уметноста во Европа. Искажувајќи се за македонската литература од почетокот на шеесетите години, тој ќе спомене превирања и ќе настојува да го објасни прадоксот на присуство на задоцнети „изми" во уметноста:„Целата наша литература, особено вопрвите години по ослободувањето, во природен стремеж да се издигне до патосот на времето, се обои со една романтика, напредна, активна, револуционерна, но сепак романтика, романтика што многу често преоѓаше во романтизам. (...) Наивно-романтичарскиот метод денеска е премногу површен за комплицираните длабочини на животот. Со него реалноста се сведува на проста схема, а освен тоа, таквиот начин на третман, земен и чисто како литературен метод, премногу е стар, макар и за нашата пубертетска литература. Затоа и романтизирањето кај нас веќе одамна е станато симбол на наивност и површност, симбол на школско сфаќање на литературата и најпосле израз на некултурност и примитивизам"[6] Со

[6] **Гурчинов**, М. *Неизживеан романтизам* (Гого Ивановски: „Лазарополе"), „Млада литература", бр.3, 1951. Стр.152.

објаснувањата на уметноста во Македонија од шеесеттите години, Солев проговара за феномените на задоцнетразвојна периоди од европската историја на уметноста кои најчесто оживуваат на тлото на малите и неразвиени литератури кои се во потрагата по сопствен национален израз. Уметничкото претставување на теми со постапките на роматизмот, според Солев е само поза, избегнување на современи теми и перцепција на разнобразноста на животот низ црно-бели слики. Упатувајќи на императивите на времето, тој го истакнува сопственото залагање за објективен приказ и за реализам во уметноста. Тоа не е реализам кој кореспондира со деветнаесетвековната традиција, туку постапка со која се надминува патетиката на исказот кој не резонира со барањата на стварноста. Сепак, идејата за искреноста како предуслов за создавање на уметноста за Д. Солев е една сосема поинаква перспектива на пристапување во уметноста за која тој говори низ призмата на становиштата кои упатуваат на сфаќањата дека сложениот ментален свет на ликовите е исто толку составен дел на реалноста, колку и надворешните случувања во кои тие се главни двигатели. Врз основа на овие убедувања, тој ги интегрира и субјективните преживувања како составен дел од животот кој уметноста настојува реално да го претстави. Суптилните душевни треперења, емоционалните нијансирања на преживувањата, нијансите од слики и звуци, според него се квалитети кои станале составен дел на уметноста која може и треба да биде „распеана, но не и романтичарски наивна, сензуална, но не и сентиментална, искрена, но не и банална"[7] (Категоријата „реализам" како опозиција на „неизживеаниот романтизам", авторот најубедливо ја образложува во сопствениот критичкиот осврт врз творештвото на Кафка. Во него, тој го објаснува реализмот преку моќта на авторот за ингениозно и интензивно доловување надухот на времето во кое живее, но и она време кое доаѓа. Во претчувствувањата за настаните кои следат по неговата смрт, а кои се актуелни во расказите и романите на Кафка, Солев уочува најава на злосторствата од Втората светска војна и концентрационите логори. Коментирајќи го реализмот во духот на она за што пишува Кафка, тој ќе рече:„... Реализмот не мора да биде позитивистичка дескрипција на позитивистички видена стварност. (...)...Реално може да биде и она што не се гледа како позитивистички реално, дека и преку нереалистички средства, пре-

[7] **Ѓурчинов**, М. *Поезија на трепети* (Србо Ивановски: „Средби и разделби", 1953, Скопје), „Млада литература", бр.3-4, 1953. Стр.66.

ку алегории и симболи, елипси, метафори и имагинарни визии, може да се опише климата и најбитната битност на времето, всушност единствено преку нив"[8] Реализмот, според Солев станува значајна постапка во уметноста кога го опфаќа есенцијалното во животот и истото го предава преку комплексна уметничка визија. Ситничарското реалистичко претставување кое не е во однос со современоста останува да сведочи за потчинувањето на уметничкото на формите од животот кои паралелно со сопствената изживеаност рефлектираат изживеаност и во уметноста која за нив се искажува.Потпирајќи се на ставовите на Ѓерѓ Лукач, Солев говори за две спротивставени форми на реализам, едната од нив е актуелнаво времето на класичниот реализам кој историски му припаѓа на деветнаесеттиот век. Сите обиди за следење на класичниот реализам, Солев ги нарекува ситничарско-догматски, кратковиди, фактографски и недијалектички општествени идеи и етика кои се провлекуваат низ сферата на културата потиснувајќи го т.н. „вистински реализам" кој е обележуван со поинакви имиња, а за кого авторот го користи значенски повеќеслојниот поим реализам. Во дефинирањето на оваа категорија која ја смета за критериум врз кој се издигнувауметничкото во уметноста, тој ќе каже: „Ако реализмот не е реализам на своето време, тој е глупост"[9] Определувајќи го реализмот како уметничка вистина за животот, Солев ја истакнувазависноста меѓу делото и неговата резонантност со стварноста во која е создадено. Одделеноста на реализмот од стварноста на епохата, авторот ја определувакако разминување со суштината и во врска со тоа истакнува дека „реализмот на XIX век не може да биде и реализам на XX век."[10] Поврзувајќи ја суштината на реализмот со прозата како книжевен вид, Солев ја објаснува нејзината специфичност преку реализмот како постапка со која таа се потврдува како проза. Тој смета дека прозата не може да биде уметничка, ако е нереалистична.„Нереалистична проза" се сите оние текстови чии одлики се недијалектичност, догматичност, позитивизам и фактографија, малограѓанштина, фолклор, квазихуманост. Во прилог на тоа, тој се повикува на примерот на Кафка и го наведува неговото дело Процес како роман кој пред злосторствата кои се случуваат за време на Втората светска војна ја проблематизирал темата за дезинтеграцијата на човекот како индивидуа.

[8] **Ѓурчинов,** М. *Реализам и фантастика,* (Франц Кафка: „Метаморфоза"), „Разгледи", бр.14, 1955. 172

[9] Ibid, стр. 173.

[10] Ibid.

Во освртите во кои го актуализира прашањето за односот роман – стварност и го дефинира тој однос преку реализмот, авторот говори за сопственото време, за моќите на романсиерот да ја покаже алиенацијата како општествена, етичка и психолошка состојба во која живее човекот во епохата на капитализмот. Врз основа на овие критички согледувања, Солев гоизведува сопственото разбирање на вредноста на постапките кои ги поврзува со реализмот, имено тој смета дека „реализмот има смисла единствено како израз на реалната човекова положба во неговата општествена и секаква друга дадаеност".[11] Потпирајќи се врз примери од литературата, тој упатува на конфликтот меѓу патетичниот, сентиментален исказ или задоцнетиот романтизам и фактографскиот исказ или реализмот сфатен според деветнаесетвековните критериуми кои задоцнето се актуализираат во македонската книжевност. Во сопствените критичарските рефлексии, Солев ги дава и заклучоците во однос на овие застарени постапки на претставување во современите дела кои не подразбираат присуство на уметничка вредност:„...Доказ повеќе против она школско, симплицистичко, плитко и догматско делење на реализам и романтизам, по кое романтизмот е едно „ах", а реализмот една механизирана копија"; секоја вистинска уметност е и реалистична и креативна, објективна и субјективна, во исто време и дијалектичка, независно од тоа под условите на какви школи и измиси се јавува, од што зависи и втората компонента, т.е. во какви творечки интереси на времето попаднала. (...) Човекот прво да се изрази себеси , а потоа, ако тоа себеси има поголемо значење од она што го има граматички, и другите и своето време"[12]. Во согласност со ова, Солев отворено проговара за сопствената генерација како за генерација на писатели и критичари кои се постојано подготвени да поставуваат прашања и да решаваат проблеми, како за млади луѓе кои се исправаат пред појавите во културата како пред феномени подложни на преиспитување и превреднување. Разбирајќи го таквото однесување како одговорен однос кон културата, тој вели: „Многу прашања и појави од нашата литература се необјаснети и неразрешени. Оние што веќе се поставени и до некаде критички решени, ние чувствуваме потреба одново да ги поставиме на дневен ред, за да ги решиме (или решаваме) во склад со нашите разбирања. Можеби тоа нема да доведе до некакво ап-

[11] Ibid, стр. 173

[12] **Ѓурчинов**, М. *Една фуснота за Бодлер,* (Повод: „Романтична уметност"), бр. 16, 1954. Стр. 221

солутно – објективно оценување на затангираните проблеми и можеби во решавањето на тие проблеми нашата младост нема да биде сосема безгрешна и многу учтива. Но, во секој случај за да се тргне понатаму, за да се совлада инертноста што постои во нашата литература, за да се тргне од статичката точка на нашето мртвило, потребно е да се расчисти теренот што стои пред нас: секоја генерација, па и секој посериозен талент, го рекапитулираона што е сторено и кажано пред него....[13]

Во критиките за романескното творештво од периодот на шеесетите години, Солев ги актуализира прашањата поврзани со степенот на креативност во делата, на интелектуалност, но и на етичка инертност кога авторите се врзуваат за романтичното, пасторално-пасивното изразување прекуформи кои имаат историски карактер и кои во модернистичката литература делуваат многу застарено и безживотно. Објаснувајќи го врзувањето на прозата за теми од минатото и начинот на кој таа се претставува како застарена, книшка и надживеана, Солев говори за баналноста на нејзиниот исказ која ја блокира смислата на оваа проза и смета дека секоја литература од една епоха настојува да го продолжи развојот, настојува да не останува во рамките во кои литературата досегнала определен степен на развој. Во неговите рефлексии, наспроти поезијата која е определена како субјективен модус на изразување (интимна), прозата се одделува како модус на искажување во која не се прифатливи исклучивостите во смисла на доминација на импресионистички слики, а уште помалку во неа е моќно применувањето на застарениот и истрошениот сув фактографски објективизам кој користи ограничени реквизити од стварноста, а меѓу кои и самиот човекот е сведен на реквизит. Истовремено Солев ја критикува прозата исполнета со традиционални педагошки елементи, бидејќи таа пред сѐнема моќ да да ја претстави психологијата на современиот човек, бидејќи единствено се стреми кон остварување на прагматичните, а не на естетските ефекти. Токму врз основа на површниот импресионизам во опишувањето и грубата дидактичност на идеите во неа,авторовата критичка свест упатува на ограниченоста на уметничките квалитети на оваа проза, но и на нејзината неубедливост на естетски план. Објаснувајќи ги слабостите на оваа проза, тој ќе рече:„Животот, како што е познато, секогаш е една тотална даденост, од која – наполно независно – може или не може да се извлечат уметнички

[13] **Солев**, Димитар. *Quo vadis scriptor.* Скопје: Наша книга, 1988. Стр.11.

сублимати. Но ова веќе не зависи од животот, туку од неговиот активен елемент – човекот кој твори. (...) Во крајот на краиштата, уметноста сепак подразбира некаква целисходност; целисходност (да бидеме минимални) во смисла макар и на тоа – што еден текст треба да има значење не само за неговиот создател.[14] Поимањето на создавањето не подразбира задржување во рамките на востановените парадигмии игнорирање на неговата индивидуална и општествена временост во конкретен контекст. Тоа е чин кој подразбира постојани откривања, според Солев, создавањето или творечкиот чин опстанува единствено во динамиката на промените кои доведуваат до откривања и кои подразбираат и откровенија. Животот со множеството од потенцијални вредности е секогаш податлив за изведба на уметнички реализации, меѓутоа извлекувањето на суштината може да се реализира во рамките на уметноста чија гледна точка на претставување е во резонанца со времето во кое е создадена.

Рефлексиите за реализмот во теоретските студии од периодот на шеесеттите доследно ја потврдуваат определбата на Д. Солев за тоа дека реалистичкиот пристап во својата основа ја антиципира креативноста сфатена како динамика од промените. Во врска со закостенувањето во состав од претстави и начини на изведба на претставувањата на стварноста аналогно на претставувањата на ликовите и ситуациите од деветнаесеттиот век, тој ќе каже:„Зашто, секое стагнирање на творечкиот збор е задоволување со она реалистично што веќе е остварено, па спрема тоа не е повеќе реалистично како креативно. Што би се рекло: животот тече понатаму; и мошне безосирно ги гази вредностите што не согледуваат дека секогаш повторно мора да се афирмираат".[15] На крајот е корисно да се споменат објаснувањата кои Д.Солев ги изложува во своите студии, а се однесуваат на критиката. Тој за оваа поддисциплина во науката на книжевноста отворено ќе каже дека е онолку моќна колку што аспекти на едно уметничко дело е способна да актуализира. Тој критички и интерпретативен пристап се намножува тогаш кога станува збор за големи уметнички дела.Откривањето на повеќе перспективи кои овозможуваат делото да биде осветлувано од различни агли секогаш зависи и од креативниот пристап на критичарите. Во рамките на македонската критика од шеесеттите години, Солев посочува обиди за вулгаризација при при-

[14] Ibid. Стр. 88.
[15] Ibid. Стр. 84.

мената на марксистички принципи, потоа запоставување на естетичките за сметка на политичките критериуми, практикување на стратегии и тактики, отколку толкување на литературата.Тој самиот е претставник на критиката која во толкувањето и вреднувањето на литературата секогаш заземала ставови кои биле примарно естетички засновани и затоа биле свртени кон спознавањето на квалитетот, а не кон квантитетот во продукцијата на еден автор.

КОНСЕНСУС И НОНСЕНС
Поезията на Костантин Павлов в контекста на един политически дебат

Пламен Антов

1. „Априлският" контекст на 1960-те

През втората половина на 50-те години в българската поезия зазвучава един нов, особен лирически глас, който бързо започва да се откроява сред останалите – гласът на Константин Павлов. Неговата уникалност изпъква тъкмо на фона на непосредствения контекст, от който е част – социополитически и поколенчески.

Нека очертаем този контекст. Краят на 50-те и първата половина на 60-те години е едно особено динамично, революционно време. Дори под шапката на идеологията протичат мощни либерализационни процеси. Десетилетието става арена на фундаментален сблъсък между традиционализма в различните му измерения и един нахлуващ модернизъм.

Всъщност, погледната отблизо, картината е доста усложнена. Налице е специфична вътрешна напрегнатост в самото ***понятие за модерност***. От една страна, то е заклеймявано като буржоазен остатък; от друга обаче целият патос на официозната идеология е дълбоко модернистичен по своя характер и тъкмо модернистичният език е този, който единствен може адекватно да го артикулира.

И това става тъкмо с езика на младата поезия на десетилетието – на една нова вълна поети, много различни помежду си, които критиката по-сетне ще обедини в понятието ***Априлско поколение***. Терминът има по-скоро идеологически, отколкото оперативно-критически характер – начин поезията на периода да се интегрира пряко в централния политически разказ, структуриран около митологията на Априлския пленум на БКП (1956) и личната роля на Тодор Живков за обновителните процеси, наченати с него.

Тъкмо поради идеологическия характер на поколението, обликът му е разнороден и размит по периферииите си. Но в началото на 60-те в

него се обособява едно твърдо ядро – т. нар. „революционно-романтично“ крило с представителни имена Владимир Башев, Любомир Левчев, Стефан Цанев. Със своя езиков, пък и поведенчески екстатизъм (особено Левчев и Цанев) тези поети максимално олицетворяват обновителния патос на модернизационните процеси, които протичат в литературата. Тяхната поетика ще се разгърне през 60-те в духа на руските шестдесетници и патоса на Хрушчовата либерализация. Въпреки първоначалната съпротива на консервативната Структура, чрез идеологическата си правоверност те успяват не само да се наложат, но и да заемат привилегирована позиция в поколението, дори знаково да се идентифицират с него.

От младата поезия вее духът на тотален модернизъм, устременост към Бъдещето (което, разбира се, е „светло“ и комунистическо), действат мощни антигравитационни енергии, които демонстративно я отделят от земята – не само в тесните български мащаби, т.е. от изконната родна и селска земя на традиционалисти като Слав Хр. Караславов (който впрочем също принадлежи към Априлското поколение) и ред по-стари поети, доминиращи през 50-те[1], но и в един глобален, планетарен и космически мащаб (дебютната стихосбирка на младия Левчев – манифестна за поколението – е знаково онасловена „Звездите са мои“, 1957; „Преодоляване на гравитацията“ е наслов на книга на Башев, 1960; свръхмащабната „космическа“ стилистика е особено характерна и за Цанев).

...Но това ще се случи по-късно. В края на 50-те и самото начало на 60-те младите революционери са в епицентъра на една мащабна баталия с рутината и закостенелостта, изходът от която не изглежда нито толкова предвидим, нито толкова фанфарен. По това време в авангарда на поколението е една приятелска група млади революционери – поетите Л. Левчев, Ст. Цанев и Константин Павлов. Тоест Павлов е не просто биографично и поетически част от Априлското поколение, но е вписан в самото идеологическо ядро на поколението заедно с двама от тримата образцови „революционни романтици“. Понесени от крилете на собствената си младост, но и от новия дух на „размразяване“ след 1956 г., младите поети безкомпромисно отстояват героическата кауза на модернизма като борба за съвременност и поетическа свобода.

[1] За сблъсъка „селско-градско“ в поезията на 1950-60-те, както и за цялостния контекст на епохата, вж. подр. в: **Аврамов**, Д. Неспокойната 1962 година. Гърчове на протеста в клещите на тоталитарната идеология. – В: **Аврамов**, Д. Диалог между две изкуства. С., 1993, с. 350–415.

Не само поетическият почерк, но и цялостното публично поведение на групата целенасочено възпроизвежда предизвикателната агресия на класическия авангард. Естетическият епатаж, ако вярваме на мемоарните свидетелства (може би носталгично, а понякога и користно поразкрасени), е съпроводен от една същностно авангардистка жестуалност, предизвикателно агресивна и експанзионистично насочена навън, към социалното и политическото, балансираща по ръба на позволеното. Играта на криеница с властовия контрол съдържа съществена част от енергията на творческия акт. Специален обект на естетическа агресия е самата публика. Въпреки всевъзможните административни пречки, идещи от различни етажи на властовата структура, новата поезия търси начини за възможно най-пряк досег с публиката, заобикаляйки властовата институционалност. Прави го със съзнанието, че изпълнява важна апостолска мисия – тя не забавлява, а проповядва, стряска, шокира, очарова, образова. Някои литературни четения са забранявани, но голяма част успяват да се състоят. Обединени в истински неформален кръг, младите поети Ст. Цанев, Л. Левчев и К. Павлов с апостолически апломб, познат от патоса на ранния авангард, обикалят провинцията и четат скандално провокативните си стихове, жънейки в равни количества неразбиране и възторг, тръни и лаври. Те нерядко са придружавани от своя съмишленик и ментор – критика Цветан Стоянов, който преди началото на рецитала се старае да „подготви“ публиката с помощта на специална сказка за същността на модерната поезия[2]. Теоретичната защита на този тип радикален модернизъм е подета и от самите поети. Цанев и Левчев публикуват яростно полемични статии-манифести, в които громят последните остатъци от схоластичния традиционализъм. Основна част от полемичната им енергия отива за защита на свободния стих. Поначало подозрителен заради модернистичния си произход, той се нуждае от здраво политическо алиби, за да получи право на съществуване. И го получава чрез цялата полемична дързост, на която младите поети са способни. Именно те успяват да идентифицират сферите на *естетическото* и *политическото* и по този начин да легитимират езиковата, авангардистка по същество, екстатика, която свободният стих предполага и реализира, като иманентна

[2] **Славов**, Ат. С точността на прилепи. С., 1992, с. 188. За този период си спомнят и други свидетели на епохата, вкл. и самият Левчев в мемоарния си роман „Ти си следващият“ (1998, по-специално с. 188–196).

част от модернистката комунистическа идеология, особено в обновения ѝ вид след Априлския пленум.

Дейността на групата Левчев–Цанев–Павлов–Стоянов е само острието на шпагата, сражаващо се за една кауза, зад която застава все по-голяма част от българската поезия. Равновесието на силите бързо се променя. Аналогични революционни процеси протичат и в прозата и драматургията, във всички сфери на духовния живот. Една дълго потисната енергия избухва, намерила пукнатина в идеологическата черупка.

Разбира се, вентилът е отворен „отгоре". Решително условие за тези процеси е тяхната идеологическа протекция. Те са „позволени" и дори в някаква степен толерирани от новата идеологическа конюнктура като израз на онзи освежителен полъх на десталинизация, с който желае да се идентифицира новият, живковският модел на социализма, установил се след Априлския пленум.

Постепенно между поетическия модернизъм на младите бунтари и иманентната модерност на комунистическата идеология се установява симбиоза. Модернистичният патос на тази поезия някак неслучайно е съвпаднал с глобалния модернистки проект на комунизма (независимо от това дали – и доколко – самата идеология е склонна да го проумее и признае). Състояща се под знака на революционната романтика, декларативна реторика, оптимизъм и патетична вяра в „светлото бъдеще", Априлската поезия се е оказала ценно алиби за централния идеологически мит. И в същото време – в качеството си на актуален поетически канон – е един от основните генератори на този мит.

Тоест в своята модернистка революционност тя се е оставила спонтанно – в акта на самата си поява и в самата причинност на тази поява – да бъде „опитомена", абсорбирана от Властта, за да легитимира собствените ѝ модернизационни претенции.

Статутът на лирическия Аз в тази поезия – в ролята му на поетическа, езикова рефлексия на биографичното поетово тяло – е двойствен, едновременно разкрепостен, но и клиширан, носещ белезите на един схематичен модернистки героизъм. Той е категорично обособен, изведен от анонимност в сравнение с примитивния колективизъм на 50-те, но целият му реторично проявен вътрешен мир си остава вписан в параметрите на един монументален, надличен, макар и преживян като личен, идеологически патос. Както отбелязва една изследователка на поезията през 60-те, „въпреки вътрешния разнобой на чувства и мисли, въпреки

редуването на душевни полети и сривове, съществуваше идеалът на хармоничната, цялостна личност, активно и целеустремено насочена към покоряване на света и природата вън от нея, действена и с уедрени линии на вътрешните перспективи“[3].

Как в този контекст се вписва поезията на Константин Павлов? Най-кратко казано, тя е едновременно вътре и вън: в рамките на изначалната общност бързо започват да се очертават непреодолими разриви.

От една страна, поезията му завинаги ще съхрани и дори ще радикализира двойствения статут на Аза, характерен за „априлската“ поетика, и по-точно за революционно-романтичното направление в нея. Азът у Павлов е категорично изтъкнат и същевременно апсихологизиран. Той е самодостатъчен, героичен, самотнически извисен, изцяло съхранил модернистичната уедреност, характерна изобщо за патоса на 60-те. Вътрешният му свят е монолитен, едностранчиво моделиран, самодефиниращ се спрямо свръхедри морални и метафизични категории като *свобода, достойнство, предателство, страх*. Той не познава сложната психологическа релативизация, която ще навлезе в поезията през 70-те, убягват му нюансите и детайлите, лишен е от способност за вглеждане в дребните неща. Предмет на неговата поезия – също както у „априлци“ – не е човешката душа с нейния сложен вътрешен живот, нито скритата хармония на природата. Тя си остава изцяло положена в *политическото*, разбирано в широкия смисъл като живот в обществото, като отношение между индивида и Властта.

От друга страна, поезията на Павлов бързо и необратимо се отдалечава от казионния патос, подчинен на безусловна вяра в комунистическия мит, с който борави поколението.[4] В нейния сатирично-гротесков, парадоксален и абсурден език емблематични фигури от „априлския“ репертоар зазвучават като собствената си пародия. Казионното визионерство на „априлци“ е подменено с един тотален, безпролучен, иронично

[3] **Ликова**, Р. Поезията на седемдесетте и осемдесетте години. С., 1994, с. 22.

[4] Изчерпателен социобиографичен анализ на тримата поети – в качеството им на социално функциониращи (авто)митове, в каквито те ще се изградят през 60-те години и впоследствие – прави Антоанета Алипиева (вж. главата „Поетическите автомитове от 60-те години на XX век“ в: **Алипиева**, А. Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността. Велико Търново, 2004). Авторката разглежда автомита „Константин Павлов“ като противоположен, огледално обърнат спрямо автомита „Левчев“, а публичната фигура на Ст. Цанев – като средищна уравновесяващо вписана между тях, съдържаща и примиряваща ред черти и от двете крайни позиции.

и самоиронично темперирaн скепсис, преливащ в жесток сарказъм. Поезията на Павлов не познава никакво положително чувство, никаква утеха, положена извън Аза – никаква следа от възторг, вяра в бъдещето, гордост от героичното минало и прочие клишета от идеологически форматирания език на „априлския" модерн. Непробиваемият скепсис на Павлов и неговият гротесков абсурдизъм, където неразчленимо са срастнали лирическо и сатирическо, мрачната му философска екстатика са безкрайно далече от „ангажирания" патос.

Вследствие на това настъпва неизбежният разрив. Едно стихотворение от важната 1989 г. (*„В една лодка се возим. / И какво значение има – / дали ти въртиш кормилото, / дали аз въртя веслата, / щом лодката потъва?"*[5]) бележи не само криза в дългогодишното лично приятелство с Левчев, комуто е посветено (двамата са съученици и състуденти). То е преди всичко израз на пълната самоотлъченост на Павлов от собственото му поколение, чието представително ядро по това време вече изцяло е абсорбирано от Властта. Формирано от самата нея като идеологически конструкт, то напълно е оправдало инвестираните очаквания да се превърне в поетически апотеоз на късния, живковския социализъм. Отплатата срещу това е – привилегии, материално благоденствие и допускане до административните, пък и политическите върхове на властовата структура. Самият Левчев междувременно се е превърнал в емблематичната фигура на поколението, който цяло десетилетие (1980–1989) е и пръв чиновник в писателската йерархия. Талантлив поет, в рамките на тази вписаност в идеологическото статукво той докрай си запазва правото да разиграва артистични бунтарски жестове, никога ненадхвърлящи обаче позволеното от Властта и всъщност изцяло обслужващи я. Подобна компромисна фигура е и Ст. Цанев. Моралният му бунт срещу фалша на соцреалността, който му спечелва широка популярност, особено през 80-те, се вписва напълно в хоризонтите на комунистическата идеология. С рецидивите на сталинизма се воюва от позициите на един изначален, „чист", имагинерен ленинизъм и това, изглежда, е максимумът, който в конкретните условия може да бъде постигнат – изцяло в духа на половинчатата либерализация на Хрушчов. Соцреалността може да бъде отричана не „отвън", а само откъм собственото си ядро, от позицията на комунистическия идеал.

[5] **Павлов**, К. Появяване. С., 1989, с. 9.

Половинчатост, която е напълно неприемлива за Павлов. През цялото това време, между началото на 60-те и края на 80-те, той все по-необратимо се е отдалечавал от своите някогашни съмишленици. От един момент насетне разривът е станал пълен, както в поетологически, така и във „външен", биографично-институционален план. Павлов е единственият, принадлежал към самото ядро на поколението, който влиза в директен сблъсък с Живковия режим, иначе „бащински" благосклонен към своето поетическо поколение. Докато някогашните бунтари все по-плътно се интегрират на различни нива в Системата, над поезията на К. Павлов тегне цензурна санкция. След първите му две книги ("Сатири", 1960, и „Стихове", 1965), посрещнати крайно отрицателно и абсолютно неразбиращо от критиката, в продължение на четвърт век, до самата 1989 г., му е официално отказано публикуването на поезия[6].

2. Немотата като екзистенциален избор

Можем да реставрираме самото начало на този разрив в едно ранно стихотворение с метапоетичен, манифестен характер, дискутиращо самия акт на творчество, на „пеенето". Стихотворението е „Славеите пеят" от 1957 г., включено в първата книга на поета. То е важно с това, че тук се появява един образ, който ще се окаже посвоему ключов за поезията на К. Павлов изобщо – образът на **гарвана**:

О, колко много славеи!...

[6] Единственото – и относително – изключение е юбилейната сбирка „Стари неща. Избрани стихове и киносценарии" (1983). Книгата включва не само стихотворения от първите две книги на поета, но и „нови неща", които в естетическия пейзаж на 80-те вече могат да бъдат по-лесно преглътнати, още повече ако жестът е снабден със солидна идеологическа протекция – най-вече виртуозният предговор на Л. Левчев, но също и включването като художник на Светлин Русев, който по това време, след ерата „Людмила Живкова", вече е започнал възхода си като придворна фигура, както и презастраховането с цели четирима рецензенти... Изобщо, поезията на Павлов винаги се е нуждаела от някакъв вид външна протекция, за да бъде допусната до публичното, контролирано от Властта пространство; подобна роля при дебютната му стихосбирка изпълнява самото заглавие „Сатири", предложено от редактора Н. Фурнаджиев, както и една издателска бележка при втората, с която издателството – уникален случай в издателската практика, възможен само в екстатичната ситуация на 60-те – се дистанцира от книгата, окачествявайки я като експеримент.

Вървя и слушам,
забравям се
и се препъвам
в изстинали човешки трупове.

Кои са те?
Как стана туй?
Кажете ми!

Над всеки труп
възторжен славей пее...

Млъкнете, славеи!
Проклети славеи!
Дано в настъпилата тишина
един-единствен гарван се обади,
за да ми каже истината.
Страшната![7]

Стихотворението очертава конфликт с възможен автобиографичен подтекст – самотният, грозно грачещ гарван (скрито зает от Ботев) срещу хора на сладкогласните славеи. Междувременно старото романтическо клише за „пеенето" е изцяло усвоено от „априлската" митология и натоварено с мощни идеологически значения – превърнато е в знак на „обновителния" поврат след Априлския пленум, който новата поезия е призована да „възпява"; самият манифест на „априлския" поврат е стихотворение на Г. Джагаров (от същата 1957 г.) с наслов „Предпролет", чийто рефрен гласи: „Птици пеят" – „нещо ново стъпва тука".[8]

В опозиция с хора на сладкогласните славеи автобиографичната фигура на гарвана е устремена едновременно към артикулиране на истината, но и към немотата, т.е. към редукция на пеенето, на сладкогласието, на гласа изобщо, на артикулацията. В един външен план тази желана

[7] **Павлов**, К. Сатири. С., 1957, с. 14–15.

[8] За особената важност на мотива *„птици пеят"* в цялостния „априлски" контекст на епохата вж.: **Кръстева**, Г. „Птици пеят" или за един лирически модел в българската поезия от края на 50-те и през 60-те години на XX век. – В сб. Литература на близкото минало (1944–1989). Благоевград, 1912, с. 101–110.

редукция *антиципира* – като имаме предвид времето на създаване на стихотворението – цензурната репресия, която ще бъде упражнена върху поета, насила наложената му 25-годишна немота. И в същото време ситуацията е „овътрешнена", асимилирана: немотата е приета като личен избор, зададена е като собствено поетическо кредо. Една лична ars poetica, основана на отказа от думи, която ще се разгърне като процес на артикулационна редукция, на смислова затъмненост, устремена към *нонсенсовост* (тя ще се реализира максимално в поемата „Петима старци", 1965).

Чрез образа на гарвана е налице максимално покритие между риторичен акт и реален соматично-биографичен жест, между поетическия глас и биографичното му отстояване. Именно чрез тази комплексност поезията на К. Павлов *ще сбъдне* манифестните перспективи, налични в образа на гарвана от 1957 г. – като самотния глас, артикулиращ Истината.

Четена на равнището на „лирическия" си Аз, поезията на Павлов е мощен носител на *героичен оптимизъм*, поместен изцяло в полето на просвещенския хуманизъм.[9] Зад пълния скепсис и песимизъм се налага една съхранена вяра в неотменимата свобода на личния избор на човека, изправен пред властовата принуда. Неговата свобода е неотменима тъкмо доколкото се корени не във външните обстоятелства, не в институционалната регулация, а в самия Аз, в собствения му избор да се съгласи или да не се съгласи, да се включи или да не се включи. Свободата, твърди поезията на Павлов, е неотменима привилегия на Аза, а абсолютната свобода в ситуация на тотална институционална обхванатост (алегорично представена чрез хора на славеите) е привилегия единствено на абсолютно алиенирания, на изключения, или по-точно на *самоизключилия* се от Системата Аз. В определени условия алиенацията не означава квиетизъм, а тъкмо обратното – акт на максимално ангажиране.

Върхов израз на свободата е тъкмо способността да се неутрализира „външната" принуда, като се превърне в собствен избор. Публичното поведение на поета през четвъртвековното пребиваване в режим на цензурна забрана, което ще се монументализира в дисидентския мит „Константин Павлов", доказва това: от дълбините на *принудителното* мълчание той излъчва *политическа* жестуалност, която ще се окаже ко-

[9] Именно в такъв героичен план и в отворена към екзистенциалното посока интерпретира поезията на Павлов Ани Илков, прибягвайки до романтически конструкти от типа „характер-съдба" (**Илков, А.** *Константин Павлов и неговата поезия.* – Предговор към: **Павлов, К.** *Персифедрон.* Съст. А. Илков. С., 2001, с. 9–19).

май единствената радикална защита на човешкото достойнство в българската поезия през този период, огласян от бодряшкото чуруликане на славеи, хранени в златните си кафези.

Но в своята публична жестуалност Павлов не отива по-далеч от словото. Неговата съпротива е един *перформативен акт* на равнището на самото писане, придружено с отказ от дисидентска героика ("Но никога – предупреждава поетът в едно късно изказване, – през целия си живот, не съм си поставял някакви особени задачи да реагирам политически. Това го казвам, за да не ми се лепят комплименти за съзнателна съпротива. Съзнателно не съм искал да водя диалог с всички конюнктури, които са съществували независимо от това, че са ми действали. Реагирал съм просто на убежданията."[10]).

Но редукцията не спира дотук, тя има едно второ ниво: самото поетическо слово е подменено с демонстративен отказ от самото себе си, с немота. В крайна сметка не словото, а неговото *отсъствие* се оказва същинското съпротивително действие. Действие, мислено не като физически акт, дори не като акт на писане/изразяване, а като едно упорито, демонстративно и изпълнено със съпротива мълчание ("пушех и мълчах, мълчах и пушех"[11]). Именно това мълчание представлява онова „свободно ангажиране" (Сартр) с актуалната реалност, което характеризира героя на К. Павлов като политическо същество.

3. Фундаменталната не-невинност на Езика

И така, у Павлов е налице една двустепенна редукция в отношението на Аза към Властта и към идещата от нея принуда. На едно първо ниво съпротивителното действие (като максимално ангажиране с политическото) е редуцирано към собствено поетическото, словесното, т.е. заместено е от *езиковото* в прекия смисъл на понятието. На второ ниво обаче е налице редукция на самия език към нечленоразделното, към *граченето*, към артикулационната *немота*.

Азът в поезията на Павлов, подобно на героите на Кафка или чужденеца на Камю, е изправен пред една законово регламентирана, но

[10] Цит. по: Прилеп. Списание за литература. 1990, № 2, с. 7. Брой за Константин Павлов. Под редакцията на Б. Роканов.

[11] Стих. „Интервю в утробата на кита" (**Павлов**, К. Стари неща. Избрани стихове и киносценарии. С., 1983, с. 69).

напълно дехуманизирана, абсурдна и алогична предопределеност – реалността на една Власт, действаща тотално и анонимно като антична Съдба. Той е типичният структуралистки субект, детерминиран от обективни, стоящи извън него и над него сили, пресечна точка е на семиотично (*езиково*) проявени властови практики.

И същевременно позицията на Аза спрямо алогизма на тоталитарната механика на Властта е тази на един постструктуралистки *Différend*[12] – „гарванът", тотално алиенираният „друг", неприспособимият, онзи „ищец", който, лишен от средствата на аргументация, може да отстоява своето право не в параметрите на Системата, а само чрез самополагането си в една яростна контра-позиция спрямо нея. Осъзнавайки своето безсилие пред „демонизма на Властта", той не си поставя за цел героичната съпротива срещу цитаделата на Властта – съпротива, положена в *телесното*, – а нейното разобличаване *отвътре*, със собствените ѝ средства, в параметрите на самата *езиковост*.[13]

Тази редукция на лирическия Аз в поезията на Павлов значещо приключва периода на *собствено литературната* му самоартикулация непосредствено преди попадането му в принудителния хиатус на цензурната забрана, т.е. „в утробата на кита". Книгата „Стихове" (1965) е финализирана от две поеми – „Спомен за страха" и „Петима старци". И двете по същество са акт на ***сбогуване с езика*** на всички равнища. В „Спомен за страха" лирическият герой (*лирически*, доколкото е проекция на самия поетов Аз) в един „външен", *фабулен* аспект (антиципация на онова, което реално ще се случва с поета в биографичен план) се десоциализира, губи човешките си „очертания", комуникативната му способност деградира към едно навъсено животинско ръмжене. Във втората поема – „Петима старци" – същият процес е разгърнат и радикализиран на метаниво,

[12] Терминът принадлежи към най-смислопродуктивното ядро във френската постструктуралистка философия от 1960-те насетне (особено интензивна е употребата му от Дерида, разгръщаща широк спектър от значения, които варират и надграждат Хегеловото *Aufhebung*). Тук понятието се използва най-пряко в смисъла на Лиотар (вж: **Lyotard**, J.-F. Economie libidinale. Paris: Minuit, 1974).

[13] Лансираната тук теза кореспондира и с други фундаментални за френския структурализъм концепти, напр. за езика и мълчанието; нулевият *език-blanc* като необходимото условие да бъде доловен гласът-събитие (вж. напр.: **Lyotard**, J.-F. Pérégrinations. Paris: Galilée, 1990, p. 67); или метафората на Дерида за „гласа, който съблюдава тишина" (**Derrida**, J. La voix et le phénomène. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, гл. 6).

в сферите на самата поетическа езиковост – животинската немота, нечленоразделното гарваново грачене са се сдобили със своя аналог в доведения докрай абсурд на една логически непроницаема фабула, в предизвикателния нонсенс, където *собствено езиковото* е отишло *отвъд езика*. Една отвъд-езиковост, наситена обаче с красноречив политически смисъл – дълбоко скрит и все пак достатъчно разбираем тъкмо на равнището на неразбираемото, на своята нулева, празна артикулираност. Един нулев език, значещ тъкмо с демонстративната липса на значение, на разпознаваем референциален пласт.[14]

И в същото време тъкмо това минимализирано, неясно, смислово затъмнено слово е *истинното*. То произвежда единствения, макар и „нулев" смисъл – смисъл, който е максимално истинен тъкмо доколкото е съответен на самия „външен" абсурд и несмисленост на тоталитарната реалност, на собствената ѝ денотативна изпразненост, на симулакърната ѝ същност.[15]

За да прочетем по-добре поезията на К. Павлов, е нужно да припомним същността на един политически дебат, централен за втората половина на XX век – между агонизиращата аксиология на Просвещението и един все по-радикален пост-просвещенски скепсис.

През 60-те екзистенциалисткият хуманизъм е вече дискредитиран. Западната хуманитарна мисъл е все по-резервирана към всякаква възможност за свободата като функция на обществения договор. Човешката екзистенция е окончателно разсъблечена от всички утешителни илюзии. Свободата не е реална, а подменена от собствените си езикови презентации. Тя е *реално* налична единствено в сферата на сложна система от езикови игри, в различни типове текстуалност – закона, Конституцията и т.н.

---

[14] Именно тази положеност на политическото в параметрите на езика, а не в „действителността", оставането на равнището на „политически предизвикателната неясната", не устремът към някакъв ясен политически смисъл са основанията на Пл. Дойнов да обяви „Петима старци" за акта на „окончателното отдръпване на К. Павлов от сатирата" и в крайна сметка – за първия постмодерен текст в българската поезия (**Дойнов,** Пл. В преодоляване на Езоповия комплекс. – Литературен вестник, 27.1 – 2.2.1999, № 3, с. 12).

[15] Вж. подр. в: **Антов**, Пл. „Реалният" социализъм – пребиваване в семиотичния симулакър. – Култура и критика. Ч. IV: Идеологията – начин на потреба. Съст. А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов. Е-изд. LiterNet, Варна, 21.07.2004: <www.liternet.bg/publish11/p_antov/realniat.htm>.

Дебатът кулминира в един спор, който се разгаря през 80-те – спорът на Лиотар с последния самоотвержен защитник на тезата за неизчерпаните възможности на модерния хуманизъм Хабермас (и негови поддръжници).[16] Докато немският философ се опитва да реанимира старата просвещенска идея за социална хармония, за постигане на консенсус чрез толерантна дискусия и диалогичен сблъсък на аргументи, то Лиотар е категоричен: напротив, консенсусът не постига справедливост, а е само скрита легитимация на Властта. Диалогът винаги се води на езика на една от страните – този на Властта; ето защо неговата равноправност е илюзорна, а ефектът – манипулативен. Самозаблуда е, твърди Лиотар, че Системата допуска чуваемост на *„другия"* глас, на гласа на Другия. Налице са само незначителни отстъпки, целящи единствено заздравяване на наличното господство.

Тъкмо тук, в параметрите, по-точно в пукнатините на този диалог, се появява фигурата на индивида-*Différend*. Индивидът е въвлечен в езикова игра, чиито правила са изложени на езика на другата страна, така че той е предварително лишен от възможността да защити аргументите си.

Тук към всички езикови „видимости на закона" от пряко юридическо естество, които представляват и заместват свободата, ние ще прибавим и **поетическия език** – *соцреалистическия литературен* (и в частност *поетически*) канон, образцово представен от поетите-„априлци": ***езикът на поетическия текст е впрегнат в общата дискурсивност, легитимираща Властта.***

Илюзорността на диалогично постигнатия консенсус на Модерността, прокламиран от Хабермас, никъде не е по-видима, отколкото в ситуацията на тоталитарен социализъм. И хорът на славеите – да си послужим с алегорията на Павлов – е перфектният образ на този консенсус.

Отказът от включване в този хор е отказ от участие в един лъжлив консенсус. Константин Павлов не вярва в диалога на аргументите. Цитираното по-горе признание („Съзнателно не съм искал да водя диалог с всички конюнктури...") ясно декларира недоверие към подобен диалоги-

[16] Относно възраженията на Лиотар спрямо теорията на Хабермас за диалогичното съгласие на комуникативния разум (и негови поддръжници като Апел, Хонет, Рорти) вж. напр.: **Lyotard**, J.-F. *Pérégrinations*, p. 77. За късната фаза в този спор вж. напр. една реплика на Рорти (**Rorty**, R. *Cosmopolitanism without emancipation: A response to Jean-Francois Lyotard*. – In: **Rorty**, R. *Objectivity, Relativism, and Truth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, pp. 211–222).

зъм, напълно неработещ в тоталитарната ситуация, която познава само монологичния консенсус – консенсусът на хорово чуруликащите славеи под диригентската палка на Властта. **Негова единствена алтернатива е не „другият" глас, а гласът, деградирал до собственото си „друго", самото *мълчание*** ("пушех и мълчах, мълчах и пушех"); гласът, деградирал до нечленоразделния грак, до нонсенса. Те обаче притежават една специфична миметичност. Тъкмо тази немота единствена може да артикулира абсурда и ужаса на тоталитарната реалност. Немотата е единственият език, макар и *нулев („празен")*, който не принадлежи към властовия дискурс, не е предложен от него. Тя е единственият *собствен* аргумент на „другия", на Аза-*Différend*, на изключения-от-системата, на вън-положения, на непритежаващия-езика. Неговият език по необходимост е антиезик.

В този смисъл отказът от „пеене" в хора на славеите – отказ, който впоследствие ще доведе до отказ от Езика изобщо – има своето дълбинно основание: ***фундаменталната не-невинност на Езика като подменяща*** (т.е. лъжлива, измамлива) ***инстанция***. В реалната ситуация на тоталитарен социализъм е налице пълна невъзможност за съществуване на езика в едно чисто, морално състояние. В условията на тотална цензура той е възможен или като част от легитимиращия дискурс на Властта, или като отказ-от-себе-си, като мълчание, немота, аглосия. Единствената почтена форма на „пеене"/писане е нулевата. Езикът е морален единствено в перформативния акт на отказ-от-себе-си, на собствената си редукция към немотата. Навъсено нечленоразделният грак на гарвана – това е единственият начин да се съхрани достойнството на езика.

Провалът на бунтари, останали вътре в рамките на Системата, като Л. Левчев и Ст. Цанев – едно компромисно и съмнително от морална гледна точка бунтарство – доказва това. Прагматичният консенсус на Хабермас е онагледен тъкмо от риторичния патос на славеите, чиито бунтарски жестове могат да се случат само в границите, очертани от властовия императив. Едно бунтарство, легитимиращо Системата дори с цената на своето искрено или привидно противопоставяне. Противопоставяне, което в конкретните условия изпълнява полезната за Властта роля на предпазен клапан, отдушник, алиби.

В ситуация на тотален контрол единствената достойна позиция, последното убежище на Достойнството, Истината, Свободата, е отказът от Езика. Нечленоразделното грачене на гарвана е *радикалният* начин

за съпротива – начин, който не се оставя да бъде лукаво въвлечен в диалог. Който измества диалога в една същностно различна плоскост: това вече не е ***диалог на гласове вътре в рамките на Системата, това е диалог между самата Система и Свободата.***

И тук, чрез *моралното*, се връщаме по един диалектически начин обратно в полето на хуманизма. В своята устременост към немотата поезията на Павлов изговаря – и *реализира* – централната идея на Модерността за **интелектуалеца-институция**, който, за да запази правото си на радикална критичност трябва да остане извън езиковите игри на Властта. Онзи героичен самотник, който тъкмо пребивавайки в онтологичната немота, на която Системата го е обрекла, в перформативния акт на самото ѝ артикулиране чрез един езиков нонсенс, разобличава алогизма на Системата по един максимален, *абсолютен* начин.

БИБЛИОГРАФИЯ

Аврамов, Д. Диалог между две изкуства. С., 1993

Алипиева, А. Българската поезия от 60-те години на XX век. На повърхността. Под повърхността. Велико Търново, 2004

Ликова, Р. Поезията на седемдесетте и осемдесетте години. С., 1994

Литература на близкото минало (1944–1989). Благоевград, 1992

Павлов, К. Появяване. С., 1989

Павлов, К. Сатири. С., 1957

Павлов, К. Стари неща. Избрани стихове и киносценарии. С., 1983

Славов, Ат. С точността на прилепи. С., 1992

Derrida, J. La voix et le phénomène. Paris: Presses Universitaires de France, 1967

Lyotard, J.-F. Pérégrinations. Paris: Galilée, 1990

Rorty, R. Objectivity, Relativism, and Truth. Cambridge: Cambridge University Press, 1991

ЗА АВТОРИТЕ

АНТОВ, Пламен. Литературен теоретик и историк, доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Роден през 1964 г. Завършва българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски". Изследователските му интереси са в областта на съвременната българска литература, философия на Просвещението и българска възрожденска литература/култура, модерност и постмодерност, символизъм, теория на романа. Автор е на монографичните изследвания: „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика" (2009) и „Поезията на 1990-те. Българско и постмодерно" (2010), както и на много научни публикации. Автор е и на книги с поезия, разкази, пиеси. Последните от тях са „Граници на забавяне" (2013, белетристика) и „Тотемът на вълка. Неполитическото" (2013, поезия, фрагменти). Носител е на национални награди за поезия и драматургия. Негови стихотворения и литературоведски статии са публикувани в чуждестранни издания.

АТАНАСОВА, Цветанка. Литературен историк, доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Родена е през 1950 г. Завършва българска филология с втора специалност философия в Софийския университет „Св. Климент Охридски" през 1973 г. Научните ѝ интереси са в областта на новата българска литература и българския литературен модернизъм. Редактор е в Издателството на Отечествения фронт (1974-1976). Защитава дисертация на тема: „Кръгът „Мисъл" и българският символизъм" (1983). Автор е на монографията „Кръгът „Мисъл". С., 1991 г., на студии и статии за естетиката на българския модернизъм, за модернистичните списания „Везни" и „Хиперион", за творчеството на редица български модернисти – П. К. Яворов, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров, Г. Милев, Св. Минков, Ив. Радославов, К. Кръстев и др. Съставител и редактор на академични сборници, на 4-томното издание „Критическото наследство на българския модернизъм" (2009-2011; съвместно с Е. Сугарев и Е. Димитрова).

ГИРГИНОВА-ИВАНОВА, Мариета. Литературен историк, доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Родена е през 1963 г. Завършва българска филология с втора специалност руски език и факултативно актьорско майсторство в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски" през 1985 г. Научните ѝ интереси са в областта на драматургията: предмодерна и модерна драма, символизъм, авангард, съвременна драматургия, литературна и театрална периодика и критика. Лектор по български език, литература и култура в Санктпетербургския държавен университет (2003-2007) и в Киевския държавен университет „Тарас Шевченко" – от 2012 г. Ръководител е на българо-руски научно-изследователски проекти. Автор е на книгите: „Лабиринтът на драмата. Трансформация на Аза в българската драматургия на XX век", С. 2002 и „Блянове по модерна драма. Драматургичният проект на Петко Тодоров", С. 2010, както и на много статии и студии в научни сборници, в литературната и театрална периодика.

ЃУРЧИНОВ, Милан. Книжевен критичар, теоретичар на литературата, славист, комааратист, редовен член на Македонската академија на науките и уметности-

те (МАНУ). Роден 1928 г. во Белград. Се школувал во Скопје, Ниш и во Белград. Специјализирал нова руска книжевност на Универзитетот „Ломоносов" во Москва (1957), каде што ја подготвувал својата докторска дисертација „Преломните години во животот и во творештвото на А.П. Чехов" под менторство на Г. Поспелов. Потоа специјализирал на Универзитетот „Сорбона" под раководство на проф. Шарл Дедејан. Член на претседателството на МАНУ. Долгогодишен професор на Филозофскиот/Филолошкиот факултет „Св. Кирил и Методиј" во Скопје (1961–1985), шеф на Катедрата за славистика (1965–1971), а од 1980 основач и прв шеф на Катедрата за општа и компаративна книжевност. Член на Медитеранската академија (Неапол). Учесник на сите Конгреси на славистите од 1956 во Прага до денес, претседател и организатор на XII конгрес на славистите (Охрид, 2008). Член на Извршното биро на Европското друштво за култура („S.E.C.") со седиште во Венецијаи претседател на македонската секција на „S.E.C." Бил претседател на Друштвото на писателите на Македонија и на Струшките вечери на поезијата. Еден е од основачите на македонскиот ПЕН. Претседател на Меѓународниот славистички комитет (2004-2008).

Со свои предавања гостувал на универзитетите во Петроград, Москва, Киев, САД (Харвард, Њујорк, Колумбус, Вашингтон), Канада (Торонто), Сорбона (Париз), Серизи ла Сал (Франција), Виена (Австрија), Прага, Варшава, Лисабон, Осло, Истанбул и др.

Учествувал во повеќе меѓународни проекти. Неговите дела се преведени на повеќе светски јазици: руски, англиски, италијански. Автор е на одделни книги за Достоевски (1981), Пастернак (1987), Чехов (2004). Во 2008 година „Матица македонска" објави избор на неговите книги во 10 тома. Приредил повеќе антологии на современата македонска поезија и проза на неколку светски јазици. Ја подготвил и ја објавил антологијата „Bugarska poezija XX veka" („Nolit", Beograd, 1969).

За својата книжевна и културна-општествена дејност награден е со повеќе домашни и странски признанија.

ЃУРЧИНОВА, Анастасија**.** Книжевен критичар, есеист и преведувач, редовен професор на Катедрата за италијански јазик и книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески" во Скопје. Родена е во 1963 година. Дипломирала општа и компаративна книжевност на Универзитетот „Св. Кирил и Методиј" во Скопје (1985). Постдипломски студии завршила на Универзитетот во Белград со магистерска теза за Трансформација на сказната во делото на Итало Калвино, (1992), а докторат одбранила на Универзитетот во Скопје, на тема Рецепцијата на италијанската книжевност во Македонија (2000). Се занимава со компаратистика, италијанистика, македонска книжевност, интеркултурна комуникација и преведувачки студии. Член е на ДПМ, како и на ме]ународни асоцијации за компаратистика (AILC, REELC) и италијанистика (AIPI, AIBA). Раководела и учествувала во повеќе научни проекти од национален и интернационален карактер. Била координатор на европскиот TEMPUS проект New Curriculum Model for Italian Studies. Била уредник на списанијата „Спектар" и „Книжевен контекст" при Институтот за македонска литература. Претседател е на италијанскиот културен центар „Данте Алигиери" во Скопје. Гостувала на универзитети во Рим, Бари, Удине, Неапол, Загреб, Белград, Солун и др. Авторка е на книгите Kalvino i skaznata (2000); Italijanskata kni`evnost vo Makedonija (2001); Prli~ev i Ariosto, ili za smeata i melanholijata (2002); Konteksti. Studii na sporedbeni temi (2006); Italijanskata kni`evnost od XIII do XVI vek (koavtor so L. Uzunovi}, 2007, II изд. 2011); Медитерански синестезии.

Избрани студии и есеи (2013). Приредила антологии на италијанскиот расказ на македонски јазик (Тајната игра, Скопје, 1996) и на новата македонска книжевност на италијански јазик (La letteratura del sogno, Salentobooks, 2012), како и одделни книги од италијанските автори Е.Сангвинети (2000), Л.Манци (2003) и А.Њиши (2006). Превела дела од Џ.Бокачо, Н.Макијавели, И.Калвино, Н.Аманити и П.Џордано. Добитник е на награди за книжевен превод и на одликување од претседателот на Р.Италија.

ДАКОВА, Бисера. Литературен историк и критик, доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Родена е през 1966 г. Завършва българска филология и втора специалност „Немски език" в Софийския университет „Св. Климент Охридски" (1990). Научните ѝ интереси са в областта на: български модернизъм, авторовата фигура на модерния поет, лирическата памет. От 2006 до 2011 година е гост-лектор по български език и литература в Университет Виена и в университет „Фридрих-Шилер", Йена, Германия. Автор е на хабилитационния труд „Век и краевековие. Позитивизъм и декаданс в българската литература през XIX век; аспекти на ориентализма и културната идентичност", както и на книгите: „Яворов. Археология на автора", С. 2002. „Век и краевековие", С. 2007, „Der unanthologische Trajanov. Die getilgte Dekadenz. Über die Verwandlungen der poetischen Sprache". Hamburg, 2009. („Неантологичният Траянов. Заличеното декадентство. За преображенията на поетическия език". Хамбург, 2009).

ДИМИТРОВА, Елка. Литературен историк, доктор по филология в Института за литература при БАН. Родена е през 1971г. Завършва българска филология в Софийския университет „Св. Климент Охидски". Научните ѝ интереси са в областта на нова и съвременна българска литература, история на литературата, теория на литературата, модернизъм, литературна критика. Защищава дисертация на тема: „Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те г. на XX в."(2001). Автор е на книгата „Изгубената история: Аспекти на митологичното и историчното в българската поезия от 20-те години на XX век (Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Николай Лилиев, Атанас Далчев)". С., 2001, на учебни помагала и на много научни публикации в специализирани литературоведски издания.

ДРАКУЛЕВСКА КАПУШЕВСКА, Лидија**.** Книжевен теоретичар и критичар, редовен професор по компаративни поетики на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески", Универзитет „Св. Кирил и Методиј" –Скопје. Родена 1962 год. во Штип. Дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје (1985), магистрирала на тема „Фантастичниот расказ во македонската литература" на Филолошкиот факултет, Универзитет во Белград (1992), а докторската дисертација на тема „Модерните поетски струења во Европа и современата македонска поезија: симболистички и надреалистички импулси" ја одбранила на Филолошки факултет „Блаже Конески" - Скопје (2000). Член е на македонскиот ПЕН центар, како и на меѓународните асоцијации за компаратистика (AILC, REELC).Била член на Управниот одбор на Струшките вечери на поезијата (2005–2007), уредник на електронското списание Мираж (2006–2008) и член на редакцијата на електронското списание Блесок (2010-2015). Учествувала во повеќе домашни и меѓународни научноистражувачки проекти. Автор е на неколку монографии: Во лавиринтите на фантастиката: фантастичниот расказ во

македонската литература, (1998, IIизд. 2004); Поетика на несознајното: симболистички импулси во современата македонска поезија (2001); Поетика на изненадувањето: надреалистички импулси во современата македонска поезија, (2003); Маргарита по трагите на Мајсторот: есеи и студии (2006); Калеидоскоп: студии и есеи (2011). Ги приредила книгите: Антологија на светската лирика(1994, заедно со М. Бојаџиевска);Ден во Скопје, антологијата на скопски раскази (1998); Куќа – цел свет, тематски избор од македонската поезија „Куќа. Праг",двојазично, на македонски и на англиски јазик, (2004); Тешка ноќ, антологија на современиот македонски фантастичен расказ, (2009) Alseenvlindereengedichtwordt (ModerneMacedonischepoëzie), (Alicante) España, 2010 (Кога пеперугата станува песна, избор од македонската современа поезија на фламански со предговор, заедно со В. Мартиновски); Poesia Macedonia Contemporanea en Español, избор од македонската современа поезија на шпански со предговор, The Macedonian PEN Review, 2011–2012. Добитник е на награда за придонес во областа на есеистиката на списанието „Корени" од Куманово (2012).

ИГОВ, Светлозар. Литературен критик и историк, есеист, поет, романист, преводач, професор, доктор на филологическите науки, професор в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски". Роден е през 1945 г. Завършва славянска филология в Софийския университет „Св. Климент Охридски" (1966). Научните му интереси са в областта на класическата и съвременна литература, сравнително и славянско литературознание, история и теория на критиката и поетика на романа. Специализира в Загреб и Белград (1967-68). Редактор във в. „Литературен фронт" (1969-70) и сп. „Съвременник" (1972-76). Член на редколегията на списанията „Съвременник" (1973-1983), „Панорама" (1980-90), „Сравнително литературознание" (1980-90) и „Литературна мисъл" (2010-). Главен редактор на сп. „Език и литература" (1994- 2005). Автор е на над 40 книги, между които: „Високо, при извора. Критики и есета". С., 1974; „Хуманизъм и творчество". С, 1978, 1981; „Грозните патета". С.1984; „Призори (фрагменти)". С., 1988; „История на българската литература 1878-1944". С.,1990; „Иво Андрич: Творческо развитие и художествена структура". С., 1992; „Творби на българската класика". С., 1995; „Българската литература XX век — От Алеко Константинов до Атанас Далчев". С., 2000; „История на българската литература 1878-1989". С., 2001, 2010; „Книга за Пенчо Славейков". С.,2006; „Бай Ганю и Бай Ганю. Загадъчната творба за проблематичния българин Бай Ганю". С., 2008 и др. Автор е на романите „Елените" (1998) и „Там на Балканите" (2012), както и на поетичните книги „Раниият край на лятото" (1995), „Там" (2005) и др. Автор е и на над 1000 научни публикации в специализирания литературоведски и литературен печат. Негови работи са превеждани и публикувани на много европейски езици. Носител е на престижни национални и международни награди.

ЙОРДАНОВ, Александър. Литературен историк и критик, доцент, доктор на филологическите науки в Института за литература при БАН. Роден е през 1952 г. Завършва Шуменския университет със специалност „Българска филология" (1976). Защитава дисертация на тема: „Литературната критика на българския модернизъм. Димо Кьорчев, Иван Радославов и Гео Милев" (1985) в Института за литература при БАН. Изследователските му интереси са в областта на новата и съвременната българска литература, българския литературен модернизъм, история и теория на литературната критика. Главен редактор на седмичника за политика и култура „Век 21"

(1990-1998) и на седмичника „Демокрация“ (2013). Съставител и редактор на избрани съчинения на български критици и писатели: Захари Стоянов (на руски език), Димо Кьорчев, Владимир Василев, Николай Райнов. Автор е на: „Личности и идеи“. С., 1986, „В сянката на думите“. С., 1989, „Своечуждият модернизъм“. С., 1993; „Завръщане“. С., 2006; „Самотен и достоен. Проф. д-р Константин Гълъбов – живот, творчество, идеи“. С., 2012, както и на редица публицистични книги, между които: „Надеждата срещу безвремието“. В., 1993; „Да нарушим Сценария!“. С., 2008; „Blogo,ergo sum!“, С., 2012 и на много публикации в специализирания научен и литературен печат.

КОРТЕНСКА, Мирослава. Културолог, медиен експрет, театрален критик и публицист, доцент, доктор, преподавател по История и теория на драмата и театъра в Югозападен университет „Св. Неофит Рилски“. Родена е през 1953 г. Завършила е НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ със специалност *театрознание и театрална критика*. Работила е като театрален драматург, директор на театър и др. Преподавател в Нов български университет. Автор е на книгите: „Културен вертикал“. С. 1998; „Културен компас. Посока: Балканите-Европа“, С. 2006; „Културната мисия на кръга „Мисъл“ С. 2008, както и на много научни студии и статии. Автор е и на документалните филми: „Отместеното поколение“ (1998), „Възстановителна репетиция“ (2004).

РУСКОВА, Елизария. Театрален историк, компартивист, доктор по филология и хоноруван преподавател по скандинавска драма, театър и филм в Катедрата по германистика и скандинавистика в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Родена е през 1956 г. Завършила е театрознание, кинознание и английска филология в Карлов университет, Прага (1985). Изследователските ѝ интереси са в областта на модернизма в европейската и българската драма, рецепцията на скандинавската драма в България, както и върху процесите в българската култура в първата половина на XX век.

СРБИНОВСКА, Славица. Теоретичар на литературата, редовен професор по Теорија и методологија на книжевноста и компаративни поетики на Катедрата за Општа и компаративна книжевностт при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје. Родена 1963 год. во Скопје. Дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје (1985), магистрирала на тема: „Трансформации на книжевно-теоретскиот поим гледна точка од Хенри Џејмс во современите наратолошки теории“ на Филолошкиот факултет во Белград (1993), а докторска дисертација „Видови фокализација во романот“ одбранила на Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ во Скопје (1998). Член е на меѓународната асоцијација за истражувања во областа на компаративната книжевност (REELC/ENCLS)“, како и на интернационалната асоцијација за семиотички проучувања (IASS). Уредник е во издавачката куќа „Сигмапрес“ од Скопје. Учествувала во повеќе домашни и меѓународни научноистражувачки проекти: Tempus Programme (Amsterdam School for Cultural Analysis /ASCA), 2000, проект посветен на развој на високото образование (Université Paris-Sorbonne /Paris III) 2001, проект посветен на родови студии (European University, Florence, Italy (2001) и други. Автор на книгите: Подвижниот посматрач во романот, (2000); Низ призмата на Другиот, (2002); Роман,статус, интерпретации, перспективи, (2004); Субјект, литература,

култура, (2006); Визуелни стратегии, (2008); Феминизам и род, (2010); Книжевност, филм, популарна култура, (2011); Литература и филозофија, (2012); Книжевноста и политиките на претставувањето, (2014). Преведувач на студии од областа на теоријата на книжевноста, културата и компаративната книжевност од авторите Мике Бал, Џералд Принс, Жан Бесиер, Рената Лахман, Мајкл Рифатер, Дубравка Угрешиќ и други автори.

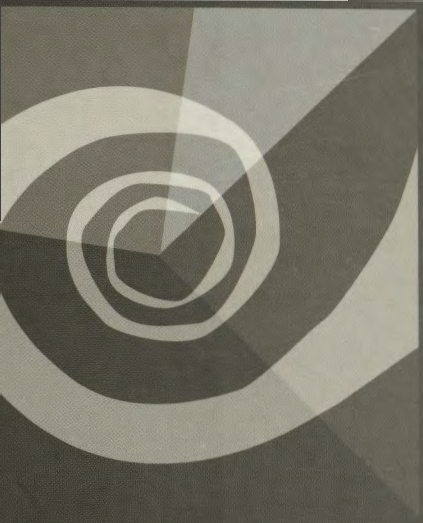
СТОЈМЕНСКА-ЕЛЗЕСЕР, Соња. Компаратист, литературен теоретичар и критичар. Научен советник и редовен професор во Одделението за теорија на литературата и компаративна книжевност во Институтот за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј" – Скопје. Родена 1963 година во Штип. Дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје (1986), магистрирала на истиот факултет на тема Теориско-методолошките начела на Михаил Бахтин, а докторската дисертација Лудистички постапки во современиот расказ ја одбранила на Филолошки факултет „Блаже Конески" - Скопје (2003). Член е на Друштвото на писателите на Македонија, на Меѓународната асоцијација за компаратистика (AILC), Европската мрежа за книжевни компаративни студии REELC/ENCLS (European Network of Comparative Literary Studies), Славистички комитет на Македонија. Учесник во повеќе домашни и меѓународни научноистражувачки проекти: „Компаратистика – состојби и перспективи", ИМЛ, (раководител); „Македонски митопоетски роман", ИМЛ, (учесник); „Интерпретативни стратегии (книжевна херменевтика)" – научна работилница, МАНУ, (учесник). Автор на книгите: Пулсирачка филологија, (1997); Игропис: есеи за книжевниот лудизам, (2004); Споредбена славистика, (2005); Еквилибриум/Equilibrium, (2009); Со посвета, (2013). Приредувач на книгите: Гризни го јаболкото: антологија на македонската еротска проза (2006); Компаративна книжевност, (хрестоматија од едицијата Теории на другоста), (2007); Остров на копно, (Избор од поезијата на Богомил Ѓузел со предговор (2008).

ТРАЙКОВА, Елка. Литературен историк, доцент, доктор по филология в Института за литература при БАН. Родена е през 1959 г. Изследователските ѝ интереси са в областта на новата българска литература и литературния печат. Завършва Софийския университет „Св. Климент Охридски" със специалност „Българска филология". През 1987 г. защитава докторска дисертация на тема „Литературният периодичен печат през 20-те години на XX век". От 2003 г. е завеждащ секция по Нова и съвременна литература. Научен секретар (2001-2012) на Института за литература. Директор на Института за литература – от 2013 г. Отговорен секретар и редактор на фундаменталното изследване на литературния периодичен печат в България „Периодика и литература". Стипендиант на Централноевропейския университет (1996-1998), където разработва индивидуален научен проект на тема „История на литературните полемики в България и Русия в периода 1944-1989 г." От 1996 до 1999 г. изнася лекции по Нова и съвременна българска литература пред семинар на Американската научна фондация IREX. От 2013 г. е ръководител на научен проект „Виртуална библиотека „Иван Д. Шишманов" – българската литература в превод". Съставител и редактор е на 9 научни сборника. Автор е на книгата „Българските литературни полемики", С. 2001., както и на много студии и статии, публикувани в научни сборници и литературни периодични издания.

ХРИСТОВ, Иван. Литературен историк, критик и поет, доктор по нова българска литература в Института за литература при БАН. Роден е през 1978 г. Изследователските му интереси са в областта на историята на новата българска литература. Автор е на изследването „Кръгът „Стрелец" и идеята за родното" (2009) и на стихосбирките „Сбогом, деветнайсти век" (2001), „Бдин" (2004) и „Американски поеми" (2013). Поезията му е превеждана на много езици. Носител е на национални литературни награди.

ШЕЛЕВА, Елизабета. Компаративист, книжевен теоретичар и критичар, редовен професор на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески" во Скопје. Родена 1961 год. во Охрид. Дипломирала на Катедрата за општа и компаративна книжевност при Филолошкиот факултет во Скопје (1984), магистрирала на тема „Типолошки модели на македонската книжевна критика" на Филолошкиот факултет при Универзитетот во Белград (1988), а докторската дисертација „Проблематиката на дијалогизмот и интертекстуалноста" ја одбранила на Филолошки факултет „Блаже Конески" - Скопје (1998). Во 1999 и 2000 година, ангажирана е како гостин-предавач на меѓународната школа за постдипломци од областа на хуманитарните науки, „The Image of the Other", во организација на ХЕСП Будимпешта и ФИООМ–Скопје. Била директор и предавач на летната школа „Македонскиот културен идентитет" во рамките на Охридскиот летен универзитет за постдипломци при институтот Евро-Балкан, во Охрид, 2011 г. Во својство на уредник е вклучена во работата на меѓународното списание за литература и култура „Sarajevske sveske" со седиште во Сараево (БИХ). Учесник во повеќе домашни и меѓународни научноистражувачки проекти. Раководител на научноистражувачкиот проект „Удвоена Другост – родовите аспекти на балканизмот", при фондацијата „Институт Отворено општество" – Македонија во 2004. Научен секретар на макропроектот „Компаративно проучување на македонската литература и култура во 20 век", при Македонската академија на науките и уметностите од 1994 до 1997 година. Соработник од Македонија во меѓународниот проект „Сликата на Другиот во книжевното образование во ЈугоисточнаЕвропа", ЦЕП, Софија (Бугарија), 2001 г. Автор на книгите: Во име на новото (1986); Компаративна поетика, (1996); Книжевно-теориски студии, (1997); Културолошки есеи, (2000); Од дијалогизам до интертекстуалност,(2000); Заробеници на денот, (2001, во електронски формат); Отворено писмо, (2003); Дом идентитет, (2005); Домот на писмото, (2008); Хетеротопии на писмото, (2014). Приредувач на книгите: Песна меѓу две лета, избор и предговор на антологиски избор од македонската современа поезија за СВП, (2009); „Македонската поезија во транзиција", во Sarajevske sveske" (2007).; Приклештени меѓу три сида, македонската нижевност во периодот на транзиција, избор за списанието „Текстура", Белград, (2012). Преведувач од англиски на дела од Гиги Тевзадзе, Знаци на иднината, (2000); Џудит Батлер, Проблеми со родот (во коавторство со Роберт Алаѓозовски, 2002); Карл Попер, Непрекинатата потрага, (2001); Ронит Бергман, Медено ласо, (2012); Хава Пинхас Коен, Песните на Орфеја, (2015); и од словенечки: Растко Мочник, Теорија за денешно време (во коавторство со Јасна Котеска, 1999). Добитник е на наградата на „Младборец" за дебитантска книга во 1986 г., како и наградата за долгогодишен придонес во областа на есеистиката од списанието „Корени", Куманово, во 2007 година.


B483311



Цена 12 лв.

9 786199 024867