

ПЛОВДИВСКИ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“



ФИЛОЛОГИЧЕСКИ ФАКУЛТЕТ

ПАИСИЕВИ ЧЕТЕНИЯ

Международна
славистична конференция

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ
ФОЛКЛОР

Пловдив
13–14 октомври 2006 г.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 44, кн. 1, сб. Б, 2006

Филология

**PLOVDIV UNIVERSITY „PAISII HILENDARSKI“ – BULGARIA
SCIENTIFIC PAPERS – PHYLOLOGY
VOL. 44, BOOK 1, PART B, 2006**

Редакционна колегия:

доц. д-р Жоржета Чолакова – отговорен редактор
проф. д-р Диана Иванова
доц. д-р Любка Липчева
доц. д-р Красимира Чакърва
доц. д-р Елена Гетова
доц. д-р Пеньо Пенев
гл. ас. д-р Юлиана Чакърва

ISSN 0861–0029

СЪДЪРЖАНИЕ

Т. ИВ. ЖИВКОВ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА СЛАВИСТИЧНА ФОЛКЛОРИСТИКА И ЕТНОЛОГИЯ В КРАЯ НА ХХ ВЕК.....	5
<i>Владимир Пенчев</i>	
MIEJSCE RYTUALNEGO REKWIZYTU W BUŁGARSKIM OBRZĘDZIE ŁAZARUWANE	11
<i>Joanna Mleczko</i>	
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ОДНОЙ БОЛГАРСКОЙ ДЕТСКОЙ ИГРЫ.....	22
<i>Маргарита Надель-Червиньска</i>	
УСМЕНА ПРЕДАЊА О КОСОВСКОЈ БИТКИ 1389. ГОДИНЕ.....	34
<i>Соња Петровић</i>	
PROGRAM BĀDÁNÍ NAD PROMĚNAMI DRUHŮ A ŽÁNŘŮ (VE STŘEDOEVROPSKÉM KONTEXTU)	47
<i>Libor Pavera</i>	
БИБЛЕЙСКИТЕ ЦИТАТИ В БЕСЕДАТА НА ПРЕЗВИТЕР КОЗМА.....	63
<i>Антоанета Буюклиева</i>	
ПУТОВАЊЕ КАО ДУХОВНИ ЧИН У ДЕЛИМА СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ	78
<i>Наташа Половина</i>	
КЊИГОЉУБИВЕ ЖЕНЕ СРЕДЊЕГ ВЕКА. ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ	91
<i>Светлана Томин</i>	
ТАКСИДИОТЪТ ПРОСВЕЩЕНЕЦ.....	107
<i>Илия Гудженов</i>	
TRADICE PŘEDOBROZENESKÉHO A OBROZENESKÉHO KNĪHTISKU V MEZISLOVANSKÝCH PARALELÁCH	124
<i>Miroslav Kouba</i>	
КАК РАЗКАЗВА МЕСЕЦЪТ, ИЛИ ЗА ЕДИН НЕТРАДИЦИ- ОНЕН РАЗКАЗВАЧ В ПРОЗАТА НА ЯН НЕРУДА	139
<i>Таня Маджарова</i>	
ЗАВРЪЩАНЕ КЪМ ИЗОСТАВЕНИЯ СТРОЕЖ: НЕНАПИСАНИЯТ МОРСКИ РОМАН НА ИВО АНДРИЧ.....	150
<i>Светлозар Игов</i>	
ХЕРМАН БАР И БЪЛГАРИЯ.....	155
<i>Младен Влашки</i>	

РЕФЛЕКСИВНОСТ И АВТОРЕФЛЕКСИВНОСТ В ЕСЕИСТИКАТА НА ИЛИЯ ВОЛЕН	180
<i>Запрян Козлуджов</i>	
ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ГЕО МИЛЕВ – ПО ПЪТЯ МЕЖДУ СОФИЯ И ЛИПИСКА	188
<i>Мая Горчева</i>	
СПИСАНИЯТА „НАШ ЖИВОТ“ И „ЗВЕНО“ – УПОТРЕБИТЕ НА ДЕКАДАНСА	199
<i>Калина Лукова</i>	
СМИСЛОВИТЕ БЕЗДНИ НА (ЛИПСВАЩИЯ) ДОМ/А (ОПИТИ ВЪРХУ ФИГУРИТЕ НА ДОМА В ДРАМАТУРГИЯТА НА П.Ю.ТОДОРОВ И РАЧО СТОЯНОВ)	211
<i>Светлана Стоянова</i>	
WINNI BEZ WINY („W CZAS DŹUMY“ JORDANA JOWKOWA).....	237
<i>Bożena Żejto</i>	
OBSERVATIONS SUR LE RYTHME NARRATIF DANS LE PROCES-VERBAL DE J.M.G. LE CLEZIO.....	254
<i>Zlatorossa Nedeltcheva</i>	
ЛЮБОВ И СЕМЕЙСТВО. ЗА БУНТА НА МАРИЯ КАСПРОВИЧ И БЪЛГАРСКАТА МУ СЛЕДА	267
<i>Калина Бахнева</i>	
ПАМЕТ И БЕЗПАМЕТНОСТ НА СЮРРЕАЛИСТИЧНИЯ ПЕРСОНАЖ (ВАЛЕРИЯ И СЕДМИЦАТА НА ЧУДЕСАТА ОТ ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ)	280
<i>Жоржета Чолакова</i>	
ARTYSTA I IDEOLOGIA. MISTRZ Z WOJANY W POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH FANI POPOWEJ- MUTAFOWEJ I STOJANA ZAGORCZINOWA	290
<i>Wojciech Józwiak</i>	
DEBIUT MARKA HŁASKI W OCENIE ZAWODOWYCH KOMENTATORÓW LITERATURY	301
<i>Justyna Wojciechowska</i>	
ПЪТУВАЙКИ КЪМ БАБАДАГ ИЛИ ЗА МОДЕЛИТЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО В ПОЛСКАТА ПРОЗА НА ПРЕЛОМА МЕЖДУ ХХ И ХХІ ВЕК	310
<i>Галя Симеонова-Конах</i>	
НАЗАПАДНИЈИ СРПСКИ ГОВОРИ ДАНАС	327
<i>Милан Драгичевић</i>	

Т. ИВ. ЖИВКОВ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА СЛАВИСТИЧНА ФОЛКЛОРИСТИКА И ЕТНОЛОГИЯ В КРАЯ НА ХХ ВЕК

Владимир Пенчев
Институт за фолклор – БАН

Вън от всяко съмнение е фактът, че развитието на хуманитаристичното познание у нас през втората половина на миналия век и началото на настоящия е ярко белязано от личността и делото на проф. Т. Ив. Живков. Казвам хуманитаристичното, защото идеите и концептите на Живков не бяха и не са вкопани в синорите на научните области, смятани за емблематични за неговото научно творчество, т. е. фолклористиката и етнологията, но те имаха, имат и вероятно ще имат силни въздействия върху редица други полета на българската хуманитаристика.

Вън от всяко съмнение е и фактът, че научните търсения на видния български учен реструктурираха из основи фолклористичното познание у нас, „разрушиха порядъка“, внесоха нови и различни виждания и подходи. Възгледът за фолклора като културна система се оказа „работещ“ както в теоретичен, така и в практически план и позволи не само да се изведе нова изследователска парадигма, която бе възприета, макар и не безусловно, от научната общност, но и да се извърши проблемно структуриране на Института за фолклор, превърнал се в един от модерните хуманитаристични центрове в Европа. Не по-малко „работещ“ се оказа и възгледът за етнологията като синтезно познание в системите на науките за човека и обществото, като познание за човешките общности, който също „преобърна“ родните научни парадигми, намери многобройни следовници и също беше институционализиран със създаването на университетски учебни програми по етнология в Пловдивския университет „Паисий

Хилендарски“ и Югозападния университет „Неофит Рилски“ в Благоевград и формирането на Катедрата по етнология и социология и Лабораторията по етнология и фолклористика във филологическите факултети на двата университета.

В контекста на казаното става ясно, че славистичните търсения на българската фолклористика и етнология в последните десетилетия също са повлияни под една или друга форма от научните парадигми на Живков, че тяхното развитие в този период е неразривно свързано с неговата личност и дело. Подобна теза обаче изглежда на пръв поглед не съвсем защитима. В нашето съзнание проф. Живков изпква преди всичко като българист, като учен, който няма много допирни точки със славистичната проблематика. Дали обаче наистина е така?

Дори и беглият поглед върху библиографията на научните му трудове¹ ще разкрие една различна картина. Редицата рецензии и отзиви в научния печат върху споменатата проблематика² свидетелстват за постоянния интерес на Живков към славистичното фолклористично познание, към тенденциите и характеристиките на неговото развитие. Всъщност в това няма нищо чудно. Живков питаше дълбоко уважение към проф. Цветана Романска, смяташе се до голяма степен за неин ученик и съвсем естествено славистичните занимания на известната българска фолклористка не може да не са сложили отпечатък и върху неговите интереси и дирения. Показателно в това отношение е, че сред галерията изследователски образи на български фолклористи, сътворени от перото на Живков³, при-

¹ Матеева, В. Библиография на проф. д-н Тодор Ив. Живков. – Български фолклор, 2001, № 2–3, 9–19.

² Живков, Т. Ив. Принос в изследването на славянската историческа балада. – ИЕИМ, 1967, № 10, 289–291; Принос в изследването на славянската епическа традиция. – Български фолклор, 1975, № 1, 69–72; Принос в изследването на славянската епическа общност. – Български фолклор, 1975, № 2, 88–89; Л. К. Вахнина. Славянские рабочие песни. Социальный контекст, художественно-эстетические особенности. Киев, 1986. – Български фолклор, 1988, № 2, 102–103.

³ Вж. напр. Живков, Т. Ив. Въпроси на фолклористиката в научното наследство на Ив. М. Хаджийски. – СпБАН, 1972, № 2–3, 88–106; Марко К. Цепенков (1829–1920). – Исторически преглед, 1980, № 1, 79–84; Марко К. Цепенков и неговото дело. – Македонски преглед, 1995, № 3, 31–50; Марко

съства съвсем логично и Цв. Романска⁴. Всичко това обяснява и неговите научни сондажи в славистичната проблематика, свързани преди всичко с проучванията на епоса, обредността, фолклорната песенност, историята на славянската фолклористика, славянската религиозност и др.⁵ От друга страна, редовното участие на Живков в славистични конгреси⁶ доказва също пристрастията му към фолклористичната славистика. Никак не е случаен фактът, че дълги години той е заместник-председател и член на Българския национален комитет на славистите, на Фолклористичната комисия при Международния комитет на славистите и на Националната комисия към Международната асоциация за изследване развитието на славянските култури. Подобни позиции в структурите на нашата и световната славистика говорят еднозначно не само за ролята и мястото му в

К. Цепенков и неговото дело. – В: Марко К. Цепенков. Фолклорно наследство. Т. 1. С., 1998, 7–17; Препрочитайки Шишманов. – В: Т. Ив. Живков. Фолклор и съвременност. С., 1981, 73–89; Братя Миладинови и българската народоведска традиция. – Български фолклор, 1981, № 1, 3–14; Един завет на Миладиновци. – Български фолклор, 1985, № 3, 80–92; Кузман Шапкарев в историята на българската фолклористика. – Български фолклор, 1984, № 2, 41–48; Михаил Арнаудов и българската етнология и фолклористика. – Език и литература, 1990, № 1, 3–14; За Михаил Арнаудов – осем години по-късно. – В: Арнаудов сборник. Т. 1. Русе, 2000, 7–12; Многообразието на синтеза [Възгледите на П. Динеков]. – Език и литература, 1992, № 3, 17–31 и др.

⁴ Живков. Т. Ив. В памет на Цветана Романска. – Български фолклор, 1989, № 2, 56–60. Текстът е публикуван и в: Т. Ив. Живков. До следващата запетая... С., 1999, 365–373.

⁵ Живков, Т. Ив. Генетични връзки и типологични сходства на българския юнашки епос със сърбохърватските юнашки песни, руските билини и украинските епически песни (в съавторство). – В: Славянска филология. Т. 11. С., 1968, 185–204; Русия и развитието на българската фолклорна традиция. – Български фолклор, 1978, № 1, 7–23; Русия и руско-турските войни в българския фолклор. – Военноисторически сборник, 1978, № 1, 73–82; Вук Ст. Караджич и европейският фолклоризъм. – Език и литература, 1988, № 1, 44–45; Третата Славия. – В: Т. Ив. Живков. До следващата запетая... С., 1999, 403–408 и др.

⁶ Вж. напр. Живков. Т. Ив. Изказване на Петия международен конгрес на славистите. – В: Славянска филология. Т. 9. С., 1968: 106.

българската наука, но и за признанието на международната научна общност.

Така всъщност опираме до втората основна насока в заниманията на проф. Тодор Ив. Живков в полето на славистичната фолклористика и етнология, която бих нарекъл институционална. И тя, струва ми се, има извънредно същностно значение за тяхното битие през последните десетилетия на ХХ век, та и до днес. Стана вече дума, че в съзвучие с идеите на Живков и с негово пряко участие през осемдесетте години беше извършено проблемно структуриране на Института за фолклор, в рамките на което през 1985 г. беше създадена и Секцията по балкански и славянски фолклор. Появата на това научно звено в структурата на Института за фолклор беше продиктувана, от една страна, от необходимостта от научноорганизационно покритие на Живковата парадигма във фолклористиката, от друга – от акцента в неговите виждания към славистичната и балканистичната проблематика, и от трета – от наличието на подготвени специалисти в тези области. Многозначителен е фактът, че и до днес секция „Балкански и славянски фолклор“ остава единствената подобна структура в системата на българската хуманитаристика. През изминалите години секцията се изгради и израсна като научно средище със собствено лице и успя да реализира успешно редица изследователски проекти в областта на славянската и балканската епика, проучванията на етнокултурните и етнорелегиозните общности в българските земи, на българските общности в чужбина (основно на славянската етнична територия) и т.н. Показателно е, че основателите на секцията днес са уважавани учени с признание не само у нас, но и в световната славистика и балканистика, а мнозина от членовете ѝ се изявяват не само на научното поприще, но и като преподаватели във висшите училища. И тук отново се натрапва една аналогия.

Известно е, че започнал преподавателската си дейност в българските висши училища като фолклорист, в началото на 90-те години Т. Ив. Живков предложи и осъществи с помощта на екип от учени програма за нова университетска специалност – етнология. Тази програма се реализира успешно в ПУ „Паисий Хилендарски“, ЮЗУ „Неофит Рилски“ и бившия Славянски университет, базирайки се на филологическа подготовка, и е поставена в тесни взаимоотношения със социологията. Тя е реализация на идеята на Живков за интегрално обучение, необходимо в съвременната социокултурна ситуация, и

отговор на обществените интереси, ориентирани към културната самоличност на различните общности. В университетската среда Живков създаде мрежа от съмишленици на идеите, разработвани в Института за фолклор и университетските структури, очертаваща контурите на една научна стратегия, в резултат на която се създаде фолклористичната школа, притежаваша днес авторитет в България и признание в чужбина, и се изгражда нова, етнологжка школа.

Важно за нас в случая е, че в проекта, реализиран от Живков и неговите съмишленици чрез блягоевградската етнология, бяха заложени два модула – славистичен и балканистичен. Целта на университетската програма по етнология в ЮЗУ беше да се подготвят специалисти, които да се включат компетентно в изследването на съвременните процеси и явления, протичащи в етничните общности на Балканите, както и да се изведе обучението по славистика у нас извън рамките на чистата филология, като се надстроят познания у студентите за идентичността и културата на славянството и на отделните славянски етноси. Програмата се оказа работеща, тя привлече студентски интерес и резултатите не бяха за подценяване. Във връзка с нейната реализация и преподавателското покритие на специалността беше създаден сектор „Етнология и фолклористика“ при Катедрата по литература на Филологическия факултет на ЮЗУ, както и Лаборатория по етнология и фолклористика⁷. За съжаление по паранаучни и параобразователни причини специалността „Етнология“ беше постепенно закрыта, като успяха да завършат само четири випуска в модулите „Славистика – Украинистика“ и „Балканистика – Елинистика“. Искам все пак да се надявам, че работещият модел в Блягоевград, показал своята ефективност и смисленост, ще бъде възстановен в най-близко бъдеще и в ЮЗУ „Н. Рилски“ отново ще се дипломират етнологи слависти. Впрочем идеи за подобно обвързване на антроположкото обучение със славистична, а и с балканистична специализация се появяват периодично и в Департамента по антропология на Нов български университет и може би в крайна сметка колегите там ще ги възприемат също.

Да обобщим – от всичко казано дотук става ясно, че славистичната проблематика далеч не е чужда на научните дирения на проф.

⁷ Вж. по-подробно за нея на електронния ѝ адрес: www.swu.ethno.bg

Тодор Ив. Живков, както не му е чуждо и включването им в университетските програми по етнология, чийто създател и куратор е той. Нещо повече, известният български учен се изявява и като практик и организатор, участвайки както в работата на наши и международни научни организации, така и вдъхновявайки и формирайки лично научноорганизационни структури със славистична насоченост и в системата на БАН, и в системата на висшето образование. Именно затова неговото име е и ще бъде неразривно свързано с развитието на фолклористичната и етнологката славистика и балканистика у нас през последните десетилетия на XX век и до днес, а неговите идеи и виждания, намерили широка подкрепа и сподвижници приживе, ще бъдат разгърнати и задълбочени от учениците и последователите му.

MIEJSCE RYTUALNEGO REKWIZYTU W BUŁGARSKIM OBRZĘDZIE ŁAZARUWANE

Joanna Mleczo
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Bułgarskie *łazaruwane*, zaliczane do tzw. *rites de passage*, jest jednym z najważniejszych obrzędów cyklu wiosennego. Jego uczestniczki – nazywane *łazarkami* – to dziewczęta w wieku przedmałżeńskim, które dzięki udziałowi w obrzędzie uzyskują nowy status społeczny, zezwalający na wstąpienie w związek małżeński. Ich przesunięciu o jeden szczebel w hierarchii społecznej towarzyszy przejście zimy w wiosnę (obrzęd realizowany jest najczęściej w dniu św. Łazarza lub przypadającą po nim Niedzielę Palmową).

Artykuł poświęcony jest semantycznej analizie wybranych elementów kodu przedmiotowego *łazaruwane*, który obok sześciu innych (personalnego, akcyjnego, temporalnego, przestrzennego, werbalnego i muzycznego) współtworzy jego sens¹.

Kod przedmiotowy tradycyjnego obrzędu to, jak definiuje go N. I. Tołstoj, przedmioty towarzyszące wykonywaniu czynności obrzędowych (codziennego użytku lub specjalnie do tego celu przygotowane)². Nie wszystkie one mają w obrzędzie jednakową rangę. Wśród rekwizytów obrzędowych możemy wyróżnić dwie grupy. Pierwsza obejmuje przedmioty, które wykorzystane w obrzędzie, uzyskują co prawda obrzędową treść i znaczenie, ale nie mają wpływu na jego przebieg. Do

¹ Н. И. Толстой: *Вторичная функция обрядового символа*. В: *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Москва 1995: 167.

² Ibidem.

drugiej grupy zaliczane są przedmioty mające decydujące znaczenie dla powodzenia konkretnych działań rytualnych, będące nośnikami określonej semantyki obrzędowej³.

REKWIZYTY CZŁONKÓW GRUPY ŁAZARSKIEJ

Rekwizyty członków grupy łazarskiej to przedmioty zarówno jednego, jak i drugiego typu (nie jest ich zresztą zbyt wiele). **Koszyk** na jajka lub inne dary, które dziewczęta otrzymują za pieśni-życzenia wykonywane pod adresem członków wiejskiej społeczności na podwórzu odwiedzanych domów (podczas obchodu wsi) lub w specjalnie wyznaczonej przestrzeni publicznej (na cmentarzu, w karczmie, na *megdanie*), czy też **chusta**, którą zarzucają na ramię gospodyni lub tego, dla kogo śpiewają, należą niewątpliwie do grupy przedmiotów nie będących nośnikami obrzędowej semantyki. Inaczej jest już jednak w przypadku **kwiatów**, które *łazarki* czasami trzymają w rękach [ZachKam188]. Można je tu traktować jako symbol sił witalnych ziemi⁴ w okresie budzenia się do życia przyrody, ale chyba także i tych tkwiących w samych uczestniczkach obrzędu – dziewczętach, które właśnie osiągnęły dojrzałość fizyczną, a tym samym gotowość do prokreacji.

W niektórych rejonach na wyposażeniu *łazarek* lub innych postaci obrzędowych, wchodzących w skład grupy łazarskiej są przedmioty (**laga** owczarza, **siekiera** drwala [RadBuenec8], drewniana **szabla** [WasDobr327], długie 2-metrowe **kije** [StoinNeg191]), które – podobnie jak w wielu innych obrzędach realizowanych w okresie przejściowym – mają symbolizować dążenie do oswojenia przestrzeni, do przegonienia wrogich sił przybywających z „tamtego“ świata⁵.

³ Л. Миков: *Към проблема за типологията на материалната култура в обряда*. В: *Фолклор, език и народна съдба*. София 1979: 129-130.

⁴ Р. Дражева: *Растителната символика в обичайно-обредната система в Благоевградска община*. В: *Пирин пее '85*. София 1990: 142.

⁵ Por. drewniana broń w kształcie krzyża, którą wymachują chłopcy uczestniczący w noworocznych obrzędach *koleduwane* i *surwakane* (М. Габровски: *Преходът между старата и новата година у българите*. В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. София 1989: 39) oraz drewniane miecze noszone podczas obrzędowych zabaw w tygodniu po Wniebowstąpieniu (tzw. *rusalska nedelja*) [StoinNeg192].

Ważnym rekwizytem obrzędowym, przynajmniej w jednym z jego lokalnych wariantów, jest też **kukła Łazarza**, na czele z którą grupa *lazarok* obchodzi domy we wsi. Podobnie jak inne antropomorficzne atrybuty występujące w bułgarskich obrzędach cyklu dorocznego, łączy ona w sobie cechy męskie i żeńskie. Jej androgyniczność przejawia się w sprzeczności między nazwą (Łazarz) a wyglądem zewnętrznym (ubrana jak dziewczyna – czasami z przewagą elementów stroju młodej mężatki [KuzKuk 87]; w męskiej koszuli, ale z wiankiem na głowie [DaskKariot 101]) oraz rodzajową przynależnością elementów, z których jest wykonana (wał tkacki i oścień lub dwie leszczynowe deseczki [KuzKuk 86])⁶. Złożona w ofierze ma przyśpieszyć małżeńskie życie uczestniczek obrzędu (akt destrukcji kukły w stroju dziewczyny) oraz zapewnić urodzaj (akt destrukcji kukły na bazie krzyża (symbolika falliczna) wykonanej z wału tkackiego lub deseczek leszczyny wykazujących związki z kultem przodków i wykorzystywanych w obrzędach, które mają na celu wywołanie deszczu)⁷⁸.

INNE REKWIZYTY

W grupie innych rekwizytów na szczególną uwagę zasługuje **chleb**. Występuje on w *lazaruwane* w różnej postaci i pełni w nim różne funkcje. Wyobraźnia ludowa uznaje go za pożywienie niezwykle – na poły ludzkie, na poły boskie⁹, co tłumaczy dlaczego w niektórych miejscach gospodyni wita nim grupę obrzędową [KuzKuk88], [JordObicz140,142] – przybyszów z „tamtego“, obcego świata.

Dzięki właściwościom umożliwiającym kontakt ze sferą *sacrum*, otwierającym perspektywę przyszłości, traktowany jest także jako ważny rekwizyt we wróżbach¹⁰ – stąd wykorzystanie kawałeczków chleba podczas *kumiczeno* (układanych na kijance lub łódeczkach z kory wierzbowej i puszcanych na wodę w celu wybrania – najczęściej –

⁶ Л. Миков: *Антропоморфни атрибути в българската фолклорна обредност*. „Български фолклор“ 1986, кн. 4: 27.

⁷ В. Кузманова: *Лазаруване с кукла*. „Български фолклор“ 1993, кн. 1: 86-87.

⁸ Л. Миков: *Антропоморфни ...*: 28.

⁹ I. i K. Kubiakowie: *Chleb w tradycji ludowej*. Warszawa 1981: 30, 44.

¹⁰ Ibidem: 137.

przywódczyni grupy łazarskiej) [KamCzzipr42], [WasSof249], [StoinNeg206], [RadBuenec8].

Ważnym elementem kodu przedmiotowego *łazaruwane* są także inne pokarmy obrzędowe (**fasola** [StoinNeg206], [KuzSand248], [JordObicz155], [AngBojan717], [DaskKariot102], **kasza** [JordObicz155], **gotowana pszenica** [StamPłow206], *oriznik* (potrawa, której głównym składnikiem jest ryż) [KuzSand249]). Ich postny charakter sugeruje, że są przeznaczone dla mieszkańców sfery „obcego“ jako rodzaj ofiary. Zdarza się jednak, że podczas obrzędowego posiłku na stole pojawia się również **mięso** [StoinNeg208] – zapewne ze względu na przypisywane mu, zwłaszcza w kulturach pasterskich, właściwości, które pozwalają traktować je jako „kwant życia”¹¹. Spożyty przez *łazarki* może zatem oznaczać powrót do życia, ale już w nowym stanie.

Jako ofiara składana dla pozyskania przychylności mieszkańców „tamtego“ świata, bez ingerencji których niemożliwa będzie kreacja nowego stanu, pokarm występuje także w postaci darów, które gospodarze wręczają *łazarkom* (**jajko** [w całym kraju], **mąka** [StamPłow266], [SNU1930/34], [WasDobr327], [SNU1890/3/32], [WasKarn189], **orzechy** [RajRod22], **smalec** [WasDobr327], [WasKarn189]). Produkty żywnościowe mają tu zapewne symbolizować urodzaj, którego mieszkańcy wsi spodziewają się za złożony dar. Wśród nich szczególnie miejsce zajmuje **jajko** – symbol lunarny, ujawniający, wyrażaną przez obrzęd, ideę odrodzenia¹².

W jednym z lokalnych wariantów obrzędu *łazarki* – *godenici* (już zareczone) otrzymują specjalne dary od swojej przysłej świekry [JordObicz143]. Rodzaj tych darów (**buty** i **chusta**) wyraźnie przywołuje analogię z obrzędem weselnym¹³ – kolejnym, które czeka *łazarki*.

¹¹ J. S. Wasilewski: *Podarować – znaleźć – zgubić – zbłądzić. Niektóre kategorie języka symbolicznego związane z opozycją życie – śmierć*. „Etnografia Polska” 1980, t. XXIV, z. 1: 287-288.

¹² J i R. Tomicy: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975: 189.

¹³ С. Генчев: *Сватбени обичаи и обреди*. В: С. Генчев, ред.: *Етнография на България*. Т. 3 *Духовна култура*. София 1985: 175.

STRÓJ ŁAZAREK

Jak zauważa P. Bogatyriew „<...> strój ludowy ma kilka funkcji, z których jedna lub kilka równocześnie wysuwa się na plan pierwszy, podczas gdy inne zajmują miejsca podrzędne <...>. Funkcja może przy tym wiązać się z samym strojem (rzecz) albo z różnymi sferami, na które strój (znak) wskazuje.”¹⁴

A) ŚWIATECZNY STRÓJ PANIEŃSKI

Osiągnięcie przez dziewczynę dojrzałości fizycznej pociąga za sobą zmianę statusu społecznego. Oznaką przejścia z jednej grupy wiekowej do drugiej jest przede wszystkim przyjęcie właściwego dla niej stroju. Po raz pierwszy **panieński strój** dziewczyna wkłada właśnie na ważne wiosenne święto, jakim jest dzień św. Łazarza. To ubranie, którego wcześniej nie mogła nosić, teraz staje się wykładnikiem przemiany, jaka się w niej dokonała. Dopiero zakładając strój panny dziewczyna uzyskuje wszystkie przysługujące tej grupie społecznej prawa, staje się obiektem zainteresowania ze strony rówieśników płci przeciwnej oraz ich rodzin¹⁵.

Strój panieński w obrzędzie łazarskim [WakSof 176], [DražPir 440], [StamPłow 265], [WasDobr 327], [AngBojan 711] nie symbolizuje jednak tylko zmiany statusu społecznego uczestniczących w nim dziewcząt. Obecność **fartucha** – podstawowego elementu stroju panny i kobiety – sprawia, że staje się on tu równocześnie symbolem płodności, i to zarówno w wymiarze antropologicznym (osiągnięcie dojrzałości fizycznej jest równoznaczne z osiągnięciem gotowości do prokreacji), jak i kosmicznym (realizacja obrzędu przypadająca na okres budzenia się do życia przyrody ma pomóc w przewyciężeniu wszelkich związanych z tym zagrożeń i zapewnić urodzaj)¹⁶.

B) STRÓJ PANNY MŁODEJ I MŁODEJ MĘŻATKI

W tradycji ludowej strój charakterystyczny dla danej grupy społecznej jest objęty swoistym tabu. W normalnych warunkach

¹⁴ P. Bogatyriew: *Funkcje stroju ludowego na obszarze morawskim*. W: *Semiotyka kultury ludowej*. Przeł. Z. Saloni. Warszawa 1975: 27, 70.

¹⁵ Г. Михайлова: *Социални аспекти на народното облекло*. „Българска етнография“ 1976, кн. 3–4: 15.

¹⁶ Г. Михайлова: *Обредна функция на престилка в българското народно облекло*. В: *Въпроси на етнографията и фолклористика*. София 1980: 62–63.

przechodzenie elementów jednego stroju do drugiego jest niemożliwe. Tylko w sytuacjach niecodziennych, którym przypisuje się szczególne znaczenie społeczne – a do takich należą obrzędy – mogą się pojawić, na przykład, dziewczęta **ubrane jak kobiety zamężne** [ZachKam 187–188], [WasKapan 219], [WasKarn 188], [WasDobr 327], [DrazPir 441], [StamPłow 265]¹⁷ lub noszące **strój należący do niedawno poślubionej panny** [StoinNeg 190], [KuzSan 254], [JordObicz 119–120], [DaskKariot 100]. Tak właśnie jest w przypadku *lazaruwane*. Wydaje się, że taki strój (młodej mężatki, młodej panny) pożyczony i ubrany przez dziewczynę, która osiągnęła dojrzałość fizyczną, może symbolizować wejście do nowej grupy wiekowej, której członkowie mają już prawo do zawierania związku małżeńskiego, bądź też sprzyjać osiągnięciu przez nią analogicznego rezultatu – zapewnić rychły ożenek¹⁸.

OZDOBY NOSZONE PRZEZ LAZARKI

W stroju dziewcząt uczestniczących w obrzędzie łazarskim, niezależnie od jego rodzaju, zwraca uwagę nagromadzenie elementów o charakterze apotropaicznym, zwłaszcza przedmiotów w kształcie koła (**pierścieni, bransolet, naszyjników z koralików oraz złotych i srebrnych monet, pasów, obręczy i wieńców** [WakSof 179], [WasSof 249], [StoinNeg 190]), które – według wierzeń ludowych – mają stanowić przeszkodę dla złych mocy¹⁹. Ich użycie wydaje się tu w pełni uzasadnione – *lazarki*, zarówno ze względu na swoją nieugruntowaną jeszcze pozycję społeczną (właśnie przechodzą z jednej grupy wiekowej do drugiej), jak i czas realizacji obrzędu (zmiana pór roku i związana z tym obecność na ziemi różnych sił demonicznych), narażone są na stały kontakt ze sferą *sacrum*, a to wymaga ochrony.

Wśród charakterystycznych ozdób *lazarek* na uwagę zasługują także te elementy, które wykazują związki z życiem pozagrobowym. **Pawie pióra, przedmioty ze złota i srebra**, podobnie jak wykonywane przez dziewczęta (w niektórych rejonach) pieśni poświęcone zmarłym pannom

¹⁷ Г. Михайлова: *Функция обрядовой одежды в весенних обычаях у южных славян*. „Македонски фолклор“ 1974, бр. 12: 67.

¹⁸ Ibidem: 69-70.

¹⁹ М. Беновска-Събкова: *Кръгът като символ в Северозападна България*. „Български фолклор“ 1980, кн. 3: 78–79.

i kawalerom, wiąże obrzędowe czynności z kultem zmarłych²⁰. Wydaje się że w wiosennym obrzędzie panieńskim takie odniesienia pozbawione są jakichkolwiek podstaw. Wystarczy jednak powiązać go z ideą inicjacji (symboliczna śmierć dziewcząt w jednym stanie i odrodzenie w nowym), a także z faktem, że to właśnie od przychylności zmarłych przodków zależy, czy dojdzie do kreacji nowego stanu, by nabrały one głębszego sensu.

KOLORY W OBRZĘDZIE

Warto zwrócić uwagę także na paletę barw charakterystycznych dla obrzędu łazarskiego. W pieśniach towarzyszących działaniom rytualnym, możemy zaobserwować specyficzną dystrybucję kolorów. Większość występujących w nich przedmiotów, które otaczają człowieka jest **złota** (**żółta**). Złote są: wozy, uzdy, rogi zwierząt, klucze, szklanice, jabłka, drzewa. Ta obfitość złota ma oczywiście związek z obrzędem. W *łazaruwanie*, usytuowanym w okresie przejściowym, występuje szereg działań o charakterze inicjalnych praktyk magicznych, których celem jest zapewnienie urodzaju, zdrowia i szczęśliwego życia rodzinnego na przestrzeni najbliższego roku²¹. Symbolem tych wartości jest właśnie pojawiające się w pieśniach złoto.

Ważną rolę spełniają także **biel** (białe **koszule** i **chustki łazarek**) oraz **czerwień** (czerwone **nakrycia głowy**, **chustki**, **wstążki**, **tasiemki**, **nitki**, **koraliiki**). Biały to kolor symbolizujący rytualną śmierć, stan przejścia²² i w takim zapewne znaczeniu pojawia się też tutaj – w *łazaruwanie* wyrażającym zmiany, jakie dokonują się w życiu dorastających dziewcząt, które podczas realizacji obrzędu symbolicznie umierają, by narodzić się ponownie w nowym już stanie. Z kolei kolor czerwony spełnia w nim dwie funkcje – z jednej strony, jako symbol życia, płodności i wegetacji²³, nawiązuje do tego, czemu służy realizacja

²⁰ Г. Михайлова: *Функция ...*: 71.

²¹ Р. Попов: *Към характеристика на българските народни вярвания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта*. В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. София 1989: 71.

²² Z. Libera: *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*. „Etnografia Polska“ 1987, t. XXXI, z.1: 122.

²³ Ibidem: 128.

obrzędu, z drugiej zaś, jako barwa apotropeiczna, służy ochronie jego uczestniczek przed złymi mocami²⁴.

PODSUMOWANIE

Na podstawie analizy semantycznej wybranych, charakteryzujących się największą frekwencją, elementów kodu przedmiotowego *lazaruwane*, wyraźnie widać, że – podobnie jak komponenty pozostałych płaszczyzn obrzędu – są one nośnikami wyrażanej przez niego (tak w planie antropologicznym, jak i kosmicznym) idei przejścia. Rekwizyty obrzędowe użyte podczas realizacji poszczególnych etapów *lazaruwane* służą bądź to nawiązaniu kontaktu ze sferą „obcego“, by uzyskać zgodę jej mieszkańców na kreację nowego stanu, bądź też symbolicznemu zmanifestowaniu zmian, jakie właśnie dokonały się w życiu człowieka i przyrody.

BIBLIOGRAFIA

OPRACOWANIA:

- Беновска-Събкова 1980:** М. Беновска-Събкова. *Кръгът като символ в Северозападна България*. „Български фолклор“, кн. 3: 75–82.
- Bogatyriew 1975:** P. Bogatyriew. *Funkcje stroju ludowego na obszarze morawskim*. W: *Semiotyka kultury ludowej*. Przeł. Z. Saloni. Warszawa: 26–96.
- Дражева 1990:** Р. Дражева. *Растителната символика в обичайно-обредната система в Благоевградска община*. В: *Пирин пее '85*. София: 139–145.

²⁴ Г. Михайлова: *Функция ...*: 69. Zdaniem Z. Libery czerwonych ozdób nie można nosić w każdym czasie. Zakaz tego koloru obowiązywał m. in. w trakcie realizacji obrzędów przejścia. Obecność barwy czerwonej, kojarzonej z krwią (warunek życia) wykluczała rytualną śmierć, bez której niemożliwe jest przejście z jednego stanu do drugiego (Z. Libera: *Semiotyka ...*: 130). Wydaje się jednak, że ta zasada nie zawsze i nie wszędzie obowiązuje – i tak np. w bułgarskim weselu welon panny młodej jest właśnie koloru czerwonego, nie mówiąc już o obrzędzie lazarskim, gdzie w stroju *lazarki* również nie brak czerwonych kolorów. Zapewne w obu przypadkach na plan pierwszy wysuwają się apotropeiczne właściwości tej barwy.

- Габровски 1989:** М. Габровски. *Преходът между старата и новата година у българите*. В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. София:12–49.
- Генчев 1985:** С. Генчев. *Сватбени обичаи и обреди*. В: Генчев С., ред.: *Етнография на България*. Т. 3 *Духовна култура*. София:171–192.
- Kubiakowie 1981:** I. K. Kubiakowie. *Chleb w tradycji ludowej*. Warszawa.
- Кузманова 1993:** В. Кузманова. *Лазаруване с кукла*. „Български фолклор“, кн. 1: 84–93.
- Libera 1987:** Z. Libera. *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*. „Etnografia Polska“, t. XXXI, z.1: 115–137.
- Михайлова 1974:** Г. Михайлова. *Функция обрядовой одежды в весенних обычаях у южных славян*. „Македонски фолклор“, бр. 12: 67–73.
- Михайлова 1976:** Г. Михайлова. *Социални аспекти на народното облекло*. „Българска етнография“, кн. 3–4: 5–22.
- Михайлова 1980:** Г. Михайлова. *Обредна функция на престилка в българското народно облекло*. В: *Въпроси на етнографията и фолклористика*. София: 58–66.
- Миков 1986:** Л. Миков. *Антропоморфни атрибути в българската фолклорна обредност*. „Български фолклор“, кн. 4: 25–30.
- Миков 1979:** Л. Миков. *Към проблема за типологията на материалната култура в обряда*. В: *Фолклор, език и народна съдба*. София: 126–124.
- Попов 1989:** Р. Попов. *Към характеристика на българските народни вярвания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта*. В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. София: 52–72.
- Толстой 1995:** Н. И. Толстой. *Вторичная функция обрядового символа*. В: *Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике*. Москва:167–184.
- Tomiccý 1975:** J. R. Tomiccý. *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa.
- Wasilewski 1980:** J. S. Wasilewski. *Podarować – znaleźć – zgubić – zbłądzić. Niektóre kategorie języka symbolicznego związane z opozycją życie – śmierć*. „Etnografia Polska“, t. XXIV, z. 1: 283–298.

MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE:

- [AngBojan] = Ангелова Р., 1960: *Лазаруване в село Бояново. // Езиковедско-етнографски изследвания в памет на акад. Ст. Романски.* София: 709–730.
- [DaskKariot] = Даскалова-Желязкова Н., 1989: *Пролетни празници и обичаи. // Кариоти. Етническа принадлежност и културно-битови черти в края на XIX и началото на XX век.* София: 99–109.
- [DražPir] = Дражева З., 1980: *Пролетно-летни празници и обичаи. // Пирински край. Етнографски фолклорни и езикови проучвания.* София: 440–442.
- [JordObicz] = Йорданова Л., 1996: *Обичани обичаи.* София.
- [KamCzipr] = Каменова А. П., 1992: *Пролетни обичаи от Чипровци. „Българска етнография“, кн. 4: 40–46.*
- [KuzKuk] = Кузманова В., 1993: *Лазаруване с кукла. „Български фолклор“, кн. 3: 84–93.*
- [KuzSand] = Кузманова В., 1989: *Лазаруването в Санданско и общо-българското лазаруване. В: Единство на българската фолклорна традиция.* София: 242–273.
- [RadBuenec] = Радоев Ц., 1984: *Буенец – игра предпролетна. В: Отечествонен фронт, № 11855, 13.IV.: 8.*
- [RajRod] = Райчевски С., 1990: *Родопски народен календар. В: Родопи, 25, № 4: 22–23.*
- [SNU1890] = Дюлгеров В., 1890: *Лазарски песни от Пирдоп. В: Сборник на народни умотворения, наука и книжнина.* София, кн. 3: 31–32.
- [SNU1930] = Арнаудов М., 1930: *Фолклорни приноси от Родопско (обичаи в с. Юсюк). В: Сборник на народни умотворения и народопис.* София, кн. 38: 34.
- [StamPłow] = Стаменова Ж., 1986: *Пролетно-летен цикъл. В: Пловдивски край. Етнографски и езикови проучвания.* София: 265–267.
- [StoinNeg] = Стоин Е., 1956: *Лазаруване в село Негушево (Елинпелинско). Известия на Института за музикознание на БАН, кн. 2–3: 189–213.*
- [WakSof] = Вакарелски Х., 1932: *Лазарици в Софийско. Известия на Народния етнографски музей, кн. X–XI: 176–187.*
- [WasDobr] = Василева М., 1974: *Пролетно-летни празници и обичаи. В: Добруджа. Етнографски, фолклорни, и езикови проучвания.* София: 326–329.

- [WasKaran] = Василева М., 1985: *Пролетно-летни празници и обичаи. В: Капанци. Бит и култура на старото българско население в Североизточна България. Етнографски и езикови проучвания.* София: 215–221.
- [WasKarn] = Василева М., 1993: *Пролетни празници и обичаи. В: История и култура на Карнобатския край.* София, т. 3: 186–197.
- [ZachKam] = Захариев Й., 1932: *Лазаруване в Каменица.* Известия на Народния етнографски музей, кн. X-XI: 187–202.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ ОДНОЙ БОЛГАРСКОЙ ДЕТСКОЙ ИГРЫ

Маргарита Надель-Червиньска
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Проблема семантики *чисел* уже давно представляет немалый научный интерес в контексте задач различных направлений языковедения. Уже сама по себе эта проблема, как известно, достаточно сложна и неоднозначна. Однако наиболее загадочной представляется функциональная семантика чисел в аспекте анализа текстов традиционных фольклорных текстов (всевозможных видов), текстов – как в узком, так и в широком их понимании.

Если в узком понимании *традиционный* (или *фольклорный*) *текст* – это *текст-пословица, текст-загадка, текст-сказка, текст-песня* и т.д., то в широком – это *текст-обряд* или же фрагмент *текста-обряда, текст-ритуальное действие, текст-танец, текст-игра*, уже как метаязыковая система народной традиции на уровнях и вербальном и невербальном. Итак, нас будет интересовать именно *текст-игра* – текст, для которого семантика счета часто бывает определяющей. Поэтому *счет* имеет в обрядовой практике славян не только самостоятельное значение, но и включается фрагментами своими в *песню* и *сказку*, в обряд *свадьбы* и даже в *погребальную практику*.

Поскольку тема эта необъятна и, практически, почти не изучена, мы рассмотрим здесь только несколько элементов *игры*, а точнее сказать – сходных *игр* ряда смежных традиций, до настоящего времени еще бытующих в среде детей и подростков.

Однако те игры, о которых пойдет речь, не имеют собственно вербального текста: они относятся к так называемым подвижным формам игр (на свежем воздухе) и представляют собой определен-

ную систему передвижения скачками по нарисованному на земле схематическому рисунку. Часто каждому прыжку при этом предшествует кидание камешка, должно попасть в произвольный либо, напротив, в строго определенный сектор игрового поля-схемы.

Этот-то рисунок (или схему), со вписанными в него числами (от девяти до десяти либо до двенадцати), а также отдельными словами либо единичными буквами, мы и будем считать для себя за фольклорный текст-рисунок. И нас интересуют при этом именно графические, а также числовые и буквенные его элементы, каждый из которых семантически мотивирован традицией.

Но сначала приведем графические формы игр, о которых идет речь, в трех славянских традициях – русской, польской и болгарской. У русских все ее разновидности называются *классы*, или *классики*: отсюда и выражение *играть в классы* или *классики*. У поляков та же игра бытует, вроде бы, без названия – во всяком случае, нам, для своего исследования данного вопроса, выяснить ее название так и не удалось. Или же она приблизительно определяется словом *kratki* (клетки). У болгар, которые во многом сохраняют и помнят архаические черты своей народной культуры, различные формы этой игры имеют разные названия, а иногда и по несколько названий: *градинки*, *мрежа*, *дама*, *гемия*, *жужжел* (Зайков, Асенова 1984: 198-204).

Название *классы* (*-ики*) зафиксировано русской культурной традицией в начале XX века, а потому В. Черноземцев, к примеру, и саму игру ошибочно считает поздней по своему появлению: „Игра родилась в условиях XX столетия в связи с развитием народного образования. В тех или иных разновидностях существует во всех странах мира, преимущественно в городах. Видимо, потому, что это „асфальтовая игра“. Но хотя игра родилась сравнительно недавно, в основе ее лежит глубокая народная традиция – разнообразные *игры в камушки*¹¹. С чисто материалистическим подходом Черноземцев считает, что в этой игре воспроизводится „укоренившаяся в нашей жизни система народного образования: дети учатся, переходят из класса в класс...“ (Черноземцев 1995: 205-206).

Мы же согласны больше с В. Уарзиати, автора монографии о народных играх осетин, который на базе своего объемного материала исследования делает вывод, что „значительное место среди всевозможных рациональных и магических действий, служивших для оп-

ределения видов на будущий урожай, занимали обрядовые игры“ и что „годовой цикл обрядности“ всегда и обязательно у любого народа „отражал ритм сельскохозяйственных работ в зависимости от времени года“ (Уарзиати 1987: 8-9). Игры интересующего нас типа относятся к весенним.

Характерно, что на уровне общекультурной орнаментальной народной символики, не только у славян, графическое пространство, разделенное на клетки, значимо как возделанное поле. Такой же орнамент с точками посередине клеток значим – как засеянное поле. (Рыбаков 1988: 164-177). В случае нашей игры роль таких точек выполняют вписанные в клетки цифры чисел. Тем самым, опираясь, в частности, на глубокое исследование того вопроса в капитальном труде Б. Рыбакова, мы – с определенной долей правдоподобия – можем предположить, что данная игра, с ее вариантами, в контексте древней календарно-аграрной обрядности европейских народов симулировала (бросанием камешка в каждую последующую клетку) и стимулировала (долгим поэтапным процессом игрового действия) успешность возделывания и засева злачных полей. Этому способствовало прохождение клеток: от одного до ... десяти и двенадцати (поле засеяно). Акциональный процесс возвращения обратно, в свою очередь, способствовал успешному проращению брошенных в землю зерен (злаки идут в рост). В этом контексте, например, значимые параметры огонь и вода имеют качественно иную мотивацию: это небесный огонь (гроза, молния), способный побить хлеба, их уничтожив, и дождь (хляби небесные), дающий матери-земле силу воспроизводить и рожать, а хлебным зернам – силу обильного плодоношения.

Вот и С. Якуб относит, в свою очередь, игры данного типа к старинным народным, что уже не позволяет соотнести их только с „развитием образования“ и исключительно с традициями развивающегося города, как это делает, к сожалению, В. Черноземцев: „...когда я вспоминаю свое детство, то одно из самых прекрасных и живых впечатлений тех лет – это наши игры. Большинство из этих игр сейчас позабыто, и вы в них уже не играете. Правда, как и сто лет назад, девочки все еще скачут через скакалку или играют в классики, прыгая на одной ножке“ (Якуб 1990: 6). К тому же само повсеместное распространение этой игры и сохранение ее у всех народов до настоящего времени в том же виде свидетельствует о доста-

точно древнем ее происхождении и, на наш взгляд, об особой ее семантике в традиционном контексте фольклорной обрядности – на уровне детской инициации в группе (маленьких детей до семи лет и подростков, с семи до четырнадцати).

Конечно, нарисовать мелом на асфальте геометрическую схему игры удобно и быстро. Но в ту же игру испокон веков играли и дети в деревне – вдалеке от асфальтированных тротуаров и шоссе. Так, мы сами чертили когда-то *клетки классов* обычной палкой на твердой земле. На более мягком сыпучем материале – в пыли, на песке – чертить было легче, рисунок же легко затапывался и стирался...

С какими же формами (схемами рисунка) данной игры и ее разновидностями (правилами игры) мы столкнулись в процессе анализа нашего материала? Числа, для порядковой нумерации клеток, используются следующие: 1) от *одного до десяти*; 2) от *одного до семи*; 3) от *одного до девяти*; 4) от *одного до двенадцати*; а также 5) схемы, *не имеющие числовых определений* (однако имеющие скрытые числовые значения, выраженные традиционным делением схематического рисунка на порядковые сегменты). Эти сегменты, замещающие в схеме отсутствующие порядковые числа, всегда легко поддаются пересчету – по аналогии с предыдущими формами.

Надо сказать, что в других народных традициях европейцев, здесь в статье не разбирающихся, мы обнаруживаем те же формы нашей игры, с некоторым варьированием графического оформления. Поэтому уже тот факт, что традиционных форм данной игры именно *пять* > определенным образом соотносит в современном общекультурном и более древнем мифологическом контексте ее с архаикой представлений о пространстве мира, т.е. о невидимом *центре*, с последующей ориентацией *на четыре стороны света* (Надель-Ч. 1996,1,2: 315-329).

Если мы возьмем последнее за аксиому при структурно-семантическом анализе графических форм, характерных для нашей игры, то форма 4 (без числовых определений клеток схемы) будет соответствовать в традиции, а именно – *в пространственной модели мира* – точке центр и совокупности мифологических знаний (сакральных и потому неявных для непосвященного). Соответственно, форма 1 (от *одного до десяти*) была бы соотнесена с точкой север и совокупностью обычаев рода, связанных с рядом запретов, которые

естественным образом отражаются и на правилах игры (полнота и завершенность; идея *ада ирая* по ту сторону человеческой жизни).

Форма 2 (от *одного* до *семи*) была бы соотнесена с точкой запад и совокупностью магических знаний и практики (*семь* как *число счастья*, в его полноте выпадающее только избраннику судьбы). Форма 3 (от *одного* до *девяяти*) соотнеслась бы с точкой юг и кульминацией совокупности силы мужского креативного и силы женского продуктивного, достижимого в правильном прочном союзе (*девять* как идея *живого в мертвом* и, одновременно, *мертвого в живом* – как идея *оплодотворенного яйца, бремени материнского чрева*). И, наконец, форма 4 (*одного* до *двенадцати*) соотнеслась бы с точкой восток и совокупностью цикла инициации, юношеской и девичьей (*двенадцать* как идея полноты *круглого года*; она всегда заложена в обряде инициации любого типа, поскольку следует ритуально прожить полный жизненный цикл, чтобы возродиться в новом качестве для нового бытия).

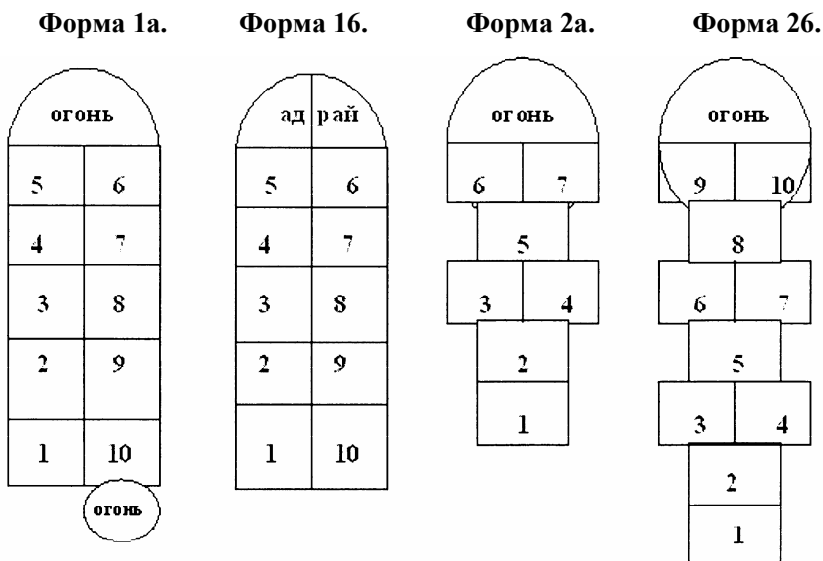
Из-за того, что объем статьи не позволяет подтвердить приведенное здесь бегло описание пяти форм данной игры подробным и аргументированным мифосемантическим анализом, то позволим предложить его как аспект гипотетический и предположительно возможно доказуемый (в будущем). Однако, в соответствие с ранее разработанной нами (Надель-Ч. 1996, I, 2: 334-353, 376-403), а затем дополненной в более поздних наших работах типологией сказки, обратим внимание на то, что описанным нами пяти типам фольклорной сказки (как развертывание той же пространственной модели мира) всегда соответствуют определенные числовые маркеры. Они составляют, в частности значимое для сюжета сказки того или иного типа число персонажей.

Так, для сказки-мифа (и точки центр в пространственной модели) характерны три персонажа (кот – петух – лиса; волк – медведь – лиса; пузырь – соломинка – лапоть). К космогоническим сказкам, как видим, тем самым относятся так называемые „сказки о животных“ и „бытовые сказки“ комического и анекдотического характера. Для сказки-инициации (и точки восток) характерны двенадцать персонажей, однотипных или же на одно лицо (12 воронов; 12 братьев; 12 разбойников; 12 монахов; 12 девушек-сестер; 12 утешек; гуси-лебеди – как совокупность шести зимних, холодных, и шести летних, теплых, месяцев круглого года).

Для сказки-сложения силы, родовой, а также мужской и женской (и точки юг), характерно число *девять* как символ удачного зачатия и продолжения рода в дальнейшем, однако это число часто в сказке выражено опосредованно, с помощью качественно иной, не числовой, системы метазнаков. Наконец для сказки магической, что, впрочем, в нашей типологии лишь отчасти совпадает с пропповским определением „волшебная сказка“ (Пропп 1986), и для точки *запад* в традиционной пространственной модели мира, характерно наличие *семи персонажей*, обладающих магической силой (типа Семь Симеонов), последовательное – *семикратное* – появление *помощников-дарителей* либо *семи чудесных предметов* (как, например, в описании *кощеевой смерти*).

Теперь перейдем к конкретному описанию графических форм и разновидностей правил нашей игры, без чего невозможен анализ *семантики чисел*, определяющих в ней, этой игре, а) количество графических клеток, б) число, последовательность и порядок ходов играющих, а также в) ход самой игры и, вероятно, определяющие ее – как разновидность – правила.

Вот наиболее распространенные формы нашей игры, характерные для русской традиции (*игра в классы*). Нам, к сожалению, не удалось точно воспроизвести в компьютерном рисунке некоторые графические детали. Так, в форме 1а внизу справа *огонь* заключен в малый полукруг, примыкающий к клетке *десять*. В форме 1б и *ад* и *рай* также заключены в самостоятельные полукруги. Вариантом в ней могут быть надписи *земля* (как *могила*, вместо *ада*) и *небо* (синоним *рая*) либо *огонь* и *вода*. Возможен и еще один вариант – когда малые полукруги *ад* и *рай* вписаны в большой общий полукруг *небо*. Обратим внимание на совпадение семантики этого момента игры с семантикой русского фразеологизма *попасть в небо* или *попасть пальцем в небо* (как совершить промах, промахнуться, допустить явную ошибку, возможно недопустимую).



Поскольку в нашей игре формы 1а и J5 обязательно связаны с бросанием камешка перед каждым очередным ходом (сначала камешек попадает в нужную клетку, а затем туда перепрыгивает играющий), то попадание в любой из полукругов значимо как вылетание из игры, т.е. выход за пределы правильной модели мира.

Разновидностями правил такой игры являются либо а) бросание камешка рукой, с целью попаданию в нужную клетку, либо б) подталкивание камешка ногой, при передвижении из клетки в клетку. В случае форм 2а и 2б игра может происходить вообще без камешка, передвижение же по клеткам происходит при этом прыжками то на одной ноге (одиночные клетки – числа один – два – пять для формы 2а и числа один – два – пять – восемь для формы 2б) и прыжками двумя ногами (сдвоенные клетки – числа три – четыре и шесть – семь для формы 2а и числа три – четыре, шесть – семь и девять – десять для формы 2б). Возможно также разовое закидывание камешка в последнюю клетку, затем до него нужно допрыгать, поднять с земли, не упав и не уронив, и вернуться, допрыгав, обратно.

Для форм 2а и 2б возможны те же варианты с полукругами и вписанными в них словами, что и для форм 1а и 1б. При игре без камешка ошибкой засчитывается попадание в полукруги ногой либо

опирание о них рукой в случае потери равновесия при прыжках. В любой разновидности игры данного типа ошибкой считается *наступление на черту* либо какая-либо форма случайного выхода за пределы начерченного на земле рисунка (камнем, ногой, рукой).

Общие правила игры, по В. Черноземцеву: „Начиная игру, надо бросить камешек так, чтобы он попал в первую клетку. А потом, скача на одной ноге, надо носком туфельки переталкивать камешек из клетки в клетку. Тот, кто без ошибок всю фигуру, снова бросает камешек, но теперь уже во вторую клетку. В третьем коне – в третью, и так далее... Кончить школу – не означает, что пройти клетки нужно только в один конец. В этом-то и дело: туда и обратно!“ (Черноземцев 1995: 207–208)

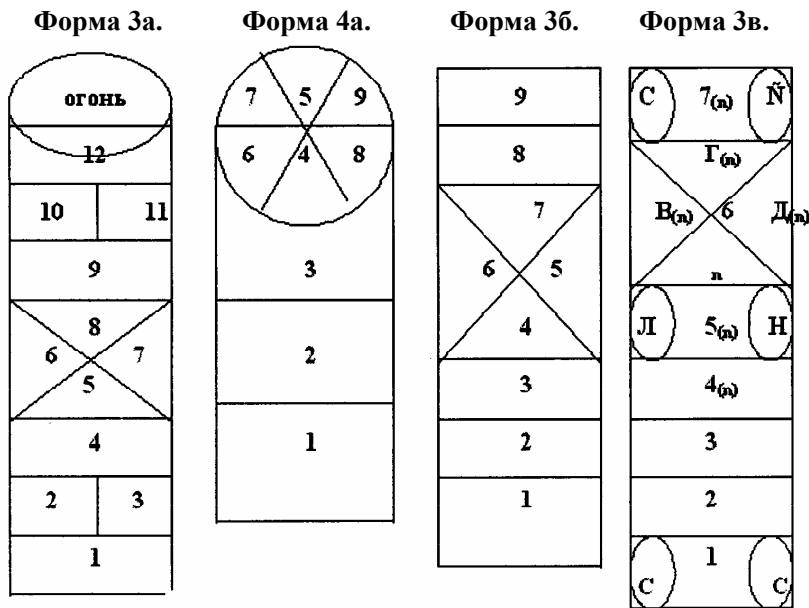
Однако элемент *возвращение* обязателен прежде всего для вариантов игры типа форма 2. Для вариантов игры форма 1 задание *туда и обратно* представляет собой усложненные правила игры. Таким же усложнением может стать условие *впрыгивания в очередную клетку* с кона (например, в клетку *пять* или *шесть*), а также *увеличение размеров самих клеток* при рисовании схемы рисунка, что значительно усложняет передвижение играющих внутри него.

Здесь же опишем, но только вербально и без графического изображения, чтобы не увеличивать число схем-рисунков, возможную – и актуальную для польской традиции – форму 2в (*kratki*). В ней *одиночные и сдвоенные числа-клетки* чередуются в следующей последовательности: *один – два – три* (одиночные клетки), *четыре – пять* (сдвоенные клетки), *шесть – семь* (одиночные клетки), *восемь – девять* (сдвоенные клетки). Схема-рисунок завершается большим полукругом, в который вписано слово *piekio* (ад, пекло). Обратим внимание также на то, что все схематические рисунки формы 2 проявляют разительное сходство по своим очертаниям с древнейшим славянским *хтоническим божеством* – гигантским змеем или ящером.

Четко вырисовываются и *лапы*, и *хвост*, и *брюхо*, и *голова* древнего чудовища, а полукруги довершают сходство с *головой-пастью* и *выпуклыми глазами* пресмыкающегося земноводного гада. Отсюда, возможно, и надписи: *земля*, *вода*. В мифологии он *огнедышащий*. Отсюда надписи: *огонь*, *ад*, *пекло*. Он также *летающий*, возможно *крылатый*. Отсюда и слово *небо*.

Здесь, на наш взгляд, следует сделать важный, хотя и промежуточный, вывод. Как нам кажется, именно форма рисунка этой разно-

видности нашей игры и подтверждает как ее архаические корни, так и глубокий мифологический смысл игрового действия, современными культурами, к сожалению, давно забытый, утерянный.



Болгарские игры *дама* (форма 3б) и *мрежа* (форма 3в) прямо соотносимы с русским вариантом форма 3а. (Обратим внимание при этом на то, что в софийском издании книги, на которую мы ссылаемся, рисунки этих форм в типографии перепутаны и потому заменены местами, что видно из их описаний!) Кстати сказать, по свидетельству Хр. Н. Даскалова об игре *дама*, „тази игра в Трявна е донесена от Търново в 1860 или 61 година.“ (Даскалов 1891: 219). „Ще рече – и тя е твърде стара,“ – отмечают поэтому описывающие народные игры авторы (Зайков, Асенова 1984: 203).

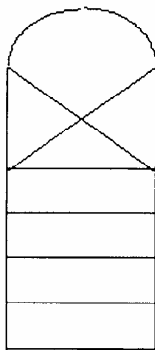
Описание и той и другой – игры *мрежа* и *дама*, – поскольку оно в нашем источнике дано весьма интересно, но многословно и сложно – в основном из-за игровых функций *ушей*, которые в форме 3в мы изобразили при помощи овалов (Зайков, Асенова 1984: 199-201, 203-204), приведем только в некоторых чертах.

Для первой болгарской игры, *мрежа*, правила будут такими: „Играе се с малка керемидка или с ашик. Правят се две *ками* – като се започне от номер първи, от първата *врата* и се изиграе цялата *мрежа*, включително и *ушите* „Л“ и „Н“, и керемидката стигне до номер 7. Втората *кама* се захваща от противната *врата*. И така през първата врата керемидката се хвърля в първата част и се влиза там на *куци крак* (клендзайки, казват играчите), като се подритва керемидката навън, назад. По същия се играе и във втората, и в третата преграда...“ (Зайков, Асенова 1984: 200–201)

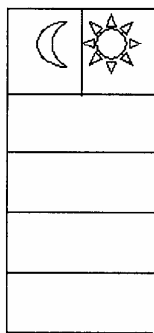
Для второй игры, *дама*, они будут такими: „Играчът хвърля плочката в първата преграда и на *куци крак* влиза, та я изритне вън; същото и при втората и третата преграда. Сетне в четвъртата, петата и шестата; когато плочката е в шестата преграда – от *куци крак* стъпя с двата крака в петата и шестата преграда. Ако иска, може по два начина да избута плочката: както е *на два крака*, да я под ритне изведнъж или пък, *куцукайки* – както и преди, на няколко пъти... В осмата пак на два крака и може да избута плочката, както при номер 6...“ (Зайков, Асенова 1984: 203-204).

Графическими рисунками-вариантами последней игры – *дамы* – будут в болгарской традиции две схемы-рисунка без числовых обозначений клеток:

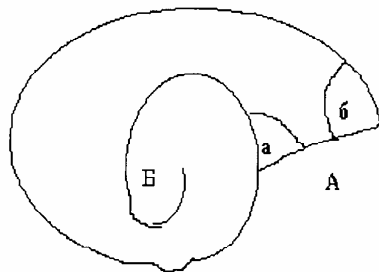
Форма 4б.



Форма 4в.



Форма 5.



Игра *дама* (форма 3б) в другой своей форме (форма 4б) и в другом игровом варианте, называемомся *градинки* (форма 4в), прибли-

жается и может даже считаться, на наш взгляд, игровым вариантом-аналогом для русской формы 4а. При этом отсутствие цифрового обозначения чисел (пустые клетки рисунка) свидетельствуют, вероятно, об отношении данных форм игры к воссозданию в ней собственно мифологического – как тайного сакрализованного знания архаического коллектива. Присутствие же в форме 4в на месте надписей *ад – рай* символов *луны и солнца* заставляет нас предположить, что игра воссоздает миф космологический (творение *вселенского времени*, о чем свидетельствует число – *шесть клеток*, но это *время, предшествующее сотворению времени жизни* – его бы символизировало число *семь*, число *дней недели*). Форма 4б, в которой угадывается стилизованный контур хтонического ящера-змея, по числу сегментов игрового поля соотнесена с числом *восемь* (пространством мира первотворения) (Топоров 1980).

Форма 4а, как разновидность *игры в классы*, известна под названием *ножницы*: „Задача игроков – проскакать все эти клетки от начала до конца, туда и обратно, без ошибок. Сделать это трудно, потому что передвигаться нужно по-особенному – то со скрещенными ногами, то подпрыгивая так, чтобы на лету расплести ноги и стать на землю.“ (Черноземцев 1995: 208–209). Сходное усложненное задание встречается при *скакании через прыгалку*, а также при *отбивании мяча ладонью и ладонями* о землю и о стену. При этом с каждого кона количество *скачков на прыгалке* либо *ударов о мяч* увеличивается от *одного* до *десяти*, а потом в обратном порядке уменьшается – от *десяти* до *одного*. Вариант: кто больше *напрыгает* или *набьет*, по счету прыжков и ударов о мяч. Как видим, эти игры также связаны с порядковым счетом.

Форма 5, схожая с предыдущими отсутствием числовой маркировки и равная, по сути своей, числу *один* (началу мира и *точке отсчета*, с которой начинается от первоотчелка развертывание его модели), имеет форму *спирали* и, одновременно, *улитки*. Варианты болгарской игры так и называются *жужел* (жужелица) и *гемия* (парусник – разновидность *моллюска!*). Правила игры см. в книге о них (Зайков, Асенова 1984: 201–203). Если рисунок на с. 202 воспроизведен графически верно, то смысл игры сводится к возвращению к истокам сотворения мира (по спирали и против часовой стрелки) с последующим возвращением обратно (по спирали и по часовой стрелке).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Даскалов 1891:** Хр. Н. Даскалов. *СбНУ*, София, 1891, т. VI.
- Зайков, Асенова 1984:** И. Зайков, З. Асенова. *Играчка-плачка. Български народни иги и играчки за деца*. София, 1984.
- Надель-Ч. 1996, 1, 2:** М. Надель-Червинская. *Профанный и сакральный уровни фольклорного текста*. // М. А. Надель-Червинская, П. П. Червинский. *Энциклопедический мир Владимира Даля. Книга первая: Птицы*, т. 1–2. Ростов-на-Дону, 1996: т. 2, с. 315–456.
- Пропп 1986:** В. Я. Пропп. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград, 1986.
- Рыбаков 1988:** Б. А. Рыбаков. *Язычество древней Руси*. Москва, 1988.
- Топоров 1980:** В. Н. Топоров. *О числовых моделях в архаичных текстах*. // *Структура текста*, Москва, 1980.
- Уарзиати 1987:** В. С. Уарзиати. *Народные игры и развлечения Осетии*. Орджоникидзе, 1987.
- Черноземцев 1995:** *Игры. Энциклопедический сборник*. Сост.-ред. В. А. Черноземцев, Челябинск, 1995.
- Якуб 1990:** С. К. Якуб. *Вспомним забавные игры. (Старинные русские игры, или Достоверный рассказ о том, как и во что играли наши прабабушки и прадедушки...)*. Москва, 1990.

УСМЕНА ПРЕДАЊА О КОСОВСКОЈ БИТКИ 1389. ГОДИНЕ

Соња Петровић

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Корпус предања о Косовској битки 1389. чине записи усмено-фолклорних дела начињени „са усана народа“, али и други облици казивања који се могу издвојити из писаних извора, нпр. сведочанства (повести, приче о догађају) ексцерпирана из разних историјских, литерарних и жанровски хибридних дела (прелазни облици између усмене и писане књижевности). Многи извори су израсли из народне културе и откривају трагове усмености на плану садржинских модела, језичко-стилског уобличавања и устаљених образаца. У процесу преношења предања (усменим, али и писаним путем) и мешања с другим врстама, настају нови, врло разноврсни мотивско-структурни облици.

Предања о Косовској битки и њеним јунацима различита су по теми, склопу, стилу, односу према истинитости, перспективи, али и по томе како исказују казивачев културни идентитет и смисао за простор, и како рефлектују средину и време за које се везују.

Посматрано морфолошки, предања се срећу: а) као једноставнији, краћи облици или фрагменти који третирају једну тему или лик; и б) као сложенији приповедни облици (развијене фабулате), који дају целовиту, заокружену повест о догађају.

У краћим, махом једноепизодичним предањима приповеда се о једном сегменту догађаја или јунаку, или се пак фиксира одређени локалитет. Ова предања могу садржински и композиционо допуњавати развијена предања или епске песме, будући да су део општег традиционалног знања.

Развијена предања о Косовском боју имају вишеепизодичну композицију чији се делови уланчавају у релативно лабаву целину. Тежиште приповедања у таквим формама је на судбини главних протагониста: у њима је реч о јунацима, и њима су сви остали елементи подређени, као и сам опис битке. У њима десетерачки стихови могу да се комбинују са прозом, било да чине одвојену целину или прозну парафразу. Стихови се најчешће распоређују на „јаким местима“ текста и представљају својеврсне драмске акценте. Кад говоре о јунаку који је погинуо на Косову, развијена предања могу да нижу биографске сегменте, од рођења до јуначке смрти у боју, и тако одмотавају уназад његову биографију (при чему многи од поменутих сегмената могу да се јаве и самостално, као једноепизодична предања). Као посебан облик фабулата могу се издвојити предања која објашњавају низ повезаних локалитета – имена природних формација на једном географском подручју. Јунак или демонско биће пролазе кроз одређена места бежећи од потере ка одредишту које се доживљава као циљ (нпр. Милош нагони демонску бабу до Бабиног Моста или Бабанос Туприје на Ситници; или са својом посеченом главом под мишком покушава да стигне до извора живе воде). Поента није толико на узроку кретања јунака, колико на природним формацијама које он иза себе оставља (брда, стене, клисуре, јарци и сл.). Именовање ових места има улогу симболичног омеђавања простора и везивања тог подручја за јунака предања. Сва таква предања имају изразито локални карактер, али садрже интернационалне мотиве, па се исте форме срећу на различитим географским ширинама.

Независно од морфолошког вида, предања су утицала на обликовање радње, фабуларизацију наративних токова и карактеризацију ликова у епским песмама и баладама, а својим стилем унапредили су поетски квалитет косовске традиције.

Са становишта жанра у ужем смислу, предања о Косовском боју најчешће су културно-историјска, али има врло много преливања и мешања с митолошко-демонолошким, есхатолошким, етиолошким, генолошким, легендарним предањима и социјално-утопијским легендама. Христијанизована, вишеепизодична легендарна предања тумаче збивања деловањем божанске воље и, услед фабуларног развијања и наративног проширивања, могу да прерасту у легендарне приче.

У тематском погледу, предања и легенде су веома разноврсни. Издвојено је осам већих мотивских комплекса који ће бити приказа-

ни према унутрашњој хронологији збивања у склопу косовске традиције као целине.

ПРОПАСТ СРПСКОГ ЦАРСТВА

Разна историјска, социјално-утопијска и есхатолошка предања развијају интернационалне мотиве: *златно доба* (тј. благостање које је владало у српској земљи пре боја на Косову) супротстављено је „*последњем времену*“ које је обележено *пропадањем добрих обичаја и моралном поквареношћу*. У предвечерје битке, *обесни великаши* су се отпалили и не поштују ни људске ни божанске законе, па се *наступање Турака* и *пропаст царства* тумаче као део божанског плана и *казне за грехе*, при чему је пад царства изједначен са *смаком света*.

У оквиру теме о неуништивости противничке силе (која је под божанском заштитом), предања могу да се развијају на епски начин, нпр.: противничка војска увећава се пресецањем сваког војника на половину, из крви непријатеља настају нови ратници и сл. У легендарним предањима разрађују се мотиви страдања због греха, иначе везани за Христово васкрсење и пад Цариграда (ован на ражњу заблеји, петао кукурикне, пржена риба оживи као доказ да се Турци не могу истерати). Трагични јунак који оваплоћује судбинску неизбежност пропаст царства јесте Високи Стефан, син кнеза Лазара (топуз се враћа из мора, као доказ божанске воље да се Турци не могу протерати).

ЈУНАЦИ И ВЛАДАРИ

Културно-историјска и локална предања о *јунацима* чине релативно самосталну групу. Она прате главне моменте из живота јунака, почев од натприродног рођења, стицања чудесне снаге, преко подвига зрелог доба до смрти. Најбројнија су предања о Милошу Обилићу. Она су веома распрострањена, изразито хибридна и могу да буду врло архаична. Варирају мотиви јунаковог порекла и рођења, стицања снаге, задобијања коња и оружја, орођавања са сизереном, увођења у друштво, веридбе тј. женидбе, разних подвига итд. У различитим варијантама мењају се облик и значење предања, културна оријентација, стил. Фабулате о закаснелим јунацима (војводи Радичу, Мусићу Стефану, Стеви Васојевићу) могу да буду

кратка једноепизодична предања или развијена генеалогска, с наглашеним месним обележјима.

У групу предања о јунацима спадају локална предања о *јуначким белезима*, такође у вези са снагом јунака, али и с маркирањем значајне територије и исказивањем културног идентитета преносилаца (Милошеве стопе, Скакала, камен и др.). Истој групи припадају предања о јуначким *атрибутима*, какви су двори, кула, град, виногради, мајдан, лагум, коњушнице, лековити извори, бање, цркве. Као последица тежње да се јунак укорени у неку средину, јављају се различита места рођења. Сва ова предања су уско локална, у њима је важан етиолошки моменат и само постојање места служи као материјални доказ за истинитост приче.

О владарима – о кнезу Лазару и цару Стефану – говоре локална предања и легенде. О кнезу Лазару забележене су легенде у којима се могу пратити хагиографски образац и литерарни утицај култних списа, и кратка предања везана за поједина географска имена, као и за манастире, цркве, црквишта и гробља. Лазарев епископски живот почиње његовом женидбом са којом добија статус владара и улази у династију Немањића, а предања даље прате његове атрибуте и прерогативе, учешће у боју, заробљавање, смрт и посвећење.

Епска песма укључује слободно богати материјал предања, али га најчешће само подразумева у процесу комуникације између певача и публике током извођења. Она опева понеке моменте живота јунака и извесне атрибуте, и укључује их у различите структурне моделе. Атрибути су стубови традицијског знања о јунаку и на посебне начине учествују у целокупном доживљају и пријему епске песме, док предања шире разрађују оне моменте за које епска песма нема могућности.

ЗИДАЊЕ ЗАДУЖБИНА

Мада цркве и манастири представљају владарске и јуначке атрибуте у ширем смислу, предања о задужбинама чине посебну целину. Она су тематски и структурно врло разноврсна и често се комбинују с другим подврстама.

Разликују се једноставна саопштења у којима се именују ктитор и задужбина, при чему име цркве може да се тумачи етимолошки. Ови једноставни облици могу да се контаминирају с темом о *закопаном благу* код неке цркве и да се поентирају клетвом, која има улогу

доказа истинитости (нпр. у селу Кончуљ код Лучана постоји стара црква Светог Николе за коју се верује да су је подигли Југовићи и да у њој има много блага, али се не може ископати – ко год је то покушао, осушила му се рука, искривила уста или га је снашло некакво зло).

Други тип чине фабулате о *подизању цркава и манастира* и *кажњавању неимара*, које су у структурном погледу донекле блиске теми о узиђивању људске жртве у темеље градње. Ова предања се проширују контаминацијама тако што се средишњи мотив градње везује за неки сродан тематски комплекс или мотивише. Рецимо, градња цркве може се везати за тему греха великаша (Лазар прокуне цркву Лепеницу свог сина Стефана да постане Непевица јер је грађена од камена намењеног његовој задужбини), или за опрост греха (манастир Туман почео је да зида Милош како би окајао грех нехотичног убиства испосника; грађевина је, међутим, остала недовршена јер је Милоша кнез Лазар позвао у бој на Косово, рекавши му: „Тумани!“). Предање о зидању манастира Љубостиње слика романтичну повест о љубави Лазара и Милице (они су се састајали код Љубен стене, па је на том месту касније кнегиња подигла манастир). Предања о Царевом Бупилу (Раваница) или Бубњицу (Каленић), местима где је кнез Лазар пао с коња, обашњавају ове називе етимолошки, тј. ономатопејски (кнез је „бупнуо“ на земљу). Ова предања су додата у епилошке сегменте развијенијих фабулата о зидању манастира, али се срећу и независно од њих.

БИТКА НА КОСОВУ И УБИСТВО МУРАТА

О етапама битке (припреме, битка, убиство Мурата, последице) приповеда се у развијеним фабулатама и у једноепизодичним предањима.

Кратка предања подсећају на занимљивости из локалне географије, где су у средишту пажње називи места. Она говоре о *трасирању пута* којим војска одлази на Косово (пут којим је ишао Лазар од цркве Лазарице до Косова назван је Царски друм; пут којим је Мурат дошао на Косово био је саграђен за седам година и назван је Муратово цаде или Муратица); или *нотирају застанке војске* (Габор и Црквина су два брега у селу Криваји где је Милош одморио и причестио војску; Лазар је наредио да се војска одмори на голом камену који је назван Трпеза код Косанице; село код Куршумлије наз-

вано је Данковић јер је кнез „преданио“ у хладу великог храста); или места где су *вести о смрти јунака* стигле до родбине (Пусто поље и Нечај су место и вода у Поцерини где је гласоноша затекао Милошеву мајку после боја).

Пролазак војске може да буде само оквир предања с интернационалном темом о *скочидевојци*. Тако, локалитет Видине сузе изнад Прокупља назван је по девојци Види која је пратила војску на Косово (кад је Видин момак погинуо у боју, она је скочила с камена с кога и данас капље вода, отуд име: Видине сузе).

Веома су распрострањена кратка предања о *клетвама и благословима*, која евидентирају места и мештане учеснике у боју, те они остају благословени или проклетни заувек. Она су често интегрисана у епске песме, где се потом осамостаљују (нпр. Лазарева клетва се укључује у позиве војводама, у модел о закаслелом јунаку, извештаје из боја и сл.).

Предања о *Милошевом подвигу и борби с бабом* везана су за месну географију мада имена могу да варирају. Карактеристично је ланчано низање топонима: крилата баба ослепела је војску, па је Милош „моли и љуби“ да војсци поврати вид, од чега се место прозове Љубивода; баба га завара и утекне, он је нађе како се тресе од страха, па се то место назове Тресибаба; Милош стави бабу на муке, од чега се прозове Мучибаба; у борби Милош избије баби зуб, па настаје Бабин Зуб, а кад је удари по глави, настаје место Бабина Глава. Да је реч о локалном косовском предању, потврђује чињеница да се неки топоними срећу у српским и албанским песмама с Косова, као и у дневницима путника који су пролазили кроз Косово (Б. Курипешић, Ж. П. Форезјен, Е. Челебија, Ј. Палмотић).

Предања о Милошевом двобоју с бабом представљају занимљив тематски и структурни спој. С једне стране, како је запазио Веселин Чајкановић, она имају извесне сличности с темом о борби између два чаробњака који се наизменично претварају у разне животиње и предмете, као и с темом о магичном бекству. С друге стране, ако се прати мотив издаје, запажа се сличност с предањима о капитолским гускама. У Поморављу, јужној Србији, северној Македонији и западној Бугарској врло су раширена предања о баби која је намерно или нехотице одала непријатељу пролаз кроз тајне лагуме и тиме му омогућила да освоји град (везују се за пад Сталаћа и војводу Тодора, за настанак Варварина, Николу Скобаљића и др.). Напоследку,

чињеница да Милош комада бабу (одгриза јој нос или откида делове тела), говорила би у прилог аналогije с космолошким предањима у којима се настанак појединих природних формација везује за делове тела фантастичног бића или див-јунака.

ЗАКАСНЕЛИ ЈУНАЦИ

Предања о *закаслелим јунацима* могу да кратко нотирају место смрти јунака (нпр. Банов Брод је место где се неки сремски бан убио, Вучитрн – где се војвода Вук пробо мачем), али и да се проширују тумачењем узрока закашњења и спајањем с другим мотивима (нпр. знепољски војвода Драшко је закаснио јер је у Вилином Лугу војнике омамила нека трава; кад је схватио да је касно, војвода је проклео траву да се зове Црна Трава; војвода Дејан се с војском заглибио и пропао у блато на пољу званом Глибље, а суседна села названа су Горњи и Доњи Дејан).

ПОСЛЕДИЦЕ КОСОВСКЕ БИТКЕ

Последице Косовске битке су предмет различитих локалних казивања. Честа су предања о селима која памте колико је „сабаља“ – копљаника и оклопника из њих отишло у Косовски бој. У више места забележен је обичај *короте за косовским ратницима* и предања с тим у вези. Жаљење за косовским јунацима конкретизовано је у предањима о *сестри кнеза Лазара претвореној у кукавицу*, односно о сестрама браће Југовића претвореним у *ластавице*. Распрострањени су мотиви о *десеткованим или угашеним селима* после битке, односно о селима која су благословена или проклета. Предања о *хумкама и гробовима* косовских јунака су везана за топониме, а понекад и за задужбине које су дизање после битке, поред гробова јунака.

Косово поље, као просторно средиште традиције, генератор је различитих предања. Најпознатија су она о *камењу на пољу Косову*, која се доводе у везу с реалним локалитетима (мраморни стуб, Муратово турбе), као и о настанку *божуре* од проливане крви косовских јунака.

ГЛАВНОСЦИ

Предања о јунаку који носи своју посечену главу до места сахрањивања везују се и за хришћанске и за муслиманске јунаке. Сродна су им предања о муслиманским гробљима и текијама, која

укључују мотиве о кефалофорима шехитима. Уопштено се могу разликовати два типа. У првом (о Милошу Обилићу, Вуку Бранковићу, дервишу Шам-баби и др.), посечени јунаци, са својом главом под мишком, упућују се ка лековитој води или неком култном месту где могу оживети кад споје главу с телом, али их случајни пролазник угледа и урекне прекршивши табу ћутања, што онемогући њихову бесмртност. Други тип (везује се за Лазара) је хришћанска легенда о чудесном проналажењу одрубљене главе у бунару и њеном још чудеснијем спајању с телом. Структурно и тематски она је сродна легендама о светом Јовану Претечи и светом Денију Париском.

Предања о *куративној моћи извора* почивају на веровањима у лековите воде и изворе, који могу бити и атрибут јунака. Фабулате о Милошу главноносцу могу да укључе мотив лековите воде, али има и етиона о Милошевој Бањи (Кисела Бања тј. Салабања), локалитету северозападно од Лаба, о којима се посебно приповеда. Према *Троношком родослову* (прва половина 18. века), лековите воде су текле испод олтара Милошеве цркве, а према другој верзији Милош се у својој бањи окупао пре одласка на Косово, а ту би се налазио и његов гроб („Вори Милош Копилићит“).

Лековити извори приписују се и кнезу Лазару. У селу Буринцу близу Милошеве Бање постојали су темељи неке велике цркве коју су Албанци звали „Киша Лазарит“ то јест Лазарева црква, а у близини цркве био је лековити извор. Локализовање је и овде променљиво и указује на путеве распрострањања друштвеног памћења (нпр. Цар-Лазарева вода или Извори и Цар-Лазарева чесма у Крушевачкој Жупи). Разне манастирске легенде испредају се о исцелитељској моћи камена цркве Лазарице (то јест старе митрополије) у Приштини на који је било положено Лазарево тело после преноса с Косова поља. Иако је стара митрополија убрзо после боја разрушена, тај камен је остао и показује се у дворишту Пиринас цамије у Приштини, а испод њега провире бистра вода, такође лековита.

Веровања у лековите воде везала су се и за *култ светог Вида*. Раширена су предања која убицирају воду Видовицу или Видовску воду на различитим странама. Изнад села Топлице, на реци Топлици у планини Видојевици показују стену која се зове Видовски камен. Из њега вода тече само пред зору на Видовдан, и што тада истекне у једно камено корито, довољно је за годину дана. Верује се да је вода лековита за красте и очи, па се свет ту окупља да захвати воду. У

селу Водицама у смедеревском крају такође постоје Видова вода и Видова светиња.

ГЕНЕАЛОШКА ПРЕДАЊА

Генеалогска предања доказују учешће властитог претка у Косовском боју у намери да се докаже директна „родбинска“ веза са неким славним косовским јунаком. Овакве локалне традиције веома су распрострањене на широком подручју, а нарочито у Црној Гори, Херцеговини и на Косову. Породице које доказују сродничку везу могу да носе сасвим друга презимена и да своје тобожње порекло воде далеко у прошлост. У кратким предањима („цртицама“) о насељавању становништва, кнез Лазар и Косовска битка често се помињу као временске одреднице кад се нека породица доселила у одређено село. Тако неки родови староседеоци, „старовници и својаци од постања“, памте да су се населили „од доба цара Лазара“. У селима се тачно знају родови који по традицији воде порекло од великих косовских јунака, а понекад се порекло пружа на читава братства и племена (Васојевићи, Орловићи, Грбљани), а има чак и потомака Вука Бранковића.

У фабулатама могу се развијати мотиви непосредних „успомена“ на претке. Поједини предмети, нпр. заставе, чувани су у породицама као светиње и узимани су као доказ да је племенски предак учествовао у Косовском боју.

Генеалогским предањима сродна су предања о *исламизацији и стицању повластица* од турског цара. Један тип сижеа, обрађен и у песмама, говори о неугледном чобанину из забаченог села који се високо успиње на друштвеној лествици. Други тип везује се за издајнике у Косовском боју, првенствено за Вука Бранковића, или за осниваче издајничких родова (Кулизе, Чампаре у Херцеговини, Хераци код Чајничка, Лигати у околини Устиколине, Бабушани и др.) који су снабдевали турског цара и војску. Постоје, међутим, и одговарајуће хришћанске паралеле у којима се хвале позитивни примери, нпр. село Чифлик некад се звало Седларци јер је било познато по седларском и самарцијском занату: уочи Косовског боја сељаци су послали на поклон кнезу Лазару и војсци тридесет кола пуних седала и самара.

Развијене фабулате могу да укључе још неке интернационалне мотиве, нпр. опходњу земље (нпр. Мурат је за награду једном ко-

совском селу поклонио толико земље колико човек може за дан да обележи ходом), или мотив привилегије узимања у роду, будући да су издајничка племена изолована и с њима нико није хтео да се орођава.

Систематизација предања о Косовској битки и косовским јунацима начињена је према тематским критеријумима и представља део обимнијих истраживања. Ова важна тема не може се, међутим, исцрпсти на ограниченом простору, јер велики број разноврсних предања о Косовској битки чини саставни део косовске традиције. Предања и епске песме настају и преносе се упоредо, међусобно се допуњују и прожимају. Док песме поетски уобличавају косовска збивања и јунаке, предања у највећем броју случајева имају улогу сажег тог обавештења. Предања, међутим, могу да утичу на настанак и обликовање песничких модела, а врло често се укључују у развијене приповедне структуре (тзв. лазарице).

Два својства предања: да буду локална и конкретизују, с једне стране, и да уопштавају, с друге стране, доприносе ширењу и постојаности општег традиционог знања о косовским јунацима и самом боју. Истичући локално, предања појачавају емотивни и ментални доживљај „свог завичаја“ (одређеног топонимом предања) и „свог јунака“. Локално предање укоренењу је јунака у одређени простор, али простор, такође, узвратно „зрачи“ својим идентитетом. У процесу казивања, приповедач исказује споствени однос према јунаку и према простору. Зато предања говоре и о културном идентитету казивача: о томе како и колико су казивачи усвојили традицију, како је интерпретирају, колику дистанцу су успоставили између себе и традиције, како су своје животно и историјско искуство повезали с њом.

У приказивању догађаја и јунака предања су углавном исторична, чак и кад укључују фантастичне, религиозне и моралистичке елементе. Доживљају историčnosti у предањима доприносе локализација, потврде истинитости, позивање на сведоке и потомке учесника, као и усклађеност с општим традиционалним знањем. Отуд повест о догађају и карактеризација јунака у предањима ретко кад одступају од устаљених представа у традицији, а интернационални мотиви прилагођавају се конкретном националном заплету.

Ако укратко треба оценити улогу усмених предања у развоју косовске традиције, можда би се могло рећи да се она огледа у процесу дифузно-дисперзивне стратификације. Наиме, предања су настајала

и преносила се на врло широком подручју, носећи у себи органске тематско-структурне елементе модела косовске традиције, а у исто време су асоцирала на косовску традицију као целину. Као сажетија и покретљивија од епских песама, предања су брже примана и адаптирана. Осим усменим путем, она су преношена и у писаном виду, и улазила изнова у усмени процес, па је овакав вишеструки живот предања, кроз сталну реадaptацију у традицији, у великој мери утицао не само на њихов облик и значење, него и на њихову распрострањеност.

ЛИТЕРАТУРА

- Braun 1937:** М. Braun. *Kosovo. Die Schlacht auf dem Amsfelde in geschichtlicher und epischer Ueberlieferung*, Leipzig 1937.
- Vukanović 1986:** Т. Vukanović, *Srbi na Kosovu*. I-III, Vranje 1986.
- Битка на Косову... 1989:** *Битка на Косову 1389*. Ур. С. Ћирковић, Галерија САНУ, књ. 65, Београд 1989.
- Влајић 2002:** Т. Влајић. Предања о Милошу Обилићу. Прир. М. Радевић. // *Даница*, 9, Београд 2002, 273–283.
- Дурлић 1989:** П. Е. Дурлић. Легенде и предања о Милошу Обилићу код Влаха у североисточној Србији. // *Развитак*, Зајечар, књ. 29, св. 2, март–април 1989, 66–86.
- Ђорђевић 1934:** Т. Р. Ђорђевић. Из арбанашког народног предања. // *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 1, св. 2. Београд 1934, 187–188.
- Каниц 1985:** Ф. Каниц. *Србија. Земља и становништво*. Прев. Г. Ерњаковић, књ. 1–2, Београд 1985.
- Карановић 1989:** З. Карановић. *Закопано благо. Живот и прича*. Нови Сад 1989.
- Косовски бој... 1991:** *Косовски бој у књижевном и културном наслеђу*, зборник радова. // *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. 19/1, Београд 1991.
- Косовски бој... 1994:** *Косовски бој у европској књижевности*. Ур. Р. Самарцић и др. Београд 1994.
- Косовска битка... 2001:** *Косовска битка у усменој поезији*. Прир. С. Петровић. Београд 2001.
- Љубинковић 1992:** Н. Љубинковић. Најстарији записи прозних народних предања о косовском боју на простору Косова. // *Зборник у част Војислава Ђурића*. Београд 1992, 53–66.

- Марковић 2004:** С. Марковић. *Приповетке и предања из Левча. Нови записи*. Београд, Крагујевац 2004.
- Мијатовић 1932:** С. М. Мијатовић. *Краљевић Марко и Милош Обилић у народним причама*, 3. допуњено издање, Крушевац 1932.
- Милићевић 1876:** М. Ђ. Милићевић. *Кнежевина Србија*. Београд 1876.
- Милићевић 1884:** М. Ђ. Милићевић. *Краљевина Србија*. Београд 1884.
- Милошевић-Ђорђевић 1997:** Н. Милошевић-Ђорђевић. *Од како се земља охладила. Прозни облици српске народне књижевности и мале фолклорне форме*. Београд 1997.
- Огњанова 1970:** Е. Огњанова. Косовската битка, отразена в няколко късни фолклорни творби. // *Изследования в чест на академик Михаил Арнаудов, Юбилеен сборник*. БАН, София 1970, 401–410.
- Олесницики 1935:** А. Олесницики. Турски извори о косовском боју. // *Гласник Скопског научног друштва*, књ. 14, Скопље 1935, 59–98.
- Остала је реч... 1996:** *Остала је реч. Српске народне умотворине из Метохије*. Скупио, записао и приредио М. Радуновић. Приштина, Београд 1996.
- Палавестра 2003:** В. Палавестра. *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*. Прир. М. Нишкановић. Београд 2003.
- Петровић 2002:** С. Петровић. Предања о Стеви Васојевићу из Лубурићеве рукописне збирке. // *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 67, Београд 2002, 209–216.
- Поленаковић 1939:** Х. Поленаковић, Бугарско предање о Мурату на Косову, *Прилози проучавању народне поезије*, књ. 6, св. 2, Београд 1939, 252–258.
- Раденковић 1989:** Р. Раденковић. Рефлекси косовског боја у народним песмама и прозној традицији југоисточне Србије. // *Развитак*, књ. 29, св. 6, Зајечар 1989, 109–114.
- Ређеп 1976:** Ј. Ређеп. *Прича о боју косовском*. Зрењанин 1976.
- Ређеп 1991:** Ј. Ређеп. *Гроф Ђорђе Бранковић и усмено предање*. Нови Сад 1991.
- Самарџија 1995:** С. Самарџија. *Народне приповетке у Летопису Матице српске*. Нови Сад, Београд 1995.
- Соколова 1970:** В. К. Соколова. *Русские исторические предания*. Москва 1970.
- Списи... 1993:** *Списи о Косову*, прир. М. Грковић, Београд 1993.
- Сувајинић 1998:** Б. Сувајинић. Рецепција косовског предања у бугарској фолклорној традицији. // *Српски језик*, 3, Београд 1998, 491–515.

Трифуноски 1993: Ј. Ф. Трифуноски. Косовски бој у народним предањима из Македоније. // *Лесковачки зборник*, књ. 33, Лесковац 1993, 335–338.

Хаци-Васиљевић 1909, 1913: Ј. Хаци-Васиљевић. *Јужна Стара Србија. Историјска, етнографска и политичка истраживања. Књига прва: Кумановска област*. Београд 1909; *Књига друга: Прешевска област*. Београд 1913.

PROGRAM BĀDĀNĪ NAD PROMĚNAMI DRUHŮ A ŽĀNRŮ (VE STŘEDOEVRŮPSKĚM KONTEXTU)

Libor Pavera
Opava, ČR, Bielsko-Biala, Polsko

I. Úvod

Mezi literárněvědnými disciplínami si ve světovém kontextu posledních deseti patnácti let znovu vydobyla výsadní postavení genologie. Nauková oblast, jejíž počátky – z horizontu vývoje filologie jako kompletu jazykových a literárních disciplín – sahají vlastně pouze do nepřilíh vzdálené minulosti, přesněji řečeno do dvacátých a třicátých let 20. století. Za jejího zakladatele, alespoň pokud běží o označení disciplíny a její základní kontury, bývá již tradičně považován „otec komparatistiky“ Paul van Tieghem (srov. van Tieghem 1920 a 1938), i když víme, že o druzích a žánrech se doložitelně píše nejméně od časů Aristotelových. Od doby Paula van Tieghema a jeho zakladatelských studií se genologické bádání významně rozšířilo i prohloubilo. Rozšířilo se zejména geograficky, prohloubilo se zejména propracováním metod a množstvím prozkoumaného materiálu v diapazonu vertikálně (hodnotově) i horizontálně (časově) značně rozsáhlém.

Literatura o genologii je značně početná. Připomeňme pouze na okraj, že jako věda je v zásadě reakcí na ty tendence v literární vědě, které nepreferovaly exaktnost; platí to v zásadě podnes: genologie pracuje s textovým materiálem, vrací se ke staré humanistické zásadě „ad fontes“. Před van Tieghemem hodlal uplatňovat exaktní vědy při analýze materiálu Ferdinand Brunetiére. Jeho koncepce je v obecném porovnání shodná s van Tieghemovou. Vlastně lze hovořit zhruba o *dvou výrazných genologických koncepcích*, které jako by se táhnou od počátků genologie jako vědy. Do značné míry tyto dvě v zásadě protichůdné tendence vystihoval název workshopu, který byl uspořádán v září 2005 v Opavě:

stabilita a labilita žánrů (srov. knihu *Stabilita a labilita žánrů* 2005). Stabilitu můžeme zaměnit slovem systematika a odkázat k uceleným a propracovaným systematikám, jaké známe zejména z poetiky a rétoriky Aristotelovy. Naopak labilitu lze zaměnit slovem evoluce. Žánr potom není chápán jako něco ustrnulého, co nepodléhá vývoji, ale naopak: jako dialektická množina, v níž probíhají nejméně dva navzájem protichůdné procesy: jeden se snaží udržet konstitutivní znaky a vlastnosti žánru, ale druhý zároveň neustále usiluje o jejich rozbití a rozrušení. Napětí, ke kterému přitom dochází, je zdrojem dynamiky v rámci vývoje jednoho žánru i celého žánrového systému. I když i v takovém případě žánry na sebe navazují a tvoří určitou sérii, pozorujeme tu v linearitě změny, které lze nazvat vývojem žánru, žánrovou evolucí. K této druhé koncepci, mající blízko k dění v přírodním světě (žánr chápáný – zčásti v biologickém smyslu – jako živý organismus, který má fáze zrodu, produktivního života, stárnutí, zániku a přeměny), náleží jak koncepce Brunetièrova, tak van Tieghemova. V zásadě se k ní hlásíme rovněž v projektu, který je řešen v Opavě od roku 2003 (na výzkumném úkolu se pracuje v rámci grantu Grantové agentury Akademie věd České republiky), neboť je to koncepce, která žánr vidí jako živý organismus a systém žánrů jako systém živých organismů; podobně život žánrů vystihl D. S. Lichačov (srov. Lichačov 1975).

Při studiu žánrů se setkáváme s mnoha problémy. Je to jednak terminologie, která se vyvíjí s proměnami každé vědní disciplíny, a je to jednak vlastní vymezení předmětu zájmu. V poslední době, zejména pod vlivem nových elektronických typů komunikace, takřka v každé minutě a vteřině vznikají žánry, které ani při troše dobré vůle není možno zaznamenat a popsat v „nehybném“, „stabilním“ stavu: jde o žánry elektronické komunikace. Navíc již nevystačíme s arzenálem termínů, které stačily při popisu materiálu ve starších etapách. Inventář změn, k nimž v oblasti žánrů dochází, se rozrostl natolik, že někteří badatelé již jakoukoliv systematizaci, generalizaci a abstrakci odmítají. Dokonce šmahem odmítají literární teorii, která spolu s genologií a komparatistikou byla v posledních letech chápána jako jedna z „královen“ literární vědy. Takový přístup k literární teorii a vlastně ke genologii je nutno odsoudit. Literární teorie jako zastřešující disciplína je potřebná a nezastupitelná, zejména díky své dvojdomé roli, jakou hraje v literárněvědném bádání: na jedné straně je nesporné, že zobecňuje literární proces, na straně druhé dává silné impulzy literární historii a

literární kritice, které by bez ní zůstávaly jen na pozici pozitivistického shrnování informací a dat o určitých jevech. Vraceli bychom se tak někam do „dřevních“, zakladatelských dob 19. století.

Přímo se tu tlačí na rty otázka, zda má vůbec smysl všechny útvary literatury nějakým způsobem systematizovat, nejde vlastně o sysifovskou práci hledat řád v chaosu? Podobnou otázku si kladli rovněž autoři sborníku *Genologia dzisiaj* (Genologie dnes, sine anno). Podobná otázka vyvstala rovněž před námi při řešení projektu *Žánrové metamorfózy v středoevropských souvislostech*.

II. Obhajoba teorie literatury a genologie – při interpretaci textů

Pokud genologové přemýšlejí nad předmětem svého zájmu z „letu ptáka“, vzácně se podobají postavám z Ecova slavného románu *Jméno růže*: jistě si každý vzpomene na pasáž o učené disputaci nominalistů s realisty „o růži“. Podobně jsou na tom genologové – také neustále diskutují o tom, co je to žánr, zda je to jen pouhý pojem, který vznikl a vzniká *ex post*, vlastně teprve „po textu“, zda je to něco, co nemá reálný základ, nebo naopak – zda jde o reálně existující model, který funguje v povědomí autora i v povědomí čtenáře a umožňuje jejich vzájemnou komunikaci. K takovým dvěma pojetím vedla ovšem dlouhá a komplikovaná cesta, v níž se tříbily názory na žánr i na rozličné žánrové kvalifikátory.

Genologie je nesmírně důležitá pro oblast interpretace a rozumění textům. Uvedeme jeden příklad, který to potvrzuje. V poslední době zaznamenaly velikou oblibu u čtenářů různé senzační zprávy o postavách spjatých s biblickou kulturou. Zatím nejpřevratnější se ukazuje být sdělení o existenci papyru, na němž je v koptském písmu zaznamenáno Jidášovo evangelium. Pokud text budeme číst kódem evangelia, musíme zcela proměnit 2000 let křesťanské historie, tj. historické dění od počátku letopočtu, éru „po Kristu“. Jako by těch 2000 let křesťanské lidstvo žilo v bludu, s vylhanými idejemi, za něž bojovalo, nejednou i krví (zejména křížové výpravy). Pokud text bude určen jako jiný žánr, bude čten jiným kódem jako jiná soustava jevů, bude se text jevit zcela jinak. Bude-li tento text čten jako apokryf (text skrytý), který církev oficiálně nepřijala mezi oficiální texty, neboť neodpovídá skutečnosti nebo je prostě textem *ad hoc* vytvořeným za určitým účelem, historické povědomí se vlastně nezmění. Navíc textu se dostane „plné“ a „správné“ interpretace. (K interpretaci a nadinterpretaci srov. Collini 1995.)

III. Projekt *Žánrové metamorfózy v středoevropských souvislostech*

1) Genologické bádání, do něhož se projektem zapojujeme, se historicky vzato obyčejně hlásí do třicátých let 20. století, k stěžejním pracím Paula van Tieghema. Je to tradiční vymezení, my nicméně víme, že snaha přenést myšlení o literatuře do oblasti přísně exaktní se objevovala již dříve. Nicméně byl to právě „otec komparatistiky“ a vynikající metodolog literární vědy van Tieghem, který ve studii o syntéze v literární historii (vyšla v roce 1920 v *Revue de synthèse historique*, nová série, na stranách 1–27) mluví o již přímo o genologii. Genologie mu byla prostředníkem, jak neustrnout na poznání určitého jevu jedné národní literatury, ale naopak: jak poznávat prostřednictvím žánrologických studií žánr ve dvou i více literaturách, jak sledovat proměny žánrových systémů, jak sledovat pronikání určitých myšlenkových proudů z jedné země do druhé a přitom proměny žánrů, tedy to, co se s nimi děje při „překročení hranic“; nepochybně je tu přítomný prvek srovnávací. Vedle toho pochopitelně nezapomínal ani na sledování témat v různých národních literaturách a na jejich putování: neměl na mysli jen topoi (to později rozpracoval Curtius ve své slavné knize *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, kterou připravoval v meziválečné době a několikrát vyšla po 2. světové válce přeložena do mnoha jazyků), ale vůbec historii literárních témat a typů; nazýval takový typ studia tematologie, a ta se se značným úspěchem rozvíjí podnes, srov. například v českém prostředí práce Daniely Hodrové, Vladimíra Macury aj.; v některých případech již nejde o tradiční pozdně antická topoi, ale o vybraná témata, příkladově: město jako bytost, Praha jako dvojník, vězení jako místo přístupu k bytí apod. Za daleko výraznější impuls bývá v genologii považován jiný van Tieghemův článek – z roku 1938 *La Question des genres littéraires* (*Helicon*, tome 1, fasc. 1–3, s. 99–105).²

Velikým mezníkem v rozvoji genologie jsou léta třicátá 20. století – éra časopisu *Helicon* a role Mezinárodní komise současné literatury – právě tato měla *Helicon* jako svůj orgán a vedle metodologických otázek právě v *Heliconu* se objevovaly práce žánrologické, v roce 1939 byl pak literárním druhům věnován speciální kongres v Lyonu a 2. svazek časopisu přinesl soubor kongresových referátů. Na tuto tradici pak navázala polská věda, zvláště prostřednictvím vysoce vzdělané, po světové literatuře a literární vědě rozhledené Stefanie Skwarczyńskiej,

kteřá měla přímo lví podíl na vydávání svĕtoznámĕho ěasopisu *Zagadnienia Rodzajów Literackich*.

Období pŕilivu a odlivu zĕjmu o genologii je pochopitelnĕ; vyplývá to z kataklyzmat spoleěenských, kteřá se projevujĕ pozitivnĕ i negativnĕ na podobĕ humanitnĕch disciplĕn vĕtjnĕ vĕdy literární, a má to svĕ opodstatnĕní ve vlastnĕm vĕvoji oboru, kteřý stŕídá metody v zásadĕ od tĕch, kteřé vycházejĕ „z textu“, až po ty, kteřé hledajĕj podnĕty k interpretaci „mimo text“. Co k sobĕ poutá pozornost neustále, to je snaha definovat žĕnř, najĕt jeho podstatu, myslet o nĕm buď jako o pojmu utvořenĕm v dobĕ „po textu“, nebo jako o modelu, kteřý existuje v podvĕdomí autora i ětenáře a usnadňuje jejich vzájemnou komunikaci, nebo o žĕnřu jako o klasifikaění jednotce.

Tĕm pomĕjĕme pojmoslovnou problematiku, neboť vedle termínu druh a žĕnř se setkáváme v rŕzných literárnĕvĕdných soustavách s termíny modus, rod, typ, diskursní podmĕnky, typ textu, tvrdĕ nebo také fixní formy, rodovĕ formy, konstrukění typ atd. Vedle toho se objevujĕj ucelenĕ systĕmy a schĕmata, jak ělenit druhy a žĕnřy. Jeden z exaktnĕch pŕinesl napŕ. Eduard Petrŕ (2000), kteřý vedle druhŕ a žĕnřŕ pĕše ještĕ o žĕnřových variantách a žĕnřových formách, napŕ. velká epika má mezi žĕnřy román; román mŕže bŕt psychologickĕ, historickĕ atd. ve variantách a pak mŕže mĕt urĕitou konkrĕtnĕ formu (konstrukění typ, fixní formu, nĕco „tvrdĕho“ a podstatnĕho) – napŕ. denĕku, kroniky, korespondence atd. Tedy Petrŕ má v systĕmu žĕnřŕ rozlišeny ětyřĕ roviny. Pokud byl uveden Eduard Petrŕ a jeho systemizace, pak je tŕeba informaci doplnĕt tĕm, že Petrŕ se genologii vĕnoval v rámci literární historie, konkrĕtnĕ v rámci zkoumání starší ěeskĕ literatury; v rámci starší literatury se žĕnřem zabýval rovnĕž Dmitrij Sergejeviĕ Lichaěov, jenž vlastnĕ vytvořil žĕnřovĕ systĕm starĕ ruskĕ literatury. Pŕáce Lichaěova se staly inspiraěním impulzem jak pro ty badatele, kteřĕ žĕnř považujĕj za pŕĕznak textu, za „pŕedzvěst“, za znak, kteřý si literární text nese, znak dŕležitĕj pŕedevšĕm pro interpretaci. Žĕnřovĕ statut je vlastnĕ šifra, kŕd, klĕĕ k zámku, kteřý badatele nebo ětenáře vpouštĕj „dovnitŕ“, do hlubin literárního textu. Tam na badatele nebo ětenáře ěekajĕj rŕzná tenata (každĕj hodnotný text je vlastnĕ labyrintem), ale pŕávĕ správnĕ urĕení žĕnřu (zdŕrazňuje Petrŕ) mŕže bŕt východiskem z tohoto labyrintu. Pŕi takovĕm pŕĕstupu je velice dŕležitĕ pŕĕsnĕ pĕstovat historickou poetiku, pouŕívat dobovĕho oznaěování žĕnřŕ, dobovĕho vymezení, hledat funkěnost žĕnřu

v dobovém kulturním a společenském životě. Z toho je možno text vysvětlit.

Žánr je tedy chápán jako model, jako něco reálně vyplněného, existujícího jako komplementární součástka textu na kontaktní rovině mezi autorem a čtenářem. Když se např. text 16. století rozhodneme číst jako povídku, může tento text být snadno dezinterpretován, např. kronika Hájka z Libočan svádí historiky k tomu, číst tento text jako kroniku, ale to je zásadní omyl, neboť to není text o autentickém a o faktech, ale je to text vyprávěcí, narativní, je to skutečná velká epika. Ještě jiný, známější příklad: nemůžeme věřit Máchovi, že jeho lyricko-epická skladba *Máj* je oslavou májové přírody. Jistě lze na autorovo žánrové určení textu přistoupit, ale bude to jisté násilí na textu, protože tento text stojí žánrově jinde a odtud pak vede svébytná cesta k jeho interpretaci.

Takové pojetí žánru je odlišné od pojetí např. na počátku 20. století, kdy např. Benedetto Croce žánr chápal zcela jako vnější znak, který nemá žádný vliv na estetickou hodnotu textu; bylo to pro něj něco, co třeba v ekonomice výraz souhrn, rozdíl atd., tedy pouze vnější klasifikátor. Zcela protichůdně vidí žánr např. Jacques Derrida ve svých pracích z osmdesátých let 20. století; u něj žánr není jen vnější klasifikátor, spíše autor mluví o zákonitosti žánru, o tom, že když se řekne již nějaký žánr, když se objeví nový text a dostane nějaké označení, tak začne vznikat předěl – velice hluboký předěl, který souvisí přímo s organizací tohoto a pak každého dalšího textu, který následuje.

Velice výrazné byly posuny v genologii od padesátých let 20. století (zde vycházíme z vlastních výzkumů i z literatury předmětu, srov. Литературная энциклопедия 2003 a Западное литературоведение 2004). V letech padesátých 20. století se v genologii především hledaly znaky, určité parametry, kterými se text odlišuje od jiného textu, a samozřejmě texty určitých parametrů se přiřad'ovaly k Aristotelem popsané triádě lyrika, epika (resp. epos) a drama. Tyto parametry se užívaly různé, např. van Tieghem v citované práci z roku 1938, která se dlouho chápala jako kanonická, mluví o emocionálních potřebách, které má autor i auditorium; to oni pociťují určitý žánr jako žánr – např. rytířský román nebo klasicistní tragédii jako rytířský román a klasicistní tragédii.

Představitelé chicagské školy se naproti tomu věnovali formálním příznakům textů, tam hledali znaky žánru. Existuje koncepce Olsonova, která literární texty dělí do skupin podle kompoziční organizace vyprávění (zkazky) na mimetické, expresivní, pragmatické a strukturální.

Uplatňovala se rovněž vlivná koncepce Hamburgerové a členění textů na dva typy – na fikční a lyrický. Northop Fray druhové členění spojil zase s dělením podle auditoria, k němuž se text obrací; každý text je podle něj spjat s jiným typem auditoria, nalézáme u Fraye čtyři typy: drama se realizuje na scéně, lyrická poezie bývá – nebo spíše může být – zpívaná, epická poezie se přednáší (tj. hlasitě se deklamuje), próza se čte „pro sebe“. Vůbec zvláštní místo mezi těmito vyjmenovanými koncepcemi má koncepce Emila Staigera, který každému z tradičních tří druhů přisoudil určité příznaky – formální nebo jinak pro text klíčové, např. lyrika je podle něho spojena se vzpomínkou.

Později u Genetta se objevuje klasifikace podle archižánrů, podobně jako ve folkloristice u Ben-Amose, který mluví o etnických žánrech – v takovém uvažování možno vidět silný vliv antropologie a historické poetiky, tj. snaha hledat původ žánrů. Jinak žánry viděl Tzvetan Todorov. Ten žánry rozlišoval na historické a teoretické: ty první mají dobové zázemí, např. francouzská klasicistní tragédie, ty druhé vydělují deduktivně teprve literární vědci.

Přes Todorova se přenášíme do sedmdesátých 20. století, kdy se badatelé zabývali dichotomií historické a ideální žánry a konkrétními žánrovými systémy jednotlivých literatur. Je to doba myšlení o kontražánrech, např. jedna literatura má určitý žánr, ta druhá má potřebu prvou literaturu dohnat a mít rovněž ve svém žánrovém systému tento žánr, a proto se rozhodne žánr importovat; Zdeněk Mathauser (v návaznosti na něj rovněž jiní) v podobné souvislosti mluví o „superhabilitě“ – to jsou (řečeno sportovní terminologií) přešlapy, ale přešlapy funkční, neboť to, že žánr je přenesen do nějaké cizí literatury (vůbec do nějakého „jiného“, „cizího“ prostředí), a to, že se po žánru v novém prostředí „něco“ vyžaduje, to z něj vlastně vytváří kvantitativně i kvalitativně zcela nový žánr. Proto se tolik liší balada francouzská a italská, anglická a česká atd. Není to dáno pouze odlišnými historickými souvislostmi, ale rovněž rozdílnými potřebami konkrétních literatur.

V návaznosti na řečené bychom mohli podrobněji rozvíjet pojetí žánru u recepčních estetiků, bylo by potřeba mluvit o přijetí žánrů v rámci strukturalismu prostřednictvím teorie intertextuality – to je tzv. idea žánrové tradice, lze se zabývat vazbami mezi hypotextem a pozdějším hypertextem, což je zpracováno u Genetta aj. U Schaeffera se čte o hledání žánrových počátků, konečně nový čerstvý vítr vnáší do

žánrologie práce z oblasti kognitivní literární vědy, které žánr chápou jako mentální strukturu.

Pokud se rozhodneme studovat různé genologické koncepte vytvořené v podstatě do roku 1965, vystačíme se 3. svazkem spisu Stefanie Skwarczyńskiej *Wstęp do nauki o literaturze* (dílo bývá přezdíváno „*summa genologiae*“, F. Leali), neboť ve druhé kapitole detailněji probírá různá pojetí genologie v časopiseckých a knižních studiích i v encyklopediích různých období i lokalit; ze sféry těchto genologických faktů pak vychází ve formulování své koncepte.

Podstatnou úlohu pro dnešní výzkumy a rovněž pro náš projekt má kapitola třetí spisu Skwarczyńskiej, neboť v ní se badatelka zamýšlí nad terminologickými otázkami. Ty jsou a zůstanou dráždivými jistě ještě dlouho, jak o tom vždy svědčí diskuse kolem nových slovníků a lexikonů literárních termínů. Skwarczyńská ještě nemluví o čtyřčlenném pojetí systému, tj. o členění na druhy, žánry, žánrové formy a žánrové varianty (srov. již citovanou práci Petřů i jiné), ale uvažuje o tzv. genologických předmětech, kam zařazuje druhy, žánry a varianty žánrů („*rodzaje, gatunki i odmiany gatunkowe jako przedmioty*“). Vedle toho odlišuje ještě genologické pojmy a genologické názvy. Tato problematika si zaslouží pozornost zejména v dnešní době, kdy pod silným tlakem informační kultury (v éře druhé informační exploze, započaté internetem, hypertexty a simulakry, tou explozí prvou byl knihtisk na přelomu 15. a 16. století) zanikají žánry staré a rodí se žánry nové, které nemají historické ukotvení, ale vznikají zejména v souvislosti s rozvojem internetu, audiovizuální kultury a jiných elektronických médií. Nejde však jen o tlak audiovizuální kultury, ale významnou úlohu při zanikání a zrodu žánrů sehrává rovněž vznikání různých multikultur, paralelních kultur, kultur menšin apod., které pak sledují specializovaní badatelé, např. gender a gay studies. Některé žánry – možno říci žánry utvořené pro potřebu „*tady a teď*“, které lze zachytit jen při performanci – nyní zkoumají různé projekty, např. na Slovensku badatelé nitranské školy (show v kultuře apod.). Práci Skwarczyńskiej neschází ani akceptace těch literárněvědných teorií, které později úzce souvisely s recepční estetikou (H.-R. Jausse a kostnické školy), zatímco méně akcentovaná byla u ní estetika a vztah mezi genologií a estetikou.

U polské badatelky jako by se neustále křížilo několik směrů a pojetí. Výrazné místo u ní zaujímala historická poetika, neboť zatímco některé žánry považovala za tradiční a přirozené, dalo by se říci archetypální (ty

se vyznačují dynamickou strukturou a elastičností – takovým žánrem je např. cestopis, kterému v opavském projektu věnujeme pozornost), sledovala i žánry jiné, jejichž způsob existence nelze z historické poetiky přesně dovodit. Dotkla se tak otázky metamorfóz žánrů, jejich křížení a prolínání, migrace a expanze (v rámci kultur), vrstvení a vytváření rozličných klonů a variant. Vlastně je to se žánry u Skwarczyńské podobné jako s děním v lidských dějinách. Práce Stefanie Skwarczyńské o genologii zhodnotil S. Dąbrowski (1974).

Sub specie výzkumu druhů a žánrů se Skwarczyńská věnovala v projektu, který se jí plně podařilo realizovat v roce 1958, kdy začal vycházet časopis *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. Publikovány v něm byly nejen původní genologicky orientované studie, ale rovněž recenze a jiná sdělení, týkající se odborné literatury k tématu – a pak pochopitelně hesla jako součást připravovaného *Slovníku literárních druhů*, který se své knižní podoby dočká zřejmě v roce 2006 pod redakcí Grzegorza Gazdy; v českém ani ve slovenském prostředí takový časopis nemá obdobu.

2) Nyní obraťme pozornost k opavskému projektu. Jeho cílem je ukázat na příkladech vybraných žánrů, zastoupených v žánrovém systému literatur v prostoru střední Evropy, jejich konstanty a proměnné od středověku k dnešku. Zachytit dynamičnost a jistou elastičnost, nebo naopak konstantnost struktur napomůže diachronní pohled uplatněný v rámci partikulárním i univerzálním.

Z jakých předpokladů se při řešení projektu se dále vychází? Současná tendence interpretačního umění, zvláště v souvislosti se XIV. a XV. kongresy AILC (l'Association Internationale de Littérature Comparée) v Edmontonu (1994) a Leidenu (1997), razí v podstatě návrat hesla „Ad fontes!“ („K pramenům!“). Učenci se navracejí zpátky k textům i k rukopisům, obnovují pojetí literatury jako „kulturní paměti“ a rehabilitují literaturu jako svěbytný druh svědectví, resp. jako „ducha doby“ (Zeitgeist). V podstatě lze říci, že v závěru 20. a na počátku 21. století dochází k ústupu již zavedených a téměř tradičních formalisticko-strukturálních teorií ve prospěch sociálněpolitických teorií a kulturologických výzkumů. Mezi zcela novými metodami si přímo královské místo „vybojovala“ tzv. manuskriptologie, která se v zásadě podobá jemné textologické práci, např. proslulým francouzským *edition genetic*, které sledují vzniká textu od náčrtků přes první verze až

k finálnímu produktu, sledují v zásadě text v procesu. V této souvislosti srov. práce Colliniho, Fokkemy, Janaszek-Ivaničkové, Zelenky aj. (Viz soupis literatury.)

Řešitelé projektu se za pomoci moderních interpretačních metod snaží představit vybrané žánry, jako jsou např. legenda, kronika, píseň, balada aj., a usilují postihnout proměny v jejich strukturách v dlouhém časovém rámci od středověku k dnešku (pokud vůbec jde o žánry s takovým ukotvením) v několika středoevropských literaturách. Navazují přitom na tradice historické poetiky (Veselovský, Lichačov, Meletinský, Curtius).

Naposledy D. Hodrová ve své obsažné knize z roku 2001 poukázala při deskripci poetiky literárního díla 20. století, že literární text 20. století sahá svými kořeny do různě vzdálených dob, tj. měla nepochybně na mysli skutečnost, že struktura textu 20. století se uplatňují elementy a modely, jejichž počátek najdeme již v literatuře starověku a středověku. I to je důvod, proč si projekt klade za cíl analyzovat literární texty klíčových a vývojově nosných literárních žánrů, jak byly již uvedeny (legenda, kronika, píseň aj.), jež mají zastoupení v žánrových systémech středoevropských literatur od středověku k dnešku a jež mohou ukázat na elasticitu a tekutost (žánry typu „tekutý písek“), nebo obráceně na jistou vnitřní stabilitu (odtud i název workshopu *Labilita a stabilita žánrů*). Takové vidění žánru umožňuje pojmut problematiku v širším srovnávacím rámci (komparatistika).

Literární žánr tak není viděn staticky, nýbrž jako entita polymorfní, složená z fragmentů jiných žánrů, jako mobilní a nezavršená struktura, podobající se „tekutým pískům“. Literární texty jmenovaných i nejmenovaných žánrů se analyzují s vědomím, že jsou navzájem propojeny sítí vztahů s jinými texty a žánry (intertextovost) a mezi sebou navzájem komunikují (dialogičnost).

Všechny žánry se v dlouhém časovém rámci od středověku po dnešek vyskytují pod různým označením, s odlišnou morfologií a rozdílnou sémantickou náplní. Nejednou se objevují zakomponovány v rámci jiných žánrů, např. legenda jako součást románu (o románu srov. Hodrová 1989), případně na jejich základě vyrostly již žánry svým půdorysem zcela odlišné a nové, které se svým někdejší podhoubím již nemají žádné afinity. Znamená to, že je zapotřebí zkoumat terminologii a její proměny. Jednak terminologii vlastní práce, jednak terminologii, jež se týká uvedených žánrů (legenda, kronika, homiletika, sága, gavenda aj.) a

dobového nebo lokálního označování. Východiskem práce nesmí být pouze současné literárněvědné pojmosloví, nýbrž pojmosloví, morfologie žánrů a pojetí uměleckých prostředků vyabstrahované z dobových příruček poetiky, rétoriky, pravidel řečnictví apod. Srov. Faral (1924), O umění... (1997) aj.

V souvislosti s terminologií je potřeba hledat rovněž vhodnou metodu, jak pojmout tak různorodý materiál, jaký na jedné straně představuje text, resp. rukopis středověký, a na straně druhé text z 20. století (nejen text, ale i blog, chat a jiné žánry orální nebo elektronické komunikace). Může být použito tzv. úsekové gramatiky (regional grammar), tj. popsat model žánru v určité epoše. Teprve množinu úsekových gramatik lze převést na společného jmenovatele a najít v takto vytvořeném souboru konstanty a proměnné, resp. odhalit cykličnost, srov. Ibler (2000).

Z hlediska rozboru poetiky se vychází z prací současných badatelů i ze starších, avšak stále podnětných úvah, srov. Bachtin (1980), Hodrová (2001), Uspenskij (1997), Všetička (1971–2005) aj. Badatelé podílející se na projektu se nehodlají pohybovat pouze ve sféře vnější, graficky vyjádřené kompozice díla, nýbrž usilují rovněž o „hloubkovou segmentaci“, srov. Krausová (1984). Jde o to, sledovat žánr komplexně, podobně jako Ingarden hovořil o literárním textu: jako o mnohovrstevnatě vystavěné budově, o jeho vrstvách a jejich vzájemných korelacích a z nich plynoucí významotvornosti.

IV. Shrnutí

Cílem projektu je ukázat veškeré proměny žánrových struktur v souvislosti s jejich komunikativními funkcemi a sémantickou náplní. Vedle analýzy formálně-strukturální, sémantické a studia recepce se řešitelé projektu při výzkumu zaměřují také na vybrané kulturní kategorie, srov. Gurevič (1978, 1996), vypovídající o mentalitě doby, srov. J. Le Goff (1998). Chtějí tak svými analýzami prodloužit linku výzkumů francouzské školy Annales, pěstující tzv. dějiny mentalit, jež mají s transformacemi žánrů nepochybně hluboké a dosud netušené souvislosti. V českém prostředí tyto francouzské podněty pěstují spíše historikové než literární vědci, srov. Bůžek (1997). Přihlíží se rovněž k proměně filozofických názorů, srov. Sousedík (1997) aj., a k propojení literární vědy s antropologií a jinými humanitními disciplínami, srov. Červeňák (2001) aj., čímž je prakticky prezentováno úsilí o areálovost výzkumu.

Právě v současném světě, který se globalizoval, což proměnilo obsah i zaměření jednotlivých vědních disciplín, se zapomíná na člověka. V souvislosti s pracemi A. Červeňáka je třeba si uvědomit, jak důležitá je tzv. srovnávací žánrová typologie (srov. Pospíšil 1999) a hlavně propojení jednotlivých disciplín včetně genologie s antropologií. „Zkoumáním člověka se zabývá mnoho věd, ale pouze antropologie se snaží brát v úvahu celé panorama vývoje našeho druhu v prostoru a čase. [...] Náš účel je pohádka, kterou jsme si sami vymysleli. Jestliže jsme si naše cíle sami stanovili, měli bychom také být jejich objektem.“ (Murphy 2006: 226)

Sdělení je součástí řešení projektu GA AV ČR Žánrové metamorfózy ve středoevropském kontextu, IAA9189301.

BIBLIOGRAFIE

- Bachtin 1980:** Michail Michajlovič Bachtin. *Formální metoda v literární vědě*. Přel. J. Honzík, usp. V. Svatoň, Praha, 1980.
- Bláhová 1995:** Marie Bláhová. *Staročeská kronika tak řečeného Dalimila v kontextu středověké historiografie latinského kulturního okruhu a její pramenná hodnota*, sv. 3, Praha, 1995.
- Bůžek 1997:** V. Bůžek, a kol. *Dvory velmožů s erbem růže*. Praha, 1997.
- Collini 1995 (eds.):** Stefan Collini. *Interpretácia nadinterpretácia*. Přel. Z. Kalnická, Bratislava, 1995.
- Curtius 1998:** Ernst Robert Curtius. *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha, 1998.
- Červeňák 2001:** Andrej Červeňák. *Človek a text*. Nitra, 2001.
- Dąbrowski 1974:** Stanisław Dąbrowski. *Teoria genologiczna Stafanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk, 1974.
- Faral 1924:** E. Faral. *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècles*. Paris, 1924.
- Fokkema 1994:** Douwe W. Fokkema. *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*. Przeł. H. Janaszek-Ivaničková. Warszawa, 1994.
- Fokkema 1997:** Douwe W. Fokkema. Odkaz formalizmu a štrukturalizmu, [In:] *Od moderny k postmoderne*, ed. T. Žilka. Nitra, 1997.
- Fokkema 1998:** Douwe W. Fokkema. The Logic of Succession: Modernism, Existentialism, Postmodernism. Any Questions? [In:] *Tracing Literary Postmodernism*. Ed. T. Žilka, 1998.
- Gazda 2000:** Grzegorz Gazda. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

- Genologia 1983:** *Genologia polska*. Warszawa, 1983.
- Genologia 2000:** s. a. *Genologia dzisiaj*. Warszawa, 2000.
- Gurevič 1978:** Aron J. Gurevič. *Kategorie středověké kultury*. Přel. J. Kolár. Praha, 1978.
- Gurevič 1996:** Aron J. Gurevič. *Nebe, peklo, svět*. Přel. J. Kolár. Praha, 1996.
- Hodrová 1989:** Daniela Hodrová. *Hledání románu*. Praha, 1989.
- Hodrová 2001:** Daniela Hodrová. ...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. Století. Praha, 2001.
- Ibler 2000 (Hrsg.):** Reinhard Ibler. *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*. Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.-20. März 1997. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, Bd 5, hrsg. von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler (Frankfurt am Main–Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Wien)
- Janaszek-Ivaničková 1996:** Halina Janaszek-Ivaničková. *Od modernizmu do postmodernizmu*. Katowice, 1996.
- Janaszek-Ivaničková 1997:** Halina Janaszek-Ivaničková. *Antologia zagraniczej komparatystyki literackiej*. Oprac. H. J.-I. Kraków, 1997.
- Kolár 1999:** Jaroslav Kolár. *Návraty bez konce*. Brno, 1999.
- Krausová 1984:** Nora Krausová. *Význam tvaru a tvar významu*. Bratislava, 1984.
- Kulawik 1997:** Adam Kulawik. *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*. 3. wyd. Kraków, 1997.
- Le Goff 1998:** Jacques Le Goff. *Středověká imaginace*. Přel. I. Murasová (Praha)
- Legenda... 1992:** *Legenda, její funkce a zobrazení*. I–VI. Praha, 1992.
- Lichačov 1974:** Dmitrij Sergejevič Lichačov. *Člověk v literatuře staré Rusi*. Přel. S. Mathauserová. Praha, 1974.
- Lichačov 1975:** Dmitrij Sergejevič Lichačov. *Poetika staroruské literatury*. Přel. L. Zadražil. Praha, 1975.
- Literárny...1971:** *Literárny barok*, sb. Bratislava, 1971.
- Meletinskij 1989:** J. M. Meletinskij. *Poetika mýtu*. Praha, 1989.
- Meletinskij 1998:** J. M. Meletinskij. *Mifologija*. Moskva, 1998.
- Nycz 2000:** Ryszard Nycz. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków, 2000.
- O interpretácii...1998:** *O interpretácii umeleckého textu 19 – Od recepcie k morfológii umeleckého diela*. Ed. Ľ. Plesník, Nitra, 1998.
- O umění... 1997:** *O umění básnickém a dramatickém*. Ed. K. Sgallová, J. K. Kroupa (Praha) [G. de Vino Salvo, D. Alighieri, J. C. Scaliger, L. de

- Vega, M. Sarbievius, M. Opitz, P. Corneille, N. Boileau, J. Dryden, Avvakum Petrovič, S. Polockij.]
- Pavera 1999:** Libor Pavera. Otázky a otazníky nad intertextualitou, [In:] *Intertextualita v postmodernom umení*. Ed. T. Žilka. Nitra, 1999.
- Pavera 2000:** Libor Pavera. *Od stredoveku k romantismu. Úvahy o starší literatúre*. Opava, 2000.
- Pavera 2001:** Libor Pavera. *Slovo, paměť, tradice*. Opava, 2001.
- Pavera, Pospíšil 2003:** Libor Pavera, Ivo Pospíšil. *Žánrové metamorfózy v stredoevropském kontextu*. Sv. I. Brno, 2003.
- Pavera, Všetická 2002:** Libor Pavera, František Všetická. *Lexikon literárních pojmů*. Olomouc, 2002.
- Petrů 2000:** Eduard Petrů. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc, 2000.
- Pospíšil 1986:** Ivo Pospíšil. *Labyrint kroniky*. Brno, 1986.
- Pospíšil 1992:** Ivo Pospíšil. *Rozpětí žánru*. Brno, 1992.
- Pospíšil 1998a:** Ivo Pospíšil. *Genologie a proměny literatury*. Brno, 1998a.
- Pospíšil 1998b:** Ivo Pospíšil. *Ruský román. Nástin utváření žánru do konce 19. století*. Brno, 1998b.
- Pospíšil 1999:** Ivo Pospíšil. Barokní literatura z pohledu komparativně genologické slavistiky. // *Slavia* 1999, s. 3, s. 349–355
- Pospíšil 2000a:** Ivo Pospíšil. Problémy humanitních věd a literární věda: velké krize a velká očekávání, [In:] *Literární věda na prahu 21. století – Nauka o literaturze u prahu XXI stulecia*. Opava, 2000a.
- Pospíšil 2000b:** Ivo Pospíšil. *Současná česká slavistika na křižovatce*. *Slavia* 2000, s. 1, s. 1–8
- Pospíšil 2000c:** Ivo Pospíšil. Česko-polské sblížení, Střední Evropa a literární věda, [In:] *Litteraria Humanitas VIII*. Brno, 2000c.
- Pospíšil 2002:** Ivo Pospíšil. *Až se vyčásí... Úvahy – kritiky – glosy – eseje*. Brno, 2002.
- Pospíšil 2003:** Ivo Pospíšil. *Slavistika na křižovatce*. 2003.
- Pospíšil 2004:** Ivo Pospíšil. *Slavistika jako české rodinné stříbro. Tradice, současný stav, výhledy, návrhy a koncepce*. Praha, 2004.
- Pospíšil, Zelenka 1996:** Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka. *René Wellek a meziválečné Československo (Ke kořenům strukturální estetiky)*. Brno, 1996.
- Průvodce...1988:** *Průvodce po světové literární teorii*. Praha, 1998.
- Skwarczyńska 1965:** Stefania Skwarczyńska. *Wstęp do nauki o literaturze*, tom III. Warszawa, 1965.
- Skwarczyńska 1984:** Stefania Skwarczyńska. *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa, 1984.

- Sousedík 1997:** Stanislav Sousedík. *Filosofie v českých zemích mezi středověkem a osvícenstvím*. Praha, 1997.
- Stylistyka 2000:** *Stylistyka (Česká stylistika – Stylistyka czeska – Czech Stylistics)*, IX. Opole, 2000.
- Stylistyka 2001:** *Stylistyka (Stylistika dziś – Style and Humour – C)*, X. Opole, 2001.
- Šklovskij 1974:** Viktor Šklovskij. *Návrat Odysseův*. Přel. E. Kučerová. Usp. J. Sekera. Praha, 1974.
- Teória...1971:** *Teória literatúry*. 2. vyd., zost. a prel. M. Bakoš. Bratislava, 1971.
- Tomaševskij 1970:** Boris Tomaševskij. *Teorie literatury*. Přel. R. a K. Štindlovi. Praha, 1970.
- Uspienski 1997:** Boris Uspienski. *Poetyka kompozycji, Struktura tekstu artystycznego i typologia form kompozycji*. Przeł. P. Fast. Katowice, 1997.
- Van Tieghem 1920:** Paul Van Tieghem. *Synthèse en histoire littéraire. Littérature comparée et littérature générale*. In: *Revue de synthèse historique*, 31, s. 1–27.
- Van Tieghem 1938:** Paul Van Tieghem. *La Question des genres littéraires*. In: *Helicon*, tome 1, fasc. 1–3, s. 99–105
- Vlašínová 2000:** Drahomira Vlašínová. *Podněty ruské formální školy v současné literární vědě, zejména v otázkách kompozice literárního díla*. [In:] *Pohledy na českou literaturu dvou století*. Opava, 2000.
- Voigt 1981:** Vilmos Voigt. *Úvod do semiotiky*. Prel. M. Žilková, úvod T. Žilka. Bratislava, 1981.
- Všetička 1971:** František Všetička. *Kompozice prózy*. Sborník sovětských prací z dvacátých let, usp. F. Všetička. Praha, 1971.
- Všetička 1992a:** František Všetička. *Stavba prózy*. Olomouc, 1992a.
- Všetička 1992b:** František Všetička. *Komenský básník*. Brno, 1992b.
- Všetička 1994:** František Všetička. *Stavba básně*. Olomouc, 1994.
- Všetička 1996:** František Všetička. *Stavba dramatu*. Olomouc, 1996.
- Všetička 1997:** František Všetička. *Podoby prózy. O kompoziční výstavbě české prózy dvacátých let 20. století*. Olomouc, 1997.
- Všetička 1999:** František Všetička. *Dílna bratří Čapků. Příspěvek k poetice jejich literární tvorby*. Olomouc, 1999.
- Všetička 2001:** František Všetička. *Tektonika textu. O kompoziční výstavbě české prózy třicátých let 20. století*. Olomouc, 2001.
- Všetička 2003:** František Všetička. *Kroky Kalliopé*. Olomouc, 2003.
- Všetička 2005:** František Všetička. *Možnosti Meleté*. Olomouc, 2005.
- Zapadnoje... 2004:** *Zapadnoje literaturovedenie XX věka*. Moskva, 2004.

- Zelenka 1999:** Miloš Zelenka. Teorie manuskriptologie v postmoderní perspektivě. [In:] *Intertextualita v postmodernom umení*. Ed. T. Žilka. Nitra, 1999.
- Zelenka 2000:** Miloš Zelenka. Srovnávací literární věda z pohledu XIV. a XV. kongresu AILC (in margine problematiky). [In:] *Literární věda na prahu 21. století – Nauka o literaturze u progu XXI stulecia*. Opava, 2000.
- Žilka 1995:** Tibor Žilka. Text a posttext. Nitra, 1995.
- Žilka 2000a:** Tibor Žilka. Semiotika postmoderného textu. Nitra, 2000.
- Žilka 2000b:** Tibor Žilka. Postmoderná semiotika textu. Nitra, 2000.
- Žirmunskij 1969:** Viktor Žirmunskij. *Problémy poetiky*. Prel. S. Čechová, doslov V. Svatoň. Bratislava, 1969.

БИБЛЕЙСКИТЕ ЦИТАТИ В БЕСЕДАТА НА ПРЕЗВИТЕР КОЗМА

Антоанета Буюклиева
Бургас

Религиозният характер на средновековната литература определя една нейна иманентна особеност – честото позоваване на Светото писание. В творбите на старобългарските книжовници библейските цитати обслужват идеализацията чрез съпоставката на праведниците с библейски лица и събития или, поставени на точно определени места в текста, изпълняват ролята на библейски тематични ключове и спомагат за правилната интерпретация на съчинението. През Средновековието Библията е висш критерий за истинност и писателите се опират най-често на материал от нея, когато трябва да защитят определена идея на официалния ортодоксален християнски мироглед. Р. Пикио отбелязва: „Ние знаем, че Старият и Новият завет са били основните и най-възвишени модели за творчество; същевременно те са били и свещени извори за интелектуално вдъхновение.“¹ За средновековния творец: „Светото писание съвсем не е било само източник на истина за действителното значение на думите и на словесните конструкции. То е представлявало и образец за подражание, т.е. било е възприемано и като достоверен образец за риторично майсторство. От тази гледна точка самото подражание на канонич-

¹ R. Piccio. The Function of Biblical Thematic' Clues in the Literary Code of Slavia Orthodoxa. – Slavica Hierosolymitana – I, 1977. Цитирам по „Функцията на библейските тематични ключове в литературния код на православното християнство“. – В: Православното християнство и старобългарската културна традиция. С, 1993, с. 387.

ните и на авторитетните текстове на християнската традиция се е превръщало в риторична техника.²

Отклонение от традицията в това отношение не прави и един такъв забележителен оратор като Презвитер Козма. В блестящия образец на полемичното изкуство „Беседа против богомилите“ той дири в Стария и в Новия завет своите аргументи, за да защити принципите на официалната православна идеология и да разобличи богомилското учение като неправилно и враждебно на християнството. На значителна част от библейските цитати в творбата, а именно апостолските, обръща внимание Иван Добрев³. Той ги отбелязва, като подчертава, че: „Ценният текстов материал, който е достигнал до нас чрез Беседата на Презвитер Козма, позволява да бъде проследена и възстановена историята на старобългарските богослужбени книги в българските земи – въз основа на него могат да се направят важни изводи за редакторската работа над първоначалния Кирило-Методиев превод, извършена в Преслав през X в. по времето на цар Симеон (893–927) и на приемника му цар Петър (927–969).“⁴ В своето изследване чрез съпоставка Добрев достига до извода: „...че в спора си с богомилите Презвитер Козма си е служел с цитати (изписки) от втората редакция на старобългарския апостол, от което следва, че тази редакция е съществувала дълго преди да бъде написана „Беседа срещу богомилите“. Лексикалното единство на споменатата втора редакция с езика на редица преславски творения от Златния век на старобългарската писменост е достатъчно основание да се предполога, че тя датира от епохата на цар Симеон.“⁵ Това дава основание на автора да заключи, че: „Навярно втората редакция е била извършена в Преслав при съставянето на книгата „Апостол с тълкуване“, чийто текст не е изместил напълно и навсякъде богослужбения праксапостол. Любопитно явление е, че Презвитер Козма е познавал и първата редакция и на места цитира и нея.“⁶

² Пак там, с. 386.

³ *Ив. Добрев*. Апостолските цитати в Беседата на Презвитер Козма и Преславската редакция на Кирило-Методиевския превод на Апостола. – В: Кирило-Методиевски студии. Кн. 1. 1984, с. 44–62.

⁴ Пак там, с. 44.

⁵ Пак там, с. 62.

⁶ Пак там, с. 44

Обект на изследване в настоящата статия ще бъдат старозаветните и новозаветните цитати в „Беседа против богомилите“, функцията която изпълняват и начинът, по който книжовникът цитира. Съчинението е един от най-наситените с библейски пасажии паметници на старобългарската литература. Както отбелязва М. Попруженко, в Беседата на Презвитер Козма има около 230 извлечения от Светото писание, повечето от които (около 120) са от Деяния и Послания на апостолите⁷. Ако проследим статистически предпочитанието на книжовника, ще открием, че в спора си с богомилите той най-често се позовава на Новия завет – цитатите от него са 195, а старозаветните – едва 35, като в по-голямата си част повече от половината са от Псалтира. Засилената употреба на новозаветните пасажии намира обяснение в схващането, че Новият завет е по-свещен от Стария, т.е. „Отношенията между двете части на Библията са йерархични и се основават на ценностната опозиция: „свещено-свръхсвещено: „Старият завет е свещен, но Новият завет е по-свещен.“⁸ Или „Другояче казано, християнската вяра донася морал, който е много по-висок в сравнение с езическия и старозаветния морал. Това обяснява евангелския етически оптимизъм и максимализъм.“⁹ Особеното значение, което авторът отдава на новозаветните книги, се дължи и на опонента, с когото води спор. Богомилите, чиято идеология книжовникът си поставя за цел да изобличи, признават от Светото писание Псалтира и изцяло Новия завет. Като опитен полемист в спора си с противниците на официалната православна философия Козма търси своите аргументи в онези творби от Светото писание, които еретиците приемат. Тъкмо доказателства, извлечени от високоценените от богомилите библейски книги, имат най-голям авторитет, когато трябва да се отхвърли богомилското учение и да се изтъкне истинността на православната християнска религия. Блестящ предста-

⁷ М. Г. Попруженко. Козма Пресвитер. Болгарский писатель X века. – Български старини, XII, 1936, с. ССXXV-ССXXIX; Козма Пресвитер – ИРАИК, XV, 1911, 48–74; J. Gagov. Theologia antibogomilistica Cosmae presbyteri Bulgari (saec. X) Romae, 1942, p. 37; A. Vaillant. Le traite contre les Bogomiles de Coslas le pretre. Paris, 1945, p. 41; Ю. Бегунов. Козма Пресвитер в славянских литературах. С, 1973, с. 224.

⁸ Д. Кенанов. Цит. съч., с. 35.

⁹ Пак там, с. 35-36.

вители на риторичното изкуство, авторът обезсилва нападките на опонентите като им сочи заблудите и грешките, позовавайки се на онези книги, към които те самите имат положително отношение.

Важен момент при изясняване на ролята, която изпълняват цитатите от Светото писание в контекста на дадена старобългарска творба, е да се проследи мястото им в постройката на текста. „Библейските цитати се използват в различни композиционни елементи и в съответствие с това конкретните им функции са различни. В полемичните слова, в уводите и в заключенията на житийни и някои други повествователни творби, в летописните разкази, в т.нар. съчинения с естественонаучен характер (от рода на Физиолога), в богословската и екзегетична литература библейските цитати са пряко свързани с публицистичната реч на автора и са директно насочени към разкриване на религиозно-митологичната интерпретация на нещата и явленията.“¹⁰

В съчинението на Козма многото библейски цитати обслужват полемиката. Те са основна част от аргументацията в спора с противниците на официалната доктрина. „Най-често той строи една композиционно-тематична цялост по следния начин: излага съответния богомилски възглед по даден въпрос, веднага след това с един или повече цитати от Библията дава ортодоксалното схващане по въпроса и същевременно изобличаване на еретическото и на трето място прибавя нещо от себе си – патетична риторическа тирада, още някой злъчен аргумент и пр. Но основният контрааргумент, абсолютната истина се съдържа именно в цитата и на него непрекъснато се позовава авторът даже когато вече от свое име води полемиката. В по-голямата част от текста авторска реч и библейски цитат така се преплитат, че гласът на автора се губи, превръща се в един систематизатор на подбрани места от Писанието – всъщност това е и целта му – не да изкаже свое мнение, а да наложи истинската гледна точка, представена в свещения текст.“¹¹ Например в частта за сътворението на света Козма дава схващането на богомилите по въпроса. Той ги сравнява с бесовете, за да докаже, че със своето твърдение те се противопоставят на Твореца и затова са по-презрени дори от тях. Да

¹⁰ К. Станчев. Поетика на старобългарската литература. С, 1982, с. 68.

¹¹ Пак там, с. 68.

поистинѣ горше сѣт' и мьръзъчаше вѣсовѣ. Къи во вѣсѣ коли противилъ сѣ естъ в(о)ж(е)ствеѣ или хѣлити деръзньлѣ в(о)жїю тварь, тако еретици? Что во глаголѣють, тако нѣс(тъ) в(о)г(ъ) сотворилъ н(е)в(е)се, ни земля, ни всѣх' сихъ видимыхъ.¹² С три контрааргумента почерпани от Светото писание, Козма обезсилва противниковия възглед и доказва заблудата на еретиците. „Искони вѣ слово, и слово вѣ ѿ в(о)г(а), и в(о)г(ъ) вѣ слово; всѣ тѣмъ быша, и без него ничесоже не выс(тъ), еже выс(тъ).“ (Ю. Бегунов, с. 305)

„Ико в(о)г(о)мѣ сътворена быша всѣ, тако на н(е)в(е)сѣхъ и таже на земли, видимаа и невидимаа, или пр(е)ст(о)ли и господствеѣа, или начала, или власти всѣ ѿ того, и тѣмъ состоят сѣ.“ (Ю. Бегунов, с. 305)

„И ты вѣ начало, г(о)с(под)и, землю ѡснова, и дѣла рѣкоу твоею соут' н(е)в(е)са.“ (Ю. Бегунов, с. 305)

Посоченият пример доказва, че като опитен полемист авторът обикновено поставя библейските цитати непосредствено след тезата на опонента, като по този начин им отрежда ролята на доказателство в спора с противниците на православната църква. Чрез примери от Библията той опровергава твърдението на богомилите като неправилно и защитава принципите на официалното християнско учение.

Важен проблем, на който трябва да се обърне внимание, за да се разкрие ораторското майсторство на книжовника, е въпросът **как** той цитира, какви промени извършва в съответните библейски цитати и какво постига чрез тях. В своето изследване, посветено на апостолските цитати в творбата на Презвитер Козма, Иван Добрев достига до извода, че: „Старобългарският книжовник не е възпроизвеждал апостолските откъси по памет, а си е служил с подръчни текстове, като е използвал ту втората (тълковната), ту първата (праксапостолската) редакция, в зависимост от това, къде му е било по-леко и по на сгода да погледне и да открие цитата.“¹³

Ако проследим използваните старозаветни и новозаветни пасажии в „Беседа против богомилите“, ще констатираме, че в по-голямата си

¹² Ю. Бегунов. Козма Пресвитер в славянских литературах. С, 1973, с. 304–305.

¹³ Ив. Добрев. Цит. съч., с. 62.

част те са подложени на определени по-съществени или по-незначителни промени. Най-често срещаните изменения, които авторът внася, са свързани със съзнателното пропускане на част от използвания библейски метатекст. Козма отбягва онези места в цитатите, които не му служат като доказателство. Същевременно той предава дословно това, което представлява основната му аргументация.

За да обори богомилите, които не почитат светците и похулват мощите им, както и да докаже голямата чудодейна мощ, която носят, писателят изхожда от Евангелие на Йоан. „Истина, истина ви казвам: който вярва в Мене, делата, що Аз върша, и той ще върши, и по-големи от тях ще върши; защото Аз отивам при Отца си“ (Йоан 14:12). За полемиста е било достатъчно да изтъкне само, че: „Вървящии в' мѣ дѣлеса, гаже азъ творю и ти творят' и волша тѣх...“ (Бегунов 1973: 304). Както се вижда, началото на цитата, който представлява основният му аргумент, той предава дословно според евангелския текст. Краят на пасажа, който е без особено значение за спора и не изпълнява функцията на доказателство, е пропуснат.

В частта за духовенството Козма упреква във високомерие еретиците, които хулят свещениците за скритите им прегрешения и изтъкват своята духовна извисеност. Той пише: „Г(о)с(по)дъ високоумнонигъ противит сѧ, а смиреным' же даеть вл(а)г(о)д(а)ть“ (Бегунов 1973: 316). Точният цитат от посланието на апостол Петър гласи: „Също и вие, по-младите, покорявайте се на презвитерите, а всички като се покорявате един другиму, облечете се в смиреномъдрие, защото Бог се противи на горделивите, а на смирените дава благодат.“ (1 Петр. 5:5). Писателят пропуска първата част от библейския текст, защото не е важна за аргументацията му. Втората част обаче, която съдържа основното доказателство в спора му с богомилите, той предава дословно, както е в Новия завет.

Когато укорява еретиците, че хулят пророците и отхвърлят книгите, написани от тях, книжовникът изхожда от следния библейски цитат, за да докаже, че пророците и техните закони трябва да бъдат почитани: „...а всички, които се облягат на дела по закона, [а не на вярата] се намират под проклятие. Защото е писано: „проклет е всеки, който не изпълнява постоянно всичко, що е писано в книгата на Закона“ (Галат. 3:10). У Козма съответният откъс от Светото писание е съкратен до: „Проклѧти соут', по писанъоумоу, вси не емлющии

вѣры писаниинѣ въ книгахъ законныхъ.” (Бегунов 1973: 319). За писателя е напълно достатъчно да посочи на своите опоненти, и то с пасаж от Новия завет, че, като не почитат пророците и Закона наследен от тях, остават под проклятие, и така да ги опровергае. Първата част от библейския текст явно не е смятана за значима в спора с богомилите и той я пропуска. Втората част, която съдържа основния довод, е предадена без промени, защото тя е носител на главната доказателствена сила на авторския възглед.

За да докаже на богомилите, че дарбата да проповядва и да поучава му е дадена свише, книжовникът използва следния откъс от Библията: „Всяко добро деяние и всеки съвършен дар идат отгоре, слизайки от Отца на светлините, у когото няма изменение, нито сянка от промяна“ (Иакова 1:17). В Беседата на Презвитер Козма той гласи: „Всѣкъ даръ бл(а)гъ и всѣко даніе свѣршено свѣше естъ сѣдѣ.” (Бегунов 1973: 334). Началото на цитата, което представлява същинския аргумент, е предаден без съществени промени. Краят, който е само допълнение и пояснява доказателството, не е бил от съществено значение за целите на полемиката и е пропуснат.

Когато разобличава еретиците за това, че сами себе си изповядват, без да се обръщат към свещениците, които владеят тайнството на изповедта, и за да изтъкне нейната огромна целебна и пречистваща мощ, авторът използва като аргумент следния пасаж от Светото писание: „Изповядвайте си един другиму греховете и молете се един за други, за да се изцерите: голяма сила има усърдната молитва на праведника.“ (Иаков 5:16). Той обаче цитира непроменена само първата част, която изпълнява функцията на пряко доказателство: „Исповѣдайте дрѣгъ дрѣгѣу грѣхы и молите дрѣгъ за дрѣга, тако да исцѣлѣете...” (Бегунов 1973: 347). Втората част, която допълва началото на библейския цитат, е пропусната.

В текста за монашеството, поучавайки православните християни да се отрекат от светските облаги и радости, за да спасят душата си, ораторът се опира на Новия завет. Той намира убедително потвърждение в защита на своята теза в следния апостолски цитат: „Не обичайте света, нито което е в света: ако някой обича света, той няма любовта на Отца“ (I Йоан 2:15). У Козма той не е изцяло предаден. Началото, което представлява основният аргумент, е цитирано почти дословно: „Не любите мира сего и таже соуть в немъ.” (Бегунов 1973:

354). Продължението на библейския пасаж, което го пояснява и подсилва основното твърдение, е съкратено.

Книжовникът напътства семейните мъже и жени и защитава честния брак в частта, посветена на съпружеството. Той доказва истинността на своето твърдение с аргументи, почерпани от Новия завет. Още в началото се позовава на апостол Павел, който в посланието си до коринтяните казва: „Но за да се избягва блудството, нека всеки си има своя жена, а всяка жена да си има свой мъж“ (Коринт. 7:2). В беседата ораторът предава с незначителни промени само втората част от библейския текст: „**Кождо вастъ свою женѣ да иматъ и кагаждо свои мъжъ да иматъ**“ (Бегунов 1973: 368). Тя носи основната доказателствена сила в полемиката. Началото на цитата, което пояснява и допълва прекия довод и няма съществен принос за спора, е пропуснато.

Нов аргумент от евангелския текст доказва достоверността на православно схващане за светостта и неприкосновеността на съпружеския живот: „Тъй че те вече не са двама, а една плът. Прочее, което Бог е съчетал, човек да не разлъчва“ (Мат. 19:6). Козма отново подлага съответния библейски цитат на промяна. Той предава дословно само втората част, която най-точно доказва правотата на неговото твърдение: „и г(лаго)ла имъ, еже в(от)ъ съчеталъ е(тъ) ч(ε)л(овѣ)ка, да не разлъчатъ“ (Бегунов 1973: 369).

Когато осъжда развода като прелюбодейство и поучава разведените да не се женят повторно, Козма отново се позовава на Евангелието, според което: „...който напусне жена си, освен поради прелюбодействие, и се ожени за друга, той прелюбодейства, и който се ожени за напусната, той прелюбодейства“ (Мат. 19:9). Писателят запазва почти непроменен края на съответния цитат, който най-убедително доказва, че жена, която се раздели с мъжа си, не трябва да се омъжва отново, а който се ожени за такава, съгрешава: „иже ꙗциницию поиметь, прелюбодѣеть“ (Бегунов 1973: 371). Началната част на пасажа представлява допълнение към прекия аргумент и е пропусната.

Посочените примери показват ораторските умения на полемиста Козма. Той умело борави с откъсите от Светото писание, които привежда като доводи в спора с еретиците и при отстояване на основните принципи на православно вярание. Книжовникът не цитира механично. Като отличен оратор подбира съответните библейски цитати,

съобразявайки се с целите на полемиката. Книжовникът запазва без съществени изменения онези части от тях, които носят основната доказателствена сила в спора с богомилите. Това, от една страна, придава допълнителна тежест и авторитет на аргументите, които излага пред опонентите, тъй като са предадени вярно според библейските книги, съдържащи основните житейски истини. От друга страна по този начин Беседата придобива по-стегнат вид, понеже е пропусната онази част от библейския текст, която само допълва или разяснява преките доводи.

Презвитер Козма внася в използваните библейски цитати и някои промени, продиктувани от стремежа му да ги **адаптира** към действителността. В спора си с противниците, когато привежда аргументи от Светото писание, книжовникът понякога изменя съответния пасаж – той директно назовава обекта на разобличение. За да осъди богомилите за тяхното високомерие, Козма използва следния библейски пасаж: „А тия хулят това, що не знаят; което пък по природата като безсловесните животни знаят, в него се разтляват“ (Иуда 1:10). За да го пригоди към проблематиката на конкретната творба, писателят заменя местоимението „тия“ с **еретици же**, като казва: **Еретици же, „елико естествомъ, аки скоти бесловесни, съвѣдатъ всѣхъ, сквернѣт сѧ.“** (Бегунов 1973: 325–326).

Когато говори за пророците, авторът сочи на богомилите какво ги очаква, ако не почитат старозаветните пророци, като се опира на Евангелието: „Там ще бъде плач и скърцане на зъби, когато видите Авраама, Исаака и Накова и всички пророци в царството Божие, а себе си изгонвани навън“ (Лука 13:28). Козма актуализира цитата, назовавайки своите противници, с които полемизира и към които се обръща: **„Гдѧ съзрите Явраама и Исаака, и Иакова, и всѧ прор(о)кы въ ц(а)рствіи в(о)жій, всѣхъ же еретици, изгонимы вънъ.“** (Бегунов 1973: 325). Началото на цитата е пропуснато, а след „себе си“ е добавено **еретици**.

В желанието си да изтъкне устойчивостта на православната вяра и църква книжовникът се опира на думите на Спасителя според евангелския текст: „...блажен си ти, Симоне, син Йонин, защото не плът и кръв ти откри това, а Моят Отец, Който е на небесата; и аз ти казвам: ти си Петър, и на тоя камък ще съградя църквата Си, и портите адови няма да ѝ надделаят; и ще ти дам ключовете от царството

небесно, и каквото свържеш на земята, ще бъде свързано на небесата, и каквото развържеш на земята, ще бъде развързано на небесата“ (Мат. 16:17-19). В стремежа си да пригоди цитата към духа на своята епоха и явленията от конкретното историческо време Козма заменя „портите адови“ с *лестъ еретическа*, като по този начин сочи опасността, която заплашва устоите на православната църква. За него тя се крие в разрушителната сила на лъжливото еретическо учение. „*Бл(а)ж(е)нъ еси Симоне Баришна, гако токою съзидѣ ц(е)рк(о)въ мою, и лестъ еретическа не разоритъ ея, и дамъ ти ключа ц(а)ръствѣа н(е)в(е)снаго...*“ (Бегунов 1973: 343). Така библейският текст се вписва в контекста на съвременната действителност и социалните явления, които я характеризират. Краят на цитата е пропуснат, защото допълнително разяснява прекия контрааргумент и няма особена доказателствена мощ.

Като духовен наставник Презвитер Козма предупреждава православните християни за опасността, която крие богомилското учение. Апостол Павел пише: „Пазете се от псета, пазете се от зли работници, пазете се от лъжеобрязване“ (Филип. 3:2). В Беседата обаче авторът не цитира точно, той казва: „*Блюдѣте пестъ, блюдѣте раскола, блюдѣте злыихъ дѣлатель, гаже многожды нарицахъ, н(ы)нѣ же и плача съ, г(лаго)лю: врагы, кр(е)ста Х(ри)с(то)ва, ихъже конецъ — пагоуба.*“ (Бегунов 1973: 300). Замяната на „лъжеобрязването“, неактуално за каноните на ортодоксалната вяра, с раскола подсказва за противоречията, които раздират официалната религия, противоречия, породени от идеите на новопоявилата се ерес. Промяната пригажда библейския текст към духа на епохата и явленията, които я характеризират.

В частта за духовенството книжовникът брани свещениците от хулите на богомилите и доказва, че трябва да бъдат почитани въпреки слабостите им. Той изхожда от евангелския текст: „*На Мойсеевото седалище седнаха книжниците и фарисеите, затова що ви кажат да пазите, пазете и вършете, а според делата им да не постъпвате, защото те не говорят, а вършат*“ (Мат. 23:2-3). У Козма цитатът не е точен: „*На Моусиннѣ столѣ сѣдоше жрьци, да гаже велѣтъ вамъ творити — творите и блюдѣте, по дѣломъ же ихъ не творите: г(лаго)лютъ во, а не творѣтъ.*“ (Бегунов 1973: 316). Подмяната на „книжници и фарисеи“ с

жръци е продиктувана от стремежа библейският пасаж да бъде адаптиран към българската съвременност, да прозвучи по-актуално.

Козма се обръща към епископите, за да напомни задължението им да се грижат за духовното спасение на поверените им православни християни. Тук писателят използва евангелския текст: „Горко вам книжници и фарисеи, лицемери, задето затваряте царството небесно пред човещите; защото нито вие влизате, нито влизашите пускате да влязат“ (Мат. 23:13). В Беседата обаче той го предава с някои промени: „Ѓ горе вам, вожеве слѣпѣи, како затворяете ц(а)рствѣе в(о)жѣе пред' ч(е)л(овѣ)кы, ни сами влазаше, ни иноиѣ дасте влѣсти.“ (Бегунов 1973: 388). Употребата *вожеве слѣпѣи* вместо „книжници и фарисеи“ подсказва за духовната слепота на някои епископи, които недобросъвестно изпълняват задълженията си на пастири и наставници и са станали слуги на своите пороци. Промяната на евангелския текст го пригажда към проблематиката на конкретната реалност, част от която е и поведението на висшите клирици.

Презвитер Козма поучава православните християни да бъдат смирени и ги приканва към братолюбие, като изхожда от следните новозаветни слова: „И тъй, ако принасяш дара си на жертвеника, и там си спомниш, че брат ти има нещо против тебе, остави дара си пред жертвеника и първом се помири с брата ...“ (Мат. 5:23-24). В творбата пасажът отново е изменен. „Ѓгда принесеши дары своа пред' вл'тарь, ти поманеши, како брат' твои имат' нѣчто на тѣ, остави тѣ дарѣ свои, и смирн сѣ съ братвми' своим', и тогда принесеши дарѣ свои г(о)с(о)деви.“ (Бегунов 1973: 383). Книжовникът заменя „жертвеник“ с *вл'тарь* в началото на цитата, а в края го пропуска. Внесените изменения са в духа на съвременната нему епоха, когато църковният олтар е изместил жертвеника, на който в древните библейски времена се принасят жертви по езически обичай – практика, която не се вписва в ритуалите на православната църква. Така евангелският текст зазвучава по-актуално, като проектира в съзнанието на слушателите представи и асоциации близки до съвременността.

В разгледаните примери Козма осъществява диалог между базисния библейски метатекст и текста на Беседата, като внася конкретни детайли, съобразени с българската действителност. Промениите, които той прави в библейските цитати, са плод и на стремежа му да ги нагоди към проблематиката на творбата. В случая е валидно

обобщението: „прочитът“ на универсалиите от средновековния автор се ръководи не само от канона, но и от потребностите, от питанията на социологичния контекст; именно той извиква появата на един или друг текст, който възпроизвежда или метафразира вярно и типолого-алегорически „снима“ метатекста, сиреч „базисния“ библейски или патристичен текст, „теологическите универсалии“¹⁴. През епохата на цар Петър и по-конкретно през втората половина на Х в., когато се появява творбата на Презвитер Козма, най-важен проблем, който стои пред официалната църква, е борбата с новопоявилата се ерес – богомилството, както и борбата с нравствената поквара сред висшето духовенство и монасите. Тъкмо нуждата да се отстоява чистотата на православната християнска вяра и морал и да се обори богомилското учение дава живот на „Беседа против богомилите“. С промените в използваните старозаветни и новозаветни пасажки книжовникът откликва на конкретната социална, политическа и религиозна обстановка.

Като опитен оратор Козма не пренебрегва една съществена за всяка полемична творба характеристика – въздействената сила на словото. Затова част от промените, които осъществява в използваните библейски текстове, са свързани с повишаването на тяхното влияние върху чувствата на възприемателите.

За да предупреди добрите християни за опасността, която крият богомилите и техните „басни“, книжовникът пише: „*Овидоша ма пси мнози, съборъ лукавиихъ шкати ма*“ (Бегунов 1973: 318). В случая той се опира на Стария завет: „Защото псета ме обкръжиха, сбирщина от злосторници ме обиколи, поробиха ми ръцете и нозете“ (Пс. 21:17). В Беседата обаче текстът е променен. Замяната на „злосторници“ с *лукавиихъ* прави за читателите асоциацията на богомилите и тяхното учение с делата на Лукавия очевидна, което повишава емоционалното въздействие на цитата. Краят му е пропуснат, защото няма пряко отношение към основния аргумент.

¹⁴ Д. Кенанов. Агиографски текст и библейски мегатекст. – В: Метафрастика – Симеон Метафраст и православната славянска агиография. В. Търново, 1997, с. 25.

Говорейки за въздържанието, авторът сочи на християните опасността, която крият прекомерното ядене и пиене и светските грижи. Той изхожда от следния стих на Евангелието: „Прочее, внимавайте над себе си, да не би сърцата ви да бъдат отегчавани от преяждане, пиянство и житейски грижи, и да не ви настигне оня ден внезапно“ (Лука 21:34). В съчинението си Козма го подлага на известни промени: „Блюдетте во, рече г(о)с(под)ъ, егда когда штагчають с(е)рдца ваша питаѣмъ и пыаньствемъ и печалми житїа сего, и напрасно придеть на вы час' шнъ лютыи“ (Бегунов 1973: 332–333). Смяната на „оня ден“ с час' шнъ лютыи прави цитата по-въздействен и експресивен. В първия случай опасността не е обзрима, по-абстрактна е и няма конкретни измерения. С промяната в съзнанието на слушателите тя се свързва с определени асоциации за страшните мъки, с които се наказват преяждането и препиването. Мъченията, които очакват грешниците за тези пороци, стават по-осезаеми и така съответният библейски цитат оказва по-силно въздействие върху слушателите (респ. читателите).

Когато обвинява богомилите, че се молят тайно в стаята си, вместо да го сторят в Божия храм сред светлината, която разпръскват свещите, писателят дири своите доводи в следния момент от Новия завет: „Защото всякой, който прави зло, мрази светлината и не отива към светлината, за да не бъдат изобличени делата му, понеже са лоши“ (Йоан 3:20). Презвитер Козма преценява текста, като внася изменение: „Всакъ во зло творѣи ненавидитъ свѣта, рече г(о)с(под)ъ, и не приходитъ на свѣтъ, да сѧ не явитъ дѣла его зла“ (Бегунов 1973: 340–341). Смяната на „мрази“ с ненавидитъ подсилва емоционалния заряд в библейския цитат. За да поучи християните към смирение и любов към ближния, авторът изхожда от Евангелието: „Блажени сте вие кога ви похулят и изгонят, и кажат против вас лъжовно каква да е дума заради мене. Радвайте се и се веселете, защото голяма е наградата ви на небесата; тъй бяха гонени и пророците, които бяха преди вас“ (Мат. 5:11–12). В беседата библейският текст е предаден също с известни промени: „Бл(а)ж(е)ни есте, егда възненавидатъ васъ, ижьженоутъ и рекътъ всакъ золъ г(лаго)лъ на вы, лжще мене ради. Радните сѧ и веселите сѧ, яко мъзда ваша многа ес(тъ) на н(е)б(е)сехъ.“ (Бегунов 1973: 354). Промяната на „похулят“ във възненавидатъ по-

ярко отразява чувствата, които изпитват противниците на Христа и Христовото учение. Така цитатът става по-изразителен. Последната част от евангелския пасаж е пропусната, защото се явява само като допълнение към прекия аргумент.

В края на съчинението Козма използва пророческите думи: „Аз възпитах и въздигнах синове, а те се побуниха против мен“ (Исаия. 1:2). Той ги променя, като казва: „**Г(ы)ны родих’ и възнесох’, ти же мѧ прѣвидиша.**“ (Бегунов 1973: 390). Замяната на „побуниха“ с **прѣвидиша** по емоционален път дава израз на непочтителността, която проявяват синовете на пророка спрямо баща си.

Завършвайки Беседата, Козма отново се опира на Стария завет: „Ако ли пък се отречете и упорствате, меч ще ви изтреби: защото устата Господни говорят“ (Исаия 1:20). В творбата този пасаж придобива следния вид: „**Аще ли не хощете, реч(е), послушати мене ѿрѣже вы поасть: оуста г(о)с(под)на г(лаго)лаша си.**“ (Бегунов 1973: 390). Като променя „меч ще ви изтреби“ в **поасть**, писателят придава на библейския текст по-голяма образност и емоционална окраска.

В последните редове на съчинението Козма още веднъж има предвид старозаветния пророк: „За какво Ми са многото ваши жертви? – казва Господ. Преситен съм от всесъжения от овни и на тлъстина от угоен добитък, и кръв от телета, агнета и козли не искам. И кога простирате ръце, Аз закривам от вас очите Си, и кога умножавате молбите си, Аз не слушам: ръцете ви са с кръв пълни“ (Исаия 1:11, 15) Презвитер Козма използва този текст по свой начин. „**Что ми множество молит’въ вашнх’? – г(лаго)леть г(о)с(под)ъ – всѧ та м’ерзъска ми соут’. Ёгда рѣчк свои въздежете ко мнѣ, ѿвращѣ очи свои ѿ васѣ. И аще оумножите м(о)л(и)твы, не послушаю васѣ: рѣкы во ваша полни соут’ крови.**“ (Бегунов 1973: с. 390). Още в началото той заменя „жертви“ с **молит’въ**. Тази промяна адаптира цитата към конкретната действителност. Тя насочва съзнанието на възприемателите от древните библейски времена, в които са се принасяли жертви, към съвременността, когато те са заменени от молитвите, отправяни от християните към Бога. Следващата част **всѧ та м’ерзъска ми соут’** в старозаветния текст липсва. Авторът я добавя, за да разкрие по емоционален път отрицателното отношение на Създателя към молитвите на тези, които остават глухи за стенанията и сълзите на сиромаси-

те и нежеланието му да ги приеме. Това повишава емоционалното звучене на пасажа и прави по-силно въздействието върху чувствата на слушателите. Писателят съкращава от пророческите думи и следното: „Преситен съм на всесъжения от овни и на тлъстина от угоен добитък; и кръв от телета, агнета и козли не искам.“ С това съкращение той, от една страна, пригажда цитата към реалността, когато практиката на жертвоприношението е изоставена. От друга страна, промяната е провокирана от стремежа му да пропуска онази част от метатекста, която няма пряко отношение към довода, а само го пояснява. Краят на пасажа е предаден без промени, защото е натоварен с главната доказателствена сила.

Последните цитати от Светото писание разкриват уменията на автора, когато е необходимо, да променя дадена дума или да внася допълнителен детайл, с който да повиши емоционалната обогатеност на творбата. По този начин Беседата, като образец на ораторската проза, става носител на едно от най-ярките нейни качества – да оказва въздействие върху емоционалната нагласа на читатели и слушатели.

Направените наблюдения върху използваните в Беседа против богомилите старозаветни и новозаветни книги налагат извода, че Презвитер Козма изцяло ги подчинява на целите на полемиката. Това той осъществява първо чрез подбора на съответния библейски метатекст. Засилената употреба на евангелски и апостолски цитати е резултат от стремежа му да се съобрази с предпочитанията на противника, за да бъде по-убедителен, излагайки аргументите си по спора. На второ място това става чрез умелото им вплитане в структурно-композиционната тъкан на творбата. И накрая промените, които внася в използваните пасажи от каноничните книги, също са плод на желанието му да обслужва чрез тях основните задачи на диспута – да изобличи заблудите на богомилското учение и недъзите сред духовенството, които допринасят за появата и разпространението на еретическата поквара сред православните християни. Посредством осъществените изменения книжовникът прави словото си поубедително и аргументирано, по-емоционално и въздействено, придава му по-актуално звучене, като адаптира библейските цитати към проблематиката на конкретната действителност. Казаното е доказателство за ораторското майсторство на полемиста Козма, който поставя базисния библейски метатекст в служба на риториката.

ПУТОВАЊЕ КАО ДУХОВНИ ЧИН У ДЕЛИМА СТАРЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Наташа Половина
Филозофски факултет, Нови Сад

Пишући о српским путописима XVII и XVIII века, који делимично представљају наставак дуге традиције описивања светих места у старој српској књижевности, Милорад Павић је изнео неколико битних чињеница које се тичу самог доживљаја путовања у средњем веку. Тако је Павић изразом „психолошко путовање“ означио обичај претерано субјективизираниг описивања поклоничких путовања код писаца старе српске књижевности, где материјални објекти на које путник наилази у току свог путовања остају у координатама његовог микрокосмоса, тј. потпуно у сенци његових емоција, размишљања и асоцијација.¹ То, несумњиво, значи да мотив путовања у средњовековној књижевности није занимљив само уколико се посматра као историјски извор, и да, поред одговора на питања где се, како и из којих разлога путовало у средњем веку, бављење овим мотивом нуди и неке друге одговоре који би могли бити драгоцен допринос теорији путовања.

У науци је већ више пута констатовано да се о жанру путописа у средњовековној српској књижевности не може говорити. О путовањима по српским земљама средњег века сазнајемо из ретких записа путника који су осећали потребу да оставе неко сведочанство о свом путовању. Та ретка сведочанства била су најчешће типизирана набрајања места која је путник обилазио, без неких детаљнијих

¹ Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII века)*, Београд, 1970.

описа и без пищевог откривања властитих импресија. Па ипак, ове незнатне белешке сведоче о томе да је путовање у српским средњовековним крајевима имало подједнак значај као и у читавом византијском свету, јер осим што је задовољавало практичне потребе, оно је представљало један од основних видова комуникације и могућност за размену најразличитијих искустава.²

Међу жанровима српске средњовековне књижевности у којима је мотив путовања најприсутнији свакако се истиче житијна књижевност. Бројни историчари књижевности сложили су се да су зачеци српског путописа управо у неким од средњовековних житија, мислећи пре свега на Доментијаново и Теодосијево *Житије Светога Саве*. Иако представљају сведочанство о путним правцима и начинима на које се у оно време путовало, ова су житија на трагу путописа најпре по оним елементима који откривају лични доживљај јунака током путовања. Да ли та доживљајна димензија путовања одговара Павићевој одредници „психолошко путовање“?

Средњовековни доживљај путовања у великој мери произлази из средњовековног схватања света. Модус двојне артикулације света, према којем космос егзистира у дуалитету између овоземаљског и небеског, овог и будућег времена, пролазног и вечног, најјасније се читава управо тамо где се ове крајности директно суочавају, тј. тамо где се простор на неки начин спаја с временом, а то се дешава управо у чину кретања.

Сергеј Сергејевич Аверинцев, који је највише инсистирао на сложености двојне артикулације света, издвојио је три њена модуса, за које се може рећи да су присутни у описима путовања у средњовековној књижевности. Први модус је историјски, када се један другоме супротстављају „овај“ и „будући“ век као садашњост и будућност; други је просторни или „космолошки“ модус, који подразумева супротстављање земаљског и небеског у дословном смислу речи, и трећи је философски или онтолошки модус, који се односи на супротстављање пролазног и вечног, материјалног и духовног,

² Да су разлози путовања у средњем веку били разнолики показују и средњовековни књижевни текстови: посланство, освајачки походи, дипломатски преговори, приватна посета, просидба, одлазак у заточеништво и замонашење само су неки од разлога због којих се кретало на пут.

„земаљског“ и „небеског“, али у метафоричном смилу.³ Да су сва ова три модуса уграђена у мотив путовања, најједноставније је показати на примеру ходочашћа, које није било само најчешћи разлог путовања средњовековних путника, већ и најчешће описивани тип путовања.⁴

Историјска чињеница да је Јерусалим био један од главних центара ходочашћа у источном хришћанству, потврђује се и у српским средњовековним текстовима. Ипак, будући да центар ходочашћа не мора обавезно бити међународни, већ и национални, па чак и регионални (локалне цркве и манастири), у старој српској књижевности имамо велики број описа поклоничких путовања у Свету Гору, Цариград, Александрију, Солун, Никеју итд.

Просторни и географски аспекти ходочашћа у средњовековној књижевности су најчешће каталошког типа: набрајају се места кроз која ходочасник пролази на свом путовању. Нема сумње да се овде ради о утицају тзв. „проскинитариона“, каталога поклоничких путовања, које су поклонници писали једни за друге. Описи предела кроз које се путник креће у таквој литератури обично изостају, а ако их има, онда су типизирани и функционишу као општа места (не треба заборавити да за описе природе у средњовековној књижевности постоје пре свега реторички поводи, те да стога ови описи не одражавају реалну слику).⁵ Превазиђена су, међутим, схватања да у средњовековној литератури описа природе нема зато што средњовековни човек према природи није имао естетски однос. Арон Гуревич сматра управо супротно: средњовековни аутор не посвећује пажњу описима природе, јер је с њом дубоко саживљен. Стога су топографске информације најчешће штуре и непотпуне, и служе само да би се јунак, односно путник, лоцирао у простору.⁶ О односу средњовековних писаца према простору Лихачов каже: „Свет је у свести средњовековног човека потчињен једној просторној схе-

³ Сергеј Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, 1982, 125.

⁴ Ово је нарочито карактеристично за хагиографску књижевност.

⁵ Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд, 1996, 305, 319.

⁶ Арон Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, Нови Сад, 1994, 83.

ми која све обухвата, која се не може делити и која на неки начин скраћује сва растојања, у којој нема индивидуалних тачака посматрања овог или оног објекта, већ постоји неко надземаљско његово схватање, религиозно уздизање изнад стварности које допушта да се стварност види не само у огромном опсегу, него и у јаком умањењу⁷. Илуструјмо то наводом из Теодосијевог *Житија Светога Саве* које се односи на друго Савино путовање у Свету земљу: „Тако се поклони у Витлејему и у светом Сиону, и у Светињи над светињама, и у Гестиманији, и на Гори Јелеонској, и у Галилеји, у Витанији и у посници Господњој, и у свима светим местима у околини светога града, и сврши у њима свету службу и раздаде у њима милостињу. После тога, одморивши се, дође и до реке светога Јордана, и са многим умиљењем благодарећи Христу поклони се на месту где се Владика Христос Бог, не знајући греха, телом крсти од слуге Јована, хотећи омити наше грехе...“⁸

Уместо индивидуалних доживљаја кретања кроз простор, међутим, у средњовековној књижевности имамо увек јасно образложење мотива који јунака покреће на пут, што истовремено доказује и постојање свести о путовању. Наиме, ако се осврнемо на трочлану структуру ходочашћа коју предлаже Мирча Елијаде, а која обухвата сепарацију (почетак путовања), лиминалну фазу (само путовање, сусрет са светим) и реакрацију (повратак кући), приметимо да се у средњовековној књижевности највише пажње посвећује управо првом елементу. У *Житију краља Драгутина* од Данила Другог каже се „како овај благочастиви муж ваистину имађаше велику жељу, како би му могуће било да види она велика и дивна места, која споменусмо у овом спису, места, где се ваплоти и поживе Господ наш Исус Христос, поставши човек да спасе човека, ревнујући оним богоугодним делима великога архијереја Христова кир Саве, трудима његовим и путовањима, због којих се прославља у спису његова житија“⁹. Наведени одломак потврђује схватање Мирче Елијадеа да је ходочашће у источном хришћанству пре свега

⁷ Дмитриј Сергејевич Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, 425.

⁸ Теодосије, *Живот светог Саве*, у: *Житија*, Београд, 1988, 224

⁹ Данило Други, *Житија краљева и архиепископа српских*, Београд, 1988, 79.

жеља за неком врстом спиритуалне партиципације у животу Исуса Христа. Али премда је ходочашће постало путовање да се задовоље у првом реду личне потребе, пре него колективни захтеви, ходочасник следећи пример Господа и сам постаје пример за људе из свог окружења и за друге монахе.¹⁰ Доментијан ће у свом *Житију Светог Саве* рећи да Савина и Немањина љубав према Господу „научи све оне који љубе Бога да иду тесним и скрбним путем. А ови свети до краја заволеше овај тескобни и скрбни пут, подобећи се тим светима, све оставише желећи јединога, и нису се бринули ни о чем земаљском, љубећи само јединога Господа.“¹¹

Српски средњовековни аутори нарочиту пажњу посвећују и једној посебној форми ходочашћа, а то је посета пустињацима и монасима. Као један од аргумената за издвајање овог типа ходочашћа, Мирча Елијаде помиње извесног Базила из Цезареје, који је 351. године путовао у Палестину, и касније у Египат, Сирију и Месопотамију. У списима је остало забележено да је циљ Базиловог путовања био да посети пустињаке не би ли од њих научио тајну светог живота. Помена светих места готово да и нема. Оно што је Базила заиста занимало било је да научи метод личног спиритуалног ходочашћа.

Управо је такво „унутрашње ходочашће“ или путовање душе у процесу духовног сазревања, онај аспект ходочашћа који највише занима средњовековне ауторе. Неколико је начина на које писац у први план истиче ниво духовног ходочашћа и путовања уопште. У томе му најпре помаже библијска симболика, захваљујући којој се путовање кроз простор приказује и као путовање кроз свето време. Све то, дакако, води ка представљању свечевог живота као продужетка Библије, па је представљање Свете Горе, поред уобичајеног поистовећивања са античким топосом идеалног пејзажа, такође у вези и са библијским доживљајем обећане земље: „Достојно ми је назвати ову добру и жељену Свету Гору, као и ону обећану, која точи мед и млеко. Но ова је, дакле, боља и складна, да је у њој весеље свима који су права срца“¹², каже Данилов Ученик у *Житију архие-*

¹⁰ Стога се у средњовековној српској књижевности Свети Сава може сматрати парадигмом ходочасника.

¹¹ Доментијан, *Житије светог Саве*, 1988, 92.

¹² Данилови настављачи, Београд, 1989, 170.

пископа Данила. Библијски мотив обећане земље користи и Доментијан описујући прво Савино путовање у Јерусалим: „А овај преосвећени богоносац као високопарни орао прелажаше по ваздуху, добивши лака крила, желећи раније и сада отпочинути у пренебесној обитељи, растргнувши светске жалости, и отиде, оставивши другоме земљу свога отачаства, и род и братију, и све земаљско остави земљи, поревнујући ономе што је пре речено староме великом патријарху: *Изиђи од твоје земље и од рода твога, и иди у земљу коју ћу ти ја показати, земљу која истаче мед и млеко...*“¹³

Савин одлазак у Јерусалим је у последњем одломку приказан као симболичко превазилажење свега овоземаљског. Физичко кретање писца не занима толико колико је заинтересован за симболичко значење циља који јунак себи поставља. Поређење ходочасника са високопарним орлом призива универзалну симболику птице као бића које посредује између земље и неба. Лихачов помиње примере из старе руске књижевности када се неки духовни чин представља у просторним формама, управо помоћу симболике птице, па се тако мишљење често упоређује са птичјим летом (јављају се изрази попут „окрилативши умом и сл.). Као што се из датог одломка може видети, категорија простора се проблематизује Доментијановим упоређењем Саве са птицом која „прелажаше по ваздуху“, чиме се и на симболичком плану наглашава ирелевантност самог простора у односу на крајње исходиште тог пута. Исти је случај и са категоријом времена, на шта се сугерише пишчевом напоменом да је Сава желео „раније и сада“ отпочинути у пренебесној обитељи.

Фаворизација унутрашњег аспекта ходочашћа одвија се и захваљујући обичају средњовековног писца да одређеним географским и топографским аспектима прида одговарајућу симболичку вредност. Света Гора, рецимо, функционише као „космичка планина“ преко које се изражава веза између Неба и Земље, као „Центар Света“.¹⁴ Путовање ходочасника у Свету Гору, дакле, никада није описано само као поклонишко путовање, већ увек одражава „суштинску тежњу религиозног човека да организује простор квалитета

¹³ Доментијан, нав. дело, 170.

¹⁴ Мирча Елијаде, *Свето и профано*, Београд, 31.

тивно га дефинишући¹⁵ и да одреди своје место у том простору. Поред Свете Горе, за српску средњовековну књижевност, нарочито житијну, карактеристичан је и топос пустиње. Жак ле Гоф чак помиње и могућност успостављања тзв. „религије пустиње“, будући да пустиња представља истовремено ентитет географско-историјске стварности, али и симбол.¹⁶ Путовање кроз пустињу и обилажење пустињака јесте суочавање јунака са местом божанског искушавања, препуштања Божјој милости. Сам пролазак кроз пустињу има да означи путника као особу која је показала смелост да се успротиви природи материјалног света и својој људској природи која се везује за пропадљиво и пролазно.

Описи путовања по мору или маритиме такође су често били кориштени као симболичка слика трагања за мирним пристаништем које, заправо, представља метафору врлине ка којој се тежи и неку врсту моралног преображаја. Метафором пловидбе у старој српској књижевности највише се служио Стефан Првовенчани: „И да ми, ради молитава пречисте своје Матере и ваших, свети, да да, пребродивши животну буру, дођем на тихо и истинито и неузбуркано пристаниште.“¹⁷ Сличан пример налазимо и код Теодосија: „Што је говорио то је и чинио: могло се видети да се све више и више добрим делима у души назидава, и степенице ка Богу оним виђењем у своме срцу полагаше, и са духовним људима разговараше, обилазећи и делећи милостињу онима који по пустињи тескобно живе, и ниште обасипајући милосрђем. И ако је ко стран или из пустиње био у недостатку неке потребе, или да чамац направи, или да кућу сазида, или сиромаштву покрова и помоћи, или му је што у нечему нужно требало, сви бацани валовима сиромаштва прибегаваху к њему као пристаништу и спокојство милости добиваху.“¹⁸ Пред крај *Похвалног слова кнезу Лазару* кнегиње Милице или непознатог аутора каже

¹⁵ Исто.

¹⁶ Жак ле Гоф, *Средњовековно имагинарно (огледи)*, Ср. Карловци – Нови Сад, 1999, 73.

¹⁷ Стефан Првовенчани, *Житије светог Симеона*, у: *Сабрана дела*, Београд, 1999, 45.

¹⁸ Теодосије, нав. дело, 149.

се: „Радуј се, пустињацима наставниче. Радуј се, Лазаре, оним који плове крманоше и тихо пристаниште.“¹⁹

У описима путовања у средњовековној књижевности пролазак кроз планину, пустињу и пловидба по мору доведени су до нивоа општег места. Амбивалентна универзална симболика која одликује сваки од ова три типа простора указује на чињеницу да је за средњовековног аутора феномен путовања претпостављао комуникацију са божанским, те да су путеви којима се креће јунак средњовековног текста морали пролазити кроз оне просторе који истовремено представљају и места Божје казне и искушавања, али – управо стога – и места где је могућно уверити се у божанску милост. Као што се у мотиву ходочашћа одвраћа пажња од физичког померања у простору и усмерава ка унутрашњем, духовном путовању из пропадљивог ка вечном, из профаног ка светом, тако се и при описивању одласка у манастир ради замонашења наглашава аспект одрицања од овоземаљског царства. У Доментијановом *Житију Светог Сава*, Сава у писму позива оца да му се придружи на Светој Гори: „Јер који, – рече, – слуша мој свети глас, на овом свету жив будући, пожурите се ка мени, потражите мене, и заволите мој уски и тесни пут, по коме ја, водећи његову мисао, водићу и душу његову да иде право, и водићу ум његов, да не заблуди од мога пута, јер је овде бедан и узан пут мога духовног управљања. Јер ја не велим о хођењу за мном по земаљском путу, но по моме божаственом путу и очеву, а то је сачувати заповести мога закона. А ако ко почне ићи њиме, ја ћу му помоћи, и онога који греде ка мени, нећу изагнати ван, но ћу га увести унутра ка себи у моју веру и закон, у љубав и уздање, у правду и истину, и у све заповести мога новог завета, у милост и у спасење, и у истину [...] у царство небесно и вечно, у пресветлу светлост, и у вишњи свет, у свети и светли рај, и у чин анђелски, и у духовни живот, у невиност и девичанство“²⁰. На просторном плану, одлазак у манастир несумњиво подразумева физичко напуштање одређеног места, али значење и сврха тог путовања нису само у физичком измештању из једне средине у другу, већ, како Доментијан каже, у путовању мисли, ума и духа.

¹⁹ Ђорђе Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности (XI – XVIII века)*, Београд, 1960, 130.

²⁰ Доментијан, нав. дело, 76.

Очигледно је, дакле, да је конкретан, спољашњи чин путовања, средњовековном аутору само повод да истакне оно што се испоставља као унутрашњи морални императив, а то је путовање за Господом. Символичко схватање живота као путовања за Господом, или у пратњи Господа, као путовање ради досезања врлине, своје оправдање свакако има у Светом писму: „Исус му рече: Ја сам пут и истина и живот: нико неће доћи к Оцу до кроза ме“ (Јн. 14, 6). Стога не чуди што је један од најчешће употребљаваних цитата из Светог писма управо онај из Јеванђеља по Матеју: „Ако хоћеш савршен да будеш, иди и продај све што имаш и подај сиромасима; и имаћеш благо на небу; па хајде за мном“ (Мт. 19, 21) У том смислу треба разумети и речи архиепископа Данила Другог са самог почетка *Житија краљице Јелене*: „Божанствени пут је жесток и оштар, и има тесне и пуне страдања путеве. Они који од овога света желе неизречених и недостижних дарова у небесном пребивању, морају прво оставити овај свет и оно што је у свету, и преочишћеном душом боголепно подвизивати се ка вишем животу. Такав опасавши се крепосту вере срдачне и истинитом љубављу ка Господу, подупирући се умном лествицом, узлази на висину врлине, имајући улепшано лице светлије од сунца и чистије од снега, и обучен у хаљину, коме похвала не од људи, но од Бога”²¹. У светлу свега што је до сада речено, потпуно је прихватљиво становиште Арона Гуревича да је путовање у средњем веку представљало пре свега тежњу да се из грешних места оде у света, да се човек измести из свега што је симболички или реално везано за овоземаљски или пропадљиви свет. Место човека у простору морало је одговарати његовом моралном статусу, који се решавао још за човека живота на земљи. Међутим, човеково ситуирање у простору наставља се и након завршетка овоземаљског живота.²² О томе сведочи и средњовековни доживљај смрти као путовања душе на онај свет.

За разлику од паганског схватања времена као циклуса у коме се све понавља, хришћанско схватање времена у први план истиче његову линеарност, која претпоставља распознавање и разликовање почетка и краја света и човека. Линеарност подразумева и извесну

²¹ Данило Други, нав. дело, 79.

²² У најширем смислу, то би био човеков одлазак у рај или пакао, што свакако јесте пројекција моралног делања на земљи и у овом животу.

пројекцију, или симетрију, која се успоставља између онога што човек чини за земаљског живота и загробног статуса његове душе. Морално деловање човека на земљи се, дакле, мотивише животом који ће он заслужити (или неће заслужити) на „оном“ свету. Зато се смрт представља као просторно пресељење у други свет које се обавља у складу са оним што је човек за живота чинио. Дакле, за разлику од ходочашћа и одласка у манастир ради замонашења, смрт се у средњовековној књижевности доживљава као путовање које је последица човековог моралног деловања, а не доказ или начин усавршавања или подвизивања.

Потреба да се смрт прикаже као просторно померање из сфере овоземаљског у оноземаљско, чини се, јасније је исказана у апокрифној књижевности. Тамо се прелажење душе из једног у други свет јавља као праволинијско путовање које подразумева пролазак кроз митарства или царине. Учење о митарствима своди се на идеју о појединачном суду пред којим се привремено решава статус људске душе до коначног суда који тек треба да уследи. Пролажење душе кроз митарства, међутим, као мотив није заступљено у житијима наших средњовековних аутора. Уместо тога, у описима смрти је честа симболичка слика лествице којом се стиже у Царство небеско: „И желећи да овога објави као небеског човека а земаљског анђела, потруди своју неизрециву милост и лествицу припреми за узлажење преподобног, коју је сам себи унапред припремио, предавши је Владици својој, да је у часу његове смрти представи Њему“, пише Стефан Првовенчани описујући смрт Симеона Немање.²³ Према Јовану Лествичнику, монах треба да пређе тридесет ступњева лествице у свом подвизивању како би достигао духовно савршенство, као што човек треба да наврши тридесет година да би досегао зрелост. Сама идеја лествице, дакако, узета је из *Светог писма* и везана је за сан старозаветног праоца Јакова. Јаковљева лествица, која стоји на земљи, а врхом досеже небо, и по којој се анђели Божји пењу и силазе, а на чијем је врху сам Господ, симболизује човеков пут ка божанским висинама, пут на којем човека прате анђели Божји и који има јасно одређен циљ: сусрет са самим Господом. У светлу исте симболике, и монашки подвиг јесте пут којим се душа

²³ Стефан Првовенчани, нав. дело, 69.

постепено ослобађа и одриче земаљског и уздиже ка небеском. Јаковљево привиђење лествице по којој се крећу анђели силазећи са неба на земљу и обрнуто, представља доминанту средњовековног простора, како каже Гуревич, јер сведочи о вертикализованом поретку света²⁴ и сваком кретању.²⁵

У готово свим описима смрти у нашој житијној књижевности доминира феномен божанског позива, па за јунака смрт готово увек представља само наставак путовања на које је кренуо. О томе сведоче речи Стефана Немање: „О драги мој, приспе време растанка, приспе време одласка мога. Ево напред стоји Христос невидљиво и зове ме.“²⁶ О смрти Светог Саве, Теодосије каже: „После царева одласка обузе светога болест, и разумедо да га Бог зове к себи“²⁷, а онда наставља: „И одмах, као да су га посетили неки из давнине мили другови, био је весео духом, а овим весељем потврђиваше се долазак анђела Божјих к њему и показа се неисказано светао у лицу, чиме доказиваше чистоту душе своје. И тако, до краја својега благодарећи Бога, у руке његове предаде душу своју“.²⁸ Разлози због којих мотив страха од смрти у житијима најчешће изостаје пре свега су, сматрамо, жанровски. Будући да је у питању култни спис посвећен свецу, житије нема задатак ни потребу да разматра загробни статус душе – он је већ познат. Стога јунак на смрт гледа као и сваки праведник : као на спасење. У складу с тим и Цамблук коментарише тренутак када свети Никола објави Стефану Дечанском да ће умрети: „О добре вести! Уставши из сна [...] благодараше Бога и весника доброга пресељења. Јер он жураше увек и хоћаше, ако му буде могуће, да

²⁴ Идеја о вертикализованом поретку света, где је све оно што је материјално, па самим тим и зло, смештено у доњим слојевима, а оно што репрезентује духовно и вредно припада висинама, најпотпуније је исказана у Дантеовој *Божанственој комедији*. Чини се да не постоји ниједно дело које боље објашњава повезаност просторних појмова са религиозно-моралним, које је толико карактеристично за средњи век.

²⁵ Арон Гуревич, нав. дело, 91.

²⁶ Исто.

²⁷ Теодосије, нав. дело, 248.

²⁸ Исто, 249.

остави земаљске узбуне, и даље да живи са Христом²⁹. У житију посвећеном краљу Урошу, Данило Други говори о смрти краља Владислава и његовој радости због сусрета с Господом: „Благоверно проводивши овај живот и краљевавши у својем отачаству седам година, и тако пређе у бесконачне векове радујући се Господу“³⁰.

Па ипак, о смрти се у нашим средњовековним житијима говори као и о неизвесном путовању. Слутећи да јој се приближио самртни час, краљица Јелена позива своје синове: „Дођите, о љубимци, и видите престављење моје, јер идем на пут, којим никада не ходих“³¹. О смрти као о страшном путовању размишља Стефан Дечански у житију које је написао Данилов Ученик: „Ево сада видим да ми прети посечење смртно, и не знајући од кога броја дана мојих идем на пут скрбни и страшни којим никада не ходих, и тада која ће ми корист бити од овога царства и славе коју имам, и богатства које стекох.“³² Овде треба имати у виду чињеницу да је према *Житију Стефана Дечанског* од Даниловог Ученика Дечански више негативан него позитиван лик, па отуда и његова бојазан за загробну судбину.

На самом моменту разлучења душе од тела средњовековни аутори не инсистирају превише. Нема објашњења на који начин душа напушта тело, али се наглашава да је она та која наставља путовање на онај свет. О смрти Светог Саве Доментијан каже: „И свеобичним преласком у поноћ када је Господ прилазио ка слуги својем, и тако некаквим благим обичајем изиђе његова света душа, и не остави своје матице, но се прилепи Господу.“³³ Писца, дакле, са поетичког становишта занима резултат, постигнут циљ путовања, а не сам ток, припрема за путовање. Једно од могућих објашњења крије се у чињеници да период од тренутка када смрт наступи, па док душа не задобије свој посмртни статус, има све одлике кризног стања, које одликује неизвесност и драматичност прелаза. С аспекта жанра житија, које за циљ има да одређену особу прикаже у свој својој светости, пролазак душе кроз митарства да би се она упознала са својом

²⁹ Григорије Цамблук, *Житије Стефана Дечанског*, у: *Књижевни рад у Србији*, Београд, 1989, 70.

³⁰ Данило Други, нав. дело, 48.

³¹ Исто, 100.

³² Данилови настављачи, нав. дело, 55.

³³ Доментијан, нав. дело, 223.

мрачнијом страном и путовање у којем треба потпуно да се уобличи и задобије своју индивидуалност није потребна, будући да се јунак за земаљског живота окренуо оноземаљском и напустио вредности пропадљивог света, па је његова индивидуалност заокружена још од оног момента када се посветио Господу.

Уколико покушамо да проблем духовног, или тзв. „психолошког путовања“ како га назива Милорад Павић, сагледамо из угла модерних теорија путовања, доћи ћемо до занимљивих запажања. Наиме, савремене теорије теже ка томе да путовање одреде као процес који има свој почетак и свој крај, и да подвуку значај институције која се назива „дом“, тј. савршене тачке да се исприча прича о путовању. Такође, неке од теорија покушавају да дефинишу путника као особу која је по својој мотивацији за путовање нешто између истраживача и туристе.

У средњовековној српској књижевности, међутим, крајње одређиште путовања као физичког кретања у правом смислу речи не одговара завршној тачки духовног, унутрашњег путовања. С тим у вези, Павићева одредница „психолошко путовање“ могла би се односити пре свега на ону етапу путовања која се тиче мотивације за кретање, полазак на пут. Духовно путовање, дакле, увек претходи оном реалном, тече паралелно с њим и наставља да траје и по коначном лоцирању путника у конкретном простору. У складу са критеријумима линеарности времена, ако повратка и има, он се доживљава као духовна надградња. Готово по правилу, место са којег креће, средњовековни путник не доживљава као свој дом: дом је сâмо осећање да се треба отиснути на путовање за Господом. На духовном путовању путник је увек код куће.

КЊИГОЉУБИВЕ ЖЕНЕ СРЕДЊЕГ ВЕКА. ПРИЛОГ ПОЗНАВАЊУ

Светлана Томин
Филозофски факултет, Нови Сад

Сведочанства о писменим, каткад и веома образованим женама у средњем веку нису нимало ретка. Реч је, наравно, о припадницама највиших друштвених кругова, које су имале приступ књигама, ученим људима и интелектуалном животу уопште. Постојање високо образованих жена у Цариграду дванаестог века јесте појава која заслужује посебну пажњу. Ана Комнина (умрла 1148.) спада у најзначајније принцезе које су живеле на византијском двору. Ова учена кћер цара Алексија Комнина написала је *Алексијаду*, спис у славу владавине свог оца. Код најбољих учитеља свог времена упознала се са књижевношћу, реториком, историјом, филозофијом, митологијом, природним наукама. Царица Ирина (око 1110–око 1155), жена Андроника, сина Јована II Комнина, такође је обележила своје време. Хроничар Константин Манас славио ју је као књигољубиву принцезу која је науци посветила већи део свог живота. Имала је свој литерарни кружок и била позната као покровитељка уметности¹.

И нешто касније, учена Теодора Комнина Рулана (рођена око 1240.) сакупљала је књиге, преписивала рукописе, писала животне светаца и бавила се не само државном него и црквеном политиком².

¹ E. M. Jeffreys, *The Sevastokratorissa Eirene as Literary Patroness: the Monk Iakovos*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/3, Akten II/3, Wien 1982, 63–64.

² A. E. Laiou, *The Role of Women in Byzantine Society*, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 31/1, Wien 1981 (XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Wien, 4–9. Oktober 1981. Akten I/1), 256–257.

У миру свог манастира посвећеног светом Андреју Критском, чији је постала други ктитор, посветила се стварању личне библиотеке, као и размењивању књига и идеја с другим образованим људима. Сматра се да је поседовала завидно знање класичне грчке књижевности³. Иако монахиња, стекла је пријатељство неколико истакнутих личности византијске ренесансе. Имала је богату личну библиотеку, сама преписивала рукописе и водила радионицу преписивача и уметника у свом манастиру⁴. Образовани монах Максим Плануд, с којим се редовно дописивала, назвао ју је најученијом женом свог времена. Написала је *Житије Теодора и Теофана*, светитеља из деветог века.

И друге византијске угледне породице могле су се похвалити образованошћу својих чланица. Ирина Евлогија Палеолог (рођена 1291) примила је одлично образовање од свог оца Нићифора. Хвалили су је због учености и писмености. Попут многих жена високог рода, дописивала се са својим духовником. Сачувано је четрнаест његових и осам њених писама написаних током 1334. и 1335. Она спадају у најличнија, најинтимнија и најповерљивија документа у читавој византијској књижевности. Садржај неких од њих више је интелектуалан него духован⁵.

У земљама које су се развијале под снажним утицајем Византије могућно је уочити сличне појаве. Тако је Ана, кћер великог кнеза Всеволода Јарославича (1078–1093) основала манастир светог Андреја у Кијеву, који је имао прву школу за девојке у Русији. Популарност образовања жена огледа се у *Изборнику кнеза Свјатослава* из 1073, где је једна од његових кћери приказана са свитком. У дванаестом веку, за Предславу (након замонашења Јефросинија, умрла 1173), ћерку полоцког кнеза Свјатослава Всеславича, каже се да је „писала књиге својом руком“, али није јасно да ли је преписивала постојећа дела или је писала оригинална. Владала је

³ Д. Никол, *Византијске племкиње. Десет портрета, 1250–1500*, Београд 2002, 68–69.

⁴ Исто, 18–19.

⁵ Исто, 109. О преписци: V. Laurent, *La correspondance d'Irène- Eulogie Choumnaina Paléologine avec son Second Directeur*, *Revue des Études Byzantines*, tome XIV, Paris 1956, 48–86.

кнежевинам као регенткиња, изградила две цркве и два манастира и предавала у школи за девојке у храму Свете Софије⁶.

Након што би примиле монашки чин, многе принцезе преписивале су религиозне текстове. Исто тако, богате жене, не само оне врло образоване, поседовале су своје кућне библиотеке⁷. Руске жене су у Европи важиле за интелигенте и често су парирале својим мужевима по нивоу образовања, знања страних језика и разумевања филозофије, медицине и астрономије. Нису само училе вез и ручне радове, него су и читале књиге⁸.

На постојање једне дворске библиотеке у тринаестом веку у Србији указује податак да је краљица Белослава, жена краља Владислава, са својим сином, жупаном Десом, пренела у ковчезима на чување у Дубровник своје благо – двадесет икона у сребрном окуву, тридесет рукописних књига, четири јеванђеља са златним и сребрним рељефима на корицама, огледала, свилену тканину на којој је златним концем извезена фигура Исуса Христа са ученицима и прозорске завесе извезене свилом⁹. И Јелена Балшић, кћер кнеза Лазара и кнегиње Милице, у свом тестаменту из 1442. године поменула је књиге које поседује. На жалост, није навела њихове наслове, нити њихов број, већ само жељу да, након њене смрти, буду раздвојене црквама¹⁰. Деспотица и монахиња Ангелина, жена слепог српског деспота Стефана Бранковића, такође је имала своју библиотеку. До данас су сачуване књиге са белешком да су припадале њој, или неком од чланова њене породице. Верује се да су Бранковићи имали породичну библиотеку, која се преносила у наследство.

⁶ Љ. Парпулова-Грибл, *Списатељице код православних Словена IX–XVII века*, Летопис Матице српске, год. 178, књ. 470, св. 3, септембар, Нови Сад 2002, 368.

⁷ N. Pushkareva, *Women in Russian History. From the Tenth to the Twentieth Century*, New York – London 1997, 15.

⁸ Исто, 28.

⁹ М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 27.

¹⁰ Издање тестаментa: С. Новаковић, *Примери књижевности и језика старогa и српско-словенскогa*, Београд 1889, 368–370; Љ. Стојановић, *Старе српске повеље и писма*, књига 1. Дубровник и суседи његови, први део, Београд-Ср. Карловци 1929, 394–397. Превод: *Списи о Косову*, приредила М. Грковић, Београд 1993, 165–167.

Постојање рукописа који су преписивани на лични захтев сведочи о чињеници да се интерес за књиге и читање међу Србима појавио веома рано¹¹. Међу поручиоцима, свакако, налазиле су се и жене. Када је реч о рукописима чије су састављање наручиле припаднице јужнословенске елите, Нина Георгиева их је набројала тринаест. Они су настали у периоду од тринаестог до петнаестог века¹². Приликом разматрања ове теме, свакако треба узети у обзир и рукописе које су жене поклањале манастирима или поседовале у својим библиотекама. Не треба заборавити ни књиге које су за њих преведене. Може се проширити и временски оквир посматрања, тако да он обухвата не само време до петнаестог века, него и касније, све док су присутне и живе средњовековне традиције. Тако употпуњена и проширена, али никако коначно заокружена слика женске књигољубивости изгледа овако:

1. НОМОКАНОН ИЗ 1295. ПИСАН ЗА КРАЉИЦУ ЈЕЛЕНУ АНЖУЈСКУ

Јелена Анжујска, жена српског краља Уроша, прва је жена у српској књижевности којој је посвећено житије и која је од цркве добила култ. Њена брига о преписивању књига дошла је до изражаја у наручивању преписа *Крмчије светог Саве*. Тако је монах Герман 1294/95 год. у манастиру Милешеви преписао ову књигу¹³. Данас се препис *Крмчије* из шеснаестог века са оригинала који је у Милешеви 1295. писао монах Герман по налогу краљице Јелене налази у Букурешту¹⁴. Запис на л. 317а–317б бележи да је књига настала:

¹¹ Д. Динић – Кнежевић, *Положај жене у Дубровнику у XIII и XIV веку*, Београд 1974, 156.

¹² Н. Георгиева, *Съставителската концепция на Бдинския сборник, образованите владетелски съпруги и техните книги*, Медиевистика и културна антропология, София 1998, 258–281. Њен драгоцен преглед представља полазну основу за свако будуће бављење темом о књигољубивим женама. Овај свој прилог сматрам само допуном рада колегинице Георгиеве.

¹³ Ђ. Сп. Радојичић, *Културни напори средњовековних српских жена*, Наша борба, год. II, број 31, Београд 5. април 1942, 12.

¹⁴ Д. Медаковић, *Ризница манастира Милешево. Прилог реконструкцији*, Милешева у историји српског народа, Београд 1987, 229.

„Повелѣниѣмъ ию матере богочѣстивые и благовѣрные и свѣтородние великиѣе госпожде кралице вѣсе Српские земле и поморские вѣлѣне“¹⁵.

2. ПРАЗНИЧНИ МИНЕЈ ПИСАН ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА ЧЕТРНАЕСТОГ ВЕКА ЗА РАДОСЛАВУ

За властелинку, велику госпођу Радославу, жену великог тепчије Мишљена, дијаци Никола и Радослав писали су књигу¹⁶. Реч је о *Братковом минеју*, који се датује 1234–1243. годином, односно другом четвртином тринаестог и првом половином четрнаестог века. Запис из трећег дела овог рукописа (л. 220–2516), могао је бити написан око 1330¹⁷: „Ове господње празнике од Варваре до Сретења Господња писа дијак Никола и Радослав великој госпођи богољубивој тепчијиной Радослави. Заповешћу и речју њеном написаше се да јој се поју за здравље и за праштање грехова...“¹⁸.

3. ТУМАЧЕЊЕ СВЕТОГ ЈЕВАНЂЕЉА ТЕОФИЛАКТА ОХРИДСКОГ ПРЕВЕДЕНО ЗА ЦАРИЦУ ЈЕЛЕНУ 1347.

У време свог боравка на Светој Гори, 1347/48. године царица Јелена, жена цара Душана, наручила је да јој се преписују књиге. Светогорски старац Јоаникије превео је, по њеној жељи, *Тумачење светог Јеванђеља* Теофилакта Охридског. Помињући Јеленин боравак на Атосу, он истиче њену велику љубав према светим књигама: „Благоверна и христољубива и света царица Јелена српска, имајући од вајкада многу усрдност и неисказану љубав према светим књигама, какве не имађаше нико други, и у ово време дошавши у Свету Гору Атонску, не јавно већ некако премудро и покривено, нађе тамо некојега старца именом Јанићија и уједно замоли, да јој преведе на српски језик свето јеванђеље, које написа некада блажени

¹⁵ Опис рукописа: Р. Р. Panaitescu, *Manuscrisele Slave din Biblioteca Academiei RPR*, Vol. 1, București 1959, 379–383, запис на стр. 381–382.

¹⁶ М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, 18.

¹⁷ Љ. Штављанин Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, књига прва, Београд 1986, опис рукописа 340–345, запис на стр. 344.

¹⁸ Љ. Штављанин Ђорђевић, *Братков минеј. Кратак приказ*, Зборник историје књижевности. Одељење језика и књижевности, књига 10. Стара српска књижевност, Београд 1976, 24.

Геофилакт, архиепископ бугарски, умољен бивши од негдашње блажене царице Марије. Овој тако усрдној жељи и молби благоверне царице Јелене поклонив се, пружих послушну руку и узех смирено перо и почех писати благодатију и помоћу Исуса Христа, буди му слава и хвала до бескрајности векова. Амин. Године 1346¹⁹.

Јеленина књигољубивост дошла је до изражаја и приликом наручивања других рукописа. У Народној библиотеци у Атини налазе се три грчка рукописа, који су тамо донети из Солунске митрополије и гимназије. „Врло је вероватно, да је царица поручила те грчке преписе за неку грчку цркву под њеном заштитом у области Сера, где је била њена резиденција; али није немогуће да су оне биле поручене и за личну царичину библиотеку²⁰“.

4. СИНАКСАР ЗА МАРТ-АВГУСТ ПИСАН ПО НАРУЏБИНИ ЦАРИЦЕ ЈЕЛЕНЕ ИЗМЕЂУ 1360. И 1371.

5. МИНЕЈ ЗА ФЕБРУАР ПИСАН ПО НАРУЏБИНИ ЦАРИЦЕ ЈЕЛЕНЕ ИЗМЕЂУ 1360. И 1371.

6. МИНЕЈ ЗА АПРИЛ ПИСАН ПО НАРУЏБИНИ ЦАРИЦЕ ЈЕЛЕНЕ ИЗМЕЂУ 1360. И 1371.²¹

¹⁹ М. Вукићевић, *Царица Јелена*, Венац, књ. III, св. 1, 20. септембар, Београд 1911, 93–94. Запис је објавио Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига III, Београд 1984, број 4939, стр. 40. Рукопис са Јоаникијевим записом налази се у *Зборнику* српске редакције Градске библиотеке у Лајпцигу.

²⁰ Р. М. Грујић, *Царица Јелена и ћелија Св. Саве у Кареји*, Гласник Скопско научног друштва, књига XIV, Одељење друштвених наука, 8, Скопље 1935, 44. Три грчка литургијска рукописа из четрнаестог века помињу С. Ћирковић и Б. Ферјанчић у коментарима дела Јована Кантакузина: *Византијски извори за историју народа Југославије*, том VI, Београд 1986, 397. Ђорђе Сп. Радојичић помиње један пролог и шест минеја: Ђ. Сп. Радојичић, *Стари српски књижевници (XIV–XVII века)*, Расправе и чланци, Београд 1942, 80.

²¹ L. Politis, *Griechische Handschriften der serbischen Kaiserin Elisabeth*, *Byzantinoslavica*, II tome, Praha 1930, 288–304.

7. БДИНСКИ ЗБОРНИК ПИСАН ЗА ЦАРИЦУ АНУ 1360.

Одлуком царице Ане, жене бугарског цара Ивана Срацимира, написан је 1360. године у Видину зборник, који има 242 листа. *Бдински зборник* представља својеврсну антологију посвећену светим женама, а завршава се описом светих места у Јерусалиму. Његов специфичан састав као и жанровско одређење привукли су пажњу бугарских научница²². Овај јединствени *Зборник* у словенском хагиографском комплексу често је означен и као материк²³. Рукопис се налази у Универзитетској библиотеци белгијског града Гента, 408²⁴.

8. ПСАЛТИР ПИСАН ЗА ДЕСПОТИЦУ ЈЕЛЕНУ 1371.

Верује се да је „благочастива и христољубива и превисока госпођа деспотица кира Јелена“, за коју је 1370/71. године написан „божаставни песневац“, у ствари монахиња Јефимија. Најпре жена деспота Угљеше Мрњавчевића, потом монахиња, остала је забележена у српској књижевности по три своја књижевна састава. Запис је састављен тајном азбуком на последњем листу овог пергаментног рукописа из четрнаестог века и представља најранији пример употребе криптографије²⁵: „Си вождѣствны пѣсньцѣ написа се благо(ч)стивои и христолюбивои и прѣвысокои гос(по)ги деспотици кира Еленѣ, въ лѣто шести тисоуШно, всмисѣтно седѣмѣдесетѣ де“²⁶. Рукопис се налазио у Црквено православном музеју у Сарајеву, бр. 7.

²² M. Petrova and A. Angusheva, *The Description of the Holy Places in the Bdinski Zbornik*, Annual of Medieval Studies at CEU, Budapest 1993–1994, 163–179; А. Ангушева-Тиханова, *По следите на един изчезнал жанр (Към типологията на „женските“ сборници)*, Медиевистика и културна антропология, 282–290; M. Petrova, *A Picture of Female Religious Experience: Late-Byzantine Anthologies of Women-Saints*, Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy, Poznań 1999, 195–200.

²³ М. Петрова, *Славянски сборници от материчен тип: състав, производ и особености*, Старобългарска литература, 31, София 1999, 66–83.

²⁴ *Bdinski Zbornik. An Old Slavonic Menologium of Women Saints*, edited and annotated by J. L. Scharpé and F. Vyncke, Bruges 1973.

²⁵ Ђ. Сп. Радојичић, *О младом младенцу Угљешу Деспотовићу*, Летопис Матице српске, година 137, књ. 387, св. 3 (март), Нови Сад 1961, 265.

²⁶ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1982, број 132, стр. 45.

9. СИНАКСАР И ТИПИК КОЈИ ЈЕ ПРИПАДАО КНЕГИЊИ МИЛИЦИ

Типик манастира Варлаама на Метеорима припадао је кнегињи Милици, по замонашењу названој Евгенији. Рукопис је у опису заведен под бројем 151²⁷.

10. ДИЈАЛОГ ПИСАН ЗА ЕВДОКИЈУ 1409.

Евдокија, кћер зетског господара Ђурђа Балшића и жена владара Јанине Исаула, наручила је копију овог рукописа. Монах Герасим је 1409. године за њу урадио овај препис „у Црној Гори, близу града Скопља“²⁸. Из записа сазнајемо да је рукопис написан: „Повелѣніемъ благовѣрнык и благочѣстивык и христоролюбивык госпогѣ деспотице кур Евдокык, дѣщи благовѣрнаго и христоролюбиваго и великаго господина Гюрга Балшика и анепсеа великаго и славнаго господина Константина“²⁹. Рукопис се налази у манастиру Светог Павла на Светој Гори.

11. ЗБОРНИК ПИСАН ЗА МАРУ ЛЕШЕВУ 1425.

Мара Лешева била је, највероватније, жена Леша Црнојевића. За њу је овај *Зборник*, који припада типу богородичника, исписао јереј Арсеније 1425. године³⁰: „Напи се сѧ книга повелѣніемъ вѣлюбивіику гже Марѣ Лѣшеве вѣ да ю простиѣ амнѣ“³¹. Рукопис се налази у збирци Државног историјског музеја у Москви број 3483.

12. МИНЕЈ ЗА МАЈ, ДАР МАРЕ БРАНКОВИЋ

У старој Народној библиотеци у Београду, под бројем 155, чувао се *Минеј*, који је припадао храму Св. Арханђела Михаила у дренич-

²⁷ N. Vees, *Über einen Kodex der serbischen Königin Milica oder Helena, als Nonne Eugenia genannt, in den Meteoren*, Archiv für Slavische Philologie, 34, Berlin 1913, 298–304.

²⁸ Љ. Парпулова-Грибл, *Списатељице код православних Словена IX–XVII века*, 372.

²⁹ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, број 216, стр. 68.

³⁰ К. Иванова, *Сборникът на Мара Лешева – неизвестен паметник на срѣбската книжнина от XV век*, Словенско средњовековно наслеђе, Београд 2001, 229.

³¹ Исто, 212.

ком Трстенику, што се види из белешке на овом рукопису: „Написа се ова књига минеј и приложи трстеничкој цркви“³². У тој је цркви био 'иконом', пре 1426. године, неки Макарије, као што потврђује трећа белешка, написана руком „госпође Марѣ“, удовице Вука Бранковића³³: „Ч’сноуѣ икономѣ трѣстеничкомѣ квр Макарию, госпога Маара сѣмереникѣ метаник ч’снои ти светини“³⁴.

13. ГОРИЧКИ ЗБОРНИК ПИСАН ЗА ЈЕЛЕНУ БАЛШИЋ 1442.

Састављен је за Јелену Балшић, кћер кнеза Лазара 1442. године. *Горички зборник* писан је руком њеног духовника Никона Јерусалимца, који је у њега унео своју преписку с Јеленом, житијне текстове, као и различите саставе намењене за свестрано Јеленино обавештавање³⁵. Поред тога што представља сведочанство о њеним књижевним склоностима, *Горички зборник* има велику вредност због разноврсности тема које нам омогућују увид у висок степен образовања, учености и уопште културну климу једног времена³⁶.

Рукопис се данас налази се у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду, 447.

Деспотица, потом монахиња Ангелина Бранковић била је веома књигољубива. Имала је своју библиотеку, из које су сачуване књиге са ознаком да су јој припадале. Верује се да они представљају само трагове некада много богатије библиотеке, која је припадала породици Бранковић. То су следећи рукописи:

³² Љ. Ковачевић, *Вук Бранковић (1372–1389)*, Годишњица Николе Чупића, књига X, Београд 1888, 219.

³³ Исто, 219.

³⁴ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, број 236, стр. 75. Запис је објавио и Љ. Ковачевић, *Белешке и натписи. Друга руковет*, Гласник Српског ученог друштва, књига 56, Београд 1884, 332.

³⁵ Ђ. Сп. Радојичић, *Три Византинца као стари српски књижевници XV века*, Творци и дела старе српске књижевности, 249.

³⁶ Б. Бојовић, *Житије Светога Симеона Мироточивога од Никона Јерусалимца*, Богословље год. XXXI, св. 1, Београд 1987, 44.

14. ТУМАЧЕЊЕ МАТЕЈЕВОГ ЈЕВАЂЕЉА ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ ИЗ 1450/60. (данас у Музеју Српске православне цркве у Београду, 100)³⁷.

15. АПОСТОЛ С ТУМАЧЕЊЕМ ИЗ 1445/55. (данас у Музеју Српске православне цркве у Београду, 47)³⁸.

16. ЛЕСТВИЦА ИЗ 1434. (данас у Музеју Српске православне цркве у Београду, 97)³⁹.

17. ШЕСТОДНЕВ ЈОВАНА ЗЛАТОУСТОГ 1451. ГОДИНЕ. (данас у Патријаршијској библиотеци у Београду, 120)⁴⁰.

18. ПРАКСАПОСТОЛ ПИСАН ЗА КАТАРИНУ КАНТАКУЗИНУ 1453/54.

За Катарину Кантакузину, кћер деспота Турђа Бранковића преписан је *Праксапостол*, најстарија до сада позната ћириличка књига настала у Хрватској. Овај рукопис написан је у Вараждину 1453/54. године⁴¹, где је Катарина тада живела. Рукопис има 282 листа, српске рецензије, нађен је у Срему. На листу 258 налази се запис који сведочи о Катариној улози у његовом настанку: „И списа се съ ѡлюбывой гпгк кнегынк Кадакоузыне, дъщери деспота гюргга самодрѣжца сръбѣскаго“⁴².

³⁷ Опис рукописа: С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Ср. Карловци 1914, број 59, стр. 86–93.

³⁸ Исто, број 56, стр. 64–66.

³⁹ С. Душанић, *Браничевски превод Лествице Јована Синаита*, Браничево, св. 4, децембар, Пожаревац 1956, 62–83.

⁴⁰ Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе*, Београд 1994, 249.

⁴¹ Ј. Ређеп, *Катарина Катакузина. Поводом једног записа из Праксапостола, писаног 1454. год*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књ. IX, Нови Сад 1966, 157.

⁴² Б. Петровић, *Из старе српске књижевности*, Ср. Карловци 1913, 14.

Данас се рукопис налази у Музеју Српске православне цркве у Београду, број 952.

19. ШЕСТОДНЕВ ПИСАН ЗА МАРУ БРАНКОВИЋ 1474–77.

Царица Мара Бранковић, кћер деспота Ђурђа, била је удата за турског султана Мурата II. На свом двору неговала је преписивачку и сликарску школу. Бугарски научник Георги Данчев сматра да је чувени преписивач и илуминатор Владислав Граматик на захтев царице Маре, у Жежеву сачинио препис *Шестоднева* 1474–77. године⁴³. Овај рукопис, на жалост, није сачуван⁴⁴.

Постоји и могућност да је један спис настао управо према Марином казивању⁴⁵. Реч је о *Рилској повести* Владислава Граматика⁴⁶, која описује пренос моштију светог Јована Рилског из Трнова у Рилу.

20. ОКТОИХ, ДАР МОНАХИЊЕ АНЕ 1518.

Запис у рукопису манастира Грачанице помиње монахињу Ану, која је са јеромонахом Савом платила *Октоих* да се препише за цркву Св. Архангела. То је било 1518. године⁴⁷: „Въ лѣто ̅҃҃. и. ̅҃. ̅҃. съписа се сіа кнїга ѡхтоихъ тро҃цѣмъ и потѣщанїемъ дѣхѡвникѡмъ їеромонахѡм Савѡмъ ꙗ монахык Янѣне въ храмѣ архїстратига Мїхаїла и Гаврїїла, и кто ... ѡтѣ храма ...”^{48с}.

21. ПСАЛТИР И ТИПИК ИЗ 1531. ПИСАН ЗА ДЕСПИНУ МИЛИЦУ

⁴³ Видети: Р. Ђук, *Царица Мара*, Историјски часопис, књ. XXV–XXVI, 1978–1979, Београд 1979, 90.

⁴⁴ *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, приредила Ј. Грковић-Мејџор, Београд 1993, 24.

⁴⁵ Р. Ђук, *Царица Мара*, 89.

⁴⁶ *Рилска повест*, Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика, 103–111.

⁴⁷ Р. Радовић, *Историја српског женског монаштва*, Гласник Српске православне цркве, година XLIV, број 3, Београд 1963, 121.

⁴⁸ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, број 436, стр. 133. Запис је објавио и Јастребов, *Додатак мојим белешкама из Старе Србије*, Гласник Српског ученог друштва, књига LI, Београд 1882, 66.

Деспина Милица (умрла 1554.) била је српска принцеза која се удала за влашког војводу Њагоја Басарабу⁴⁹. Сматра се да је рукописни *Псалтир и Типик*, писан 1531, са катавасијама посвећеним српским свецима Симеону, Сави Немањићу и Стефану Дечанском, вероватно, рађен за њу и по њеној наруџбини⁵⁰. Рукопис се налази у Библиотеци Румунске академије у Букурешту, сигнатура 221⁵¹.

22. СИНТАГМА МАТИЈЕ ВЛАСТАРА, ПОКЛОН ДЕСПИ-НЕ МИЛИЦЕ МАНАСТИРУ БИСТРИЦИ

Рукопис је датован шеснаестим веком, а запис сведочи да га је Деспина поклонила манастиру Бистрици: „Сію книгѣ правилнѣю Матѣіемъ съставленѣю и Деспиною книжницѣю Бистрицкомѣ монастирѣ преданиѣю, аз грѣшныи ОудриЩе Нѣстѣрел ѿт ФіерѣЩи прочитохъ въ лѣто Господне ꙗхлѣхъ при Матѣи Басарабѣ началникѣ Влахозапланенскомъ и прочалѣ, текѣЩимъ лѣтомъ ѿт міротвореніа ꙗзрдѣ“⁵². Рукопис се налази у Библиотеци Румунске академије у Букурешту, сигнатура 286⁵³.

23. ЈЕВАНЂЕЉЕ ПРЕЗВИТЕРА АВРАМА ПИСАНО 1595, ДАР МАРГАРИТЕ

У запису из *Јеванђеља* које је преписао презвитер Аврам забележено је:

„Село Болехниѣки. Маргарита съписа сіе еѿгеліе за свою доушоу, и приложи храмѣ светаго Николе, богѣ да к прости“⁵⁴. Ова реченица

⁴⁹ С. Nicolescu, *Princesses Serbes sur le trône des Principautés Roumaines. Despina-Militza, princesse de Valachie*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 5, Нови Сад 1969, 97–117.

⁵⁰ В. Стојановић, *Неагоје Басараб и Деспина Милица Басараб-Бранковић у контексту румунско-српских културних и књижевних веза на почетку XVI века*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 14/1, Београд 1985, 205.

⁵¹ Р. Р. Panaitescu, *Manuscritele Slave din Biblioteca Academiei RPR*, 319–322.

⁵² Исто, 384.

⁵³ Исто, 383–385.

⁵⁴ *Стари српски записи и натписи*, I, број 874, стр. 252. Запис је објавио и М. Вукићевић, *Из старих Србуља*, Гласник Земалског музеја Босне и Херцеговине, XIII, Сарајево 1901, 303.

схваћена је у смислу да је реч о прилогу који је учинила Маргарита из села Болехнића⁵⁵. Рукопис се налази се у библиотеци манастира Свете Тројице код Пљеваља, број 15.

24. КЊИГА ПРЕВЕДЕНА С ЛАТИНСКОГ ЗА ЈЕЛЕНУ БАСАРАБУ 1647.

Јелена је била жена влашког војводе Матије Басарабе (1632-1654). Књига о Христовџ подражани израђена је по њеној заповести, односно трошком „Пресветле и благочастиве кнегиње Госпође Јелене, начелнице Угровлахије Запланинске, супружнице пресветлнога господара и војводе Јо. Матије Басарабе“. Књигу је, како је у натпису назначено, с латинског на словенски превео сродник кнегињин Орест Настурол, други логотет⁵⁶.

25. КЊИГА ШТАМПАНА ЗА ЈЕЛЕНУ БАСАРАБУ 1649.

Књигољубивост Јелене Басарабе дошла је до изражаја и у наручивању црквених књига, које су у Влашкој штампане на српскословенском⁵⁷. Она сноси трошак или непосредно даје налог за израду неких књига⁵⁸. Тако је у Трговишту, објављен *Пентикостар* (Цветни триод) 1649⁵⁹. Сама Јелена сачинила је предговор овој књизи, у којем се помињу антички писци и долазе до изражаја њена начитаност и песнички дар⁶⁰.

⁵⁵ В. Мошин, *Ђирилски рукописи манастира св. Тројице код Пљеваља*, Историски записи, св. XIV, 1958, 239.

⁵⁶ С. Новаковић, *Српски штампари у Румунији*, Годишњица Николе Чупића, књ. XVII, Београд 1897, 339.

⁵⁷ É. Turdeanu, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud: Rapports littéraires et religieux*, Études de littérature roumaine et d'écrits Slaves et Grecs des principautés Roumaines, Leiden 1985, 14.

⁵⁸ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Београд 1970, 47.

⁵⁹ Опис рукописа: Д. Грбић, К. Минчић-Обрадовић, К. Шкорић, *Ђирилицом штампане књиге 15–17. века Библиотеке Матице српске*, Нови Сад 1994, 160–161.

⁶⁰ М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, 48.

26. МИНЕЈ ЗА ДЕЦЕМБАР ОТКУПИЛА МОНАХИЊА МАРТА ОКО 1669.

Рукописни *Минеј за децембар* има оштећен запис о томе да је откупљен 1613. године. Други запис, испод горњег, сведочи да су књигу откупили господин Остоја и монахиња Марта⁶¹: „Сію книгоу Ѡкопѣнїи госп. Ѡстоја и монаина Марта шпѣи витѣ в Симонѣ (?)“⁶² Рукопис се налази у библиотеци манастира Свете Тројице код Пљеваља, број 25.

27. ЧЕТВОРОЈЕВАНЂЕЉЕ ОТКУПИЛА МОНАХИЊА ЈЕФИМИЈА 1682.

Монахиња Јефимија откупила је за тридесет динара књигу *Четворојеванђеље* „од богомрског Агаренина“ 1682. године⁶³. У свом подужем запису она нариче над разарањем земље: „Сие светое евангелие откупи монахиа Јефимиа за 30 динар от богомрскога Агаренина, јегда-же се разсуше свети манастири... Оле нам тогда красна пениа и красотах светих цркви внезапно [одједном, изненада] в мрзост претворише се. Плачим, вазљубљени, опустения светих и красни манастиреи запустения! Плачим, братие, сагорения светих цркви, јакоже пророк Јеремиа божиа града Јеросалима! ... Тогда благочастивому стаду многа расхиштения бише от зли влков, тогда многа крвопролития бише христианом от љути влков ... положише трупиа раб твои [као] брашно птицам небеским, пролиаше крв их јако воду окрст светих сељени твоих!“⁶⁴ Рукопис је припадао Старој цркви у Сарајеву.

⁶¹ Мил. М. Вукићевић, *Из старих Србуља*, 308.

⁶² Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књига II, Београд 1983, број 4519, стр. 454. Запис је исписао и М. Вукићевић, *Из старих Србуља*, 307.

⁶³ Опис рукописа: V. Mošin-S. M. Traljić, *Ćirilski spomenici u Bosni i Hercegovini*, Naše starine, VI, Sarajevo 1959, 68–69.

⁶⁴ М. Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима*, Београд 1960, 113–114. Запис су објавили Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, број 1796, стр. 429 и М. Живковић, *Србуље у Сарајеву*, 200–201.

28. ОКТОИХ ПЕТОГЛАСНИК ПОКЛОН МОНАХИЊЕ АНЕ 1683/84.

У библиотеци манастира Дечана број 21/176 налази се књига од 207 листова, од којих је 38 представља одломак из *Октоиха петогласника*, друге по реду штампане књиге из штампарије Црнојевића из 1494. Рукописни део неодређено је датован шеснаестим, односно седамнаестим веком. Ова књига некада је припадала цркви у Кучима, у Црној Гори, којој га је 1683/84. поклонила нека монахиња Ана.

На унутрашњој страни предњих корица налази се овај запис: „Даде манаха (очевидно: монахиња) Ана књигу овтох (октоих) у цркв Кучах. Новац даде за њу двест и педесет. Бог да је прости. Писав за лето 7192. По нашем данашњем рачунању, та година обухвата време од 1. септембра 1683. до 31. августа 1684 год.“⁶⁵

29. СПИС НАПИСАН ЗА РУСКУ КНЕГИЊУ СОФИЈУ АЛЕКСЕЈЕВНУ, ПОСЛЕ 1691, ПРЕ 1698.

Атанасије даскал Србин написао је „царевни и великој кнегињи“ Софији, сестри руског цара Петра Великог књижицу под насловом *О српским царевима и о рату цара турског са царем хришћанским и о опустошењу земље српске*⁶⁶. Атанасије своје казивање непосредно упућује Софији: „Тако написах ове речи на слушање твојем побожном слуху“⁶⁷.

⁶⁵ Ђ. Сп. Радојичић, *Две наше библиографске реткости (Из ризнице манастира Дечана)*, Историски записи, књига VIII, свеска 1–3, јануар–март, Цетиње 1952, 8. Запис је преписао Лазар Мирковић у свом непубликованом Опису рукописа манастира Дечана: Б. Маринковић, *Библиографија о нашем ћириличком штампарству, штампаријама и књигама XV, XVI и XVII столећа*. Четврта књига (други део). Од Горажда до Мркшине цркве (XVI) (Београд, Мркшина Црква, допуне), Цетиње – Београд – Нови Сад 1992, 48–49. Опис рукописа: Д. Богдановић, *Инвентар ћириличких рукописа у Југославији (XI–XVII века)*, Београд 1982, 75. (Према *Инвентару* овај рукопис датован је шеснаестим веком и налази се под бројем 156).

⁶⁶ Ђ. Сп. Радојичић, *Јужнословенско-руске културне везе до почетка XVIII века*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књига XIII/2, Нови Сад 1965, 295.

⁶⁷ *Очевици о великој сеоби Срба*, приредио Ђ. Трифуновић, Крушевац 1982, 33.

За Софију Алексејевну зна се да је код чувеног руског филолога Симеона Полоцког стекла не само добро образовање него и љубав према књизи. После једног периода владавине и сукоба са братом, повукла се у манастир као монахиња Сузана⁶⁸.

Не треба заборавити ни податке о окивању и повезивању рукописа, што такође сведочи о књигољубивости појединих жена. Тако се Јелена Балшић, због књига које је тестаментом желела да дарује својим црквама, обрађала приморским мајсторима. Њен канцелар Доберко је 1441. године у Котору поручио сребрне корице са Христовим ликом за једно јеванђеље. Њих је требало да изради златар Андрија, угледни мајстор пореклом из Драча. До остварења овог дела, ипак, није дошло⁶⁹.

Нека монахиња Марта платила је 1589. повез једног рукописа. Реч је о *Триоду цветном*, српске рецензије, из околине Призрена. Запис на предњој корици сведочи да је књига повезана трудом рабе божије монахиње Марте од села Шегача⁷⁰. Рукопис је припадао старој Народној библиотеци број 290/724⁷¹.

Повезивање рукописа *Поуке из Јеванђеља* платила је монахиња Марта 1669. године. На последњој страници овог рукописа налази се запис да је књигу повезао проигуман Јоаникије, трошком монахиње Марте⁷². Рукопис се налази у манастиру Свете Тројице код Пљеваља број 6.

⁶⁸ Исто, 58.

⁶⁹ В. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 256.

⁷⁰ Запис је објављен код Љ. Стојановића, *Стари српски записи и натписи*, књига III, број 5626, стр. 162.

⁷¹ Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду. IV Рукописи и старе штампане књиге*, Београд 1982, 86.

⁷² Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, број 1647, стр. 403. Запис је објавио и М. Вукићевић, *Из старих Србуља*, 296.

ТАКСИДИОТЪТ ПРОСВЕЩЕНЕЦ¹

Илия Гюдженев
ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград

*„Историята дава разум не само на всеки човек,
за да управлява себе си или своя дом, но и на
големите владетели за добро властвване.“*

Паисий Хилендарски

Кой всъщност е авторът на великата *История славянобългарска* – месия или скромен монах, възкресител на нацията или манастирски писател, гениален учен или самоук историк, национален стратег или скиталец таксидиот? Българският Мойсей, Исус Христос или демиург, който твори от нищото? Къде е роден? Кога е роден? Кога е починал и къде е погребан? Какви са неговите житейска философия и философия на историята? Кои са истинските мотиви за подвига му? И още хиляди въпроси чакат своя отговор около загадката Паисий. Само един исторически факт е безспорен – имало е такъв монах от Хилендарския манастир в Света гора и има една негова „самоделка“ – ръкописната *История славянобългарска*.

Въпреки оправдано нестихващият научен и житейски интерес, въпреки откровеното преклонение пред личността и делото на Паисий Хилендарски, остава усещането, че у повечето исторически изследвачи е допусната неувереност в твърденията; че не достига наци-

¹ По повод 245 години от написването на *История славянобългарска* от Св. Паисий Хилендарски

оналното самочувствие; че има подценяване на делото на Паисий и скрита мнителност към неговата изключителна личност.

1. ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ – ЕНИГМАТИЧНИЯТ ИСТОРИК

Легендарният характер на историята за живота и делото на Паисий Хилендарски може би се дължи не само на неговата величава скромност (дори не е известно светското му име), а и на обичайната за времето монашеска анонимност, особено на таксидиотите. Тъй като черното монашество приема обет за всеотдайна и всестранна служба на Бог и Св. Църква, по принцип всеки член на братството мълчаливо пренебрегва собствената си личност и светската суета на земния живот. В подходите за търсене на биографични данни следва да се има предвид твърдението на проф. Н. Генчев, че „ранното стопанско замогване на Банско“ не е ключов аргумент при определянето му за родно място на Паисий Хилендарски. „Това обяснение е елементарно и несъстоятелно, тъй като появата на една голяма личност като Паисий е свързана с цялата епоха, а не с преуспяването на едно село“ (Генчев 1988: 87). Твърде смело е и прилагането на дедукцията в роднинските връзки на тайнствения монах – фактът, че с Лаврентий са братя от една майка, не е непременно неопровержимо доказателство, че и Паисий е роден в Банско, а не в някое съседно селище. И на трето място – при догадките трябва да се отчита коментарът на Ив. Д. Шишманов, „че Паисий отишъл в Атон от самоковската епархия, която до 1766 г. принадлежеше към сръбската Печска патриаршия, ала от коя област на тая епархия (Самоковско, Дупнишко или Ихтиманско?) не е известно.“ (Шишманов 1969: 81).

Следователно, българските изследователи на живота на Паисий Хилендарски издигат своите хипотези за неговия род и рождение върху косвени доказателства. Пръв проф. Марин Дринов допуска възможността Паисий да е роден в македонските или западните региони на самоковската епархия – някъде около Разлог, Дупница или Горна Джумая. Според него основанията за такова очакване са в езика на Паисий. По-късно проф. Йордан Иванов (1906) открива в Зографския манастир ръкопис на *История славянобългарска*. След обстоен научен анализ (сравнява го с други познати му преписи; намира по текста авторски зачертавания и бележки) той приема този ръкопис за първообраз на Паисиевата история. Пак по текста на оригиналния ръкопис видният историк открива и едно конкретно

доказателство, което липсва в другите преписи – записано е, че Паисий постъпва в манастира през 1745 г.: тогава той е на 23 години. Според Й. Иванов в правописа на първообраза на *История славянобългарска* преобладават особености на самоковския говор, с което авторът като че ли окончателно конкретизира региона на родното място на Паисий.

Възможно е да се приеме допускането на повечето исторически изследвачи на България, че Паисий Хилендарски е роден в периода 1721–1722 г. в село Банско. В своя труд за рода на Паисий „Ти, българино... знай своя род и език“ Димитър Шалев романтично и с много обич „рисува“ Банско като люлка на българщината през вековете на национално съграждане. Той се позовава и на изследванията на Й. Иванов върху две кондики на Зографския и Хилендарския манастири, които според него доказват, че „Паисий, Лаврентий и Хаджи Вълчо са братя, родени от една майка“. Д. Шалев приема, че след като „последните двама са от Банско, то това селище под Пирин планина е и родно място на Паисий Хилендарски“ (Шалев 1989: 16).

Самият Паисий оставя сведения за себе си само в два пасажа на *История славянобългарска*:

– в текста, предшестваш предисловието на книгата:

„Славянобългарска история за българския народ, царе и светии и за всички български деяния и събития, събра и нареди Паисий Йеромонах, който живееше в Света гора Атонска и беше дошъл там от Самоковската епархия в 1745 година, а събра тая история в 1762 година за полза на българския род“ (Гандев 1939: 19); и

– на финала на историята:

„И я съставих в манастира Хилендар при игумена Лаврентия, мой роден брат от една майка и по-стар от мене: той тогава имаше 60 години, а аз – 40. В това време Хилендар даваше данък на турците три хиляди гроша и беше задлъжнял 27 хиляди гроша. И имаше голям смут и несъгласие между братята...“ (Хилендарски 1992: 86).

След като само по тези безспорни данни вече многократно са правени всякакви възможни изчисления, по-рационалното тук е да бъдат споменати и останалите известни години и дейности относно житейските пътечки на упорития хилендарския йеромонах, търсец по тях (въпреки разяждащата го телесна болка) бъдещето на българите и на тяхната *държава* България.

„Знаем още, – пише М. Семов – че Паисий е бил продължително време пътуващ монах или както са ги наричали – таксидиоти – право, което са имали само онези от монасите, които се отличавали със смелост, съобразителност, интелигентност и способност да се справят с всички опасности и трудности, които са ги съпровождали при пътуванията им из страната за събиране на помощи и средства за манастирите. Тези таксидиотски пътувания на Паисий по градове и села му дават възможност да види и болезнено да почувства голямата драма на българския народ, утвърденото почти навсякъде съзнание, че робството ни е от Бога дадено и злочестата съдба на българите е завинаги предопределена.“ (Семов 2001: 72).

„В 1761 г. Паисий бил пратен в Карловец, – коментира Ив. Д. Шишманов – гдето по това време Раич бил професор, да прибере имотите на един умрял там калугер от Хилендарското братство. На тая случайна мисия има да се благодари, че притежаваме едничкия подпис от ръката на монаха, по който можа и да се констатира съществуването на оригинала от Паисиевата история.“ (Шишманов 1969: 82). Става въпрос за разписка, подписана там от Паисий, а починалият калугер е игумен Герасим. Вероятно там Паисий е разговарял с Йован Раич и двамата коментират свои научни идеи, може би разменят историческа информация и споделят творческите си намерения, но е твърде импровизирано (и елитарно) предположението на проф. Ив. Д. Шишманов, че именно Й. Раич (професорът) е дал на Паисий (недоучения) идеята за написването на история на българите! Очевидно е, че при този вариант във времето до 1762 г. Паисий не би могъл да осмисли, приеме и осъществи своето велико родолюбиво, литературно и историческо дело.

Самият Паисий в предисловието отбелязва: „Аз прочетох много и премного книги и много време търсих прилежно... От този Маврубир и от много други истории събрах за много време същественото, поразпространих и съставих тая историйка.“ (Хилендарски 1992: 21). Има хипотези на български историци, че от Сремски Карловци Паисий е продължил научното си пътешествие до Беч (Виена). Защо да не се приеме за допустима такава лична програма-максимум, след като до манастира на Сремски Карловци той е пътувал повече от 60 дни и, въпреки че „яко за много време страдах“, не се отказва от възложената му задача? А мисията на научен изследвач и пламенен

патриот безспорно е още по-висш мотив за такъв личностен подвиг, а светогорският калугер е и корав българин.

В научната литература се приема, че в периода 1761–1762 г. Паисий *вече* целенасочено събира данни за своята история. Според М. Семов той в продължение на „цели две години издирва сведения в книгохранилищата на Атонските манастири, рови предания и архиви, събира спомени от разни хора при срещите му с тях в различните градове, обикаля съседните нам държави, стига до тогавашните предели на Австрия, където е Сремски Карловци... В книгохранилището на тамошния манастир попада на интересни исторически данни, между които съчиненията на абат Мавро Орбини „Книга историография“ и „Деяния църковния и гражданския“ от кардинал Цезар Бароний.“ (Семов 2001: 73).

При преместването си в Зографския манастир Паисий намира „още много сведения и писания за българите. Прибавих и завърших казаните неща в тая историйца в полза на нашия български род, за слава и похвала на нашия Господ Исус Христос...“ (Хилендарски 1992: 86). Ето още едно доказателство за научното мислене на самородния наш историк – за него и животът, и историята, и науката са в непрекъснат процес на развитие и натрупване: затова все търси и прибавя нови „сведения и писания за българите“ и именно затова тръгва сам да разнася продукта на своя труд и лично да разяснява идеите си.

В „Кога се начева новобългарската литература?“ Ив. Д. Шишманов пише: „Паисий направи значителна стъпка напред, като обогати езика на дамаскините с нови изразни средства и с нови стилни форми. С Паисий се начена именно една нова епоха, начена се делото на коренната преработка на езика върху една по-висока, съзнателно национална основа. Българският език трябваше да се очисти и заблещи, както едно време е блещял“ (Шишманов 1965-1966: 316).

След завършването на *История славянобългарска* в 1762 г. „едничкото сигурно е, че Паисий бил в края на 1764 или началото на 1765 г. в Котел. В един препис, снет от Софрония Врачански, тогава Стойко Йерей (1765, 20 януари), четем: „Сии историю принесиа Паисиа еромонах от Света гора атонска и приписахмиа у село Котил“.“ (Шишманов 1969: 82). През 1771 г. поп Алекси Велкович от Самоков прави препис на *История славянобългарска* по ръкопис, донесен лично от Паисий Хилендарски (Н. Аретов, 1992). Общо досега от

специалисти са открити и документирани над 40 преписа и около 20 преработки на Паисиевата история (Н. Генчев, Ил. Конев, М. Семов и др.).

За съжаление няма обективни доказателства кога и къде е починал великият българин и светогорски йеромонах Паисий Хилендарски – може да е доживял до 1773 г. или дори до 1798 г., но „напоследък повече привърженици има подкрепеното с документи твърдение, че Паисий е починал през 1772 г. в гр. Станимака (Асеновград)“ (Аретов 1992: 7). Умира около 50-годишен, презрял своето мъчително главоболие и „утробою болех велми“ в името на България. „И тъй както не знаем къде е родното му място, тъй не знаем и къде е гробът му... Изглежда такава е съдбата на всички велики мъже – възкликва М. Семов – да принадлежат и в раждането си, и в смъртта си на цялата своя родна земя“ (Семов 2001: 75).

2. ЗА ПРОТИВОРЕЧИЯТА В ИСТОРИЧЕСКИТЕ ОЦЕНКИ НА ПАИСИЙ

Паисий Хилендарски и неговата *История славянобългарска* са „базов лагер“ на всяко историческо изследване на България и „ключ“ за творчески тълкувания на исторически процеси и явления във всички научни области. Историци, филолози, философи, педагози, социолози, етнологи, народопсихолози и др. учени търсят „разковничето“ за началото на своята наука в делото на мълчаливия атонски монах и „острят перото“ си на неговата „отсъстваща“ житейско-творческа автобиография: М. Дринов, Ив. Д. Шишманов, М. Арнаудов, Б. Пенев, П. Нойков, Ил. Конев, Хр. Христов, Н. Генчев, Б. Цонев, Н. Чакъров, Ж. Атанасов, Б. Ангелов, Н. Драгова, В. Велчев, Р. Радкова, Н. Аретов, М. Семов, Д. Шалев, М. Гечев и др. (Гюдженев 2006). Удивително наистина – една сравнително тъничка ръкописна книжка, а „дяла армия“ от учени я изследват и се опитват да я обясняват. Необходимо е още тук да се отбележи както респектът и уважението, с които всеки български учен посяга към *История славянобългарска*, така и безспорното доверие в творческата добросъвестност на Паисий и неговата субективна отговорност пред „делата на ония, които са живели на земята“. М. Семов прекрасно изразява общото чувство на почуда и възхита: „И която от страните на тази народопсихология да погледнем, ние ще се изправим пред една изумителна отго-

ворност, която този атонски монах е носил в гърдите си към миналото и бъдещето на българския народ“ (Семов 2001: 74).

Следва да се подчертае, че всички изследвачи безусловно приемат историческите заслуги на Паисий пред българската нация и държавност: едни от тях (М. Дринов, Б. Йоцов и др. историци) „обясняват Паисий като месиянско явление, като възкресител на мъртвата вече българска народност“ (Генчев 1988: 86); други автори (повечето) приемат за водеща тезата на Иван Д. Шишманов, че „Паисий е едно голямо звено в една дълга каузална верига, а не случаен лост, един акцидент“ (Шишманов 1969: 92). Все пак в студията си „Паисий и неговата епоха. Мисли върху генезиса на Новобългарското възраждане“ Шишманов признава историческата роля на Паисий, който „пръв показва на българския народ как да се обособи, да се оформи, да се съзнае като нещо отделно от другите балкански етнически единици“. (Шишманов 1969: 92). Тук за съжаление трябва да се отбележи, че дори и с откровено патриотичната си нагласа някои автори при научните търсения в българската история остават в „тон“ със специфичните особености на националния характер, като „изпускат“ предположения от рода на следните съмнения: „той е без образование и е много прост, за да достигне до такава значима идея“; „той е самоук, а не учен-историк“; „той е твърде скромнен за такава велика слава“; „той се крие под расото – искрен ли е в своята анонимност“ и др. Особено се натрапва ненужно честото споменаване, че Паисий е самоук, че няма академично образование? Обаче и Жан-Жак Русо е без академично образование! И Йохан Песталоци се самообразова! И Васил Левски е самоук, и Захари Стоянов и мн. др. Случайно ли мъдрият Сократ твърди, че знанието е вътре в човека, а образованието е повтарям спомен? Великият Левски го е казал по-простичко: „Времето е в нас и ние сме във времето“.

При сравнителния идеен анализ на разработките за Паисий и неговата епоха също прави впечатление, че всички учени в трудовете си, въпреки безупречните трактовки за характера и своеобразието на българското Просвещение, наричат този исторически период с термина Възраждане? Дори безспорният голям учен Ив. Д. Шишманов в „Увод в историята на Българското възраждане“ убедено пледира, че *българското възраждане започва от Паисий* и преминава през четири периода: 1762–1821 г.; 1821–1829 г.; 1829–1844 г.; 1844–1860 г., като посочва за ориентири издадените през съответния период

„пътеводни“ книги с автори Паисий Хилендарски, д-р Петър Берон, Юрий Венелин и Хр. Павлович (Шишманов 1969: 34). *За какво Възраждане става дума през втората половина на XVIII в. и до 1860 г.?* Може би разбирането на Ив. Д. Шишманов е за възраждане на българската книжовност, след като „жалоните“ са исторически трудове и учебници? Той приема, че Паисий „черпи“ идеи от италианския Ренесанс, но не доказва защо му са на атонския изследовател тези вече „поостарели“ сведения; че е създадена новобългарската образованост; че се появява националното чувство, но въпреки това пак използва понятието „възраждане“. Друг български професор Хр. Гандев издига тезата, че началната граница на „българското Възраждане“ е от края на XVI в. и началото на XVII в., като търси причините в разпада на турската феодална система на производство и владение, но неговата периодизация не се приема в научните среди поради „непълна обосновка“? Нашият значим учен прави блестяща характеристика на просвещенските процеси в българското общество, но пак употребява термина „Възраждане“ (Гандев 1939). Николай Аретов (1992) пише, че Паисий работи за възрожденски „пробудено“ българско самосъзнание; че Паисий е първи действителен борец за национално равноправие и изразител на нови „модерни“ идеи (Аретов 1992: 5). Защо „възрожденско“, след като се посочва, че Паисий е носител на модерни идеи (втората половина на XVII и XVIII в. – Просвещение) и „действителен борец“ за българско самосъзнание и национално равноправие – все индикатори на просвещенската епоха?

В този контекст е наложително в ролята на идейна подкрепа да се включи основателното и доказано авторско твърдение на Ил. Конев (Конев 1983), в неговата забележителна монография „Българското Възраждане и Просвещението“:

„Дейците на Просвещението в Югоизточна Европа са свързани с основни насоки и постижения на цивилизацията в Европа и специално в този район, на изградените тогава модели на взаимодействия и духовно общуване между народите. Изявата на историописното направление, което тук ще ни интересува специално, има също своите представителни имена в България, Гърция, Румъния, Сърбия, Хърватско и Словения. Те са: *Кръстю Пейкич* (1665–1731), *Паисий Хилендарски* (1722–1773), *Йован Раич* (1726–1801), *Захарий Орфелин* (1726–1785), *Доситей Обрадович* (1739–1811), *Павел Ритер Витезович* (1652–1713), *Антон Томаж Линхарт* (1756–1795), *Димит-*

рие Кантемир (1673–1723), Самуил Мику (1754–1806), Георге Шинкай (1754–1816), Кесар Дапонтес, Спиридон Пападопулос, архимандрит Киприанос, Г. Завирис...“ (Конев 1983: 64, 67).

Тези великолепни интелектуалци не продължават ли делата на учениците на Патриарх Евтимий Търновски? Следователно логично е да се приеме, че нашият Паисий Хилендарски не е някакво специално или изключително явление на своето време. Очевидно е, че и другите балкански народи (и не само те) раждат и отглеждат необходимите им за историческия период талантливи учени, творци и лидери. Безспорно е, че в ролята си на национален просветител Паисий не е самотник, „стъпил на Еверест“, а е сред благодатна научна среда от великолепни съмишленици: той е един от тях и *заедно* творят Просвещението на Европа и Балканите с мисия и за политическото освобождение на балканските народи, включително и на България.

Проф. Ил. Конев (като че ли единствен разграничава на българска „почва“ историческите процеси на Възраждане и Просвещение) правилно подчертава инерцията при използването на изрази с подсилващото определение „възрожденски“, която за съжаление подвежда „неизбежно към смислово уеднаквяване на различни по съдържание явления и тенденции от същата епоха“ (Конев 1983: 48). Той търси подкрепа от факта, че и Паисий не употребява думата „възраждане“, и Ботев «по правило избягва определения с прилагателното „възрожденски”» (Конев 1983: 46–50). Самият Христо Ботев, характеризирайки революционно-демократичния дух на XIX в., „когато Европа събаряше средновековното здание на робството, на религията, на предразсъдъците и силни работници за свободата на човека, енергични двигатели на събитията със сълзите си, с кървите си, с речите си въдворяваха нов порядък в историята...“, в смисловата връзка след това очевидно влага художествен смисъл (не е политическият) в употребеното от него „възраждане“: „век, кога настана епохата на славянското възраждане и духът на новото време, на новите идеи повея в тази забравена на юговъзток на Европа земя“ (Велчев 1981, т. II: 30).

„Утешително“ в регионален план е признанието на Н. Генчев, че „ние условно наричаме епохата от XVIII–XIX в. „Възраждане“, фактически двата преходни века обхващат в своето съдържание Ренесанса, Просвещението и буржоазния освободителен преврат“ (Ген-

чев 1988: 14). Следва да се отбележи, че същинското национално Просвещение има за цел създаване на нацията чрез буржоазно-демократична (и освободителна) революция за „чиста и свята република“. В контекста показателно е и недоглеждането, допуснато от Марко Семов (Семов 2001), който в сборника „Будители народни“ включва Паисий Хилендарски във втората част, наречена „Будители на нацията“, но без колебание го определя като „наш пръв възрожденец и будител“ (Семов 2001: 71).

3. КОНЦЕПТУАЛНО ЗА ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ

Допустимо е теоретично да се синтезира като обобщение, че всички обективни гледни точки, научни становища и хипотетични догадки имат за свое средоточие идеята, че Паисий Хилендарски е рожба на епохата на българското Просвещение и е неин авторитетен представител – и според Н. Аретов „всяка епоха търси съвременните ѝ измерения“ (Аретов 1992: 5). Историческото време (XVIII в.) се нуждае от личността на Паисий и я създава безапелационно. Епохата (Просвещение) иска свой говорител и избира за тази роля неизвестния и непретенциозен към славата Паисий. Както например от същия исторически етап избира пак така неочаквано именно случайните Русо, Наполеон, Левски, Стамболов. Такава е волята на Съдбата и съответно историческата действителност (обективно-субектна) трябва да се „прегльтне“ дори и от образозваните историци – Паисий Хилендарски е точно това, което желае Епохата и такъв го сътворява неговото Време. Още повече, че именно такъв го искат и истинските „българи от старо време“.

Подобно предположение няма да бъде поредният мистицизъм около личността и делото на Паисий, каквито упреци следва да се очакват в духа на българските „обичаи“, а *научно съмнение*, което има своите основания и във философията на Джон Лок: този мислител-сенсуалист допуска възможността *разумът по свой начин да достига до познание и да създава опит чрез собствена дейност*. Следва да се напомни също и класическото житейско-философско разбиране, че логически и по необходимост *идеята* трябва да води опита на човешките индивиди и техните общества. В такъв смисъл е и тезата на проф., д.ф.н. Илия Конев: „Почти навсякъде надстроечните явления в духовната сфера на живота *изпреварват* социалната база и стимулират нейното развитие.“ (Конев 1983: 29).

Възможно е в своята „кратка история“ Паисий не толкова да е „дал искрен изблик на едно наболяло сърце, на една уязвена лирична душа“ (по Ив. Д. Шишманов), колкото да *предсказва бъдещето* на България. Такова допускане „кореспондира“ с презумпцията, че миналото странно прилича на бъдещето и като се описва какво е било, може би се предсказва какво ще бъде? Насърчителен аргумент за подобна нагласа на историко-педагогическото мислене днес са и постиженията на синергетиката, в която например се допуска, че „бъдещето е отворено, то е нееднозначно. Бъдещето преддетерминира настоящето, структурите атрактори детерминират хода на историческите събития. *Бъдещето оказва влияние сега, в определен смисъл то съществува в настоящето... Хаосът не е зло, а „сила“*, извеждаща структурите атрактори на еволюцията“ (Князева 2006: 64–65). Същевременно в подкрепа на едно евентуално намерение за научно търсене може да се окаже полезна и идеята, че във всяка конкретна историческа епоха закономерно „действителният процес е надскачал опита на отделните хора... От време на време се появява някой, който може да схване по-добре от другите дадено действие в процес на развитие, да установи отношения с цели групи от общността, чиито нагласи не са навлезли в живота на останалите“ (Мийд 1997: 364).

Разумно е да се търси като насърчителна *връзката* между намеренията на Паисий Хилендарски да събере документи и напише своя история на българите и интелектуалните последици както от миграционните процеси в Югоизточна Европа, така и от „активизиращото се тогава общуване между народите и появилите се във връзка с това схващания за новите хуманистични цели на културно-просветните и политическите взаимодействия, укрепващото в такава атмосфера славянско, романско или християнско патриотично чувство, хуманистичният поглед на човека за света, осъзнатата нужда от повече знания и по-високо образование, стремежът за личната самоизява в посока на големите обществени идеали“ (Конев 1983: 66). По необходимост (лична, научна или социална) тогава много интелектуалци на Балканите „се отделят от родната среда и се установяват в повече напреднали райони“. Обаче, както отбелязва Ил. Конев, те и „сред новите условия, при които попадат и се формират, не забравят родното. Но действуват предимно като представители на всички славянски или поробени християнски народи, а мисълта за родовия им

произход е *стълбов компонент* на тяхното по-широко славянско или християнско съзнание“ – например сред тях са и Кръстю Пейкич, Ксавиер де Пеячевич, Партений Павлович, Христофор Жерафович, Атанас Нескович, Георги Пешаков, Йован Раич, Никола Пиколо и др. (Конев 1983: 66–67). В защита на концептуалния замисъл на едно такова изследване може импровизирано да се вмъкне, че тези мислители на балканските народи като че ли „предсказват“ бъдещото развитие на Европа и света. Също така е възможно именно силното влияние на демократичните идеи за родово-религиозно единение на балканските народности да предопределя избора на българския народ за „*главен герой*“ на *История славянобългарска* – необичайно за времето и традициите народът е навсякъде из текста на книгата, действащ като истински „динамит“, като жизнена енергия на историческия процес. Какво възхищение и родово задоволство блика от следните думи на автора Паисий:

„Но не били научени да се покоряват на царе, а били свирепи и диви, безстрашни и силни във война, люти като лъвове. Един отивал срещу десет без страх, както и досега от север излиза всемогъщ и мощен във война и бран народ. Такива били в началото българите, силни и яки във война. В първата част на Барония, на лист 567, пише: „Българите са страшни за целия свят, малък народ, но непобедим“. Така и гърците пишат в своите истории: „Българите са диви и непобедими във война.“ И пак: „Лют е българският народ и непобедими са във войните.“ Много пакости са правила на гърците и римляните, затова така ги наричат.“ (Хилендарски 1992: 25).

Може и да не е само едно житейско съвпадение, че точно в 1762 г. Русо издава великите си съчинения „Обществен договор“ и „Емил, или за възпитанието“, а Паисий завършва своята „История славянобългарска“ и тръгва да я разнася из българските земи? Възможно е по-полезен подход към такива исторически паралели да бъде непредубедеността към образоваността и културата на българския калугер, като не се подценяват академичните възможности на Атонските манастири. Може би Паисий е посещавал и се е образовал в Академията при тамошния манастир Ватопеди (1753–1758), ръководена от гръцкия реформатор Евгений Вулгарис (р. 1716 г.) – една национално окуражителна хипотеза на големия наш историк Д. Маринов (1912). Посоченото от Ив. Д. Шишманов (Шишманов 1969: 82. Заб. 2) позоваване на признанието на Паисий в края на неговата книга, че

не е учил, не може да бъде прието за безспорно доказателство – възможно е такова изявление да се дължи на вродена или усвоена в монашеството скромност или пък да има скрит замисъл на автора? Например, за да повиши самочувствието на читателя? Наложително е тук да се спомене, че автономната Света гора е една от забележителните духовни и културни столици на света, чиято „информационна банка“ не само е впечатляваща с архивите и обема си, а и с непрекъснатата актуализация на своите научни фондове. Паисий Хилендарски е завършен *компаративист* (каквото след 100 години е и самият проф. Иван Д. Шишманов) – той не само отлично познава езика, историята и културата на народите от Балканския полуостров, от Русия и Европа, а и разумно ги сравнява с научни методи, за да доказва равностепеността и предимствата на българите, чете техни оригинални документи, ползва гръцки, латински, турски, руски, сръбски, хърватски и други архивни източници. *Или*, защо не, поука от историята може да е кодирана в радикалните реакции на социалната среда спрямо двамата автори – революционерът Русо е анатемосан, осъден на затвор и книгите му са изгаряни по площадите на Париж, докато „простите“ българи в идеите на Паисий прозират своето демократично бъдеще, а *История славянобългарска* се пази като безценна светиня, даряваща смисъл на живота суетно човешки (и на умирането за Отечеството).

Преди да „узрее“ за своето „възраждане“ Европа преживява няколко мини-възраждания: както „Каролингски Ренесанс“, „Ренесанс на XII в.“, така и множество периоди на културен подем в различни региони на Стария континент. Тези мирогледни „роптания“ обаче по-скоро съдействат за господството на средновековната Св. Църква и монархическите институции със средствата на литературата, науката, образованието и изкуствата. Възможно е във Втората българска държава с такъв „нестандартен“ религиозно-философски характер да е дейността на Теодосий Търновски и Килифаревската школа (с манастирско училище към нея). Обаче в културната история на Европа от XIV в. българската народност отново значимо се извисява с бележитите реформи на Патриарх Евтимий Търновски и неговите ученици и последователи. Дейците на Търновската школа не само рано навлизат в идеологията на европейския Ренесанс, а и изпреварват някои от неговите водещи идеи – най-вече със своя рационализъм и демократичен дух.

Българският народ остава в европейския живот и по време на османското робство – главно чрез взаимодействието си със своите съседи (сърби, гърци, власи, хървати, руснаци и други славяни) и посредством своето активно и талантливо съучастие в общобалканските общественно-икономически процеси. Затова може би трябва да се преразгледа тезата за забавеното развитие на българите – какво значи забавено и спрямо кого е забавено: очевидно българското израстване не е спонтанно-качествено, не е скокообразно-революционно, но не е и изкривено в историческото време и пространство – то е естествена част от общоевропейските социално-политически процеси. Именно съчувственото и съчастническо отношение на близките народи помага за спасяването на изчезващата българска народност, като всестранно и целенасочено заедно се поддържа „нишката“ на християнската вяра и етническата култура. Затова, въпреки злосластната си историческа участ, в навечерието на Просвещението *българите имат собствен облик с народност, език, бит, етнографски и фолклорни традиции, обединени върху естествена териториална база* (Генчев 1988).

Според Ил. Конев през XVIII в. «поробените балкански народи започват да изменят своя статут на „обща маса на поробено балканско население“ в Османската империя. Още в началото на века новото историческо познание не само че не остава при Псалтира и Апостола, но и съдейства определено за *индивидуализирането, обособяването и еманципирането* на народите в етнически разнородните, религиозно неединни и загубващи предишната си мощ австрийска и османска империя» (Конев 1983: 28–29).

Нов и особен елемент в просвещенските процеси на *поробените* европейски народи (какъвто е и българският народ) е извисяването на опитите за нови стоково-капиталистически отношения *в борба* както за правата на всеки човек, така и за културно еманципиране, етническо обособяване и политическо освобождение. Според Н. Генчев *без буржоазията* и нейната *социална идея* не може да се образува онова цяло, което се нарича *нация*. Исторически тя е „радикалният социален елемент“ и нейните „промишлена, търговска, посредническа и духовна дейности образуват нишките (видими и невидими)“, които обединяват народността. Именно буржоазията израства в „носител на революционни идеи, на политически радикализъм, на модерните културни стандарти и на националната идея“ (Генчев

1988: 310–311). Съответно следва да се отбележи, че българското Просвещение се развива от разпадането на военно-феодалната Османска империя – през XVI в. започва интензивно саморазрушаване на нейната твърде остаряла социално-политическа система. Същевременно навлизашите „стоково-парични отношения в турската икономика и непрекъснато разширяващите се търговски връзки с Европа ускоряват процесите на стопанска диференциация сред българското общество. Макар и мъчително бавно се обособява един икономически замогващ се слой, който скоро застава начело на стопанската и духовна обнова“ (Генчев 1988: 66).

В *заключение* следва да се подчертае, че именно на обикновения българин и атонски монах Паисий Хилендарски през 1762 г. се отдава в *История славянобългарска* да изобрети стратегията на българското Просвещение и политическото освобождение на нацията и държавата, а именно *борба за национален език, национална църква и национална държава*. Тъй като на България днес са необходими и научни доказателства за историческо присъствие и национално достойнство на българите в цялата история на Европа, може да се каже, че именно *История славянобългарска* и нейният автор Паисий Хилендарски са „фирмен знак“ на нацията. В този контекст е недопустима каквато и да е нихилистична проява към техните (и на автора, и на книгата) заслуги и слава пред българското и европейското Просвещение.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ангелов 1963:** Б. Ангелов. *Съвременници на Паисий*. Част първа. С., 1963.
- Ангелов 1985:** Б. Ангелов. *Паисий Хилендарски*. С., 1985.
- Аретов 1992:** Н. Аретов. Легендарният светогорски монах и неговата забележителна история. // П. Хилендарски. *История славянобългарска*. Малка ученическа библиотека. Велико Търново, 1992: 5–13.
- Арнаудов 1962:** М. Арнаудов. *Паисий Хилендарски. Личност, дело, епоха*. С., 1962.
- Ботев 1976:** Хр. Ботев. *Събрания съчинения*. В три тома, ред. Ст. Таринска. С., 1976.
- Велчев 1981:** В. Велчев. *Паисий Хилендарски – епоха, личност, дело*. С., 1981.
- Гандев 1939:** Х. Гандев. *Ранно възраждане 1700–1860*. С., 1939.
- Генчев 1988:** Н. Генчев. *Българско Възраждане*. Трето допълнено и преработено издание. С., 1988.
- Диневков 1962:** П. Диневков. *Възрожденски писатели*. С., 1962.
- Драгова 1981:** Н. Драгова. *Книга за Паисий*. Второ издание. Том I. С., 1981.
- Иванов 1908:** Й. Иванов. *Български старини от Македония*. С., 1908.
- Князева 2006:** Е. Князева. Синергетично предизвикателство към културата. – *Педагогика*, 10/2006: 62.
- Конев 1983:** И. Конев. *Българското Възраждане и Просвещението*. С., 1983.
- Мийд 1997:** Д. Мийд. *Разум, Аз & общество. От позицията на един социален бихевиорист*. Плевен, 1997.
- Гюдженев 2006** (съст.): *Просветители от Югозападна България*. Сб., Съст. Илия Гюдженев. Благоевград, 2006.
- Семов 2001:** М. Семов. Паисий Хилендарски. // М. Семов, Г. Бакалов, Д. Дойнов. *Будители народни*. С., 2001: 71.
- Хилендарски 1992:** Паисий Хилендарски. *История славянобългарска*. Малка ученическа библиотека. Под общата редакция на проф. д-р Иван Радев. Велико Търново. 1992.

- Христов 1972:** Х. Христов. *Паисий Хилендарски. Неговото време, жизнен път и дело.* С., 1972.
- Шалев 1989:** Д. Шалев. „Ти, българино... знай своя род и език“ (Родът на Паисий Хилендарски). – Кр. Михайлов, Д. Шалев. *Стари български родове.* С., 1989: 15.
- Шишманов 1969:** И. Шишманов. Паисий и неговата епоха. Мисли върху генезиса на Новобългарското възраждане. – Ив. Шишманов. *Избрани съчинения в два тома. Том I. Българско Възраждане. Студии, рецензии, спомени, писма.* С., 1969: 81–92.
- Шишманов 1965-1966:** И. Шишманов. Кога се начева новобългарската литература? – *Избрани съчинения в два тома. Том II.* С., 1965-1966: 314–316.

TRADICE PŘEDOBROZENECKÉHO A OBROZENECKÉHO KNIHTISKU V MEZISLOVANSKÝCH PARALELÁCH

Miroslav Kouba
Karlova univerzita v Praze

*„... и еше неколцина хрїстіани ми рекоа
дади гу таю книжциу да се цампоса и мїе ће ти поможемо
и харїотъ кога ће ни пратиш по една книга
и мь ' ќе земемо от тїа книги за раздаване по книжовници
нека се кажуватъ слово Божїо по хрїстіани“*

Teodosij Sinaitski:
Předmluva ke spisu *Оутешенїе грешнымъ*, rok 1840

V rámci staleté turecké nadvlády na Balkáně představovalo 16. století období jejího výrazného upevnění. V jistém smyslu se dosáhla stabilizace osmanské správy určitého vrcholu, který však v balkánských zemích znamenal výrazné omezení tamního kulturního života. Tradiční centra slovanské vzdělanosti byla v souvislosti se zánikem státnosti výrazně oslabena, jejich činnost byla po všech stránkách minimalizována a jejich představitelé byli nejčastěji izolováni od ostatního společenského prostředí, v horších případech byli nuceni z dané země prchnout. Řada kulturních památek byla vyvezena do zahraničí, takže jediným střediskem slovanské kultury se od 16. století postupně staly menší slovanské kláštery, kde se udržovala tradice církevněslovanského písemnictví.¹

¹ K otázce tradic církevněslovanského písemnictví a jejich kulturních středisk na území zejména Makedonie srov. Георгиевски, Михајло.

V makedonsko-bulharském kontextu se však za těchto společenských poměrů zformovala Sofijská literární škola, jejíž činnost se soustředila na zcela nový kulturní fenomén. Do popředí literární tvorby jejích hlavních představitelů se dostalo nové téma: mučedník islámu, jenž se stal i pestrým symbolem protiturecké rezistence. V průběhu 16. století zahynuli mučednickou smrtí Georgi Kratovski, Georgi Novější a Nikola Novi, tři mučedníci křesťanské víry. Jejich smrt byla v literárním pojetí plasticky představena dvěma literáty Sofijské školy – popem Pejmem a Matejem Gramatikem. Jejich rukopisné životy a služby měly nepochybně symbolickou roli, neboť v širším jihoslovanském světě představily tvář v tvář složitým společenským poměrům novou podobu křesťanského martyra. Takový mučedník byl v průběhu svého života zcela nevýrazným příslušníkem křesťanského milétu (například v souvislosti s Georgim Kratovským se jednalo o talentovaného zlatnického mistra), který však odmítl před osmanskou mocí vzdát se za určitých souvislostí křesťanské víry.² Vyprávění těchto životů pak dále pokračuje barvitým a neobyčejně emotivním líčením mučednické smrti hlavního hrdiny, pozdějšího světce. Zajímavá je na této tvorbě Sofijské školy především opačná orientace: světec nebyl kanonizován kvůli svým zázračným schopnostem, ale právě naopak – jeho mučednická smrt byla tím faktorem, která jej vyslala na „svatá nebesa“.³ Ačkoliv Sofijská škola představuje svým způsobem jednotný celek podobných uměleckých, žánrových i stylových hodnot, přesto její tvorba nebyla v průběhu 16. – 17. století spjata pouze s hagiografiemi. V Sofii a dalších západobulharských oblastech včetně Makedonie působil Jakov z Kamenné řeky (Jakov ot Kamena reka),

Манастирските библиотеки и читалишта во Македонија до 1912 година, Мисла, Скопје 1975. V bulharském prostředí zaujme soubor článků: Младенова, Мария (ed.). *История на библиотеките в България от Средновековието до средата на 40-те години на XX век*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2003.

² K problematice odkazů sv. Georgiho Kratovského v bulharském literárním prostředí srov. např. Христова, Боряна. *Западнобългарски книжовници от XVI век*, in: *Българският шестнадесети век*, Издателство на Народната библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“, София 1996, s. 341-350 a dále poslouží uvedený sborník v plném slova smyslu.

³ K problematice mučedníků tohoto období srov. Карагъзов, Панайот: *Славянските свети мъченици*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2006.

literát a jeden z prvních tiskařů, jenž pocházel z bulharsko-makedonského pomezí.⁴

Není předmětem této práce analyzovat Jakovovu etnickou identitu, jež je problémem nesporně složitým a pro poznání kulturních horizontů pravoslavných Jihoslovanů v době 16. století snad i irelevantním. Pozornost bychom tak rádi soustředili k tématům snad zajímavějším – chtěli bychom nalézt Jakovovo místo v širším rámci dějin jihoslovanských kultur a zejména pak knihtisku, neboť se v těchto ohledech jedná o postavu zapomenutou či nedocenenou. To platí pro současnou bulharskou i makedonskou či srbskou literární historii. O sobě samém píše Jakov pouze to, že se narodil v blízkosti města Kolosija (dnešní Kjustendil) nedaleko Kamenné řeky někdy mezi lety 1520 – 1530. Pro naši tematiku jsou však důležité další Jakovovy osudy. Jakov se totiž rozhodl opustit rodný kraj a vydat se na zkušenou do Sofie, jež patřila v té době k nejvýznamnějším městským centrům rychle se upevňující osmanské správy na Balkáně. S jistotou pak literární věda

⁴ Dodnes se vedou ve slavistice spory, zda byli Jakov z Kamenné řeky a Jakov Krajkov dva zvláštní autoři a tiskaři, či zda se jednalo o jedinou osobnost. Problém je relativně komplikovaný, a proto je nutno systematizovat pohledy na tuto otázku nejdříve na základě vybraných prací v odborné literatuře. V kontextu úvah nad Jakovem ať už ve smyslu *jedné postavy*, či ve smyslu *dvou postav* je v širším jihoslovanském kontextu nutno zmínit některé názory bulharské, srbské i makedonské vědy. V **bulharském prostředí** je možno uvést k tématu především následující nejobširnější práci: Атанасов, Петър. *Яков Крайков. Книжовник. Издател. График XVI век*, Наука и изкуство, София 1980. Tentýž autor zařazuje Jakova rovněž do širšího rámce bulharského knihtisku; Атанасов, Петър. *Начало на българското книгопечатане*, Наука и изкуство, София 1959. V **srbském vědeckém prostředí** lze uvést mimo jiné šíře pojatou práci o jihoslovanském knihtisku: Пешикан, Митар; Мано-Зиси, Катарина; Ковачевић, Миљко. *Пет векова српског штампарства. Раздобље српскословенске штампе XV – XVII в.*, Српска академија наука и уметности – Матица српска – Народна библиотека Србије, Београд 1994. V **Makedonii** je otázka Jakova Krajkova rovněž řešena. V rámci literární historie se těmito otázkami zabývá především Michajlo Georgievski: Георгиевски, Михајло. *Македонската печатарска дејност*, Мисла, Скопје 1972 a dále. *Прилози од старата македонска книжевност и култура*, Менора, Скопје 1997. Už pouhý stručný bibliografický nástin může snadno naznačit pestrost a spektrum možných názorů a interpretací, jež jsou s postavou Jakova Krajkova pevně spjaty.

disponuje důkazy, že se Jakov podílel na činnosti zmíněné Sofijské školy, jejímž byl i žákem. Jakov měl neobyčejně rád knihy, což jej vedlo k jejich dalšímu poznávání. Během svého sofijského působení se dozajista seznámil s některými dubrovnickými a benátskými kupci, kteří mladému Jakovovi zřejmě ukázali tištěné knihy, s nimiž se bulharští a obecně jihoslovanští literáti neměli ve vlastní tvorbě dosud širší možnost setkat. Jakova zřejmě knihtisk nadchl, neboť tradici rukopisných knih Sofijské školy již pozvolna opouštěl. Benátští kupci Jakovovi dále naznačovali taje knihtiskařského řemesla, takže Jakov zanedlouho pochopil, že Sofie již nemůže jeho umělecké, literární a v zásadě i řemeslné potřeby naplnit. Tištěné knihy chápal jako nesmírnou výzvu renesanční doby, s níž se Bulharsko a další oblasti evropského Turecka seznamovaly jen velmi okrajově. Jakov musel tedy pokračovat dále ve svém putování – aby se mohl sám seznámit s knihtiskem, musel z Bulharska odjet dál na Západ. Přesný rok, kdy se tak stalo, znám není, je však zřejmé, že v průběhu 40. let 16. století pobýval v Gračanicí, kde byla roku 1539 otevřena nová klášterní tiskárna.⁵ Jakov zde pracoval jako sazeč a redaktor. Právě v Gračanicí nabyl první znalosti z oblasti praktického knihtisku. Od dubrovnických a benátských kupců však věděl, že v Benátkách je tiskárna slovanských knih, a proto se rozhodl pokračovat ve své cestě až tam. Do Benátek se Jakov dostal v průběhu 50. let 16. století, kdy Božidar Vuković (1466 – 1540), vlastník slavné slovanské tiskárny, již zemřel. Po Vukovićově smrti vedl tiskárnu jeho syn Vincenzo Vuković, který se nejspíše tiskařskému dílu nevěnoval s takovou péčí, jak to činil jeho otec. Není ani jisté, zda Vincenzo spolupracoval s Jakovem. Teprve po složitých peripetiích a také poté, co Vincenzo zemřel, mohl konečně tiskárnu slovanských knih odkoupit Jakov. V roce 1566 zde vytiskl svou první knihu *Часословец*, svým formátem nevelké dílo, k jehož tisku nebyl zapotřebí souhlas církevních orgánů.⁶ V letech 1566 – 1572 Jakov Krajov vytiskl ještě další knihy: *Октоих* (*Otkoich*), *Псалтер* (*Žaltár*),

⁵ Атанасов, Петър. *Начало на българското книгопечатане*, Наука и изкуство, София 1959, s. 44.

⁶ Viz. Атанасов, Петър. *Яковият Часословец (1566 – 1966 г.)*, in: Исторически преглед, год. XXII, кн. 2, Институт за история при БАН, София 1966, s. 96-104.

*Молитвеник (Modlitebník) a Различни потреби (Nejrůznější potřeby).*⁷ Takto neznamenal činnost Vukovićovy tiskárny pouze praktický příklad „jihoslovanského kosmopolitismu“ 16. století, ale v době, kdy byl jejím vlastníkem právě Jakov, také hmatatelný příklad přímé vazby balkánských zemí na renesanční kulturu, mezi jejíž symboly primárního významu knihtisk nesporně patří.

Jakovovy knihy se dočkaly bohaté distribuce v četných jihoslovanských regionech, o čemž mnohdy svědčí i poznámky, komentáře a vpisky, které pořizovali jejich četní majitelé, nejčastěji mnichové srbských, bulharských a makedonských klášterů. V souvislosti s Jakovovou tvorbou je nutno mít na paměti také tehdejší způsob knižní distribuce. Ve svém *Žaltáři* z roku 1569 vydavatel Jakov v poznámce čtenářům sděluje, že pokud by měli zájem o další knižní tituly s podobnou tematikou, mohou je nalézt a zakoupit v knihkupectví Kara Trifuna ve Skopji.⁸ Tento krátký údaj symbolizuje již zmíněný „jihoslovanský kosmopolitismus“, který jako červená nit prochází také počátky jihoslovanského knihtisku.⁹ Lze přepokládat, že Jakov Krajkov chápal jihoslovanské (ilyrské) země jako jeden celek, s čímž souvisí i jednotné pojetí *ilyrské kultury*. Tato duchovní jednota, jež byla personifikována mimo jiné i tištěnými knihami, sloužila nejen v 16. století, ale i v dobách pozdějších, jako neobyčejně silná zbraň v boji proti osmanské nadvládě. Především v oblasti duchovního života se uplatňovalo velmi výrazně společné povědomí o kolektivním osudu a o jednotných kulturních východiskách ilyrských – jihoslovanských zemích.

⁷ Дуйчев, Иван. *Българската книга през X – XVIII. век. От ръкописната към печатната книга*, in: Дуйчев, И. *Пътеки от утрото. Очерци за средновековната българска култура*, Отечество, София 1985, s. 184-204.

⁸ Иванов, Йордан. *Български старини из Македония*, Наука и изкуство, Българска академия на науките, София 1970, s. 106-108.

⁹ Tento termín užíváme v pojetí relativně silného symbolu jihoslovanské spolupráce a duchovního sepětí v průběhu předobrozeneckého období, kdy se etnická identita jednotlivých národů v novodobém slova smyslu teprve postupně konkretizovala. Ono pojetí kosmopolitismu zahrnuje především vědomí duchovního pouta, jež bylo symbolickou zbraní jihoslovanských národů proti osmanské nadvládě. Jako velmi výrazný příklad této tendence morální jednoty lze chápat tzv. Resavskou pravopisnou školu z 15. století.

Vynález knihtisku měl do značné míry vliv na formování moderní kulturní identity snad všech evropských národů.¹⁰ Tento vpravdě renesanční duch byl výrazně patrný zejména v zemích střední a západní Evropy, zatímco představitelé jihoslovanské inteligence se mohli ve většině případů seznámit s tímto symbolem doby pouze v zahraničí.¹¹ Knih tisk a touha toto řemeslo ovládnout tak výrazně ovlivnila parametry slovanské kulturní emigrace. V případě evropských provincií Osmanské říše patřili vzdělanci a intelektuálové, jakým byl mimo jiné i Jakov Krajkov, k ojedinělým přímým vazbám s aktuálními evropskými duchovními proudy.

Tiskařská práce jižních Slovanů se více méně soustředila především do Benátek, jež pro svůj multikulturní a otevřený charakter umožňovaly rozvíjet všestrannou kulturní činnost. V této souvislosti je nutno mít na paměti, že Benátky patřily i v kontextu technologických přístupů k naprosté špičce, a tak i Jakovovo dílo bylo hodnoceno po stránce technické i obsahové neobyčejně vysoko. Kromě modernizace, kterou se do vlastního zpracování tištěných knih Jakov snažil zavádět, je zřejmé, že se jeho inovační prostředky projevily i v otázkách jazykově-literárních. Jakov mimo jiné začal ve svých knihách, jejichž jazyk bychom označili jako církevněslovanský (či „ilyrský“), oddělovat mezerami jednotlivá slova, zavedl čárku ve větě a v neposlední řadě také některé faktory pravopisné potvrzovaly specifické kulturní pozadí celé jeho činnosti. Jakovův pravopis je blízký tzv. Resavské škole, usilující v symbolické rovině o návrat k cyrilometodějskému pravopisu a jeho jazykovým charakteristikám, jež byly chápány jako příznakové vyjádření společného

¹⁰ Tuto základní ideu, jež přibližuje význam objevu knihtisku, vhodně doplňuje následující citát: „Knih tisk vznikl na počátku novověku, kdy byly mimořádné vhodné podmínky pro jeho rozšíření: ve střední Evropě se koncem 14. století zaváděla výroba papíru ze starých hadrů, materiálu mnohem levnějšího než pergamen, a zároveň vzestup měšťanského stavu i nové duchovní proudy stupňovaly poptávku po nových, rychle a levně vyráběných knihách. A tak se knihtisk, tisk z liter, které lze sestavovat do řádek a stran, stal jedním z epochálních světových vynálezů, třebaže se první tiskaři snažili udržet jej v tajnosti.“ Šalda, Jaroslav. *Od rukopisu ke knize a časopisu*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1968, s. 32.

¹¹ Kneidl, Pravoslav. *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Svoboda, Praha 1989, s. 71-99.

osudu jihoslovanských národů v předvečer osmanské expanze. Duch Resavské školy je v Krajkovově tvorbě zřejmý, současně jej však nelze chápat jako jev výhradně archaický. Naopak, zdánlivá archaizace je v pojetí Jakova Krajkova pojímána jako modernizační a inovační prvek, který v nepřímých vazbách patří mezi primární projevy evropských renesančních kultur.

Výraznou charakteristikou Jakovových knih bylo technické zpracování, jež například umožnilo užití dvoubarevného tisku v kombinaci červené a černé barvy.¹² Systém Krajkovovy tiskárny umožňoval díky moderním metodám velmi rychlý tisk. Modernizace se však dotýkala také výběru témat – je zřejmé, že se v této předobrozenecké době jednalo stále ještě o převážně náboženská témata (tím spíše, že slovanské knihy byly určeny převážně na Balkánský poloostrov). Zajímavým jevem této knižní tvorby byla kniha *Различни потреби (Nejrůznější potřeby)*, jež byla v zásadě kompilátem nejruznějších textů. Autorem tohoto výboru byl sám vydavatel Jakov Krajkov, který se zde čtenářům představuje jako výborný znalec staroslověnské (církvněslovanské) literatury. Část z těchto *Nejrůznějších potřeb* představuje výbor z církvěslovanských apokryfů, které se Jakov snažil chápat v novém světle.

S Jakovem je spjata řada nedorěšených otázek, na které se snaží věda nalézt adekvátní odpovědi. Je zřejmé, že mezi problematické momenty patří především otázka jeho původu, kterou můžeme v tomto příspěvku jen naznačit. Bylo již řečeno, že Jakov pocházel z kjustendilské oblasti. V tomto smyslu je na místě dvojí formulí, s níž se můžeme v jeho tvorbě setkat. Na jedné se zapsal jako Jakov z Kamenné řeky, na druhé potom jako Jakov ze Sofie (Jakov ot Sofija). S ohledem na tento rozdíl se někteří historici domnívali, že se jedná o dva zvláštní autory, a nikoli pouze za jednoho.¹³ S postupem doby se mnozí badatelé přiklonili k tvrzení, že Jakov z Kamenné řeky a Jakov ze Sofie, tedy Jakov Krajkov, jsou jedna a

¹² Атанасов, Петър. *Начало на българското книгопечатане [...]*, s. 47-49.

¹³ Пешикан, Митар; Мано-Зиси, Катарина; Ковачевић, Мирко (ed.). *Пет векова српског штампарства 1494 – 1994. Раздобље српскословенске штампе XV – XVII в.*, Српска академија наука и уметности, Београд 1994, s. 134. Дале сргов. Угринова-Скаловска, Радмила. *Записи и летописи*, Македонска книга, Скопје 1975, s. 87-88.

táž postava, i když existují údaje a náznaky potvrzující pravý opak.¹⁴ Jakov Krajkov o sobě píše, že pochází „от пределехъ македонскихъ от места нарицаеми София“. To by mohlo být v souladu s tvrzením o kjustendilském kraji, vezmeme-li v úvahu, že území jižně od Dunaje bylo v této době často označováno jako *Makedonie*. Zda jsou v kulturních dějinách jižních Slovanů zapsáni Jakovové dva, či jen jeden, snad ani v tomto kontextu není příliš důležité. V každém případě je zřejmé, že tato činnost potvrdila přetrvávající otevřenost bulharské a další jihoslovanské emigrace, zatímco vývoj v jednotlivých zemích – Bulharsku, Makedonii a částečně i Srbsku – byl ve smyslu rozvoje tiskáren výrazně opožděn a zpomalen. Předobrozenecký knihtisk byl například u Bulharů vázán na zahraniční kulturní střediska, kde je třeba zmínit především Benátky, ale také rumunsko-bulharskou tiskárnu v Brašově.¹⁵ V 17. století pak bude pojitko bulharských zemí s evropským duchovním vývojem opět zajišťovat emigrace, do jejíhož čela se postaví především bulharští katolíci.

Neobyčejně silné disproporce mezi vývojem ve vlastním Bulharsku či Makedonii na jedné straně a jihoslovanské kulturní emigrace na straně druhé povedou k situaci, kdy do počátku samotného obrození nebude fungovat na území Bulharska jediná tiskárna, jež by byla schopna adekvátním způsobem reagovat na potřeby zvolna se formující národní kultury.¹⁶ Vezmeme-li v úvahu, že do roku 1828, resp. 1838 nebude na území Bulharska a Makedonie vytištěna jediná kniha, pak jsou kulturní disproporce skutečně výrazné. Hovořit o knihtisku na území Bulharska je tedy pro první dvě obrozenecké etapy v zásadě složité. Pro připomenutí je sice možné uvést, že první bulharská kniha v cyrilici vyšla pod názvem *Абагар* již v roce 1651 péčí Filipa Stanislavova, tato kniha však byla

¹⁴ Je třeba zdůraznit, že teorii o jednom a jediném Jakovovi zastávají především bulharští badatelé. Mezi nejznámější představitele této teorie o původu Jakova Krajkova (Jakova z Kamenné řeky) patří Benjo Conev, Jordan Ivanov či Aleksandăr Teodorov-Balan. Na druhé slavné ze Srbska a Makedonie se kloní spíše k názoru, že Jakov Krajkov a Jakov z Kamenné řeky byli dvě zvláštními postavami kulturních dějin, které téměř ve stejné době přišly do Benátek.

¹⁵ Атанасов, Петър. *Начало на българското книгопечатане [...]*, s. 61-72.

¹⁶ Гергова, Ани (ed.). *Българска книга. Енциклопедия*, Pensoft Publishers, София 2004, s. 322 -325.

vydána v Římě.¹⁷ Podobně i *Кириакодромион, сиреч Неделник* Sofronije Vračanského sice byl první tištěnou knihou v novobulharském jazyce, vyšel však v rumunském městě Rimnik (dnes Râmnicu Vâlcea). Prvenstvím by se mohly těšit knihy Joakima Kářčovského, avšak i ony byly vydány v zahraničí (Budín, léta 1814 – 1819). Všechna knižní produkce tak vycházela mimo bulharské území, což platí i pro tzv. *Рибен буквар* Petra Berona, stěžejní knihu světského vzdělávání, jež byla vytištěna v Bukurešti roku 1824.

Změna v tomto ohledu nastala až v roce 1828, kdy byla zřízena v městě Samokov tajná tiskárna Nikoly Karastojanova (1778 – 1874), bulharského obrozeneckého rytce a tiskaře.¹⁸ Karastojanovova tiskárna patřila mezi ruční tiskařské lisy, na nichž byly tištěny zejména knihy církevního obsahu. Do Bulharska byla dopravena z Bělehradu, kde Nikola Karastojanov rovněž tiskl knihy – mimo jiné i *Часослов* (rok 1833, druhé vydání 1847 a třetí v roce 1855), který byl již od dob tiskařské rodiny Vukovićů původem z Černé Hory prakticky stabilním a neměnným tématem jihoslovanské tištěné knižní tvorby. Nikola Karastojanov získal pro svou tiskárnu svolení teprve v roce 1847, přesto ze samokovské tiskařské dílny vzešlo na 30 titulů. Karastojanov dále působil jako pocestný literát, který se jako jeden z prvních bulharských intelektuálů zaměřoval na distribuci ruských knih na slovanském jihu.¹⁹

Pro ilegality, jež v některých ohledech snižovala celkové možnosti, jsou někteří badatelé toho názoru, že jako první skutečnou bulharskou tiskárnu na území Bulharska je nutno považovat až Soluňskou tiskárnu, jež byla založena v roce 1838, tedy tři roky po vzniku první světské školy (tzv. Gabrovska škola). Teodosij Sinaitski (? – 1843), její majitel, nejspíše využil ruční lis, s nímž tiskl především ikony též Daskal Kamče (1790 – 1848), učitel, literát a obrozenecký rytec. Kamče tento tiskařský lis typu Gutenberg zakoupil v roce 1836 a instaloval jej v obci Vataša (dnes v Makedonii). Na protest řeckého metropolity byla Vatašská tiskárna uzavřena a sám Kamče byl z obce vyhnán. Lis tak mohl převzít Teodisij Sinaitski a začít vydávat knižní tvorbu. Sinaitského tiskárna

¹⁷ Райков, Божидар (ed.). *Абагар на Филип Станиславов. Рим 1651, Народна просвета, София 1979.*

¹⁸ Гергова, Ани (ed.). *Българска книга. Енциклопедия (...)*, s. 217.

¹⁹ Златарски, Васил. *Н. Даскал Николай Карастоянович и неговата печатница*, in: *Периодическо списание*, 66, 1906, с. 623-661.

dvakrát vyhořela, přičemž v roce 1842 se jí již nepodařilo obnovit. Další rozvoj knihtisku na území Bulharska a Makedonie rovněž nedosahuje výraznější intenzity. Zmínit si zaslouží také tiskárna Kirjaka Dářziloviče z obce Dářzilovo, která byla otevřena teprve v roce 1852. Kirjak Dářzilovič (? – 1877) studoval v Athénách, a v počátcích své tvorby měl proto blízko k helénské kultuře. V roce 1850 se přestěhoval do Soluně, kde se snažil obnovit tiskárnu slovanských knih. Po dvou letech se podařilo Kirjakovi a jeho bratru Konstantinovi získat souhlas řeckých církevních kruhů k tisku řeckých a bulharských knih, avšak pod podmínkou, že zde budou tištěny knihy pouze v řecké abecedě. Vyšlo několik knih, mimo jiné též novobulharský překlad Evangelia, který pořídil Pavel Božigrobski (1780? – 1871). Po udání, za nímž stály nejspíše řecké církevní kruhy, však byli nuceni bratři Dářzilovičové svoji tiskárnu uzavřít.

Ve skromném výčtu obrozeneckých tiskáren je zřejmé, že v podstatě ani jedna z nich nemohla naplnit obrozenecké potřeby. Technické možnosti byly omezené a nelze je srovnávat s kvalitami knihtisku u jiných slovanských národů v té době. S nadsázkou lze dokonce konstatovat, že v Benátkách tištěné knihy Jakova Krajkova ze 16. století byly na vyšší úrovni, než jak tomu bylo u bulharských knih vytištěných v době kolem poloviny 19. století.

Knihtisk a jeho úroveň je tak neobyčejně průkazným kulturním jevem, který plasticky naznačuje diametrální rozdíly mezi západní Evropou a osmanským Orientem. Zatímco se na Západě rozvíjel duch renesance a humanismu, v Bulharsku se upevňoval osmanský systém, který v zásadě znemožňoval příchod Gutenbergových učedníků. V době obrození, jež má u řady slovanských národů konotace „druhé renesance“, je situace v samotném Bulharsku velmi podobná té z 16. století. Třistaletý vývoj umožnil ojedinělým tiskařským mistrům rozvíjet toto řemeslo pouze v zahraničí. V tomto smyslu se v průběhu obrození formovala centra „referenčních zemí“, jež byly s jihoslovanským knihtiskem pevně spjaty. V mezoslovanských vazbách je zřejmé, že kupříkladu Srbové soustředili svoji produkci tištěných knih především do Vídně, což je přirozeně předurčeno jádrem předobrozeneckého a obrozeneckého hnutí. Ta se nacházela v dnešní Vojvodině (Vojenské hranici), a proto je zřejmé, že v rámci tzv. Privilegií se srbští intelektuálové ubírali do Vídně, říšského centra. Na druhé straně bulharský emigrantský knihtisk je na Vídeň vázán minimálně. Mezi těmito specifickými autory má však

zvláštní místo Christofor Žefarovič (? – 1753), jehož stěžejní kniha víceméně světského obsahu byla vydána v roce 1741 pod názvem *Стематоматография* právě ve Vídni.²⁰ Bulhaři byli spjati z historických důvodů s Benátkami, v průběhu obrození se tyto iniciativy soustředily především do rumunských zemí, v jejichž rámci dominovala zejména Bukurešť.²¹ Rumunsko poskytovalo bulharským literátům nejen v době obrození útočiště, a tak lze hovořit o zřejmých „kulturních okruzích“, které jsou platné i pro modernizační tendence slovanského knihtisku.

Srovnáme-li knižní kulturu a možnosti, v jakých se v jednotlivých slovanských zemích mohl domácí knihtisk rozvíjet, pak je zřejmé, že se především bulharské země ocitají v tomto směru v naprosté izolaci. Podmínky zde byly složitější také v porovnání se Srbskem, kde o počátku domácích tiskáren lze sice hovořit přibližně ve stejnou jako v Bulharsku, tento handicap byl však v Srbsku nahrazen hromadným importem ruských tištěných knih. První srbská tiskárna byla založena v Bělehradě v roce 1831. Jednalo se také o ruční tiskařský lis, který byl dovezen z Ruska. Nelze navíc zapomenout na srbské tištěné knihy, jež vznikaly ve vídeňských tiskárnách (zmínit si zaslouží mimo jiné významná knihtiskárna Josefa Kurzbecka, která srbské knihy mohla vydávat od roku 1777. Situace v Chorvatsku byla rovněž specifická, neboť specifikem chorvatské kultury již od dob renesance i pozdějšího baroka bylo celkové rozdělení etnolingvistického prostoru, kulturní činnost proto dosahovala v jednotlivých epochách různou intenzitu, a tak byla přirozeně vázána na různá zahraniční centra. Tento základní předpoklad platí rovněž pro chorvatské tištěné knihy. První chorvatsky (a v latince) psaná kniha vyšla rovněž v Benátkách již v roce 1521, na chorvatské půdě se pak knihtisk objevil nejdříve v Senji, Rijece a samozřejmě v Dubrovniku v průběhu 17. století. V 70. letech 16. století vznikly první tiskárny také ve slovinských zemích, jež byly do značné míry spjaty s tamním protestantským hnutím. Roku 1575 zahájil v Lublani svoji tiskařskou činnost Janez Mandelc, avšak s ohledem na náboženské spory a tlaky katolíků byl tento tiskař vypuzen a stálá slovinská tiskárna tak byla na

²⁰ Василиев, Асен. „Стематоматография“ на Христофор Жефарович (Факсимилно издание), Наука и изкуство, София 1986.

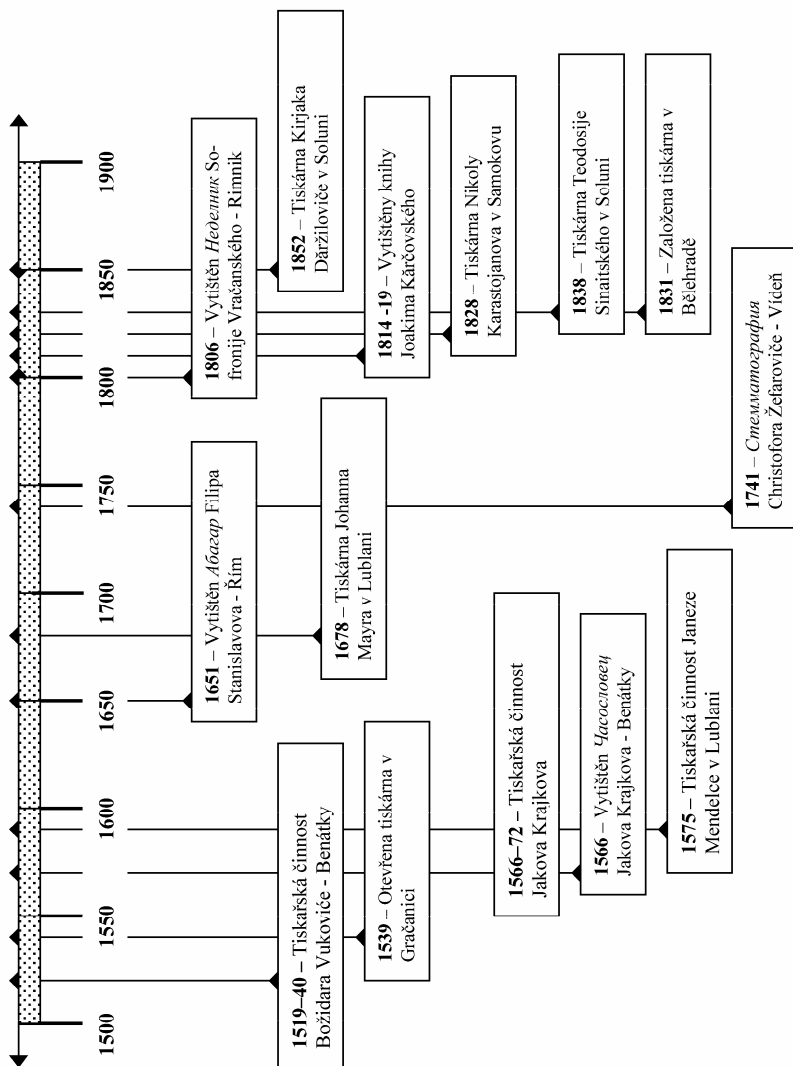
²¹ Жечев, Николай. *Букурец – културно средище на българите през Възраждането*, Издателство на Българската академия на науките, София 1991.

více než sto let odložena. Teprve v roce 1678 zřídil také v Lublani novou tiskárnu Johann Mayr.²²

Chronologické schéma významnějších momentů vývoje jihoslovanského knihtisku

V souvislosti s rozvojem knihtisku je tedy zejména pro bulharské prostředí zřejmé spektrum paradoxů, jež je s tímto fenoménem nové doby přímo spjato. Ačkoliv podmínky společenského života neumožňovaly jeho širší uplatnění v literárním procesu, přesto však nelze pochybovat o touze osvícených představitelů bulharské kultury se s tímto vynálezem blíže seznámit. Knihotisk a počáteční tištěná knižní tvorba tak naznačují nejen možnosti, jak snáze a rychleji lze knihy rozšiřovat, ale především předpokládají na cestě k vlastnímu obrození též nové žánry a umělecké směry literární tvorby samotné. Díky opatrným, o to více však významným krokům bulharská kultura jasně potvrdila, že její *renesance* a *obrození* spolu skutečně geneticky souvisí, jak napovídá jinak symbolický kořen obou slov.

²² Kneidl, Pravoslav: *Z historie evropské knihy* [...], s. 92-93.



BIBLIOGRAFIE

- Атанасов 1980:** Петър Атанасов. *Яков Крайков. Книжовник. Издател. График XVI век*, Наука и изкуство, София 1980
- Атанасов 1966:** Петър Атанасов. *Яковият Часословец (1566 – 1966 г.)*, in: Исторически преглед, год. XXII, кн. 2, Институт за история при БАН, София 1966, с. 96-104.
- Атанасов 1959:** Петър Атанасов. *Начало на българското книгопечатане*, Наука и изкуство, София 1959
- Българският шестнадесети век*, Издателство на Народната библиотека „Св. Св. Кирил и Методий“, София 1996
- Георгиевски 1972:** Михајло Георгиевски. *Македонската печатарска дејност*, Мисла, Скопје 1972
- Георгиевски 1975:** Михајло Георгиевски. *Манастирските библиотеки и читалишта во Македонија до 1912 година*, Мисла, Скопје 1975
- Георгиевски 1997:** Михајло Георгиевски. *Прилози од старата македонска книжевност и култура*, Менора, Скопје 1997
- Гергова 2004:** Ани Гергова (ed.). *Българска книга. Енциклопедия*, Pensoft Publishers, София 2004
- Дринов 1971:** Марин Дринов. *Избрани съчинения*, том II, Наука и изкуство – Историческо наследство, София 1971
- Дуйчев 1985:** Иван Дуйчев. *Пътеки от утрото. Очерци за средновековната българска култура*, Издателство Отечество, София 1985
- Иванов 1970:** Йордан Иванов. *Български старини из Македония*, Наука и изкуство, Българска академия на науките, София 1970
- Захариев 1935:** Йордан Захариев. *Каменица*, Българска академия на науките, София 1935
- Иречек 1978:** Константин Иречек. *История на българите*, Наука и изкуство, София 1978
- Карагъзов 2006:** Панайот Карагъзов. *Славянските свети мъченици*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2006
- Kneidl 1989:** Pravoslav Kneidl. *Z historie evropské knihy. Po stopách knih, knihtisku a knihoven*, Svoboda, Praha 1989
- Мано-Зиси 1994:** Катарина Мано-Зиси. *Први век српског штампарства (1494 – 1597)*, Народна библиотека Србије, Београд 1994
- Младенова 2003:** Мария Младенова (ed.). *История на библиотеките в България от Средновековието до средата на 40-те години на XX век*, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2003

- Пеневъ 1930:** Боянъ Пеневъ. *История на новата българска литература*, томъ I, Държавна печатница, София 1930
- Пешикан 1994:** Митар Пешикан; Манозиси, Катарина; Ковачевић, Миљко: *Пет векова српског штампарства. Раздобље српскословенске штампе XV – XVII в.*, Српска академија наука и уметности – Матица српска – Народна библиотека Србије, Београд 1994
- Угринова-Скаловска 1975:** Радмила Угринова-Скаловска. *Записи и летописи*, Македонска книга – „Од македонското книжевно наследство“, Скопје 1975
- Цоневъ 1920:** Бенъ Цоневъ. *Яковъ Крайковъ, български печатаръ и книжаръ отъ XVI векъ*, in: Духовна култура, месечно списание за религија, изкуство и наука, год. I/ 1920, кн. 3-4, София 1920
- Šalda 1968:** Jaroslav Šalda. *Od rukopisu ke knize a časopisu*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1968

КАК РАЗКАЗВА МЕСЕЦЪТ, ИЛИ ЗА ЕДИН НЕТРАДИЦИОНЕН РАЗКАЗВАЧ В ПРОЗАТА НА ЯН НЕРУДА

Таня Маджарова
Пловдивски университет „Пайсий Хилендарски“

С появата на месеца като твърде нетрадиционен разказвач придобива значение проблемът за виждането при отсъствие на абсолютна осветеност и яснота. Неговото присъствие поражда амбивалентност на няколко нива. Неизменно свързани се оказват пасивно отражателската му функция, произтичаща от характера му на светлинен източник, който внася несобствена светлина, и неговата активност при осветяването. Той съчетава всеобхватността и панорамността на погледа и силно детайлизиращото виждане, интересът към фазите на колективното самоопределение и към етапите на личностно самоосъзнаване.

В поредицата от девет творби, озаглавени „Разкази на месеца“ (1863, сб. „Арабески“) природният феномен присъства и разказва посредством възможностите, които произтичат от трите пласта в неговия образ. Зооморфните елементи „*ясен като рибешко око плуваше замислено*“ се отнасят до особената среда (водата), която отразява неговата светлина, характеристиките му на космическо светило са обвързани с качествата на светлината (яркост, сила, яснота, способност за проникване), а антропоморфните – със способността му да вижда, наблюдава, съпътства, разказва. Трите пласта, участващи при формирането на образа, маркират и световите, в които той има способността да прониква. Небесното, земното и водното пространство формират вертикал, чиито очертания повтарят посоката на светлинните лъчи.

Животинското, човешкото и космическото начало в образа не са равнопоставени. Водеща е ролята на антропоморфните белези. Умението на месеца да наблюдава, разбира, долавя и съпреживява случващото се в света на хората, поставя акцент върху творческата сила на светлината. Виждането е извеждане от абсолютния мрак, а негови ментални адекватности са осъзнаването, постигане на смисъла, състоянията на обнадяване и порив към идеала. Месецът разказва посредством основната смислоторна опозиция светлина-тъмнина. Тя е засвидетелствана в многократно проследеното състояние на ясно виждане, на регистриране на наблюдаваното и неговото изпускане от поглед, резултат от потъването в облаци. Така се поражда специфичен ритъм – месецът осветява обектите на своя интерес, изучава подробностите в тяхното съществуване, задълбочава се в случващото се, а след това потъва в облак, изгубва се от хоризонта, преди да се появи отново. Виждането и разказването се превръщат в синоними на оживяването на обектите, на тяхното извеждане от тъмнината и безсловесността. Месецът разказва посредством възможностите на *непълната светлина* – прави света видим, но в известна степен, подпомага яснотата, но само частично, способства за постигането на зрителна представа, но с известни ограничения. В „Първа нощ“ събеседникът на месеца споделя:

Веднъж, в едно прекрасно лято нощта беше толкова ясна, че друга такава не помнех. Сенките, които староградската кула хвърляше, бяха остри като през деня, [...] когато преминах през староградската кула на моста, мостът, реката, градът ми изглеждаха залети от дневна светлина, ала светлина на мъртвите, приглушена и слаба, а светлината на месеца приличаше на светлината на дремецо слънце. (с.172)

Така не е изведено пълното противопоставяне между дневното и нощното светило, а те са въведени посредством сравнението. Вместо контрастът между тях като основен свързващ белег присъства степента на осветеност. Вместо два члена в рамките на една опозитивна двойка (слънце-луна), те се оказват степени на едно състояние. По-късно („Четвърта нощ“) се внася допълнителен смисъл във връзка с разграничението от слънчевото греене. Единият от лодкарите размишлява:

Сякаш хората изгарят, когато започне да свети лятното слънце – когато дойде лятото, започват да полудяват и един след друг скачат от моста в реката, та да се охладят. (с.178)

Значението на месеца като разказвач е свързано с възможността да предложи нещо, което дневната светлина не може – той споделя наблюдения за особени състояния, случки и преживявания. Проговарянето му е мотивирано от възможността да се разкаже така „*както може само този, който не живее през деня, а се насища от нощната роса и по сънищата на спящото човечество крачи*“ (с.172). Познанието му е извлечено от нощната страна на човешкото съществуване.

Ограничеността на неговата способност за виждане произтича не само от особеното време за наблюдаване, но и от съществуването на специфични трудности – не успява да надникне там, където е прекомерно осветено („*толкова много светлини се смесваха, че не можех да проникна там, където беше най-оживено*“, „Трета нощ“), и там, където обектите не позволяват навлизането на неговите лъчи. Така частичното виждане засилва и уплътнява тъмнината, очертава области, които остават изцяло извън възможностите на зрението.

Освен способността да разказва, вследствие отхвърлените конотации на немотата и безмълвието, важна антропоморфна характеристика на месеца е неговото име, обвързващо го още по-силно с човешкия свят. Съществителното нарицателно е превърнато в собствено име (посредством изписването с главна буква), като в същото време е предпочетена лексикалната единица от мъжки род (měsíc), вместо съществуващата от женски род (lůna). Тази последователност при назоваването и определянето на рода го приближава със земята, обвързва го с мъжко-женската релация měsíc-země.

В деветте разказа се очертават три основни тематични кръга – любовта към майката (I-ва и VII-ма нощ, IV-та нощ), приятелските отношения (IV-та нощ, IX-та нощ), любовта към родината (II-ра, III-та, VI-та, VIII-ма нощ). Обща опорна точка в тези релации е личността, която се самоопределя посредством различните измерения на любовта, но това е и личността, която се намира близо до отчаянието и смъртта. Месецът осветява гранични по своя характер състояния. Той хвърля светлина, говори за дълбоко личностни преживявания, които имат характера на рамносметка и признание за изгубен смисъл

и напразно изживян живот. В „Първа нощ“ изповедните думи на мъжа изразяват преклонение и обвързаност. Той не иска да остави майката сама в смъртта, но и не може да си представи тя да го види мъртъв. Тук се вплитат в едно отношението към конкретната рождена майка и един по-обобщен образ, пред който синът изповядва „*мислех, че с идеите си ще възвися човечеството [...]*“ (с. 173). Той споделя опасенията си от чуждата неблагодарност, но и от чувството за непотребност, които заплашват поета: „*най-добре да тръгнем заедно, за да не тропаш като просякия по чуждите врати – както моите песни на човешките сърца*“ (с. 174). Така се обвързват смъртта на майката и загубата на надежда, намерението да не я остави и в смъртта и убеждението, че не е постигнал собственото си призвание. Връзката майка-дъщеря е основен проблем в „Четвърта нощ“, където месецът разказва как един от лодкарите спасява давещо се момиче. По време на танците до зори в Йезуитската градина, той научава нейната история. На сутринта я съпровожда до дома ѝ, където през пролуката на вратата вижда мъртвата майка на момичето. Дали девойката се е хвърлила от отчаяние, породено от предстоящата смърт, („*майка ми вече два дни умира*“, с. 179), или заради скарването с любимия, разказът не съобщава. Доминиращо е отчаянието, загубата на смисъла, които подтикват младото момиче към самоубийство. В разказа от седмата нощ детето, което се е отделило за малко от дома за първи път осъзнава липсата на починалата си сестричка. То не отговаря веднага на гласа на викащата го майка, иска му се по-дълго да усеща нейната загриженост и желание да го намери. В трите текста отношението към майката има съществена роля за постигане на важни за личността истини. От равносметката за неразрушимото единство („Първа нощ“) през своеобразното „завръщане“ на момичето в дома, където е починала майката („Четвърта нощ“), до детето, което не може да устои дълго на викащия го глас („Седма нощ“) – така се очертава притегателно поле, чиито сили героите трудно могат да преодолеят. Вместо свидетел и наблюдател, месецът се оказва дълбоко съпричастен – „погледът“ му внася светлина, но и се стреми да я открие. В разказа от първата нощ той поглежда през „*блестящото стъкло*“ (с. 173), по лицето на мъртвата майка вижда да „*блестят рози*“ като по лицето на девица, върху гърдите на мъртвия мъж също „*блести кървава рана*“ (с.173). Отношение на подобност откриваме и в разказа от четвъртата нощ, където, преди да сподели

историята на самоубийцата, говорещият е ядосан, плува през облачетата и се показва от тях. Мотивът за изгубената светлина в живота на самоубийцата е видян в тясна връзка с непроявената нравствената сила. Така месецът се оказва спътник на героите, който разбулва, осветява тяхното състояние малко преди абсолютния мрак на смъртта.

Другарското отношение е разгърнато още в началото на разказите, когато става ясно, че именно приятелството е предразположило месеца, за да започне да разказва. Подобно близост е изведена в разказа от „Четвърта нощ“, в който единият от лодкарите разказва на другия за случилото се, проблематизирана е в „Девета нощ“, където група мъже са се събрали, за да изразят и съпреживеят болката си от смъртта на приятеля. В условията на взаимно разбиране и подкрепа мъртвият не е мъртъв. Той присъства в особената атмосфера на вяроност и привързаност. Те говорят само за него, а всички негови вещи са описани като присъстващи, но осиротели –

*мястото му беше празно...празната лула, празната чаша....
Всичко беше тук, но беше празно. И гвоздеят в ъгъла, на който
окачваше ключа си, беше осиротял....Гърдите ни бяха празни като
храмов свод...*

Атмосферата на взаимна близост и разбиране предполага навлизане в чуждия опит, неговото съхраняване, но и възприемане на чуждото познание. Спътникът на месеца, който разказва споделено от него, доверява:

*Бих искал да попитам месеца вярно ли е това, че през нощта
мъртвите са по-малко мъртви, че лелят чудни сънища и месецът
ги чува, когато крачи по гробовете. (с.185)*

Така пространствената дистанцията между намиращия се високо горе, но разказващ за всичко, характерно за човешкото съществуване, е снета. Любовта и съпричастността, родени в приятелството, преодоляват разстоянията. Общият поглед и мащабността на наблюдението е едновременно с това и способност за проникване в детайлите на най-интимните преживявания.

Любовта към родината е видяна като определяща във взаимовръзката личност – човешки колектив. Ако в разказа от първата нощ тя се разгръща в резултат на своеобразната двуплановост на образа на майката (едновременност на конкретно-личното и национално-обобщеното, засилено и от цветовото насищане със символиката на бялото и червеното), във „Втора нощ“ любовта към родната земя и грижата за родния край мотивират усилията на младия шаман. Значимостта на противопоставянето срещу стихииите се усилва от факта, че това е първият му опит да подчини злите духове, като ги върне обратно в пустинята Гоби. Вярата в способността да се управлява природата превръща към магично-митичната фаза от културната история на човечеството, но е и своеобразна апология на силата на човека: „*Животът е по-силен от смъртта, човекът – по-свободен от природата*“ (с.175). Попадането на пясък в очите на младия шаман, вследствие вихрушката, предизвикана от злите духове, има както измеренията на конкретно преживяване, така и символни значения, произтичащи от стремежа му да се противопостави на злото в името на колективната кауза. Тук вярата и идеалът са синонимизирани с хармонията и благоденствието на общността. Тяхното погазване е представено в мащабите на природно стихийното начало, което изличава и унищожава:

Изплувах от облака и напразно го търсих. Не виждах никъде бедния шаман... (с. 176)

Единството на личностното и колективното начало е видно и разказано и като единство на индивидуалната и колективната памет. В разказа от шестата нощ вниманието е привлечено от къщата на старец, който не празнува с всички навън. Той е сам, ръцете му са вплетени като за молитва, вместо шума на преминаващите хора, чува песните на ангели хранители. Малката картина на св. Вацлав и двете книги – Библията и Чешки летопис са неговите реликви. В интереса към този стар, стоящ встрани от празника на множеството човек, който в същото време пази паметта на народа, се разкрива съществена закономерност. Индивидуалната памет на мъдреца е колкото продукт на личния опит, толкова и резултат от отношението към колективните ценности. Погледът на месеца реконструира национално значимото не като отминало и забравено, а в неговото

присъствие в живота на стареца. Без да е част от шума и празника на хората отвън, героят пази и съхранява знаците на чешката святост и достойнство. Развълнуван от видяното, месецът диалогизира с този национален колектив: „*Нима дъното на вашите реки е посято с перли?*“ (с.181). Позицията на съпричастен наблюдател е заменена от активно отношение, регистрирането и спокойното разказване са изоставени. Той започва да говори с поглед, обърнат към предстоящото. За младите хора, които видял да се разхождат, споделя, че „*неят като птиче в съня си, което дори не знае, че пее*“ (с.183), но веднага след това преминава към директно обръщение:

Бурната вълна на човешкия океан преминава винаги отново през вас, вихърът на събитията немилостиво помита цвета на вашите идеи, чути току-що израсналото дърво на вашия живот, небето е забулено от пепелта на човешките кости...трябва да възнеете бурята, ако пеете, а вие пеете детски сънища! (с.184)... *Щастливи хора, вие дори не разбирате колко сте нещастни!* (с. 184)

Месецът започва да говори от позицията на мъдър стар човек, който съветва и насочва, превръща се в ментор и водач на колектива, който чертае неговото бъдеще, подбужда го към непокорство и борбеност. Катастрофичната визия – пречупеното дърво на живота, забуленото от пепел небе, препращат към разказа от втората нощ, в която младият шаман се опитва да укроти и разсее бурята. Към човешкия колектив той се обръща като към дете, което трябва да бъде съветвано и поучавано. Между отделния герой и мнозинството се установява паралел – те преминават през сходни трудности и заблуждения, нуждаят се еднакво от помощник и водач, от позиция, която да съвместява виждането в едър план и в детайли.

Любовта към майката, приятелските отношения и принадлежността към националния колектив не са йерархизирани. Погледът на Месеца ги обхваща в тяхната равнопоставеност и взаимозаменяемост – героят от първата нощ говори на своята майка, но носи в съзнанието си и образа на родината, младият шаман е победен в индивидуалния си стремеж, но и като представител на един човешки колектив, въпросът „Какво е това чех?“ (III-та нощ) препраща към националната принадлежност, но е преживян и като дълбоко личен. Любовта към майка, другар и родина е видяна в неразлъчно единство с въз-

можната загубата на смисъл и отчаянието. Именно тези състояния се оказват просветлени с появата на месеца. Там, където не успява да отблъсне смъртта, той внася смисъл и пълнота посредством разказа си за изминалия човешки живот, а в ситуацииите, в които смъртта все още не е настъпила, той търси и подбужда към постигане на нейния антипод – смисъла, надеждата, вътрешната яснота у личността.

Посредством амбивалентното отношение към смъртта (той я познава и разказва за нея, но в същото време ѝ се противопоставя) се актуализира древен митологичен пласт в образа на месеца. Възприемането му като „първия мъртвец“ (Елиаде, 1995: 202) извежда неотменното единство на живота и смъртта, на цикличността на зараждането и отмирането, събрани в неговото проявление като светило. В тясна връзка с тази двойственост е и близостта с водата като първооснова на живота, но и имаща отношение към смъртта. В разказа от „Четвърта нощ“ лодкарят изважда давящите се и ги спасява, или ако няма надежда, ги „пуска пак във водата, да търсят по-нататък своето щастие“ (с. 178).

Близостта на месеца с водата е засилена от многократното отражаване на неговата светлина, от присъствието ѝ като среда, която умножава ефекта от неговото светлинно излъчване. Той „хвърля синкаво сребро“ в нея, „полива“ земята със светлина, знае какви богатства има по дъното на реките – очевидно е търсенето на аналогия, която почива на архаично родство. В най-силна степен тази близост е подчертана с назоваване на небесното пространство с нарицателното за водна дълбочина (hlubina). По този начин се създават условия за „пространствена инверсия“ (Протохристова, 2005: 65), при която „горе“, небесната шир, и „долу“, водната повърхност, се оказват с разколебан статут. Месецът е едновременно високо стоящ, над света, който наблюдава, но и в него посредством обливащите и животворящи струи, с които го обгръща. Той не търси в огледалната повърхност на водата своето отражение, а се докосва до нея като друго проявление на своята същност.

Посредством възможностите на този необикновен разказвач е осветена важна част от „нощната“ страна на живота. Но неговата активност не остава изолирана и едностранна. Тя предизвиква множество ситуации на отговор от страна на персонажите, за които се разказва.

Детският поглед през прозрачното парченце плат от роклята на починалото момиче („Седма нощ“) повтаря частичното просветване на месеца през облаците, които го скриват. Момчето избира една нова форма за наблюдаване на света, която диалогизира с вече познатата (отгоре надолу), но ѝ опонира по своята насоченост. Тук е налице не просто повторение на един наблюдаван природен феномен. Непредубеното детско поведение събира в себе си необичайното хрумване и дълго търсенето от мъдреца познание. Погледът през парченцето плат е колкото невинно детско забавление, толкова и оптично средство, което предлага в символен план отношението към всичко, което предстои. Изведен е процесът на придобиване на опит и мъдрост, при който страданието от смъртта на близкото същество се превръща в нов фокус за възприемането на света. Така между невинността и старостта се установява близост и взаимозаменяемост – детето е необикновено мъдро, а старецът месец има детски поглед към света. Наричането на разказа „бърборене за първоначалата на човешката независимост“ (с. 183) съвместява в едно непредубеденото детско отношение към случващото се и позицията на мъдреца.

В двойката дете-старец ситуацията на оглеждане е силно трансформирана. Образът на детето съвместява както представата за началото на човешкото развитие, така и присъствието, макар и като зародиш на всички възможности, които са продукт на опита и мъдростта. Отношението между мъдрия наблюдател и малкото момче извеждат двете страни на единно цяло. Проблематизирано е присъствието на мъдреца у детето и ненакърнеността на детското начало при знаещия месец. Миналото и предстоящото са видени в своята едновременност – „старецът“ вижда своето отминало време в образа на момчето, а всичко, което очаква детето в бъдеще, се съдържа в опита на месеца.

Линията на събиране в едно на две противоположни възрастови състояния („старо момче“, „старец с детски поглед“) е характерна за деветте разказа. При това образуване на нарицателното име не се търси ефектът на взаимното отрицание на съставлящите го части, характерно за оксиморона. Смесовата перспектива се ражда от тяхното съвместяване, от взаимното им допълване. Събирането в едно на детския поглед и познанието на стареца изгражда личностна позиция, в която доминираща е приемствеността между отделните етапи в развитието.

Всеки един от деветте разказа на месеца е опит за преодоляването на смъртта и отчаянието, за извеждането на героите от собствения мрак на неосъзнатост и неяснота. В този процес личността и колективът не са в отношения на част към цяло, а са равнопоставени в постигането на зрелостта. Вниманието към тях не подчертава строго специфичното и индивидуалното, а характерното за всяка фаза от личностното развитие. Вместо с имена, героите са представени с мощта на типологизирани преживявания, които ги конкретизират в по-голяма степен.

В интереса и вниманието, с което месецът следи и подпомага тяхното противопоставяне, се отразява преодоляването на знаците на смъртта в собствената му същност. Активността на виждането, съпровождането и подкрепата спрямо търсещите надежда герои е в рязък контраст с неговото спокойно, но безучастно присъствие във „Вечерен брътвеж“, „Лиричен монолог“ („Една седмица...“) и „Смахнатия Йона“. В тези три разказа месецът не излиза от своето безмълвие, той остава ням свидетел на случващото се. Красотата на вечерната картина в „Лиричен монолог“ засилва представата за грозното в живота на доктора. Героят, обзет от плановите за женитба с нищо не подозиращото момиче, забелязва месеца, но остава сляп за вълшебната промяна в стаята си. Във „Вечерен брътвеж“ и „Смахнатия Йона“ месецът (наречен в първия разказ „този мъртъв мъж“) присъства като единствен съпричастен слушател и зрител. Неговото присъствие подчертава самотата и изолираността на героите в средата на заобикалящите ги приятели и близки, изведена е отражателската му функция по отношение на емоционално-психологическите състояния на героите. Той не излиза от своето мълчание, не разказва и не коментира, а е в позицията на ням, всевиждащ наблюдател.

Тези два диалогизиращи подхода са обект на поетическо превъплъщение в цикъла „Космически песни“. Като въпрос и отговор се съотнасят 17-ти и 18-ти лирически откъс. На началната строфа „Бил мъртъв Месецът – нима?“ съответства твърдението „Месецът е мъртъв“, но с това не се изчерпват възможните им отношения. Лирическият говорител полемизира с установената представа за неговата смърт, приписва му важна роля в развитието на човечеството:

*А неговата старателна работа
При свято просветяване на човечеството?
Тогава няма по-необятна в света
от тази смърт.
С него обвързва желаното отношение към себе си:
Бих искал, когато умра,
простете за звездното желание -
като Месец да светя на човечеството,
така дълго – ах, така дълго!*

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бидерман 2003:** Ханс Бидерман. *Речник на символите*. С., Рива, 2003.
- Глой 2000:** Карен Глой. *Разбирането на природата. История на научното мислене*. С., ЛИК, 2000
- Елиаде 1995:** М. Елиаде. *Трактат по история на религиите*. С., Издателство „ЛИК“. 1995
- Мацура 1995:** Vladimír Macura. *Znamení zrodu*. Praha, НН, 1995
- Пасхарян:** И. Н. Пасхарьян. „Ирония судьбы“ века Просвещения: Обновленная литература или литература демонстрирующая „исчерпанность старого“?
- Протохристова 2004:** К. Протохристова. *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културноспоставителни траектории*. Летера. П., 2004
- Фридлендер 1985:** Макс Фридлендер. *За изкуството и познавача*. С. Български художник., 1985

ЗАВРЪЩАНЕ КЪМ ИЗОСТАВЕНИЯ СТРОЕЖ: НЕНАПИСАНИЯТ МОРСКИ РОМАН НА ИВО АНДРИЧ

Светлозар Игов

БАН, Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Заглавието на настоящия текст се състои от две части. Първата – „Завръщане към изоставения строеж“ – отправя към предговора под заглавие „Изоставеният строеж“ от Жанета Джурич Перишич към един недовършен роман на Иво Андрич, издаден от Перишич под заглавие „На слънчевата страна“ в Матица Сръбска през 1994 година. Втората част от заглавието на този текст – „Ненаписаният морски роман“ отправя към моя послеслов „Балканецът и морето, или ненаписания роман на Иво Андрич“, публикуван към конструираният от мен „морски роман“ на Иво Андрич, издаден под заглавие „Летване на юг“ от Варненското издателство през 1989 година.

Реконструкцията на романа „На слънчевата страна“ е проследена от Жанета Джурич Перишич в подробно изследване, издадено през 1992 година от Фондация Иво Андрич, под заглавие „Кавалерът на Светия дух. За един недовършен роман на Иво Андрич“.

За какво става дума?

Още в началото на 20-те години на ХХ век, в самото начало на своята прозаическа фаза, Иво Андрич започва да публикува текстове с герой Тома Галус. Този герой, смятан от изследователите за автобиографичен двойник на автора се среща в още няколко прозаически текста, последните два от които са публикувани през 1960 година. Тези текстове са „Унесът и страданието на Тома Галус“ (1934), „На слънчевата страна“ (1952), „Слънце“ (1960), „В килия номер 115“ (1960), „Искушение в килия номер 38“ (1924), и триптиха „Елена, жената, която я няма“, първият фрагмент от който е публикуван през

1934 с подзаглавие „Галусов запис“. Както се вижда, Андрич цели четири десетилетия не е изоставял замисъла за по-голяма повествователна творба с герой Тома Галус, но след 1960 година до смъртта му нови откъси от нея не са публикувани.

След смъртта на Иво Андрич в архива му е намерена зелена картонена папка (ИА 214), на която с авторовия почерк е написано на ръка „Na suncanoj strani (Gallus) с допълнението „две завършени глави, останалото в бележки“. Двете завършени глави са „Царството на Постружник“ (втора глава, част от която е публикуваният откъс „Слънце“) и „Прокълнатата история“ (четвърта глава). Въз основа на приложените бележки Жанета Перишич реконструира романа, като подрежда публикуваните дотогава и непубликуваните текстове според хронологията на събитията и указанията в Андричевите бележки.

Така реконструиран, романът представя разказ за престоя на Тома Галус в тъмницата, в която е арестуван след завръщането му от морско пътешествие до Червено море в деня на обявяването на Първата световна война. В тъмницата арестуваният невинен младеж среща и се сблъсква морално с хладнокръвния престъпник, интригант, фалшификатор и педофил Постружник. За разлика от кратките прозаически скици, публикувани приживе, които разказват за кафкианското попадане в тъмницата на Тома Галус и неговите „унеси и страдания“, двете доста големи по обем посмъртно публикувани глави пренасят вниманието на повествуването върху неговия съкилийник Постружник и живота му, като ни въвеждат в атмосферата на буржоазния живот в Триест и Виена.

Тук не е мястото да проследявам изследователската реконструкция и анализ на Перишич, нито на хипотезата на Иво Тарталя защо Андрич е изоставил този роман.

Ще се прехвърля върху моя опит да конструирам един друг недовършен роман на Иво Андрич, който също е свързан с прозата за Тома Галус и излага друга хипотеза за причините за изоставянето на романа за Тома Галус.

Към тази романова конструкция ме насочи самият Андрич в разговор в началото на 1968 година. Според Андрич това трябвало да бъде роман за срещата на един босненец с Дубровник и морето. Писателят ми разказа най-напред историята за удивлението на босненеца от една топка от слонова кост, чието предназначение му остава неясно, защото съзнанието му не разбира неща, които нямат утили-

тарно предназначение. Това всъщност бе епизод от фрагмента „Среща“ (1965) от поредицата за босненския писар Дражеслав и неговата среща с Дубровник и морето, с дубровничани и приморци, един друг и съвсем различен от неговата босненска котловина свят. Знаех вече и други фрагменти за писаря Дражеслав и добре разбирах Андричевия замисъл за този нов роман. Това щеше да бъде излазът от босненската котловина в един друг, отворен, широк и свободен, светъл и красив свят, свят на осъществимите блянове. Точно това свърза в съзнанието ми Андричевият замисъл за роман за срещата с морето с прозата му за Тома Галус, където от свързаните с морските му пътувания блянове героят попада кафкиански в тъмницата. Унесите на Тома Галус се разгарят и в тъмницата, такъв е блянът му по „Елена, жената, която я няма“.

За морето и водите като убежище на трансценденталните нагласи на Иво Андрич говоря доста и в дисертацията си за Андрич (завършена през 1970 година, защитена през 1978 година и излязла от печат през 1990 година).

Очаквах нови текстове от романа за Дражеслав, но такива не се появиха. И тогава реших да конструирам ненаписания Андричев роман за морето, като събера всички негови текстове за морето, водите и трансцендентните блянове. Така подбрах 15 негови творби – разкази, прозаични скици, новели и есета и ги издадох през 1989 година под заглавие „Летуване на юг“, към което написах послеслов „Балканецът и морето, или ненаписаният роман на Иво Андрич“, в който обясних съставителската си концепция. А когато Жанета Джукич Перишич издаде своето изследване за другия недовършен роман на Иво Андрич, ми се проясни и една от причините, поради която Андрич е изоставил романа за Тома Галус и не е публикувал приживе двете глави „На слънчевата страна“ и „Прокълната история“. Тези две глави сочат, че Андрич е тръгнал отначало към създаването на роман, свързан с престъпника Постружник и буржоазната среда, в която се разгръщат неговите авантюри. След 1960 година обаче Андрич не публикува нови откъси от романа за Тома Галус, а двете глави, посветени на Постружник, си остават в архива му, откъдето след смъртта му ги изважда на бял свят Жанета Джукич Перишич и реконструира романа „На слънчевата страна“.

Не мисля обаче, че Андрич изоставя напълно романа за Тома Галус. Той изоставя само една от възможните му посоки, по която е

тръгнал, развиваща линията за срещата му с неговия контрапункт Постружник. Но в текстовете за Тома Галус има и една друга линия – на трансцендентните копнежи и унеси, за които свидетелстват както „Унесът и страданието на Тома Галус“ (1931), така и „галусовият запис“ „Елена, жената, която я няма“ (1934). Първият Галусов „унес“ е свързан с морето, вторият – с жената. По същото време, когато са писани и публикувани тези записи за и на Галус, Иво Андрич пише и есето „Португалия, зелена земя“ (1931) и трудно определямата жанрово прозаическа скица, която може да бъде четена и като есе и като разказ, „Байрон в Синтра“ (1935). В тези португалски текстове жената и морето, видяни едновременно като унес и реалност, са сляти от един общ трансцендентен копнеж. Мотивът за морето, видно като убежище на трансцендентни копнежи е силно засвидетелствуван и в друг тест от 30-те години – есето „Полет над морето“ (1932), чийто своеобразен новелистичен вариант е публикуваният през 1959 година разказ „Летуване на юг“. Затова ми се струва неслучайно, че след отказа от сюжетната и персонажна линия „Постружник“, която отвежда към социално-критичен психологически роман, Андрич подема „морско-бленуващата“ линия на Тома Галус и я трансформира в роман за срещата на затворения балканско-котловинен човек с морето като символ на един свободен свят с отворени хоризонти. Още в края на „Унесът и страданието на Тома Галус“ (1931) Андрич сепва героя си от неговия поетичен морски унес:

„Сепнаха го свирене и виковете, приглушени от далечината и стениите. Като че демонстранти минаваха край затворническия зид. През шума на човешките гласове се долавяха тръбни звуци и маршове. Тогава за пръв път се сепна от своя унес. Усети в тези звуци неясния страх пред нещо, което приближава и го хвърля там, където го отнесе онзи гаден удар отпреди малко, на отвъдната страна на целия този свободен и пеещ свят навън, на брега, където бяха страданието, унижението и поражението. Инстинктивно поиска да запуши уши, но нищо не помагаше, защото този марш, вече като нещо отдавна познато трещеше и бушуваше като че в самата му утроба. Това бяха първите звуци на новите времена, в които ще изчезнат може би завинаги, радостите на свободния живот и в които накрая човек ще ръфа човека като звяр само че без никакъв смисъл“.

Тези думи, мисля, добре показват защо Андрич не продължава линията на „Постружник“, а иска да продължи линията на прекъсна-

тите „унеси“ на Тома Галус в един нов морски роман. Той вече достатъчно е изразил ужаса на „захвърлеността“ в историята в своите босненско-котловинни романи. И винаги е останал верен на трансцендентния си копнеж „отвъд“. Отначало това „отвъд“ приема земни измерения – като копнеж да се изплува от сиромашкия сенчест бряг на отсрещния, богаташки, цивилизован, огрян от слънцето бряг, като копнеж да се измъкне от затворената, лишена от хоризонти босненска котловина, на огрените от слънце морски брегове, от които се разкриват безкрайни хоризонти.

Затова като начало на този, конструиран от мен „морски“ роман на Иво Андрич, сложих разказа „На брега“ (1952), в който момчето Марко мечтае да преплува реката и от своя сиромашки, сенчест ляв бряг на реката, да стигне до огрения от слънцето десен бряг, „на слънчевата страна“. На този разкошен, богат и огрян от слънцето бряг се появява бърза кола с два впрегнати бели коня, а в колата има жени в бели рокли, които символизират далечния богат и красив свят, за която мечтаят тези от сиромашкия бряг. Сред тези жени е и дъщерята на един австрийски чиновник – Роза Калина, която момчето възприема като символ на разкоша и красотата. Но проследяването на съдбата на това – възплъщение на другия, богат и красив, свят – момиче и нейното семейство, показва, че видян отблизо и отвътре този разкошен и красив, гледан отдалеч, свят е пълен също с нещастия, трагедии и беди. И в разказа „Писмо от 1920 година“ героят, който иска да се спаси чрез бягство от изпълнения с омраза затворен свят на Босна, не намира спасение – загива в испанската война.

Художествената философия на Андрич ни разкрива, че в историческия свят човек не може да намери спасение и покой, че единственото спасение за човека е на трансцендентно равнище, в кратките мигове на естетически и любовен унес, в пределите на бляна,

където най-накрая ще намери
напрасно търсеното тука досега:
и шир и дълж, и хоризонт отворен,
и малко дъх на свобода.

Тази духовна авантюра на трансцендентния копнеж, на бляна по „отвъд“, се опитам да представя чрез конструирания от мен „морски“ роман на Иво Андрич.

ХЕРМАН БАР И БЪЛГАРИЯ

Младен Влашки

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Първото доказуемо споменаване на името Херман Бар в България е в статията „Съвременната книжнина на Германия“, публикувана в книжка втора (с. 120–127) на списание „Българска сбирка“ от февруари 1894 г. Статията е преведена от руски език и не е посочен нейният източник. Една бележка под линия посочва единствено, че е „писана от немския писател и публицист Конрад, редактор на мюнхенското издание „Gesellschaft“. Най-вероятно става дума за основателя на мюнхенското списание Конрад Алберти, чиито статии „Die freie Bühne“ [„Свободната сцена“] и „Zur realistischen Bewegung“ [„За реалистичното движение“] са единствените посочени във връзка с Херман Бар в *Hermann Bahr als Zeitschriftenpublizist von 1881–1910* [„Херман Бар като публицист в периодиката“] на Херман Немерфол (*germanistische Hausarbeit \ Lehrkanzel Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Martens \ Wien 1976* [германистична домашна работа/ катедра проф. д-р Волфганг Мартенс/ Виена 1976]). И двете статии на Алберти са публикувани през 1890. В посочената изследователска работа и най-вече в нейната глава „Zeitschriften mit Artikel ueber Bahr“ [„Списание със статии посветени на Херман Бар“] ясно се вижда, че до края на 1893 г. статиите за Бар и онези, в които бива споменаван, са съвсем малко и то предимно в доста специализирани издания като „Freie Bühne“ [„Свободна сцена“], „Moderne Dichtung“ [„Модерна поезия“] или „Wiener Literaturzeitung“ [„Виенски литературен вестник“]. Макар и да не можем да уточним пътя, по който името на Бар стига за пръв път в България, можем да установим, че това не става със закъснение спрямо естествената, а не тясно профилирана литературна публичност в немскоезичния регион.

Преведената статия е обзорна и иронична спрямо най-новите модерни – „фантазборите“, които се отказват от натурализма. Тя говори за различните литературни центрове – за Мюнхен като най-здрав и здравословен, за Берлин като характерен с „космополитизъм и безначалие“ и Виена, в която „книжнината хвърка по течението на историческото израждане“. В този тон е описан и портретът на водача: „Почитателите на новите течения, които заседават в своя тайнствен храм, кафене „Гринщайдт“ (запазвам правописа на оригинала) прокламират всяка седмица по един нов принци... Повечето са талантливи хора. Но техният талант се храни от болна кръв и се поддържа от доста възбудени нерви. Главният пророк на тази естетическа религия е Херман Бар... за своите ученици той пише библия и катехизъм, естествено за всеки сезон нови, и за тях внася думи от Париж“ (с. 125–126). Очевидно подигравателното отношение към младите модерни е на литературноидеологическа основа, но елементите с които се изражда образът, демонстрират прецизно наблюдение. И до днес виенският модерн се свързва с изкуството на нервите, с почти религиозното отношение към естетическите феномени, с волята на неговите автори да бъдат различни (дори и в епигонска рецепция на Бодлер като у Феликс Дьорман например). Образът на пророка, макар и ироничен, ще се окаже продуктивен както за себемитологизирането на Бар, така и за изследователите на неговата културна дейност. Една малка забележка относно рецепцията на пророка от „Гринщайдт“ в България ще е навярно не само любопитна – на всички изображения в печатни български издания той е с дълга бяла брада и с поглед на обсебен човек, сиреч – с пророчески вид.

Тази почти демонична първоначална визия получава много бързо своя контрапункт в „професорското списание“ „Български преглед“. (На това място бих желала да отбележа, че в посочените примери от възприемането на Херман Бар в България ясно прозират двата основополагащи за българския литературен процес подхода – тези на homo scriptor и на homo academicus по определението на проф. Никола Георгиев) През ноември месец същата година изкушените български читатели се срещат отново с австрийския литератор, но този път като с „един от най-личните представители на модерната немска школа“. Така го определя проф. Иван Шишманов в текста, с който известява излизането на списание „Die Zeit“ [„Времето“] и

приветства този духовен виенски събрат. Българският професор не повдига въпроса с лидерството и школата, т.е. с мястото на Бар в групата „Млада Виена“, макар да е очевидно доста добре информиран за литературната му дейност. Белег за това е забележката около псевдонима Саpн: „Под това име той издаде недавна една сбирка разкази“. Става дума за книгата Саpн. Novellen von Hermann Bahr. Collection Fischer 1894, с отпечатано на титула посвещение, датирано от април същата година. Т.е. *недавна* означава преди около пет-шест месеца. Този факт е важен като доказателство, че на индивидуално равнище рецепцията протича актуално (нито ускорено, нито забавено) и че тя е по-скоро осъзнат процес, отколкото стихийно информативен резултат. За Шишманов е по-важно да отбележи, че „австрийската столица получава един сериозен обществен-книжовен орган, какъвто досега ò липсваше“, че редакторите, между които и Бар, са гаранция за неговата модерност, че тази модерност се изразява и във „височината на един сериозен независим обществен орган“, а всичко това означава „уреджане на *Die Zeit* върху прогресивни начала.“ Важно е да отбележи и структурата на книжовния отдел, и специално „особената театрална хроника, която се води нещо от Херман Бар“. С тази положителна оценъчна фраза Иван Шишманов акцентира върху онази роля на виенския литератор, в която му предстои да бъде възприеман най-вече след години в България – ролята на драматург и театрал.

Няколко месеца по-късно в същото списание (кн. IV-V от февруари – март 1895 г.) на български език излиза и първият текст от Бар – есето му „Абонатът“. И ако в *Die Zeit* то е подписано с псевдонима Саpн, на български излиза анонимно като извадка от виенското списание. Освен несигурното авторство, което за друго, различно от „професорското“, списание не би било никаква пречка при публикация, съществува възможност редакторите да са се отказали от подписване, тъй като използват текста чрез съкращения, извършени от тях самите. Преводът е направен от Л.М. (проф. Любомир Милетич) изключително точно. Само в определени случаи преводачът засилва стилистичната окраска на отделни фрази (прим. вместо оригиналното „не знае занаята“ превежда „изпекъл занаята“, вместо „празни очи“ – „изпити очи“), явно с оглед очакванията на българската публика от това време за едно по-цветисто слово в есеистичен текст с белетристични елементи. Текстът на Бар е съкратен в последните

абзаци, в които говори за това, че в Лондон и Париж има издания, които не се подчиняват на публиката, а са мост между духовните водачи и масата, т.е. издания в които през 1890 г. могат да се прочетат настроенятия на духовните водачи, които ще станат част от мисленето на масата хора едва през 1900. Отпаднал е напълно абзацът за самото списание Die Zeit, което „ще задава, а не ще приема директиви“ (Die Zeit). Но цялостният смисъл е запазен.

В следващото десетилетие името на Херман Бар не се появява в българското публично пространство. Че то обаче е познато на литературните деятели в страната, е видно от кореспонденцията на някои от тях. Така например на 02.10.1905 г. от Белоградчик е изпратена картичка до Пейо Крачолов Яворов, чийто текст започва с думите: „Драги Яворе, обещах да ти съобщя името на най-новия немски писател – Херман Бар, който мечтае за „извънполово сладострастие“ и завършва с наставлението „Питай Пенча (Пенчо Славейков) за този писател, може би ще знае повече за него...“ (БДА, ф. 373. оп.1, а.е. 734). Очевидно интересът на Яворов към името е породен от интерес към темата, до която се е стигнало в някакъв частен разговор. Този интерес сякаш подготвя поета за първата му среща с изкуството на Херман Бар. Това ще стане на 27.11. 1905г., когато Яворов ще гледа премиерата на „Майсторът“ в третия сезон на Народния театър в София. Ще я гледа като театрален наблюдател на в-к. „Демократ“. Но нека за кратко се върнем към съдържанието на картичката. То е любопитно в посока на криворазбирането на някои Барови идеи. Ето обяснението на Яворовия приятел, чието име не може да се разчете, но се разчита титлата му „доктор“: „Херман Бар, който мечтае за „извънполово сладострастие“ и за заменяване низките еротични органи с по-изтънчените нерви“. Според мнението на Бара, на ХХ век предстои да направи „великото откритие на третия пол между мъжа и жената, който не ще се нуждае повече от мъжките и женските инструменти, понеже той пол съединява в своя мозък (!) всичките способности на възбудените полове и след дълго из...рване (не се чете) се е научил да заменява, туй що се струвало за действително.“ При всичките ми усилия на дирене не можах да попадна на точно такъв текст от Херман Бар. Основание за подобно дирене дават кавичките, с които авторът на писмото много ясно показва, че цитира. Че това е по-скоро погрешен прочит на метафоричен текст, е доста вероятно. Но за нас по-важно е, че тази на-

пълно сензационна информация не получава по-нататък разпространение и не достига до публичност. Навярно Яворов, а и приятелите му от кръга „Мисъл“ ще да са я възприели по-скоро като куриозна. Според мен ясно доказателство за тази хипотеза е рецензията на Яворов за премиерата на „Майсторът“. Самият драматургичен конфликт в пиесата между мъжкото и женското начало предполага (особено в стила на тогавашната търсена сензационност в пресата) рецензентът да направи поне намек за подобна епохална теория, принадлежаща на автора. Не го прави дори и като намек. А ми се струва малко вероятно, в рамките на месец –два интересът на поета към темата да е напълно изгубен, а тя – трайно забравена.

Херман Бар публикува пиесата „Майсторът“ през 1904 г. при Фишер в Берлин и още същата година тя достига до втори тираж. Как точно е стигнала до сцената на Народния театър в София, можем само да предполагаме. По това време министърът на просвещението Иван Шишманов работи усилено за създаването на модерен европейски театър в България. Интендантът Илия Миларов е в постоянни комнадировки (след 1903г.) най-вече във Виена и Загреб, които отчита и неофициално в лична преписка с министъра (БАН ф.11 К, оп.3. а.е. 953). Предложения за пиеси изпраща и съпругата му Ивка Миларова (БАН ф.11 К, оп.3, а.е. 955). От текст на нейно писмо става ясен стремежът да се открият модерни драми, които са подходящи за новия театър. В този дух е издържан един списък из архива на проф. Шишманов с 19 пиеси (БАН ф.11К1 оп.3, а.е. 953, л. 62), в който под номер 12 срещаме „Der Meister“ – пиеса от Hermann Bahr. Като вземем предвид, че преводът е направен от колегата и съратника на Иван Шишманов проф. Беньо Цонев (единственото познато ми доказателство за това е отчетът за 1905 г. на Народния театър (БДА ф.195. оп. 1. а.е. 27 л.52 – 64), в който е посочен преводачът д-р Б. Цонев, трите вечерни представления и приходът от тях – 484,5 лв.), можем да предположим, че пиесата на модерния австрийски драматург стига до сцената в България не без съучастието на проф. Шишманов и то едновременно с поставянето ѝ на немскоезичните театрални сцени. Репетициите започват на 10.11. 1905 г със „считане на „Майстора“, а премиерата е на 27.11. (неделя) от 20.00, но вече под името „Професорът“. Промяната е направена между 21 и 22 ноември. В българския куртурен контекст на епохата думата „майстор“ е силно свързана със занаятчийското съсловие. За широката публика

съотнасянето на значението на думата със символиката на масонството не би бил възможен в степента, в която подобен процес се отнася до Бар, който от своя страна се е включил в движението на свободните масони през полетта на 1897 г. (Markus Meier. Prometheus und Pandora. „Persönlicher Mythos“ als Schlüssel zum Werk von H. Bahr. Würzburg, 1997: 108) След първото представление на българска сцена една група актьори напускат трупата, това налага нови репетиции с новите актьори и отлагане на представленията за края на месец декември. (Според „Програма за репетиции и представления на Българския Народен театър“ на режисьора на постановката Иван Попов – БДА ф.1154, оп.1, а.е. 236) „Майсторът“ е една от 24-те „откупени“ пиеси и една от осемте из тях поставени. Другите са: „Федора“ на В. Сарду, „За щастието“ на Ст. Пшебишевски, „Възкресение“ на Х. Батайл, „Бой на пеперуди“ Х. Зудерман, „Справедливост“ на Ото Ернст, един коледен етюд от К. Кисяков и една историческа сцена от Бр. Нушич. Както се вижда Бар попада в репертоара и поради силния натиск последният да бъде модернизирани. В общи линии до този момент на официалната сцена на България преобладават романтично-сентиментални пиеси, докато частните трупи владяват „модерния репертоар“ (вж. напр. репертоара на театър „Роза Попова“ в Българският театър 1880 – 1900. Документи и материали. Т. 1 С., 1999, с. 638 – 645 и Кристина Тошева. История на българския театър. Т.3. от 1904 до 1918, С., 1997, с. 140–157). Пиесата на Бар обаче не попада сред представленията, които се превръщат във финансови стожери на театър. За също три вечерни представления „Бой на пеперуди“ събира 1 148 лв, а за само едно повече традиционната за репертоара „Дамата с камелиите“ на Дюма – син – 2 745 лв.(БДА ф.195.оп.1. а.е. 27, л.52-64). Липсата на зрителски интерес обяснява една от рецензиите за постановката: „...тя по своето съдържание е съвсем модерна и не може леко да се разбере, да се вникне в нея изведнъж, а след дълго обмисляне на различните действия и разговори.....Пиесата е уморителна, пред вид на това, че е мъчно разбираема.“ (Гетрална хроника. В: „Светлина“ г. XIV, кн. 2, февруари 1906: 27–28)

Останалите рецензенти обръщат повече внимание на идейната страна в постановката и на нейните провокации в посока „свръхчовек и общество“. Самият интендант на театъра под псевдоним Кандид определя Бар като „мислител и отличен писател“, макар в тази

пиеса „художествеността да е на слаби крака“. Да разберем тази позиция, ни помага следният абзац от неговите „Театрални бележки“ (в-к „Нов век“ бр. 964, 7/20.12. 1905, с. 3): *„Разбира се, че това, което французите наричат „du theater“ никои немец не може да го достигне; следователно и Херман Бар не; ала той и немците възнаграждават този недостатък с мощно богатство от идеи. „Професорът“ не е нито драма, нито комедия; това е една философска пиеса...“*. Според Кандид – Миларов достойнствата на Бар са, че той е *„модерен и то във всичко“*, *„изнесъл е пред обществото една нова проблема“* и *„понякога насила отива до границите на сценически позволеното; (той) не се плаши от голата истина и откровеност“*. *„Новата проблема“* е, че *„назначението на човека не е толкова да разсъждава, колкото да действа“*. *„И така действието, доброто, разумното действие е жизненият елемент на човека...той (главният герой Каюс Дур – б. М. В.) има смелостта да превърне мировъзрението си в дело.“* Според този рецензент *„Кай Дур, като ни се рисува в пиесата не е наистина свръхчовек (като показва отношението му към Ида), но той несъмнено е един изключителен, необикновен човек.“* Като силен аргумент за своята теза авторът припомня, че в руския превод към заглавието *„е турено“* *„Необикновенный человек“*.

Близка до тази логика е и рецензията на Яворов, подписана с псевдонима „Отело“ (в-к „Демократ“ бр. 13, 1905, с. 3-4). Той сравнява две постановки на театъра – „Галеото“ от Жозе Ешегаре и „Майсторът“ понеже и двете са *„критика на строй и нрави“*, а са *„съвсем противоположни по осветление и извод“*. За големия български поет *„австриецът Херман Бар е между най-добрите представители на „новата“ драма...В тая пиеса художникът автор е на висотата на своето положение.“*

Висотата според българския творец е в това, че авторът не приема директиви от публиката, и без да търси ефекти за *„несвестни акламации“*, дистанциран от нея *„размахва като някой древен жрец магическия жезъл на своето изкуство. И пред нашите очи се разкрива картината на преживяваната действителност – занимателно жалка в своята варварска несъстоятелност и омерически величава в своите високо човешки перспективи.“* Както виждаме и в текста на Яворов прозира образа на религиозния пророк, най-вероятно без пряка връзка с публикацията отпреди 10 години в „Българска сбир-

ка“. От друга страна липсва обявяването му за „пророк на третия пол“, въпреки че дори само следната реплика на Дур може да даде подобен интерпретативен подтик: *„Ich sage: Zwischen Mann und Frau, die sich gut sind, kann sich ein Gefühl geistiger Verbundenheit entwickeln, das zu rein und zu stark ist, um durch sinnlichen Ärger noch getroffen zu werden. Ja, noch mehr, merken Sie gut. Es kann diese reine, ja fast sublime Gefühl zuletzt so sehr wachsen, dass es über alles hinauskommt, was blos die Kreatur in uns ausmacht...“* (H. Bahr. Der Meister. Komödie in drei Akten. Bühnenverlag Berlin, 1940, s. 63) [*„Казвам: между мъж и жена, които са добре помежду си, може да се развие чувство на духовна свързаност, което е твърде чисто и твърде силно, за да бъде засегнато от плътски дразги. Да, нещо повече, забележете го добре. Това чисто, почти сублимно чувство може така да израсте, че да надмине всичко, което създанието движи у нас...“*] За Яворов наистина интересна е най-вече проблематиката за индивида, изправен срещу общественото мнение, интересна е силата на героя „да презира „честта“ в нейния конвенционален смисъл, защото презира „обществото“, което я определя“. Интересна е, защото такава е и нагласата на водача на кръга „Мисъл“ и своего рода духовен наставник на младия поет, Пенчо Славейков. Тази част от рецензията, която вижда в пиесата сблъсък на индивидуалния морал, и то изграден в служба на хората, с пошлите конвенции на обществото (*„стоглаво и стоусто чудовище“*), е един вид рецептивно отражение на идеите на първата организирана група български литератори с цел модернизирание на българската култура, това е рецептивно съвпадане на идейната честотност на кръга „Мисъл“ с тези на вечно модерния Херман Бар.

Като отправна точка подобна е и рецептивната нагласа в рецензията за пиесата в сп. „Демократически преглед“ (г. IV, кн.1, януари 1906 г.), подписана от Г. Р-янь. (Според Иван Богданов. Речник на псевдонимите. С., 1992 г. името на автора е Райчо Райчев). И тези Литературно-театрални бележки сравняват две пиеси – „Чест“ на Зудерман и „Майсторът“ (в самия текст е изписано оригиналното заглавие и само в началото е допълнено с „Професорът“ и въпросителен знак) по тематичната линия „що е чест“ и ги противопоставят по решенията на проблема. Според рецензента „Майсторът“ оставя въпроса неразрешен. Явно рецензентът е добре запознат с фигурата на Бар, за пръв път на български той посочва прецизно ролята му в

кръга „Млада Виена“, критическите му трудове, близостта на произведенията му по дух с тези на Шницлер и специфично виенската творческа дилема *„целият живот е игра“*, *„но към какво води самата мъдрост, ако животът е игра?“*. Като изходна за интерпретацията тази гледна точка противопоставя майсторът Каюс Дур не само като силна личност, но и като *„повелителен темперамент“* спрямо другите хора. Неговата сила обаче не позволява на другите да правят дори *„едно самостоятелно движение“*. Тъкмо тази отчужденост от всички и тираничност превръщат героя в *„човек от друга някоя планета“* и когато той преживява семейната катастрофа абсолютно безчувствен, това окончателно отблъсква японецът д-р Кокоро, дошъл при него, за да се запознае с европейската култура. (На това място бих желал само да вметна, че никой от реципиентите не обръща внимание на факта, че Каюс Дур се е изградил като фигура в Америка, а противопоставянията и търсенията се разполагат единствено в рамките на идеи, родени по земите на Европа.) И този рецензент вижда духа на Ницше в пиесата на Бар, но в неочаквана позиция. С думите *„на една страна трябва да стои любовта, а на другата – омразата. Не трябва да бъдеш щедър и справедлив еднакво към всички хора, а дай справедливостта си на одного, но щедро я дай...“* според Г. Р-янь. *„азиатецът се явява носител на Ницшевите идеи, които стоят далеч от християнския морал и от отчуждеността на Каюс Дуровци към окръжаващия го живот.“* Според него симпатиите на публиката наклонят към *„некултурния азиатец Кокоро“*.

Още две рецензии на постановката могат да бъдат поставени в групата на обмислящата и проблематизиращата рецепция. Първата е на Любомир Бобевски (сп. „Задружен труд“ г. V, кн.1) Според него драматургът с *„артистична похватност“* описва един тип на свръхчовек и обвързва това описание със *„застъпления сега от обществото“* *„брачен въпрос“*. Основен говорител по въпроса е съпругата на майстора Виолета. Той обаче е категоричен, че *„теорията (на майстора) претърпява пълно поражение.“*

И рецензентът на в-к „Мир“ (бр. 1718, 1905) приветства избора на пиесата за репертоара на Народния театър, като заявява, че управлението на театъра е спечелило симпатии, защото показва, че е *„наистина живо училище, а не място, дето трябва да се смилат полесно храната...Херман Бар много спомогна в туй отношение.“* Как е станало това? Като *„дълбок психолог с тънка аналитична способ-*

ност и с висока художническа дарба“ „немският драматург“ разкрива „ в лицето на своя главен герой в пиесата нещо великолепно, което на пръв поглед на неумеещия да оценява и анализира се вижда жестоко, студено и безсърдечно, когато всъщност е точно обратното, напълно разумно и в висша степен безспорно качество на истинското човешко достойнство”- „Нещо подобно на философията на Нитче, която се стреми да направи човека свръхчовек“ Но...”*„посредством разумната любов към хората и посредством реалната работа за благо на слабите“*. Тази модерна за своето време идея според рецензента е представена от трупата не съвсем прецизно: „ *Пиесата се изпълни добре. Обаче се обърна някак си в драма, когато е комедия...комедията отсъстваше – нямаше сарказма, хумора и смеха, с които авторът на пиесата бичува най-жестоко дреболиите на живота.*“ За да приключи със следния апел: „*Но желателно е тая пиеса да я види всеки: тя е препълнена с материал, над който трябва да се мисли, като основа на високо човешко достойнство.*“

Ако сумираме патоса на описаните рецензии, ще видим отчетливото схващане на комедията като философска пиеса, свързана с идеите на Ницше; ще доловим стремежа на рецензентските гласове да убедят публиката в един вид обществена приложимост на подобни идеи и то във връзка с активното действие в името на обикновените хора. Ще видим още как на практика българската интелигенция схваща понятието „модерен“ – като нещо идейно и общественокритическо, което провокира статуквото на светогледа.

Че това обаче са разбирания само на един елит, доказва отзивът в по-полярното и масово издание „Светлина“, в който „модерно“ се идентифицира с „ *не може леко да се разбере*“ и обясненията са напълно плакатни – Каюс Дур е носител на нови либерални идеи, брат му е „*съвременният мъж завистлив, ревнив и надменен*“, а д-р Кокоро – „ *човек без характер*“. Механизмите на въздействие са обяснени също простичко: „ *Отлично игра В. Кирков ролята на Каюс Дур. Неговата хладност беше така естествена, че ний като консервативни по дух и ревниви според неговите идеали хора, не можем да не се възмуцаваме.*“

Независимо от различните рецептивни нагласи на българската публика самото име на Херман Бар бива запомнено и въведено в оборот чрез различните дискусии за новооформящата се българска

култура. Първоначално името се свързва предимно с театъра. Отново в „Българска сбирка“ в обзора „Немската литература в 1905 г.“ от Артур Лютер, в превод на Ясков (кн.1, 1906, с. 187–192), Бар се споменава като автор на сборник върху театъра (през 1905 той публикува пиесата „Sanna“ и „Dialog von Marsyas“ [„Диалог за Марсии“ е есе посветено на разбирането за трагическото и трагедията]), а изобщо за немската драма се казва, че *„първенствующото място заеха сега австрийците“*. Няколко месеца по-късно в-к „Ден“ (бр. 855 от 23 май 1906, с. 2) отпечатва статия на Георг Брандес посветена на Ибсен и публикувана *„на другия ден след смъртта му“*. Като се има предвид по-широкото схващане на българския четящ човек за Ибсен като емблема на модерното, може да се твърди, че следните изречение на Брандес помагат Херман Бар да бъде „подреден“ в актуалните български представи за европейска литература: *„Особено той влияеше на драматическата литература. Влиянието му се забелязва у Хауптмана, Зудермана и Хермана Бара.“*

В процеса на възприемане на творчеството на Херман Бар в България крачка напред към модерността на „декадентството“ прави Спас Ганев (следвал е във Виена, работи като учител по литература в родния си град Русе и сътрудничи редовно на „Българска сбирка“). В своята статия „Декадентството в най-новата ни литература“ („Българска сбирка“ г. XIV, кн. 4, април 1907, с. 220–231) под черта той категорично определя, че *„авторът (Х. Бар), сам модерен поет и драматург, иска да защити и обясни възгледите на модерните“* „в книгата си *„Die Überwindung des Naturalismus“* [„Преодоляването на натурализма“]. Преди това Ганев се е обозначил: *„по наш възглед, който всъщност е и този на всички сериозни изследвачи на днешната литература, тия модни течения говорят само за упадък, за декадентство в съвременната култура“*. Към *„модното, най-ново направление в съвременните европейски литератури“* според автора се причисляват *„така наречените символизъм, импресионизъм, иронизъм и въобще модерното течение (die Moderne)“*. Като белег за актуалните процеси в литературната система на България трябва да отбележим допускането на критика, че *„мнозина ще намерят тоя ни възглед назадничав, ще ни обвинят в невежество, в неразбиране тънкостите и високите качества на съвременните най-нови и най-модерни течения в западно-европейските литератури – това малко ще ни изненада.“* Всъщност целта на Ганевия текст е в

заявката „да свали красивото наглед було и изпъкне истината на лице.“ Т.е. да участва в някакъв дебат, в който има поне две страни – едната поддържа декадентството, а другата го развенчава. „Истината“ той ще постигне като предава чрез цитати от „Преодоляване на натурализма“ основни схващания на декадентите и после ги критикува. Без да описва библиографски изданието, с което си служи, критикът посочва страници (при това не винаги) от които цитира. Този похват би трябвало да предаде изключителна достоверност на текста му и да внуши в крайна сметка обективност. Но зад тази заявка се крие съвсем друго действие. Ето един пример. Същинското разсъждение на Спас Ганев започва с преценка: „*трудността да изпъкнат с нещо оригинално и трайно, поставя западно-европейските най-млади поети – славолюбци в отчаяние*“. Доказателство за това си твърдение той намира в началните фрази на текста „Die Moderne“ от Херман Бар (Hermann Bahr. Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von „Zur Kritik der Moderne“. Piersons Verlag, Dresden und Leipzig, 1891, s. 1–6): „*Скитах се по песъчливите равнини на север, между вечните ледове на Алпите, обикалях навсякъде – всъде намерих само нужда и оплаквания, никъде – утеха и съвет, безнадеждно.*“ При сравняване на оригинала и цитата веднага става видно волното отношение на критика спрямо цитирането. Той е преработил текста на Бар, като го лишава от оригиналната образност, макар преводът да е коректен. По-нататък в статията този рецептивен подход стига до смислови изкривявания. Така например авторът на статията обединява един след друг три абзаца, извадени от своя контекст и от цялостната логика на Бар, за да заключи иронично „*Достоен стил за предостойните обитатели та божествения Парнас*“ („Българска сбирка“, 1907, кн. 4, с. 224). Първият абзац е посочен коректно като цитат от стр. 132 на оригинала. Веднага след него следва извадка от стр. 137, но с обозначението *ibid.* В допълнение след местоимение, което замества думата „стил“, употребена при Бар в общия смисъл, Ганев добавя от себе си „декадентският стил“, т.е. пояснява и така преиначава смисъла на оригинала. После продължава с подборката и разместванията. И вместо логиката на Херман Бар, че стилът не информира за предметите, а трябва да пренася нюансите за впечатлението от тях, че стилът не е само „*къс душа в един предмет*“, а би могъл да пробуди и съвсем нова представа, т.е. „*трети живот*“, което „*естетиците на Парнас*

(става дума за Парнаската поетическа школа – б. М. В.) *първи открива и формулира*“ (Н. Bahr, Die Überwindung des Naturalismus, 1891, s. 133), пред българския читател се разкрива една не особено свързана мисъл, която би трябвало да демонстрира колко неясни и объркани са декадентите. Тази манипулация с текста не обслужва заявеното в началото на статията намерение „*да се свали красивото наглед було и изпъкне истината на лице*“, а заблуждава, за да бъдат защитени възгледи, които споделя и Спас Ганев и които са актуални за дискусиата в българските литературни среди в този момент. Това са твърденията, че отличителни белези на декадентството като литературно течение са: „1) оригиналност до умопомрачение; 2) провъзгласяване принципа на изкуството за себе си, на аристократизма в литературата; 3) вербализъм и изкълчване на езика; 4) предпочитане сюжети из възвишени сфери и силно влияние на Ницше в идейно отношение“ (пак там, с. 224). Наблюдаваният рецептивен феномен категорично показва как едно произведение на австрийския модернист Херман Бар бива включено целенасочено в един национален литературен спор. След преиначаването на смисъла на оригинала, българският автор стига до ясното заключение: „*декадентството в днешно време има за цел да отчужди изкуството от народа, да го направи достъпно само за известно число избраници... декадентството е обречено на смърт, защото то е фалшиво и повърхностно течение, не засяга народната среда и ще има винаги за противник народната маса.*“ Т.е. чрез отричане на „идеите“ на Х. Бар бива защитавана страната по спора, която поддържа литературата с народни традиции.

Към „Преодоляване на натурализма“ Спас Ганев се връща още веднъж през 1911 г. в своята статия „Драмата и бъдещето ѝ в нашата литература“ (сп. „Българска сбирка“, г. XVIII, кн. 4 от април 1911 г.).

За символистичната драма той отбелязва, че „за нея някои (подч. мое – МВ) казват, че е призвана да смени натуралистичната драма (Н. Bahr, Die Überwindung des Naturalismus). И отново говори за това, как „*символизмът в драмата и декадентството се обявяват за едно изнасилване на действителността в името на естетизма.*“ Дори и българският автор да следва в най-общи линии информацията от книгата на Бар (напр. за Метерлинк), той я преиначава в полза на своето схващане, т.е. обслужва се с нея така, както е правил това и преди четири години.

В годините между 1907 и 1912, период на интензивни процеси в налагането на „декадентската“ модерност в българската литература, името на Херман Бар се появява още няколко пъти най-вече свързано с интереси относно театралната практика. Що се отнася до по-обхватните прегледи на съвременната европейска литература от този период, които са от преводно естество, там австрийският модернист бива или премълчаван или само споменаван. През 1908 г. издателство „Буревестник“ публикува в превод от руски на Ячо Хлебаров студията на Владимир Фриче „Художествената литература и капитализма“. Дял втори от нея е посветен на Австрия и е разделен на четири части. Първата от тях е озаглавена „Литературата на буржуазната интелигенция. Романтиците и Хофманстал“. В нея ясно биват очертавани представите на руския автор за виенската интелигенция, които се основават на текстове от „един австрийски критик (Farinelli)“, „Грилпарцер“ и „Макс Месер“ (Вл. Фриче. Художествената литература на капитализма, С. 1908: 49). Виенският интелигент според него е мечтател, позбор, доколкото е артист в живото си, и е отдаден на религията на естетизма, литературната му конкретизация е дефинирана най-вече от схващането „да превърне живота в „сън“ или „игра“ (пос. съч., с. 50). „Най-ярки представители на туй романтично направление в литературата се явяват Шницлер и Хофманстал, любимците на буржуазната публика (ibid.)“ Хората, които ни изобразяват Шницлер и Хофманстал са не само мечтатели и актьори, но и естети: за тях изкуството е по-важно и по-интересно от живота, който служи само като материал за изкуството“. (пос съч., с. 52). За кръга „Млада Виена“ или за други автори, свързани с епохата на „преодоляването“, авторът на обзора не пише. Той се интересува от „влечението на интелигенцията към будизма в лицето на Мария Яничек“, от литературата на „демократическата интелигенция“ в лицето на Ф. Лангман и от „отражението на социалния въпрос в драмата“. В последната част на неговото съчинение са разгледани пиесите на Лангман „Бартел Туразер“ и на Мария дела Грацие „Въглекопачи“.

Малко по-различно е представянето на същия период от литературната история на немската литература, направено в изследването на Херман Вендел „От натурализма към мистицизма“ (публикувано без указание за превода в двете части на „Литературен алманах“ за година 1908 и 1909). В неговата втора част „Десетилетието на

„сврѣхчовека“ Херман Бар е упоменат като създател на терминологията: „*Па и други още моменти доведоха в това десетилетие до „преодоляване на натурализма“ („Überwindung des Naturalismus“ – израз, както и изрече „die Modernen“ в противоположност на „die Antiken“, най-напред употребен от Херман Бар“* (пос. съч., с. 57). От авторите на „Млада Виена“ е споменат единствено Артур Шницлер в контекста на следното твърдение: „*Що се отнася до сцената в буквален смисъл, то отам звучаха не приказки в стихове, а се донасяше съдържания говор на виенските салони, благодарение на Артур Шницлер, одържаха тук пълна победа.*“ И този преводен обзор единствено подсказва в много общи линии, че рецептивните нагласи на българските възприематели спрямо Херман Бар в последните четири пет години са идентични с тези на самите европейци – теоретик на модерността (вж. Спас Ганев), акцент върху драматургията му (постановката на „Майсторът“), тематичност в кръга на Ницшевите идеи (рецензиите за постановката) и възприемане на дейността му като отминала част от литературноисторическия процес, а не като актуален негов двигател.

Финалът на този период от рецепцията на Херман Бар в България е един неподписан реферат в списание „Свобода“ (Свобода, г. I, кн. 7, септември 1910 г.). В рубриката „Театър-Книжнина“ е поместен текст, озаглавен „Херман Бар за драматичното изкуство“ (пос. изд., с. 72–73) В самото свое начало той ни открива една неспоменана досега перспектива на рецепцията – „*немският писател и искрен приятел на славяните*“, без да я развива повече. После затвърждава образа му като на „*акламиран автор на толкова драматически произведения, а особено на новата хубава комедия „Концертът“ и на „най-духовитият виенски критик*“. Следва сбит преразказ на лекция изнесена от „*великия познавач на театъра и театралните работи*“ в залата на виенското дружество Gewerbeverein. Едно сравнение на реферата с текста на есето „*Schauspielkunst*“ [„Театрално изкуство“](Kulturprofil der Jahrhundertwende. Essays von Hermann Bahr. Auswahl und Einführung von H. Kindermann. H. Bauer-Verlag, Wien 1962, с. 328–342) показва коректност на сбитото възпроизвеждане на български език. Но и в този случай българският автор не пропуска възможността въз основа на авторитета на театрала Бар да го привлече за своя кауза. В края на текста той споменава: „*На края Бар твърде духовито вади своето заключение, че модерният е*

просто задължен да се посвети на сцената, единствена, що предлага на индивидуалността цялост в наслаждението в контакт с религиозните, еротични и демократични мисли на човечеството.“ Поне познатият на мен текст от Херман Бар не съдържа подобен апел.

И докато в българските литературни среди идеите на Херман Бар биват използвани в спора между „модерно“ и „традиционно народно“ българските театрали отново се насочват към драматургията му. Тъкмо в тези години комедията му „Концертът“ завладява европейските сцени и съвсем естествено се появяват български гласове за поставянето ѝ на българска сцена. Само един пример. В свое писмо до колега влиятелният български актьор Сава Огнянов пише на 27.09 1910 г. *„затова пък видях една комедия от Hermann Bahr, която беше чудесно изпълнена, казва се das Konzert и която вече почнах да превеждам“* (БДА ф. 38 оп.1, а.е. 65). Логиката на събитията ще отложи постановката на Боровия тетрален бестселър с години, но ръководството на Българския народен театър в лицето на неговия директор Иван Д. Иванов, режисьора П.П. Ивановски и драматурга Пейо Яворов вземат решение за включване в репертоара на пиесата „Наполеон и Жозефина“ от Херман Бар (Музей на НТ „Иван Вазов“, а.е. 746 – „Протоколи на артистичния комитет“, протокол № 26 за 1912 г.) Става дума за „Josephine. Ein Spiel in drei Akten“. Berlin 1899. С протокол № 49 от същата година същата група решава *„да приеме за репертоара направения от г-н Иван Д. Иванов превод на пиесата „Наполеон и Жозефина“, комедия в 4 действия от Хер. Бар, и да изплати на преводача хонорар за 4,5 коли (180) сто осемдесет лева.“* И до днес библиотеката на Народния театър „Иван Вазов“ притежава два подвързани машинописни екземпляра от пиесата, но нито режисьорският, нито инспекционният са били използвани. Започнала е Балканската война, а с нея царство България влиза в един военен цикъл, който ще приключи едва с края на Втората световна война. Работата на Българския народен театър е разстроена. През 1913 г. артистичният комитет записва в своя протокол № 2 от 04.05 1913 *„за избягване на всякакви претълкувания, ...реши да означи всички пиеси, предвидени като репертоар през настъпния сезон. Те са следните...“* Под №8 е „Наполеон и Жозефина“. Протоколът завършва с печалното изречение *„Реализирането на този репертоар остава за отделните му късове, в зависимост от материалните и технически*

условия.“ На 18.01. 1914 г. БНТ се оглавява вече от нов директор – д-р Димитър Т. Страшимиров, драматург е Константин Мутафов. Новият артистичен комитет описва всички пиеси като репертоар (16 на брой) в протокол № 29 от 19.09.1914. В този списък „Наполеон и Жозефина“ липсва. С което фактът за превода на пиесата и мотивите около нейния избор и преименуване потъват в забравата на историята. В рамките на настоящото изследване този не получил публичност рецептивен опит служи единствено като доказателство, че в периода от към 1905 до 1912 г. присъствието на Херман Бар в българското културно пространство не е случайно. Макар и свързани с различни стратегии в българския национален дебат за „модерността“ идеите на виенския „пророк на модерността“ са се превърнали в част от него. На това място бих желал да отбележа и едно по-скоро случайно съвпадение. По една ирония на съдбата заниманията на Пейо Яворов с театър започват с рецензия за „Майстора“ и приключват с репертоарните намерения, включващи „Наполеон и Жозефина“ – две „комедии“ от Херман Бар.

В настоящия етап от изследването на рецепцията на Виенския модерен в България информация за публични прояви, свързани с Херман Бар, липсва до 1923 г. Включително и в обзори за литературния живот, подписани топографски с обозначението Виена. Така например в списание „Листопад“ един текст подписан с псевдонима Т.Я. и с времепространствена определеност „Виена, юни 1922 г.“ говори за Виена, Бургтеатър, Шницлер и т.н. без да „си спомня“ за Бар, въпреки че в периода 1920–1922 само издадените книги с неговото име са осем на брой, а една от тях е посветена тъкмо на Бургтеатър. („Изкуството в чужбина“, в „Листопад“, 1922, с. 255–261). И все пак Херман Бар се завръща на българската културна сцена през 1923 г. Повод за това става неговата 60-годишнина. Отново в „Листопад“, в рубриката „Литературен живот“ се появява информация за това събитие и кратка оценка за твореца (Листопад, г. IV, кн.7, май 1923, с. 187): „Тоя писател, който е прекарал всички литературни и политически метаморфози през последните 40 години... нито в една фаза на своята литературна дейност не е бил скучен. Той съединява французката лекота с виенската задушевност.... Към тази комедия („Концерт“ – б.м. МВ) е приложимо мнението на самия Херман Бар за собственото му драматично творчество: Бар не усмива човечеството, а се усмихва на неговите слабости.“ В следващите го-

дини името му ще се появява в българската периодика вече като класическо за литературната история. В теоретични разработки на новото поколение български литературоведи името му ще се свързва коректно оценъчно в литературноисторически план. Емануил Попдимитров ще го опише в своето изследване „От натурализма към символизма“ съвсем обективно: „Родоначалникът на „Млада Виена“ е *Hermann Bahr*, вечно подвижният и винаги преодоляващ себе си поет. Макар и сам да не е открил модернизма, все пак той е най-високия му прорицател.“ След като е описал отделните биографични практики на поета, като ги е обвързал със съответните литературни течения в историята на европейската култура, младият доцент от Софийския университет и сам поет-символист, ще резюмира: „В своите автобиографични скици той бележи: „Съдбата ми беше предписала, от мястото където съм и доколкото мога – да подпомогна за формирането на новото човечество.“ („Листопад“, г. VI, кн. 2 декември 1924, с. 47–48)

Близко по дух отношение към Херман Бар има и издаваното от Теодор Траянов списание „Хиперион“. За емблематичната фигура на българските модернисти Теодор Траянов виенският литератор е добър „стар познат“ (вж. Вера Балабанова. Теодор Траянов. Литературна анкета. Изд. „Наука и изкуство“, С., 1980, с. 57, 58, 104). В „Хиперион“ той публикува преводи на есета от Бар за Бетховен („Хиперион“, кн. 4, 1927, с. 177–178) и Ибсен („Ибсен и младежта“ в „Хиперион“, кн. 3, 1928, с. 108–110); публикува и едно обширно описание на Ат. К. Георгиев върху модерния европейски театър „От натурализма до експресионизма“ („Хиперион“, кн. 7, 1928, с. 282–292 и кн. 3, 1929, с. 101–111), в чиято първа част „Театърът на Ото Брам“ е отделено място за „новия повик – освобождение от натурализма“ и съответно за „специалната книга“ на Херман Бар по този въпрос. Тези няколко примера недвусмислено показват, че за българската литературна сцена от втората половина на двадесетте години на двадесети век Херман Бар е адекватно вписан в литературноисторическите представи, а що се отнася до ролята му в европейската и по-специално немскоезичната литература българските писатели (*homo scriptor*) и учени (*homo academicus*) са успоредили своите позиции. А това е надежден белег за приключването на дискусиата, служила си и с неговото име.

Отгук насетне класическата фигура на писателя Херман Бар ще бъде обозначена в българското културно пространство с две големи проявления.

През 1932 г. издателство „Паскалев“ публикува в своята „Всемирна библиотека“, изградена по модела на „Универсална библиотека“ на немското издателство „Reclam“, сборника с разкази „Хубавата жена“ от Херман Бар (Херман Бар. Хубавата жена. Разкази. С послеслов от Стефан Цвайг. Ал. Паскалев и сие, 1932 г. = „Всемирна библиотека № 802“). Преводът е от немски на Х.[енрих] Левенсон, а като цяло книжката следва немския оригинал. (Hermann Bahr. Die Schöne Frau. Novellen. Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig = Reclams Universalbibliothek Nr. 6451). Що се отнася до българското оформление, добавен е един портрет на автора в пророческа поза, а името на Цвайг е изведено и на корицата. И двата издателски рецептивни акта имат своето обяснение. Първият в досегашната рецепция на Бар в България, а вторият във факта, че в края на двайсетте и началото на трийсетте години от миналия век за българския книжен пазар книгите на Стефан Цвайг са един вид бестселъри, а името му е приеман във всички слоеве на обществото белег за актуална и модерна литература. (По-подробно вж. Борис Минков. „Стефан Цвайг в България“ В: Борис Минков. Проблеми на новелистичната ситуация при херман Брох и Стефан Цвайг и някои аспекти на българската белетристика между двете световни войни. Дисертация. Институт по литература БАН, Сф 2002, с. 276 – 370.). Преводът на Левенсон е коректен спрямо оригинала и като точност, и като стил. Послесловът на Цвайг играе ролята на по-масов популяризатор (като авторитет и като количество) на иначе установени в българските литературни среди оценки за Херман Бар. (Тиражът на изданието е 5 000 бр.)

За втори път творба на Херман Бар достига до широкото българска публика през 1943 г. И това е тъкмо майсторската му работа „Концерт“. Споменавана в частното, а отчасти и в публичното пространство на българската култура от 1910г. насетне, тя става част от репертоара на Българския народен театър. Ако има сила, която можем да наречем ирония на рецептивната съдбата, то случаят с тази комедия на Бар, в контекста на цялостното негово присъствие в българският театрален живот, напълно ще потвърди термина. Ако пиесата „Майсторът“ пада от афиша до голяма степен поради напускането на една част от трупата и вътрешните крамоли в младия бъл-

гарски театър, ако „Наполеон и Жозефина“ не може да стигне до сцената поради войните и смените на ръководството на театъра, „Концерт“ отпада от репертоара, тъкмо в момент, в който набира сили, но вместо публика и в театъра идва новата власт на работниците и селяните. С настъпването на 9-ти септември 1944 г. тя мигновено затваря старите буржоазни институти, а репертоарите им поставя под съмнение. Особено ако съдържат произведения от автори с немски имена. Обратът за Бар е налице – ако в предходните години тъкмо немскоезичната му принадлежност и допускането му от националсоциалистическата цензура в културата на Третия райх спомогат нямащият нищо общо с подобна проблематика „Концерт“ най-после да стигне и до българската публика, то отсега нататък за българската култура не само комедията, но и името на нейния автор ще се превърнат в една добре забравена история.

Както споменах по-горе, за пръв път интерес към „Концертът“ е регистриран от Сава Огнянов при неговата творческа командировка из театрите на Прага, Виена, Мюнхен и Берлин. Ето какво е записал той в своя дневник на 27 септември 1910 г.: „*В Дойчес театър – „Концерт“, комедия от Херман Бар, много подходяща за нашия театър.*“ Следват скици на декорите и мизансцените за I и за II–III действия, описание на декорите и на костюмите. (Иван Гърчев. Из театралния дневник на Сава Огнянов. В: сп. „Театър“, кн. 5, 1961, с. 56–60). За втори път Огнянов гледа пиесата на 04 февруари 1911 г. в Резиденцтеатър Мюнхен. Впечатленията си поделя в кореспонденция до колеги и очевидно ги ангажира, защото в библиотеката на Българския народен театър се набавя един руски превод от 1910 г. (И до днес под сигнатура АФ 792.830 в библиотеката на Народния театър „Иван Вазов“ в София се намира Герман Барь. Концерт. Комедия във 3-хъ действияхъ. Перевод с немецкого М. С-вой и С. Д-ского. Москва. Изд. Театральной библиотеки М.А. Соколовой, 1910 с печат от руската цензура „безусловно позволено“.) В същата библиотека се съхранява и един екземпляр на превод от Хар. Шопов без датировка.

Но едва през 1941 г. артистичният комитет на БНТ в състав Владимир Полянов- директор, Николай Масалитинов – режисьор и Николай Лилиев – драматург решава „да включи в репертоара на Народния театър следните пиеси:3. *Концерт, от Херман Бар, поканва се г. Димитър Стоевски да преведе пиесата от оригина-*

ла” (Музей на Нарден театър „Иван Вазов“ а.е756, Протокл № 179 от 3.11. 1941 г). С протокол № 193 от 26 май 1942 г. се взема решение „*„Концерт“ ще се постави от директора на театъра г. Влад. Полянов, поканва се художникът Асен Попов да изработи декорите*“ и се разпределят ролите. Премиерата е на 2 март 1943 г. В сезона 1942/1943 пиесата е играна 18 пъти, а в следващия 1943/1944 – 4 или общо 22 пъти.

Както тримата членове на Артистичния комитет, така и преводачът са много добри познавачи на немскоезичната драматургия. Полянов и Стоевски (псевдоним на Димчо Чолаков) са състуденти от Грац. Полянов учи и във Виена, когато там *„живееха Верфел, Херман Бар – критик, есеист, автор на умни салонни комедии, нашиумелият Шницлер и нежният Феликс Салтен.*“ (Владимир Полянов. Зад завесата на театъра, литературата и обществения живот. Мемоари 1905–1945. Университетско издателство и „Кралица Маб“, С., 1997, с. 48). Самото ръководство на театъра в този период се опитва да спаси репертоара му от „агония“. За подобни мотиви свидетелства директорът Полянов: *„ в това време Народният театър приличаше на агонизиращ болен. Наглед всички бе хубаво, а нямаше нищо, което да въодушеви, да запали талантливия състав.*“ (пос. съч., с. 231). В същото време царство България е коалиционен партньор на Германския райх и обществените нагласи са доста съзвучни с тези в Германия и Италия, без да стигат до крайности. Естествено е да се предположи, че при своя избор на немски пиеси отговорните лица ще се съобразят с културните настройки на времето.

Според изследователя на театъра в националсоциалистическа Германия Богуслав Древняк *„ wurde der erfolgreiche Lustspielautor (H. Bahr – B. M. V.), obwohl „als typische Erscheinung des liberalen Spätzeit“ gewertet, geduldet...Seine Lustspiele „Das Prinzip“, „Wienerinnen“, „Der Meister“, „Die Kinder“, „Die gelbe Nachtigal“ und „ Das Konzert“ wurden auf den Bühnen im Dritten Reich ziemlich oft gespielt.*“ (Boguslaw Drewniak. Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945. Droste Verlag, Düsseldorf, 1983, s. 187)[успешният автор на комедии е бил търпян въпреки, че е оценяван като „типично явление на късните либерални години. Пиесите му „Принципът“, „Виенчанки“, „Майсторът“, „Децата“, „Жълтият славей“ и „Концертът“ са играни относително често по сцените на Третия райх.“] В същото време почти всички майстори

на сцената, свързани с Виенската модерност – Шницлер, Хофманстал, Ауернхаймер, Полгар, Цвайг попадат в рубриката „Volksvergifter“ [отровители на народа] или „jüdische Dekadenzliteratur“ [еврейска упадъчна литература]. Надявам се, че с тези няколко щриха към времето и участниците в събитията, стават ясни мотивите да бъде включена в репертоара еда „умна салонна комедия“, която може „да въодушеви“ и не ще бъде в разрез с духа на историческото време, при това с доказано успешна история по европейските сцени.

Програмата за представлението изобразява на корицата си бюст на Бар в стил „библейски пророк“, в бележките за него е отбелязано, че в централна Европа с голям успех са минали „неговата драма „Майсторът“ и комедията му „Концерт“, която се играе и до днес.“ (Дори и този подбор да е направен с умисъл, доколкото точно това са и двете негови пиеси, включвани в репертоара на театъра в София, той е израз на един вид артистично самочувствие, което прави и българската сцена част от европейската.) Следват насоки за възприемане от страна на зрителя: „иронията извишава до дързост, която само увереността на един голям творец може да си позволи“, „истинското, действителното за него...не е в онова, което го заобикаля“, „неговата природа винаги се е стремил да се добере до нещо по-дълбоко.“ Самото описание на действието на комедията като за театрална програма е един вид насочваща интерпретация: очертани са характерите, изведен е проблемът за „артистичната репутация“, преведен е евфемистичният смисъл на онова, което главният герой Густав Хайнк нарича „концерт“ (сиреч неговите малки изневери, за които мъдрата му съпруга знае), насочено е вниманието и към финала на постановката, в който като че ли за пръв път волният артист и майстор в дамските гамбити ще удържи дума, дадена на съпругата си. (Програма. Народен театър. Драма кн.14, София, сезон 1942-43) Още в тези уводни думи към зрителя преди да се е вдигнала завесата, е видна интерпретацията на българския постановъчен екип – да засили дидактичния момент. Всъщност подобна насока позволява и самата пиеса, доколкото авторът ни показва своя герой поуморен от постоянната защита на бляскавото си мъжко име поради натрупаните години. Особено след последните разговори и признания пред „своята Мици“, продължаването на играта би могло да я превърне след време в трагедия на мъжа, който вижда себе си в

един образ, а природата неумолимо държи на възрастта му. Тъй че наистина може би този „концерт“ и да е последният. Възможно е режисьорът да се е движел от сходни мотиви в своите съкращения, но факт е, че пиесата на сцената на Българския народен театър завършва с репликата на Хайнк „– Не Мария, никога вече!“ (Вж. Hermann Bahr. *Das Konzert. Lustspiel in drei Akten*. Philipp Reclam jun. Stuttgart. Universal-Bibliothek Nr 8646 [2], s. 134) [Моите наблюдения и интерпретация се основават върху работни текстове от постановката – текст на осветителя и текст на суфльора, (Библиотека на Народен театър „Иван Вазов“, инв. № 692) и оригинала на текста в посоченото по-горе издание.)] Зачеркната е цялата последна поява на Ева и класическата финална сцена, в която Ева се хвърля в прегръдките на Ханк с думите „Was tust du? Gustav, Gustav! Nicht, nicht! [Какво правиш? Густав, Густав! Не, не!], а той отговаря (resigniert) Ich muß, ich muß [(резигнирано) Аз трябва, аз трябва...]. Така двусмисленият, пък и доста по-комичен финал е заменен с покатегоричен във възпитателно отношение край. В работния текст на осветителя е запазена схема с означения за движенията на определените реплики. Според тази схема на финала се достига до следния мизансцен – в предния ляв ъгъл на сцената е Мария, в дясното дъно влиза и излиза без реплики Ева. Докато произнася репликата „Никога повече“ Хайнк отива по посока на Мария. Т.е. и на сценично действено равнище финалът не остава отворен – изборът е направен категорично. Като вземем под внимание решението на първата сцена с появата на ученичките в дома на майстора, която е била изпълнена фарсово, за което свидетелстват отзивите в печата, можем да предположим, че интерпретацията на Полянов в жанрово отношение не е чисто комедийна, а се опитва от фарс да премине през комедия и да стигне до мелодраматична поука. Навярно тази посока на режисьорската интерпретация е продиктувана тъкмо от „извишената до дързост ирония“ и духа на един факт, който няма как да е бил познат на Полянов. „Bereits im November 1934 protestierte das Amt Rosenberg gegen die Aufführung des Stückes „Das Konzert: „Abgesehen von Bahrs nichtarischer Verheiratung steht im Mittelpunkt dieses Lustspiels der Ehebruch.“ (В. Drewnik, zit. В. S. 188). [Още през ноември 1934 г. службата в Розенберг е протестирала срещу постановката на „Концертът“: „Независимо от неарийския брак в сърцевината на тази комедия е семейната изневяра“.]

Рецензиите за постановката у нас са доста полярни. Отрицателните се залавят тъкмо с промяната на финала (което обаче е доказателство, че пиесата е позната и преди постановката, ако не масово, поне на част от българските културтрегери). Цветан Минков обвинява режисьора, че не се е справил с недъзите на актьорите и най-вече с този „*да изразят чуждинност*“. За отрицателното му мнение допринася и „*немотивираната*“ промяна на типа Густав Хайнк в края и отнемането на „*солта на комедията*“, която е тъкмо „*в тази непоправимост*“ (Български народен театър. Двуседмечник за драматично, оперно и филмово изкуство. Г. XIII, бр. 251–252 р 4.4. 1943, с. 2). Рецензентът на в-к „Дневник“ е още по-категоричен „*Постановката на Полянов не е задоволителна в много отношения*“ (Дневник, XLII, бр. 12 9541, 1943, с.4). Най –елегантно проблематизира единствено от естетическа гледна точка пропуските на постановката Владимир Василев. В редактираното от него списание „Златорог“ под псевдоним П. Рудевиц той провежда „Кратък диалог във време на едно представление“ („Златорог“, кн.3, март 1943: 139–141). И влиятелният български критик и дългогодишен директор на Народния театър схваща като пропуск неумението да се изгради типичната виенска атмосфера („*Зорка Йорданова (Мици) англичанка или виенчанка е?*“), фарсовото начало и решението за характера на Хайнк. Тъй като според Василев „*комизмът произтича от прозрачните хитрини на философията (психологията) на артистичната личност*“ актьорът, който изпълнява ролята, би трябвало отчетливо да играе човек на изкуството, а не просто бонвиван. Тези свои забележки дългогодишният директор прави в хапливия контекст на твърдението, че „*днес някогаишните идейни и максималистични маски са заменени с ухиления израз на театралното клакьорство*“ (с. 140), но и в безспорно доброто познаване на творчеството на Херман Бар: „*Като истински виенчанин от времето на импресионизма животът за Херман Бар – противно на бюргерския морал и идеалистичното искателство – е в мимолетните превръщания, в които се изпитва артистическата му пълноценност. Забавна сценична анекдотика, изпъстрена с леки сентенци, които се подхвърлят в залата, без да налагат задължение на зрителя как да ги приеме: сериозно или като шега.*“ (пак там).

Добронамерените отзиви подчертават, че „*след няколкото по тежки пиеси в Народния театър тази комедия идва „навреме*“.

Нейната прелест е в очарованието на диалога, остроумието и многобройните комични положения (Мила Данаилова. Немска пиеса в Софийския народен театър „Българска мисъл“, г. XVIII, 1943, кн. 2, с. 88-90) „Тя има стегнато и бързо действие и сюжетът ѝ е разгърнат умело и отмерено... в нея има нещо оригинално и остроумно, защото предизвиква у публиката искрен смях. Изпълнителите са се почувствали в своята стихия, защото ролите им са благодарни и пригодени за развитие на естествена и свободна игра и затова комедията се играе с настроение“ (Крум Зелков. „Концерт“ в НТ. Народен театър, г. VII, бр. 121, 13.03.1943, с. 1). И рецензентът в „Сердика“ говори за „изкуство за забава“, „приятна отпочивка за актьори и публика“, защото „постановката подчерта убедително артистичната виенска атмосфера, дето като че ли всичко минава на шега без тежки последици и тягост вкрая.“ (Сердика, г. VII, кн.1-2, 1943: 35). В един от многотиражните вестници „Утро“ писателят Димитър Бабев определя постановката като съзвучна с духа на Баровото творчество. След като говори за неговата неспокойна биография, той описва и типа комедия, специфичен за Херман Бар: „В комедиите си Херман Бар умее да създаде комични положения, остроумни диалози, весели сцени, без да изпада в изтъркана духовитост.“ При това той е наблюдателен, прониква в душата на героите си, „намира им мястото в живота и от там рисува тяхната житейска философия“ (Димитър Бабев. Новата пиеса „Концерт“. Утро, г. XXXIII, 1943, бр. 10074, с. 6).

Независимо дали оценяват постановката на Полянов положително и ли не съвсем, всички рецензии (с изключение на тази в „Дневник“, която има по принцип по-жълт характер) демонстрират адекватно разбиране на спецификата в драматургията на Херман Бар. Навярно ако не би имала пръст иронията на рецептивната съдбата, при това вписване в културните потреби на младата българска държава през първата половина на XX век Херман Бар не би останал напълно непознат за българите от втората половина на същия век.

РЕФЛЕКСИВНОСТ И АВТОРЕФЛЕКСИВНОСТ В ЕСЕИСТИКАТА НА ИЛИЯ ВОЛЕН

Запрян Козлуджов
Пловдивски университет „Пайсий Хилендарски“

Ще ми се да започна наблюденията си върху особения тип рефлексивност в есеистиката на Илия Волен, цитирайки оценъчните съждения на един от големите наши автори – Константин Константинов: „Творческата същина на Илия Волен е като линията на неговия пейзаж: спокойна, чиста, синтетично наситена. Няма внезапни завои, отклоненията са съвсем редки, мащабът за нещата не е пространствен, а върви в дълбочина. Една вътрешна съсредоточеност замества ненужното разнообразие във фабула и разточителство в подробностите“ (Константинов 2005: 4). Критическият рефлекс на Константинов е много показателен. Той вярно улавя основната характеристика на представяното творчество, като в голяма степен казаното е напълно валидно и за есеистиката и афористиката на Илия Волен.

Вътрешната съсредоточеност и задълбоченост стоят в основата и на есеистичните му размисли върху природата на творчеството и творческия акт, върху ролята на езика като специфично литературно градиво, върху творчеството на различни писатели, за да се стигне до изключително интересните авторефлекси, свързани с отговора на въпроса как пиша и как се създава едно литературно произведение изобщо.

В иначе позитивната си рецензия „Критикът в писателя“ по повод появата на първата есеистична книга на Илия Волен „Мисъл и думи“ (С. 1967) Кръстьо Куюмджиев твърде прибързано струва ни се заявява: „Наивно би било да търсим литературоведски ценности в книги като тая на Илия Волен“ (Куюмджиев 2005: 364). Напротив – според нас в голяма част от есетата и очерците си писателят достига

до интелектуални прозрения, които интуитивно напипват и предугадват сериозни литературоведски проблеми, решавайки ги по своему оригинално и нетрадиционно.

Тезите, които Волен аргументира и защитава, са плод не само на безспорния му критически талант, но и на особената му рефлексивна способност. Именно проявите на тези литературоведски ориентирани способности ще бъдат предмет на интереса ни в настоящето изследване.

По думите на Джон Лок „рефлексията е наблюдение, на което умът подлага собствената си дейност и способите за нейното проявление“ (Лок, 1960: 129). Тя предполага наличието на особен тип способност, в която и чрез която се проявява интенционалната организираност на работещото съзнание. „Това съм, което мисля. Човек е мислеща материя.“ – заявява лаконично Волен в една от сентенциите си (Волен 2005: 355). И това не е просто перифраза на Декартовото „*cogito ergo sum* – мисля, следователно съществувам“. Мисловната нагласа, изразена чрез цитираното рефлексивно съждение, стои доста встрани от строгия картезиански рационализъм. Неслучайно, стоящ в съседство афоризъм гласи: „Мисълта е съществуване, чувствата – живот“ (Волен 2005: 338), т. е. чрез мисълта се постига същността на съществуващите неща, но те оживяват, получават конкретната си индивидуална реалност в собствената ни сетивност, емоционалност и чувственост.

Съзнанието на Илия Волен е непрекъснат поток от образуване на смисли и интенционални преживявания, основаващи се на рефлексията, чрез която в същото време тези процеси постигат собствените си проявления. Неслучайно писателят твърди: „В съзнанието най-напред се появява качеството на мисълта – после самата мисъл. Съзнанието си прави леглища от относителни истини, за да съществува“ (Волен 2005: 354). За неговата рефлексивна способност като че ли е подходящо Хусерловото определение, според което „рефлексията е название за актове, в които потокът на преживяването с всички негови разнообразни събития... става ясно постигаем и анализируем.“

Волен проявява изострена литературоведска рефлексивна чувствителност в наблюденията си върху литературната художественост и ролята на литературния език, в оценките на голяма част от българските писатели и особена „авторефлексивност“ в автобиографичните си очерци и есетата, посветени на природата на творческия акт.

Плод на индивидуалната му рефлексивна способност е умението му да превръща чуждото в свое, не чрез критическо преодоляване или безкритично възпроизвеждане, а „тълкувайки – както твърди Гадамар – чуждото в своите понятия и в своя хоризонт, като така се демонстрира по новому неговата значимост“ (Гадамар 1991: 71).

Проблемът за езика на художествената литература е сред централните в есеистиката на Илия Волен. За него литературната дума има особена стойност. Той по свой път достига до формулировки подобни на Йовковите. За Йовков думата е „страшно нещо – чрез нея може да се изрази всичко“ и стремежът му е да направи езика си „колкото се може по-самопонятен и разбираем, та читателят да мине през него без да се усети, за да се спре върху изображението“. В есето си „Мисъл и думи“ Волен подчертава: „Велико нещо е думата – писателят трябва отговорно, с вкус и творчески да си служи с нея След като напишеш произведението, гледай вече на думите като на врагове – гони ги из него, задрасквай ги, докато остане само мисълта“ (Волен 2005: 8). „При хубавия език – думата изчезва при четене, остава предметът, който изобразява.“ – гласи един от афоризмите на Волен, а друг ударно подчертава: „Предметите се изявяват чрез формата си“ (Волен 2005: 351).

В изказванията си и двамата творци интуитивно са предусетили и лаконично са изразили основната задача на автора при работата му със словото и над словото. Завършеният теоретичен облик на тези творчески рефлексии можем да видим в лингво-философските формулировки на М. Бахтин, за когото „огромната работа на художника над словото има за цел да го преодолее, защото естетическият обект израства на границите на словото“ (Бахтин 1986: 324). Казано с други думи – авторът преодолява лингвистичната определеност на словото, съпротивата му като материал чрез механизмите на художественото формоизграждане. В акта на това боравене, словото се развеществява и прераства във форма, която трябва най-адекватно да изрази търсения смисъл и активната естетико-оценъчна позиция на твореца. Или казано със сентенцията на Илия Волен: „Мисълта трябва да бъде облечена в голотата на формата“ (Волен 2005: 339). Критико-есеистичните рефлексии на Волен защитават виждането, че езиковият пласт на творбата е предимство към естетико-литературния. За него езиково назованото в литературното произведение трябва умело да води към етико и естетико неназованото –

герои, преживявания, конфликти, настроение и т. н. към битийните ценности, които творбата проблематизира.

Тази теза е представена по много показателен за твореца начин в началото на есето му „Мисли за езика“:

„Езикът е орган на тялото ни, с които изказваме мислите си: с помощта на който обличаме мислите си в „зрима“ и за другите форма; чрез който освобождаваме мисълта си. . . Какво трябва да се разбира под език на писателя? – Изказване на мислите, начинът, по който се изказват мислите; думите и тяхното подреждане в изречението, цялата оная словесна риза, в която са облечени мислите на дадено произведение. Всъщност ние не можем да делим мисълта от думите, но тъй като при писателското изкуство са налице специални грижи за формата на мисълта, за облеклото на мисълта, тук вече ние можем да отделим – макар и условно – мисълта от формата ѝ; да говорим за начина, по който писателят изказва мислите си, да говорим за неговия език. Думите са багрите, с които писателят рисува образа на своята мисъл, думите са нотите, които определят мелодията на фразата, думите са крила, които отнасят мисълта на писателя между хората, във времето. Героите, пейзажите, чувствата, страстите – всичко това, създадено от писателя, сякаш е омагьосано, превърнато в букви, в думи, които чакат чудодейното докосване на съзнанието ни, на душата ни, за да оживее, за да се раздвижи, да заговори...“ (Волен 2005: 14).

Ще си позволим да поставим редом до цитираното и един цитат от „Естетика на словесното творчество“ на Бахтин:

„Думите в литературното произведение се подреждат от една страна, в цялото на изречението, периода, главата, акта и пр. от друга страна изграждат цялото във външността на героя, неговия характер, ситуацията, обстановката, постъпката и т.н. и най-сетне цялото на естетически оформеното и завършено етическо жизнено събитие, преставайки при това да бъдат думи, изречения, глави и пр. Думата влиза в естетическия обект като характеристика на конкретната ценност, т.е. влиза не лингвистичната форма, а нейното ценностно значение... Активността на автора се превръща в активност на изразената оценка, която обагря всички страни на словото...“ (Бахтин 1986: 53).

Съпоставката на двата цитата сама по себе си е достатъчно показателна, а коментарът е излишен. Те красноречиво показват пресеч-

ните точки във възгледите на големия творец-мислител и на големия философ теоретик. Изразните им средства са различни – продуктивният резултат от мисленето им – идентичен.

Илия Волен има изключително точен рефлекс върху словото и начините, по които литературата го използва. Той специално подчертава контекстуалната обусловеност на смисъла и естетически значимата оценъчна активност на писателя, който гради определен контекст. „Значението на думата, нейната цена е в зависимост от средата, от атмосферата, от климата, при който е поставена тя да даде своя живот... Атмосферата е всичко за думата – отбелязва Волен – тя е нейната душа“ (Волен, 2005: 16). Задоволяването само с „номиналния“ и смисъл води до нейното умъртвяване. Чрез уметното боравене със словото в есетата си той доказва и показва как авторската интенция може да превърне възможното и вероятното в смисловата реализация на дадена дума във функционализирана, естетически значима съставка на художественото цяло. И тъкмо затова писателят нерядко посяга към точно определена дума, заради особения конотативен ореол, който тя е придобила, битувайки в дадена речева сфера. Именно този смисъл той активира и функционализира в посоката на търсения естетически ефект „Който борави с нея, трябва да има в себе си чувствителни аптекарски везни и сигурна зидарска ръка, която да я слага, където зидът я вика.“ – отбелязва Волен в есето си „Свещен бяс“ (Волен, 2005: 39).

Специфично място в есеистиката на Илия Волен заема проблемът за литературата като форма на обществено съзнание, т.е. отношението между литературата и живота, между изкуството и действителността. В размислите си той е уловил и изразил ролята и проявите на условността, като определяща онтологичния статус на изкуството, както и начина, по който литературата е обвързана с времето си. Рефлексивните прояви на Волен в това отношение са показателни с интуитивната си прозорливост. За него изкуството „е действителността плюс автора, действителността плюс мечтата“, израз е на активно оценъчно отношение към нещата и света, не просто „фотография“, а претворяване на света в чиито ход литературата „прониква в цялата същност на читателя“, изменя го, прави го свой. „Идеята, обобщеността – подчертава писателят – е подземното стъбло, коренът на литературното произведение, от който то като че се храни, расте, цъфти дава плод... Чрез нея обикновеното жизнено

събитие се прочиства, обогатява, откъсва се от земята, тласва се някъде между звездните пространства и става изкуство“ (Волен, 2005: 261). Такъв е писателският рефлекс на Волен. Модифицираният му израз можем да видим в съвременната литературоведска постановка, според която литературата е една /не единствената/ специфична знакова форма, в която определен идеологически смисъл се обективира, за да влезе в полето на нашия жизнен, социален и културен опит за света.

Великолепни в своята синтетичност, лаконичност и критическа прозорливост са наблюденията, които Волен прави върху спецификата на късия разказ в поредицата от посветените му есета и размисли. За него основните черти на разказа са „краткост, единство и чистота на събитието, съгъстеност, острота, ударност“ (Волен 2005: 57). Той много точно е схванал и изразил едносъбитийността на разказа, като основен жанров принцип и своеобразната му контрапунктна природа, която Алексей Толстой е описал чрез популярната формула „запетая + но“.

Специално внимание Волен е отделил на проблема за безкористността и отговорността на творческия мотив, който пък от своя страна предварително предполага и обуславя жизнеността на творческия продукт. „Гнусно е да се пише за пари – заявява писателят – Да не ставаме занаятчии, да не ставаме търговци на буквени знаци. Което се пише за пари, не отива по-далече от парите“ (Волен 2005: 86). За него по „бахтински“ казано творческият мотив трябва да съхрани своята естетическа „свобода, непринуденост и безкористност“. В противен случай той ще е предварително увяхнал, защото са прекъснати онтологичните му корени.

Волен има много точен рефлекс върху взаимовръзката на твореца със съвремението му и осмисля и изразява това отношение нееднократно в есетата си. „Писателят е вкоренен в епохата си... – пише той (Волен 2005: 11). – Писателят трябва да бъде апостол на времето си – не лъжесвидетел. Когато пише трябва да освободи мисълта си от всякакви съображения и да вижда пред себе си само едно – истината. Само освободената мисъл може да създаде истинско изкуство“ (Волен, 2005: 88) Не е случаен паралелът, който Волен прави между Антей и писателя. Единият получава силата си от допира със земята, а другият от съприкосновението с времето си. Илия Волен отново по свой оригинален начин защитава тезата, че писателят е едновременно

но обект и субект на литературната традиция, в която се оглежда и чрез която се стреми да осмисли и собственото си творчество. Тази теза лежи и в основите на неговите внимателни и прецизни критически оценки в статиите и есетата, посветени на редица писатели. (Подробен анализ на тези преценки и мотивите им е направил Кр. Куюмджиев в цитираната по-горе рецензия „Критикът в писателя“). Тяхното творчество всъщност се явява духовната среда, в която самият Волен е положен и която в голяма степен определя и собственото му духовно битие.

Специфичното битие на Воленовия дух като че ли е намерило едни от най-интересните си проявления чрез разгърнатите авторефлекси върху собствения му творчески процес. Неслучайно той насочва вниманието си първо към въпроса „Защо пиша?“ и след това към начините на писане. Своеобразното единство между „Какво“ и „Как“ на казаното за твореца се постига чрез упорита работа над словото. Рефлексивните механизми на този процес са подробно представени. А чрез продуктивния им резултат Волен отново връща към един от основните проблеми на есеистиката му – проблема за езика! „Над езика много работя – споделя той... Когато напиша фразата, аз проверявам всяка дума, дали не може без нея, и ако фразата рухне без тази дума, както зидът без тухлата, оставям я... Мисълта трябва да бъде облечена така да се каже в голотата на формата, в собствената си кожа. Езикът трябва да бъде физичен, т.е. читателят да не търси мисълта, да не я разгадава, а още при първия поглед да я види цялата, от всички страни, да види образа“ (Волен 2005: 240). И в рефлексите си върху творческия акт Волен отново стига до тезата, че единството между „Какво“ и „Как“ на казаното се постига тогава, когато съпротивата на словото като материал е преобладаваща, когато то е развъплътено чрез формообразуващите механизми в образ, който най-адекватно изразява вложения в него смисъл.

В статията си „Есеистиката на Илия Волен“ Здравко Недков с основание причислява Илия Волен към духовната формация на Константин Константинов и Атанас Далчев. Те наистина си приличат като отношение към литературното слово, като светоусещане, начин на мислене и нравствени позиции. Общувайки с есетата на Илия Волен, съвременникът може остро да усети, онова, което ни липсва, за да бъдем истински хора, или онова, което ни е нужно за да бъдем такива. Реализираната в есетата му херменевтична рефлексивна спо-

собност наистина се осъществява като своеобразна самокритика на мислещото съзнание, „в хода на която – казано с думите на доайена на философската херменевтика – Ханс-Георг Гадамер – цялата абстрактност на това съзнание възстановява изгубената цялост на човешкия опит за света“ (Гадамер 1991: 71).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бахтин 1986** : М. М. Бахтин. *Естетика словесного творчество*. М., 1986.
- Волен 2005**: Илия Волен. *Вникване*. Есета, бележки, размисли. 2005.
- Гадамер 1991**: Х. Г. Гадамер. *Актуалностъ прекрасного*. М., 1991.
- Константинов 2005**: Г. Константинов. За Илия Волен. // в. „Литературен форум“ – юбилеен брой 100 г. от рождението на Илия Волен. 2005.
- Куюмджиев 2005**: К. Куюмджиев. *Критикът в писателя*. Следговор. // вж. Волен 2005.
- Лок 1960**: Джон Лок. *Избр. Фил. Произведения*. М., 1960.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ И ГЕО МИЛЕВ – ПО ПЪТЯ МЕЖДУ СОФИЯ И ЛИПИСКА

Мая Горчева

*Пловдивски университет „Пайсий Хилендарски“ –
филиал Кърджали*

*А да пренасяш чак от Немско неща,
които се губят в България, то е само губи-време.*

П. П. Славейков, „Рихард Демел“, в: „Немски поети“

*Ако не си си купил преди, купи си сега от Немско очила:
иначе твоите черни очи, по българско обикновение,
ще гледат и виждат все опакоето...*

П. П. Славейков, „Немски поетки“, в: „Немски поети“

*Това ме научи чужбината, че не трябва да се мисли,
че само на запад има хубави работи,
а ний сме още на долния басмак*

Гео Милев, писмо от Лайпциг, март 1913

Имената на двамата творци са знакови за две поколения на българския литературен модернизъм. Гео Милев многократно засвидетелства пиетета си към по-стария майстор¹, чиято проповед заляга в

¹ Младият Гео Милев поставя на първата страница на своя ръкописен „Сборник Изкуство. Книга четвърта. 1913“ портрет на П. П. Славейков, увенчан с лавров венец и наречен Pontifex maximus. Някои творби от това време подписва с име на „островния“ поет Гуца Весел или с двойката на това име и своето собствено: „Гуца Весел – Г. Милев“. В първите си преводи избира автори, въведени от Славейков. В критическите си текстове отп-

самосъзнанието на младото поколение български модернисти и е пораждаща матрица за рефлексите, нагласите, или като цяло за *Lebenschauung*.²

Повод за съпоставката между двамата творци вземаме от биографичния факт³: и двамата поемат към Лайпциг, или ако употребим уютната омекотена славянизирана форма – към Липиска, – известен университетски център, където пребивават още д-р Кр. Кръстев, Ив. Шишманов или Ал. Балабанов.⁴

равя реплики към неговите оценки, втвърдени в литературното самосъзнание като абсолютни цитати.

Във в. „Лира“ (бр. 12) младият литератор прави следния портрет на стария майстор: „Поет лирик и епик. Всичко в неговите песни е тъжно, елегично. Филолог – въвежда ново правописание – изхвърля буквите Ъ и Ъ. Един от първите български поети. Директор на Народния театър в София“. По-късно любовната привързаност отстъпва на заден план в обобщаващите литературно-исторически оценки от „Антология на българската поезия“ (1925): „Значението на Пенча Славейков като голяма фигура в българската литература почива върху неговата естетическа проповед“ – с вметната в скоби Н. В.: „Тук грешат мнозина като смесват поета с естета“. От поетичното му творчество висока оценка заслужава само „Сън за щастие“ – и особено „последният къс“ „Самотен гроб в самотен кът“. Тази миниатюра се появява по-късно в Гео-Милевата „Антология на жълтата роза“, а мотивът „самотен гроб“ – във вариацията „Гроб“ от „Иконите спят“, пред която стои епиграф вероятно именно от Пенчо-Славейковата антология на народната поезия „Книга на песните“.

² За връзката с предходника, засвидетелствана в „Писмата“, говори С. Хаджикосев. „Творческата еволюция на Гео Милев“. В: Гео Милев. Нови изследвания и материали 1989 (16-31).

³ Разбира се, ще търсим ефектите отвъд биографичното в културните модели и естетическото самосъзнание. В този аспект – отвъд фактологията – въпросът защо тъкмо Германия е натоварена да стане желан център на българската периферия, „хоризонт на мечтата“, разглежда М. Николчина („Германия на бляновете“, „Литературен вестник“, бр. 12, 9-15. 4. 1997).

⁴ Всъщност първото пътуване на П. Славейков до Виена от 1886 г. е за лечение, а през 1918-1919 Г. Милев е в Берлин за поредица операции, като за пътуването му е съдействал д-р Кръстев. „Германия“ има много важен смисъл за двамата творци не само като културен център, впрочем болезнено изживяващ провинциалността си спрямо други европейски центрове, то е и екзистенциален праг.

Оттук д-р Кръстев отправя обвинения към българската публика за липсата на духовни стремления в своите „Литературни писма“ от далечната 1890 г.⁵ Писмата отразяват настроенята на младежа далеч от родината, породени от съпоставката на академичната образованост с очакващото го поприще в родината. И същевременно завръщането е очаквано с нетърпение и с любов, каквато е вдъхновила и стила му в създадената по това време, именно в Липиска, статия „Иван Вазов. Етюди за лириката му“: „Четецът може би сам познава по натъртения ми език, че тук говори една малко екзалтирана душа, душа, пълна с радост, че може да намери час да отдъхне от другите занятия и да побеседва с далечния, убития български дух.“⁶

В „Литературните писма“ размишленията за българската култура често водят до саркастични оценки: далеч от родния език Гео Милев пък избира да побеседва с Пенчо Славейков, но за оценките и за възприемането на съвременната немска култура. В съотношението между моделите на предходник и следходник обаче се очертава въпросът дали наистина „немското“ е нова територия на естетически и критически възгледи за експанзия, или просто експонира родните идиосинкразии.

Всъщност за пътешествията в немската култура можем да съдим от съставената в България Пенчо-Славейкова антология „Немски поети“ (1911) и изпращаните от студента Гео Милев в България „Литературно-художествени писма от Германия“, печатани в първата годишнина на „Листопад“ (от дек. 1913 – юни 1914), тоест от два текста, принадлежащи към българското литературно пространство.

В предговора към „Немски поети“ П. П. Славейков заявява, че ще представи немската поезия по читателските си предпочитания. Вместо да дава шаблонни бележки, той ще сподели собствените впечатления, иначе казано, съставителят се отказва да следва някаква

⁵ Алюзията към *domo sua* е очевидна при изброяването на интересите на българската публика, за която съдим „от популярността на пиеси като „Борислав“ (I писмо). Кръстьо-Кръстевите „Литературни писма за 1890 г.“ (отпечатани в „Критика“, 1891) са от времето преди „Мисъл“. И те са свързани с университетските години, завършили обаче със защитена докторска теза. Те са, така да се каже, писани в пред-защитна треска (Кр. Кръстев, „Литературни писма за 1890 г.“: „Критика“, 1891; в: Съчинения, т. 2, 2001).

⁶ Цит. по Д-р Кръстев, Съчинения, т. 2, 2001: 25.

абстрактна схема, експлицираща немската поезия и „чуждото“, а прогласява правото на свой прочит на „чуждото“. Представянето на немската лирика се оказва поредната демонстрация на Пенчо-Славейковия талант на „играещ човек“ на перото.

Целта на Гео-Милевите „Литературно-художествени писма от Германия“ на пръв поглед е запознаването на родната публика с новости от тамошния културен живот, като поредното наваксване на родната закъснялост. Според заключението на Писмо VIII те пропагандират новите идеи в немската култура – и то в тяхна „полза“, т. е. те са реклама и агитация, както подканя и немската дума за реклама *die Werbung*. Дали успяват, е друг въпрос, но определено излъгват очакванията на „нашенския читателски свят“, защото поднасят не просто факти и информация, а чертаят психо-исторични преображения и подтикват читателите да се потопят в тяхното съпреживяване. Подобно на Пенчо-Славейковите въведения към „Немски поети“ младият литератор не свежда полезни данни за културните явления, а пише репортаж за собственото си разбиране на тези явления. Юношата отпуска юздите на критичната си мисъл, съчетавайки интелектуалност и полемичност, разгърнати в находчиво повествование за случки и персонажи от културния живот.⁷

⁷ Като жанрова принадлежност „Писмата“ се вписват в образците на българската есеистика, постигнати от Страшимир Кринчев, по-късно от Чавдар Мутафов или Кирил Кръстев. Те демонстрират ерудиция и острота на преценките, превърнати в духовитост и изящен стил. По тематика писмата не приличат на Пенчо-Славейковата антология – но са проникнати от същата освободеност във възприемането на чуждото – и цитират познати от „Немски поети“ имена. Същевременно „Писмата“ носят богатството на Пенчо-Славейковия стил, винаги в готовност да преобърне излагането на факти в ироничен коментар. Те не повтарят и Пенчо-Славейкови идеи – и същевременно ги цитират щедро. Те демонстрират ерудиция и острота на преценките, превърнати в духовитост и изящен стил. И успоредно авторът с лекота засяга основни естетически въпроси и полага конкретните факти в универсални културно-исторически парадигми.

Като критически похват този стил бива наречен „парадоксна критика“, за сближаването между двамата автори срв. Н. Георгиев, „Немскоезичните цитати у Пенчо Славейков“: „Това е теоретизиране и критика, като напипват пукнатините в широко разпространените и приети гледища и съсредо-

Отново с „намигане“ към родния контекст Пенчо-Славейковите идеи са непрекъснато подкачани, цитирани ту почитателно, ту иронично.⁸ Съвременната култура е разкрита във връзка с конкретен повод или тема, в два среза. От една страна, „психо-социологическият“ анализ откроява пластове на елитарна и масова култура, а историческият обособява етапите в развоя на изкуството към повече психологическа дълбочина и философска проблематика. Пенчо-Славейковият и Гео-Милевият подходи към „немското“ си приличат, доколкото дават израз на непосредствени реакции на възприемашото съзнание. И същевременно „Писмата“ са интелектуално дистанцирани, увличащи в литературно-исторически обобщения. Вместо концептуализиращ патос, при Славейков оценките остават подвластни на неизкушения читателски възторг.

Първите две писма I. „Хауптмановото „тържествено представление“ и неговия бойкот“ и II. „Оперети и фарсове“ показват немската култура „от мястото“ и разкриват една неподозирана от българските неофити на модерната европейска култура „безалаберност“, позната обаче от Пенчо-Славейковата критика или от Доктор-Кръстевите „Литературни писма“. По пенчославейковски образец младият Гео Милев намира термините, като активизира през турцизмите пейоративния потенциал на експресивната разговорна реч, за да назове и

точават натиска си върху тях, като предизвикателно им противопоставят срещуположни решения [...]”

⁸ В избора на Гео Милев да назове поетесите „поетки“ можем да заподозрем стремеж да се създаде иконичен образ на заглавието на Пенчо-Славейковата антология „Немски поети“. Писмото е замислено като анализ на новите тенденции в поезията, но с оглед мъжко-женската родова двоичност. А попълна тема на писмото са напълните литературата да се анализира с методите на филологията. В Гео-Милевите съждения, отзвук на Пенчо-Славейковите борби с „езиковедците – езикоедци“, познати от памфлета, приписан на Иво Доля (от „Острова на блажените“), виждаме отново вечно насажданата неприязън между литература и граматика, божем и двете приютени под полите на филологията. Иначе в литературните текстове виждаме и безвкуските ѝ плодове.

Други Пенчо-Славейкови тези обаче са иронизирани. Например упованието в *das Gefühl des Geschlechtlichen* – напук на „тартюфовците на изкуството“ – като ядка на „най-жизненото в живота“: но според младия литератор тук липсва все още дълбочина в чувствата.

едновременно да коментира пошлото не-изкуство.⁹ Другите термини на младия критик са от сферата на техническата „производимост“ и от модерната епоха: писането е „фабрикация“, авторите са наречени „безбройни популярни производители“.¹⁰ Нагласите и концептуалната рамка, през които „вижда“ немското, са според изработения в „нашенско“ Пенчо-Славейков модел и за „немското“, и за „българското“. А финала на първото Гео-Милево писмо можем да перифразираме по алековски: и в Германия е същото: „филистриумът“ е немското съответствие на нашенската фасулковщина.

Младият литератор съвсем не е във възторг от онова, което вижда в прехвалената европейска страна, както свидетелстват писмата до баща му. Но опитът се оказва катализатор за избистряне на вижданията му и за формулиране на ясното разграничение между социално и естетическо измерение на изкуството. В първите две писма Гео Милев търси „психо-социоложки“ обяснения за отношението между „демократизиране“ и „опрофаняване“, разгърнато по посоката, зададена от Пенчо-Славейковия „Остров на блажените“ с неприязънта към „средната ръка“. Младият литератор вижда в противопоставянето на „плеба“ и „художествения свят“ неизбежния дуализъм на Ариман и Ормузд.

Д-р Кръстев в младежките си „Литературни писма за 1890 г.“¹¹ също пише от странство за „демократията“ в отечеството си и мечтае за „литературно министерство“. Според него заедно с изблика на демократическа енергия в младото българско общество „вятърът отнесе и всяка способност да вяваме в една сила, един авторитет, да се покланяме на един дух, една религия – на високото, вечното, великото“. Но такива авторитети тъкмо от сферата на естетическото вижда в съвременната немска култура младият студент: това са големите творчески личности и творбите на модерното изкуство. Критерият за естетически безспорното, по който той оценява явленията,

⁹ Пошлите драматични произведения като „Испанска муха“, „Пупшен“, „Милият Августин“ са наречени „сценична уйдурма“ (аналогично е определението и за сръбските народни песни в статия от „Листопад“ I, кн. 26, 1914).

¹⁰ За „пазарната“ терминология на литературните критици срв. В. Стефанов, Литературната институция, 1996: 133-147.

¹¹ Срв. цит. съч.: 491.

е „отгледан“ в предходното десетилетие, по страниците на „Мисъл“, под погледа именно на д-р Кръстев и П. П. Славейков. Тъкмо този предварителен критерий, преди „виждането“ на новото в Немско, дава увереност на студента да съди трезво и без екзалтации за културата, въздигната като висок еталон за изостаналата българска провинция.

След III-то писмо са очертани естетическите образци в историческата приемственост от „Пан“¹² и кръга на „жизнерадостниците“, немските поетки към драмата на Г. Хауптман до новата символическа изразност при Р. Демел или Ф. фон Щук. Гео Милев защитава историческото виждане за раждането на модерното изкуство през 1880-те и 1890-те години. Като средоточие той сочи „К о м п а н и я т а П а н“, в която влизат художниците Бюклин, Ханс, Тома, Либерман, Лайстикова, Хофман, Клиндер, Франц Щук и др., поетите Фалке, Лилиенкрон, Демел, Бирбаум, Хартлебен, Флайшлен, Пшибишевски, Якубовски, Хуго фон Хофманстал и др., сред тях се откроява Фр. Ницше, проповедникът на философията на живота.

Тези писма са построени вече по модела на представяне на автора (IV. „Немските поетки“; V. „Лъкът на Одисея“, новата пиеса на Хауптмана“; VI. „Рихард Демел“; VII. „Франц фон Щук“). Повечето имена са познати и в български контекст¹³, споменати са и в Пенчо-Славейковата антология „Немски поети“, което обаче младият студент преднамерено прикрива, твърдейки, че „разбира се“, Демел е непознат у нас – въпреки Пенчо-Славейковите преводи. Явно подобно твърдение се отнася преди всичко до провиждането на нова, непозната у нас същина на Демеловата поезия.

Новото като нагласа и нов път към абсолютните символи се очертава при големите майстори на предходната епоха, които разкриват драматизма на човешката съдба и индивидуалното съзнание

¹² Pan (1895-1900) – литературно списание, издавано в Берлин, ръководено от О. J. Bierbaum, J. M. Graefe и др.

¹³ Репродукции на А. Бюклин и Фр. фон Щук, представителни за визуалната култура на 1880-те и 1890-те от XIX век със съчетанието на алегоризъм в тематиката и класицистично изображение, са отпечатани в „Художник“ (I, кн. 13–14, 15–16, 17–18, 1906). Известната Бюклинова картина „Островът на мървите“ е разпознавана и като възможен прототип на Пенчо-Славейковия „Остров на блажените“.

и които осъществяват прехода от естетическия опит на 19. век към експериментаторството в първите предвоенни години на 20. век. Натрупванията на символизма водят до обособяването на едно „постсимволистическо“ поколение след *les grands maîtres*, към което принадлежат Емил Верхарн, Морис Метерлинк или Рихард Демел. В VI. писмо са изведени имената на Демел – Ницше – Хофманстал, които са дадени отново в един ред национални названия, навярно условни, колкото и Пенчо-Славейковите в очерка „Олаф ван Гелдерн“: „единът германец, другият славянин, третият романец“.

В контекста на този машабен естетически или „психо-историчен“ процес е изяснено понятието „модерен художник“ (в писмото, посветено на Фр. фон Щук) – „творец-създател, а не рисувател“. П. П. Славейков акцентира върху индивидуалното своеобразие и творческата личност във всеки един от очерците в „Немски поети“, категорична формулировка той дава и в по-ранния очерк за Рихард Демел от „Мисъл“ (1902): „Наместо десеттях заповеди, на скрижалите на своя живот и поезия той туря една единствена заповед, тъй често забравяната от други поети заповед: а з.“

Уеднаквяването на творческа и реална личност (срв. Славейковото „И песни, и живот у Демеля е едно“) при Гео Милев е изведено като принцип на „новата естетика“. В писмо VII, посветено на Щук, младият литератор я обобщава така: „поезията, която се издига в образа на символизъм или м о д е р н а п о е з и я до висшата висота на едно н о в о и з к у с т в о: изкуство на душата“. Формата на Новото изкуство е символистична, но по същността си то е изкуство на душата. Формулировката на Гео Милев за Новото изкуство е отворена, тя остава, и дори изисква непрекъснато му поставяне в нови функции, защото то се разпознава като израз на непрестанно обновяващата се м о д е р н а д у ш а. А бляновете и съзерцанията на тази душа ще гарантират и непрестанен развой на поезията, без да може тя по преумция да бъде затворена в абсолютните параметри на една школа.

Славейков говори предпазливо за авторите от този кръг. И същевременно в оценките му откриваме опорните понятия за Гео-Милевата културно-историческа концепция. Както бе посочено, авторите, упоменати в „Писмата“, са познати от Пенчо-Славейковата антология „Немски поети“, но оценките могат да се окажат диаметрално противоположни. Поезията на Рихард Демел, както и модернистите поети въобще, извикват недоверие у стария майстор, да не кажем

– докарват го до потрес, заради демонстрираната „умствена слободия и душевна разгашеност“, докато Гео Милев благоговее пред „напругнатия лиричен драматизъм“ и ни най-малко не се вслушва в напътствията на Pontifex maximus. Вместо това той прилежно намира в други Славейкови текстове възславящо Демеля определение, което да цитира: „Рихард Демел, поетът, който единствен е схванал трепетите на душата на времето ни...“.¹⁴ Парадоксално, но именно в антисимволистично настроените Славейкови текстове, в отделни цитатни откъси, младият литератор е прозрял тази линия на поезията, изразителка на „тъгите ни“, чиито първенци започва да представя в поредицата „Лирични Хвърчащи Листове“ от 1915 г. Във въвеждането към Рихард Демел в антологията „Немски поети“ е дадена характеристиката: „Той беше гений, изразител на модерната душа [...]“: следходникът е отрязъл цитата дотук, за да конструира своя модел на Модерната поезия, родена от Модерната душа, цялостно изложен в статията „Модерната поезия“ (“Звено“ I, кн. 4-5, 1914). Ето обаче пълния цитат при П. П. Славейков: „Той беше гений, изразител на модерната душа, на оная душевна каша у разните полуболни, болни и луди, за които синьото е зелено, желтото – котка, жената – карфица, а септември – пръч!“.¹⁵ Въздигането на Р. Демел зачерква обругаването от страна на предходника учител, като опазва оценката му, но надарена изцяло с противоположната стойност: като цитира (отрязвайки цитата на) критика първожрец, жест, който отграничава нивата на модерност в разбирането за поезията.

Отново както е при Славейков, новата ера в изкуството за Гео Милев е ознаменувана с Нищевия призив за „преоценка на всички ценности“. Гео Милев прави нови преводи – и нови прочити на публикувани в „Немски поети“ откъси от Нищевата лирика: „Самотен“ // „Усамотен“ (“Звено“ I, кн. 4-5, 1914); „Слънцето залязва“ // „Слънцето залязва“ (“Лирични Хвърчащи Листове“: Пети, „Дионисиеви дитирамби“). В увода към преводната поредица „Лирични Хвърчащи Листове“ (1915) младият литератор заявява, че поредицата започва с *нарочна омисъл* и тя е насочена към българската културна ситуация:

¹⁴ Тази оценка е дадена в преведената от П. П. Славейков „Автобиография“ на Детлев фон Лилиенкрон, „Рихард Демел“, Мисъл XII, кн. 6, 1902, срв. Събр.съч., т. 7, 1959: 509: всъщност при Гео Милев тя се появява двойно опосредена като цитат на цитата.

ликвидирането [– именно безостатъчното „ликвидиране“] (като му поставят една удивителна накрая, в знак на удивление...) на нашето културно клатушкане между ветровете на чуждите култури... Втората заявена амбиция е от порядъка на философията на модерното време, цитатно означена с *Umwertung aller Werte* („преоценка на всички ценности“). Отново в сферата на значещите цитати е посочването и на „фокуса“ на това усилие: българския читател – за да не се срамуваме повече от него, както думаше някога Пенчо Славейков. А Славейков подхваща Ницшевата тема за *Umwertung* в статията „Рихард Демел“ от „Мисъл“, XII, кн. 3, 1902. Също в „На Острова на блажените“, в очерка именно за Стамен Росита, „главатаря на младите символисти“, но в ироничен план: „Всичко това Росита е подслушал от Нитче, онзи модерен титан, който изгуби ум в борбата за „Преценката на ценностите“. И двамата автори – фикционалният Стамен Росита и историческият Р. Демел – са обект на критика поради антигьотевската липса на „ясност“. Мистификаторската страст на Славейков обаче сподобива Росита и с книга „На Балкана“, от 1906 г., и така го свързва с родното българско пространство. Островната Антология се оказва предсказваща за онова въздигане на Демеловата лирика, за което се чувства призван следходникът.

Литературно-историческият модел, станал очевиден за младия литератор в немския контекст, е отнесен и към българския: моделът унифицира немско и българско с първопоставянето на авторите от 1890-те. „Авторът“ на това българско поколение е именно Пенчо Славейков, а мястото му е потвърдено в критическите публикации в представителните за това поколение немски списания. В ст. „На такиз глави – такъв бръснач“ („Мисъл“ IX, кн. 6, 1899), сп. Gesellschaft¹⁵ (XIV, Heft X) говори за творчеството му, което открива нови пътища пред българската поезия, а в същата годишнина (Heft VIII) е представена и стихосбирката му „Бленове“.

¹⁵ Gesellschaft: водещо списание на 1880-те, основано през 1885 г. в Мюнхен от M. G. Conrad и M. Greif, просъществувало до 1902 г. Негови сътрудници са: W. Weigand, L. Thoma, J. Rüderer, R. Presber, Fr. Wedekind. Стихове на Мартин Грайф са включени в подборката на антологията „Немски поети“. В ст. „От натурализъм към символизъм“ Ем. Попдимитров го характеризира така: престарелия елементарен поет с провинциален диалект...“. За критически материали е привлечен Георг Брандес.

Препратките към българския контекст в „Писмата“ са многобройни – като се започне от разменените реплики със Славейковия авторитет, мине се през задявките с нашенски преводачески опити за запознаването с модерната немска поезия, до свързването на Славейков тъкмо с поколението на 1880-те и 1890-те. За раждането на модерното изкуство от преобразената през средновековието душа разказват писма „III. Сатириите около Стария „Пан“ и „VI. Рихард Демел“; същата тема е разгърната в ст. „Модерната поезия“ и в докторската дисертация на лайпцигския студент. В цитираната статия, публикувана все по това време, в кн. 4-5 на сп. „Звено“ от април-май 1914 г., като творци, разкриващи модерната душа, са посочени Верхарн, Демел, Балмонт, Метерлинк, Хофманстал „– и дори Яворов“; също Верлен, Маларме, Самен, Якобсен. Темата за българската модерна поезия се открива с цитат именно от „Кървава песен“ на П. П. Славейков:

*И искрен е езичникът Балкан, който казва величайшо неведение:
... някакъв си бог на дървен кръст разпънат.*

Първото пътуване на Гео Милев и студентските години се оказват своеобразен препрочит именно на улегналото в българската традиция родословие на модернизма. Имената на немския авангард липсват от „Писмата“.¹⁶ Пътят на младия Гео Милев към Липиска е прокаран от предходника. Но тъкмо в Липиска идва и раздялата с духовното му настояничество – а след години, отново от Германия той се отправя към неизследваните брегове на най-новото изкуство.

¹⁶ В този смисъл е важно да уточним, че наистина Гео Милев донася авангарда в родната България, но хронологически това не става през студентските му години, както обикновено приемат български и небългарски изследвачи. Решаващо, за да приеме новите имена и манифести, се оказва второто му пътуване, т.е. „преносът“ става възможен в следвоенен контекст.

СПИСАНИЯТА „НАШ ЖИВОТ“ И „ЗВЕНО“ – УПОТРЕБИТЕ НА ДЕКАДАНСА

Калина Лукова
Бургаски свободен университет

В сп. „Наш живот“ (кн. V, 1912) е поместена статията на Иван Радославов „По повод Тургенева“, придружена с „Бележка на редакцията“: „Авторът на предлаганата по-долу статия, Иван Радославов, български преводач на Бодлера, е един от идеолозите на крайния модернизъм (декадентство). Макар да увлече вече няколко генерации български писатели, модернизмът у нас още не намира своя теоретик и не е застъпен в критиката¹“.

Антон Страшимиров обявява амбицията на своето списание в това отношение и отбелязва, че „възможната полемика сега ще бъде повече от навременна“. Тази проблематика се открива и в статии от по-късното списание „Звено“ и едно съпоставително изследване би прояснило въпроса за българската рецепция на декаданса.

Според Св. Игов „истинската консолидация на второто модерно поколение се осъществява след Балканската война – в кръга около списание „Звено“ на Димитър Подвързачов. Тук се обединяват почти всички творци на българския символизъм (с изключение на Радославов). Към този кръг се прибавя и една нова фигура – на Гео Милев, който веднага се прокламира като теоретик, а с „хвърчащите си листове“ прави дори опит за манифестно обединяване на модерното движение²“.

¹ Страшимиров, А. „Наш живот“, 1912, кн. V: 276.

² Игов, Св. История на българската литература. С., 1991: 244.

Списание „Звено“ с редактор Димитър Подвързачов е обявено за месечно литературно списание, но излиза само в пет книжки през 1914 г. Като същински теоретико-модернистични текстове се открояват две статии: „За шестима великани“, подписана с инициали Н. Л. (Николай Лилиев), отпечатана в кн. 2–3, и „Модерната поезия“ с автор Гео Милев, отпечатана в кн. 4–5. Многозначителен факт е, че и двете статии поставят още в началото си проблема за „декаданса“ – за неговата история, за литературно–теоретичните и художествените му употреби. Авторите от сп. „Звено“, както и от по-ранното списание „Наш живот“ (те предпочитат термина декадентство), създават българския рецептивен модел на декаданса. Нашата задача е да конституираме неговите характеристики в съпоставката „Наш живот“ – „Звено“ и да го проектираме спрямо западноевропейските образци.

Статиите на А. Страшимиров и на Ив. Радославов в „Наш живот“ изграждат характерната за списанието парадигма на декаданса (1909–1912), която включва: амбиция за участие в общоевропейските полемики около декаданса; обсъждане на „неговата същност и екстремности“ в общо–исторически и актуално–модерни контексти (Страшимиров привлича като илюстративни контексти най-вече Оскар Уайлд, Пшибишевски и частично – Верлен и Рембо, а Ив. Радославов свързва чуждия контекст с родния чрез темата за нощния град (ноктюрното) в поезията на Бодлер, Верлен, Рембо, Верхарн и на Д. Дебелянов и Н. Лилиев, в стихотворенията в проза на К. Константинов; проблематизиране на декадентската душа; интерес към декадентския стил, към декадентската пластика.

В първата си статия „За декадентството“ А. Страшимиров отбелязва, че декадентството е ново направление и „с всичките си екстремности може да се оправдае само като остра реакция на натурализма в мисъл и чувство“³. В по-късната си статия „Прогнос“ Страшимиров със самочувствието на литературен историк и теоретик съпоставя философията и естетиката на различни литературни направления (школи) в диахрония, за да открие спецификата на декаданса.

Страшимиров търси съотношенията между *декаданс* и *символизъм* и това е важен момент в българската модернистична критика.

³ Страшимиров, А. За декадентството. // „Наш живот“, 1907, кн. VIII: 29.

Според него „новото течение е оклеймено като *декадентство* само за отстъпления от крайно фиксираните естетични положения на парнасистите. И не се е подозирало, че това отстъпление (което се оказва тъй възродително за поезията, защото бе естетично възмогване) се мотивира наистина от декаданс, но общ – *декаданс на установените от векове форми на живот*⁴“.

Страшимиров се стреми към философски, социални, семантични и стилистични съпоставки между декаданса и символизма (модернизма). Той отбелязва, че първите символисти не познават още *своите средства на манипулация*. В процеса на овладяването им те *уронват* изкуството, т.е. създават творения, „*неразбираеми от себе си*“. В този смисъл парнасистите естетици ги отричат като декаденти, т.е. като хора, които подбиват значението на изкуството.

Според Страшимиров определението декаденти е привлечено и заради „невероятно скандалния частен живот, който водят новаторите“, т.е. то изразява „всестранен етичен упадък при днешния обществен строй“. Писателят критик отбелязва, че полемиките около декадентството и модернизма спират в следното разбиране: „модернизъмът иде да се открие като идейно течение за посрещане надигащата се велика социална вълна на нашето време, която носи и нов етичен култ“⁵.

В края на статията Страшимиров обобщава, че символизмът (явно понятията символизъм – модернизъм се равнопоставят) е плод от кръстосване на естетични търсения с процес на обществено обновление и днес няма нищо общо с някогашното декадентство. То се явява в някои страни (Русия, България) в своя първообраз, защото „тези страни са „назаднали и едвам сега отразяват преживяното на запад“⁶“.

Макар че полемиките около декаданса са стихнали в западноевропейската култура и литература А. Страшимиров поставя този проблем в българската литературна периодика. Той го проблематизира и в аспекта на модерната (декадентска) душа.

В статията „За декадентството“, подписана с псевдонима Т. Размов, А. Страшимиров за първи път теоретизира върху модернизма,

⁴ Страшимиров, А. *Propos.* // „Наш живот“, 1912, кн. 9–10: 354.

⁵ Пак там: 359.

⁶ Пак там.

като използва термина декадентство: „Да посоча същността му и неговите екстремности – ето предмета на бележката ми. Ще взема за илюстрация на същността най-тълкувания от славянските декаденти – Станислав Пшибишевски.“ Страшимиров подробно цитира Пшибишевски в „Pro domo mea“, „De profundis“, акцентирайки върху теорията му за „чистия душевен живот, за голата индивидуалност и за състоянието на сомнабулистичен екстаз: ...съществува още нещо освен глупавия мозък... някаква незначителна сила, надарена с необикновени способности, а именно: душа – душа, която се е отвращавала да чувства постоянното си допиране със смешната баналност на живота и за да не проституира себе си всеки ден, е създала мозъка...“⁷.

Страшимиров явно е впечатлен от начина, по който Пшибишевски говори за „откровенията на душата в половия живот“, и защитава новото „друго изкуство“ от определенията на буржоазната преса: „ненормално, слабоумно, неспособно“. Страшимиров е амбициран да даде своя дефиниция за декадентството, проектирайки го в роден контекст. Разсъждавайки върху тезата, че „национални литератори, които не са се пропили от реализъм, не могат да минат на декадентство и писатели, които не са минали през реализма, като декаденти са книжни“, той критикува за пореден път „естетиците“ от кръга „Мисъл“: „Естетиците, ветерани на шаблона, направиха у нас странна салтомортала: заговориха за модерност, за „символизъм“, прегърнаха Ницше, превеждат Ибсена – същи анархисти!.. Един Петко Тодоров, който през десетки години не можа да даде ни един шрих от живот, същински живот, от няколко години пише фантасмагории, борави със символи, е цял „душа, която се къса“... но която не може да засегне никого. Един Пею Яворов, който ходи да освобождава Македония и разпъваше в стихове снагата си на кръст за „родината“, изведнъж кривна и докато най-улично псуваше тогава, комуто с площадна суета съревнуваше в литературата (К. Христов), почна да възпява някакви свои рани, втънали в „гной и кръв“... Сякаш престана да е българин, който възмъжава с „гной и кръв“ по попуканите си ръце, – стана сякаш, френец и – отблъснат от „кристалните“ термини на салонна поезия, заговори за „червеи по гнили трупове“⁸.

⁷ Страшимиров, А. За декадентството...: 23.

⁸ Пак там: 29.

Представяйки декадентството като закъсняла поза в творчеството на Петко Тодоров и Пейо Яворов, Страшимиров се опитва да теоретизира върху понятието, извеждайки следните характеристики: „декадентството с всичките си екстремности“ може да се оправдае само като остра реакция на натурализма в мисъл и чувство; то е „борчески жест“ ... в своята същност, в своя дух, като свободни чувство и мисъл то облада душите, стана *модно*, яви се като „добре дошло“ във всички народи, които прегръщат европейската цивилизация“.

Стремейки се да създаде теоретичен дискурс за декадентството, Страшимиров се опира върху предпочитани чужди контексти – Пшибишевски, Оскар Уайлд, наричайки го „най-шумния всесветски декадент“. Във втората част на статията си Страшимиров илюстрира „екстремностите на декадентството“ чрез интерпретация на драмата „Саломе“ на Оскар Уайлд: „Никога и нийде декадансът на Рим не е представен в такава съгъстена атмосфера, както в тази едноактна игра. Екстремното в композицията на пиесата е: съпоставяне срещу себе си (срещу мъжа) жената, като пленителна и пак ужасна неизвестност. Отгук вариации на страшни страдания, на небивали падения, на чудовищни престъпления. Тази екстремност, безспорно, се разраства над ужасните загадки на живота – загадки, които с хиляди случки в катадневния живот идат да надъхат с поразителна правдивост и най-диввата фантазия.“

Екстремното пък в подробностите е: болезненото спекулиране със *свръхестественото*, със *загадъчното*, с *неизвестното*, което се събира в *предчувствие*, в *привиждане*, в *страхотно счуване*.

Интересен момент е вниманието към декадентския стил, към декадентската пластика. Изводът е ефектен: „Животът е изгубил своите ценности, художникът търси да напомни най-ценното някога, за да може поне с блясък да даде илюзия на ценност сега“⁹.

В последната годишнина на списанието (1912, кн. 6) Страшимиров препечатва тази част от статията „За декадентството“, която е посветена на драмата „Саломе“, под заглавие „Пред гибел“: „Чрез „Саломея“ духовното безпътие и половата ярост, изнесени със сковающа художествена мощ, триумфират в цяла Европа“, пише Стра-

⁹ Пак там.

шимиров и отново демонстрира интереса си към декаданса и неговото (не)случване в българската литература. Макар че отрича творческия снобизъм както в тази статия, така и във всичките си критически текстове в списание „Наш живот“, Страшимиров е изкушен от декадентския стил на „Саломе“ в драмата „Свети Иван Рилски“.

В парадигмата на декаданса, изградена от Страшимиров, се включва и Ив. Радославов с по-късните си статии от 1912 г., продължавайки темата за декадентската душа, за декадентския стил и въвеждайки за първи път в литературната ни критика проблема за нощния град и жанра ноктурно. Обявен от Страшимиров за „идеолог на крайния модернизъм (декадентство)“, Радославов превръща задочния си спор с Петко Тодоров в спор за това изкуство, което *те* („цялата фаланга“ около П. Тодоров) наричат „нездраво, променливо, неистинско“. Противопоставяйки контекстите Тургенев-Бодлер чрез модерния жанр поема в проза, Радославов извежда елементите на декадентската поетика: „Ний по-хубаво разбираме и по-силно се опиваме от страшната, обвеейна с някакъв лъх на задгробно настроение, приказка за луната, тъй както дълбоко се опиваме от жълтналата и хубава есен с нейната меланхолна чаровност; от есенната, дъждлива нощ, от грамадните градове с тяхната страшна и тайнствена музика; „от незнайните земи и зловещите цветя, които приличат на кадилници от непозната религия“.¹⁰

Критикът внася в българския дискурс за декаданса проблема за *изкуствеността*: „Нужна е изкуственост, тая изкуственост, за която Бодлер още говори и която аз не се боя да перифразирам тук. Защото, наистина, понятна е красотата на модерната жена, илюзията, която се създава за красиво чрез нейното елегантно облекло от коприна, скъпоценни кожи и подправено лице, отколкото хубостта на селското момиче с неговата примитивна и отгласкваща външност, червени и груби бузи и грамадни ходила. Да, тая изкуственост, изкуствеността на Метерлинка, Уайлда, Балмонта, Едгар По, която е поестествена от всяка естественост, защото е нещо повече от нея.“¹¹

¹⁰ Радославов Ив. По повод Тургенева – „Наш живот“, 1912, кн. V: 278. Радославов цитира Бодлер („Благодеянията на луната“) в собствения си превод.

¹¹ Пак там: 279.

Извеждайки семантично-стилистичния ред *есен-нощ-град-изкуственост*, Радославов е изцяло под влиянието на френската теория на декаданса, и най-вече на текстовете за Бодлер от Теофил Готие и Пол Бурже. В своето есе за Бодлер от 1881 г. (глава III – „Теория за декадентството“) П. Бурже пише, че „от човек, принадлежащ на декадентската епоха, той се е превърнал в теоретик на декадентството... Той се обяви за декадент и се зае да издири – знаем колко предизвикателно – всичко в живота и в изкуството, което изглежда нездравно и изкуствено на по-простите. Предпочитаните му усещания са тези, които са предизвикани от парфюмите, защото те раздвижват много повече някакво тъмно и тъжно чувствено начало, заложено у нас. Любимият му сезон е краят на есента, когато печално очарование държи в плен небето, което се заоблачава, и сърцето, което се свива. Най-примамливи за него са вечерните часове, когато небето се оцветява... с мъртво розови и агонизиращо зелени отсенки. Красотата на жената му харесва само когато е преждевременна и едва ли не мъртвешки слаба, със скелетична елегантност под младежката плът, или късната хубост в залеза на опустошена зрелост.¹²“

Бурже свързва Бодлер, магнетично привлечен от „флуоресценцията на гнилоста“, от езика, „вече прошарен от плесента на разложението“, с декадентския стил, който се характеризира с разпадане на единството на книгата за сметка на независимостта на страницата, като страницата се разпада, за да даде възможност за независимост на фразата, а фразата – на свой ред, за да осигури независимост на думата.

Тези характеристики на декадентството, експлицирани чрез „стила, който обича Бодлер“, вече са изведени от Т. Готие в предговора към първото посмъртно издание на произведенията на Бодлер от 1868 г. Той пише за „изкусния, сложен, ерудиран стил“ на Бодлер, който припомня остарелия език на късната Римска империя, по който вече са плъзнали зелените жилки на разложението, както и сложената изтънченост на византийската школа, израз на упадък на гръцкото изкуство. Това е неизбежният език на народите и цивилизациите, у които изкуственият живот е изместил естествения. Той не е

¹² Бурже, П. Шарл Бодлер. // В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. С., 1979: 276–277.

достъпен и „педантите го иронизират, понеже облича нови идеи в нови форми и в още несрещани думи“¹³.

Според нас българската рецепция на декаданса се свързва с наблюденията на Т. Готие върху творчеството на Бодлер. За него Бодлер е „естествен декадент“, но той се интересува преди всичко от проявите на декадентството в езика. Особено продуктивни за българската рецепция са поетиката на декадентския град и цветовете на декаданса: „болезнените нюанси на повече или по-малко напредналото гниене, седефеният блясък на застоялите води, туберкулозното розово, анемичното бяло, жълтозеленото на излятата жлъч, оловно-сивото на болестотворната мъгла, отровното и металическо зелено, вонящо на меден арсениат... катраненочерното, вряло във всички казани на ада...“¹⁴.

Цветовете на декаданса се откриват и в българските модернистични текстове. Ив. Радославов в „Градът“ пише за тъмните, неприветливи петна на грамадни здания“, за „кървавочервената“ заря. Статията на Н. Лилиев в „Звено“ („За шестима великани“) е изцяло в декадентската цветова стилистика на модерната душа: „мъгливите хоризонти на нашите блянове“, „тъмното чувстване на самотата“, „тъмна меланхолия“, „черните сплинове на самотата“. Модерната душа в култовата статия на Гео Милев „Модерната поезия“, отпечатана също в „Звено“, е в нюансите на „здрачно-зеленикава месечина“ над „тъмна готическа черква“, на „огнената кръв на езическите времена“.

В цветовата гама на декаданса са положени двете предпочетени теми от българските критици: темата за града и темата за модерната душа. Този интерес не е случаен, доколкото самият Бодлер се нарича декадент като градски поет, като поет на Париж. В „Парижки картини“ той проследява „бледия, притеснен, изкривен, сгърчен от изкуствени страсти човек и реалната съвременна скука през криволиците на тази огромна мадрепора Париж, да го улови в неговите неразположения, притеснения, неприятности, в неговата немощ, възбуда, в неговата невротичност и отчаяние“¹⁵.

¹³ Готие, Т. Шарл Бодлер. // В: Слово и символ. Из естетиката на европейския символизъм. С., 1979: 217.

¹⁴ Пак там: 227.

¹⁵ Пак там: 220.

Декадентският град на Бодлер, Рембо, Верхарн вдъхновява Иван Радославов за статията му „Градът“. Това е първият компаритивистичен текст в българската критика за декаданса. Идеята е заложена още в паратекста – в съпоставително подредените цитати от Бодлер и Никола Янев. Според Радославов влиянието на града (на Рембо и Верхарн, а не на Юго) е определящо за развитието на модерната поезия: „Градът с кошмарите и виденията си, градът на големите булеварди и авенюта, на тайнствените паркове и самотните алеи... Той царства над умовете и сърцата и като рядка киселина разяжда душите на хората или ги възражда да изведат големи радости и големи страдания¹⁶“.

Макар да отбелязва, че българската поезия „още няма своите софийски ноктюрни, както френската има своите парижки или немската – своите берлински“, Ив. Радославов пише първата статия (за съжаление останала и последна) за българското ноктюрно. Той прави кратки интерпретации на три творби („Спи градът“ на Д. Дебелянов („Под тъмни небеса“), „Градът“ на Н. Лилиев и „В града“ на К. Константинов) чрез поетиката на декаданса и чрез съпровождащ чужд контекст.

Стихотворението на Д. Дебелянов напомня платната на парижки или брюкселски художници, или Верленовото „il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville“. В критическия прочит е предпоставен трагическият образ на скръбта, „затворена сред четирите високи и огромни стени на града“. Над поемите на Н. Лилиев и К. Константинов „витае сянката на Бодлер“. Страшният и тайнствен живот на града символизира собственото пилигримство на поета Лилиев в неизходните дебри на душата му и новия живот, който неговото пилигримство разгаря „под студеното небе на българската поезия“. Стихът „О, призрци в нощта – бездомни мои братя!“ асоциира думите на Бодлер: „O, Satan, patron de ma detresse“.

„Болезненото усещане на самота... е безподобно възпроизведено от К. Константинов в неговото красиво, гъвкаво и сочно стихотворение в проза „В града“.¹⁷ Чрез множество цитати от текста Радославов предпоставя образа на града, „който пръска нощем стоустни диха-

¹⁶ Радославов, Ив. Градът. // Наш живот. 1912, кн. 6: 260.

¹⁷ Пак там: 259.

ния, димящи от сладостна отрова“, и го проблематизира чрез декадентския стил на Бодлеровите „Малки поеми в проза“.

Критикът Радославов определя своята статия като „непретенциозна работа“, но на финала към „силуетите ... на един още далечен хоризонт“ прибавя и творчеството на Траянов с неговия чисто „виенски“ характер: „За мене, разбира се, творчеството на Траянов има същия произход, какъвто е произходът на цялата млада генерация: градът. Оттам и цялата нова поезия – поезия бурна, разкошна, пълна с трепет и живот“.

Чрез аналогиите между София и големите декадентски градове Радославов извежда финалната теза „Иде градът“. Той изравнява представите за декадентската есен с утопията за „разкошна и благоуханна пролет“, която никак няма да дойде, ако София не израсне като център със своя културна физиономия.

Темата за града и твореца не се открива по страниците на сп. „Звено“, макар че то продължава през 1914 г. критическия дискурс за декаданса. В излезлите пет броя се открояват вече цитираните статии на Н. Лилиев и Г. Милев, които се включват в съграждането на Канона, започнато от сп. „Наш живот“, чрез проблематизиране на същността на декаданса в творчески портрети на „прокълнатите поети“ (Н. Лилиев) и чрез въвеждането на декаданса като дискурс на модерната поезия (Г. Милев).

В статията си „За шестима великани“ Н. Лилиев продължава линията на А. Страшимиров от „Наш живот“ за представяне на творчески портрети на декаденти. Тя започва с цитат от писмо на Ш. Бодлер: „Декаданс. Ето една дума, много удобна за употреба от невежествените педагози – смътна дума, зад която се закриля нашата леност и небрежност към естествения закон¹⁸“. Чрез този цитат Н. Лилиев директно свързва „идеята за декаданса“, проникнала във френската литература около 1885 г., с творчеството на Пол Верлен и Стефан Маларме. Пол Верлен, „князът на поетите“, е представен чрез цитати – интерпретации на определението му „прокълнати поети“, визиращо самия него. За Жул Леметрл той е музикантът, който изтръгва хармония от душата цигулка, а за Анатол Франс „той е безсъзнателен и е от ония поети, които се срещат по един на век... този

¹⁸ Лилиев, Н. За шестима великани. // Звено, 1914, кн. 2–3: 168.

беден безумец е създал едно ново изкуство... като най-добрия поет на своето време“.¹⁹

В хронологична последователност Лилиев представя следващия „княз на поетите“ – Стефан Маларме – като родоначалник на „идеята за декаденс“. Цитиран е Реми дьо Гурмон, който приема думата декаданс във „всички очарования и прелести на есента и здрача, които ни предлагат творчеството на Маларме“.

В същия рецептивен модел попада и духовният син на Бодлер и Маларме, Алберт Самен. Н. Лилиев цитира декадентската интерпретация на сборника „Градината на инфантата“ (1893 г.), направена от Франсоа Копе. За него Самен е „поет на есента и здрача, поет на кротката и болестна умора, на благородната печал, от чиято книга ни лъха слаб и меланхолен мирис, парфюмът на прощаванията и хризантемите от Сент-Мартен“.²⁰

Интересен факт е, че Н. Лилиев цитира изцяло „Провинциално ноктюрно“ от последния сборник „Златната кола“ на Самен и по този начин продължава темата за декадентското ноктюрно, заявена от Иван Радославов в статията „Градът“.

Следващите кратки творчески портрети на фламандците Шарл ван Лерберг, Морис Метерлинка и Емил Верхарн се обединяват около проявите на декадентската душа в модерната поезия: мистичност, екзалтации, пароксизъм. В цитираната книга на Алберт Мокел Верхарн е наречен поет на пароксизма, „който познава черните сплинове на самотата, който е разхождал своята тъмна меланхолия край Темза и Сена“.²¹

Николай Лилиев представя поетите декаденти чрез обстойни цитати от актуални критически текстове на чужди автори. В случая чуждият метатекст изцяло се възприема в българската рецепция. Много по-автономен е критическият глас в известната статия на Гео Милев „Модерната поезия“, отпечатана в последните два броя на списание „Звено“. Подзаглавието („Бележки и идеи“) заявява и много по-големите амбиции на автора да проблематизира модерната поезия, наричана ту символизъм, ту модернизъм, ту декадентство. За Гео Милев е важно да изследва душата като „метафизично понятие,

¹⁹ Пак там: 169.

²⁰ Пак там: 171.

²¹ Пак там: 175.

без което, обаче, не е възможно никакво разглеждане и разбиране на модерната поезия“.²² В този смисъл към понятието модерна поезия трябва да се приложи „психо-историчен, а не социоложки анализ“. С присъщата си ерудиция Г. Милев търси генеалогията на модерната душа в: „мъката на езическата душа да се приспособи и пригоди към философията на християнството, затворена в тясната готическа черква“; освободената душа на Ренесанса и „затискането ѝ под камък по време на класицизма“, и падането на нейните маски при романтизма и символизма. „Тогава душата излезе повелително на бял свят, като творец на ново изкуство“.²³

Гео Милев извежда значенията на модерната душа като Блян и Вечност. В този аспект той характеризира модерните поети Бодлер, Верлен, Якобсон като „извънредни хора“, избрани, прокълнати да бъдат верни на себе си и да живеят в живота на своята модерна душа, а не в живота на суетата.

Изследваните критически текстове в сп. „Наш живот“ и „Звено“ изграждат представата за българската рецепция на декаданса в литературната периодика. Тя следва актуалните западноевропейски метатекстове на декаданса на нивото на цитата и парафразата. В по-голямата си част българските критически текстове имат информативно-познавателна стойност. Приносното им значение е в интерпретацията на български литературни творби чрез характерни теми и жанрове на декаданса (например ноктюрно); в съпоставителното им изследване спрямо западноевропейските декаденти; в търсенето на метаезик на декаданса; в опитите да се обсъжда (не)-случването на декаданса в българската литература.

²² Милев, Г. Модерната поезия. // „Звено“, 1914, кн. 4–5: 301.

²³ Пак там: 310.

**СМИСЛОВИТЕ БЕЗДНИ НА (ЛИПСВАЩИЯ) ДОМ/А
(ОПИТИ ВЪРХУ ФИГУРИТЕ НА ДОМА
В ДРАМАТУРГИЯТА НА П.Ю.ТОДОРОВ
И РАЧО СТОЯНОВ)**

Светлана Стоянова
Пловдивски университет „Пайсий Хилендарски“

*Копнежът по онова, което е на път, което е
близко, което ще дойде,...*

Пенчо Славейков, „Блянове на модерен поет“

*Зад листата на плодните дръвчета го чакаше
кротко – като жена – неговата къща.*

Васил Попов, „Истината“

ИЗОБРЕТЯВАНЕТО НА ЕДНА ЗАГАДКА: *DOMUS*¹-ЪТ И ПРОКУДЕНАТА
ИСТОРИЯ НА *DOMINUS*²-А

¹ С понятието ‘domus’ в случая обозначаваме семейството като форма на социално обвързване, „пребиваване при себе си“, за което най-важен и определящ се оказва емоционалният режим на съпричастност. Вж.по-подробно тълкуването, което му дава изследователят Валери Стефанов в: „Domos“ и „domus“ (Очерк по география на психическия опит). – В: Стефанов В. Творбата – място в света. С., „Диоген.bg“, 2004: 122.

² „Родовите домове, символичните обиталища на дома, се строят от Бащи. *Dominus* е лицето, което има власт над дома, то го представлява и vyplъщава.[...] *Dominus*-ът като домовладика.“ (к.м. – С.С.) – Вж.: Стефанов, В. Цит. съч.: 122-123.

Парадоксално е, че настоящото писане бе провокирано от цяла поредица раз/пит(в)ания, положени отвъд полето на литературното. Така или иначе, в тях отчетливо се открояваха въпросите: ”Не сме ли домоседци без дом?” и „Не чертаем ли (въображаемите) литературни маршрути на собствените си пътешествия, забравяйки най-важното – посоките, които картата, поставена пред нас, задава като възможни?”³ Разбира се, полемиката се изговаряше чрез аргументи, в които не бе трудно да се раз/познат гласовете на прииждащото от сюжетните акустики. Но се оказа, че тъкмо в резултат на подобен спор изследването, от една страна, посегна към *проблемната карта на дома*, а от друга страна, по/родилите се въпроси оформиха разоряването на оптиките към съдържателните перспективи на ‘човешкото’ и неговите ‘корени’, очертали се около *фигурите на дома, домоседа и домо(съ)творителя*. Подобна подялба на компонентите, сглобяващи разказите на различните типове мисловност(и) над домовитостта, не е случайна – от една страна, тя маркира префункционализациите, които настъпват в семантичния обем на понятието, а от друга – вижда-улавя мащаба на липсите, на „празните места“ и „мълчащите“ думи в редовете, неспособни да го из/говарят в близост до насложилата се в съзнанието ни модел на дома, да го приобщат към снопа от представи, чрез които културната памет по презумпцията мисли човешкото и вписаността му в пространството на дома. Повече от показателно е, че става въпрос за компромисни фигури в моделирането им, съвместяващи твърде разнородни художествени стратегии в текстовото репрезентирание на българския литературен човек, който очевидно не може да издържи „проверките“ на тривиалните схващания, разпитващи човешкото и топиките на дома като ценности перспективи на осъвместяване – на неговото уютно вместиане и/ли бягство от териториите на „своето“ и „родното“. Още тук искам да подчертая, че в по-долните редове ще става въпрос за техника на четене, фокусирана над „обърнати“-те фигури – за не-каноничния, отклоняващ се от фиксираните значения, прочит на дома, мислен от-към „липсващите части на контекста“³ (Рикьор 1994: 111). Те се услож-

³ В духа на по-горе изложените разсъждения е идеята за *подмяната на контекста*, разгърната от Пол Рикьор: „...постоянството на смисъла е винаги *постоянството на контекста*; и това постоянство не произхожда от само себе си; самата стабилност е феномен, който следва да се обясни чрез

няват преди всичко от един предварителен въпрос, на който, струва ми се, много трудно би могло да се даде категоричен отговор: предпочат ли домът и корените специфично човешко отношение, което не само ни кара да се завръщаме към тях, но и това завръщане-приобщаване да се случва по определен начин – да бъде не просто пребиваване в укрепеното пространство на дома, но и приютяване-вместване в самото сърце на домовитостта? Едно от двусмислията на понятието „дом“ – поради което се (по)раждат и твърде разноречивите фигури на неговите прочити – се състои в това, че то покрива едновременно сферата на индивидуалното битие, с неговите (в една или друга степен) вечни пространства на желанията, и областта на колективните представи, наслоили в себе си митове и стереотипи, чрез които се конструира мисленето за дома като *знание на и за човешкостта*, като ядро, генериращо смисли(те) на родовата памет, прехвърляйки ги от конкретния къс човешка история към сглобения разказ за групата като реалност на социалния модел⁴. В подобен контекст на полагане и обговаряне домът си остава приблизително един и същ – той е капсула, около която се моделират-нализват разказите на различните литературни проекти, понесли кога интонациите на националноидеологическите дискурси, кога „идиличния“ привкус на патриархалните наративи; различни се оказват единствено субектите, интенциите и аксиологиите, посредством които се извайва образът му. Така всъщност различните варианти на литературното му моделиране се транспонират в една универсална представа за домовитостта, получаваща аналогични преводи в тълкувателските практики и удържаща ценностната мотивация на разказа за „своето“

думите...Така *думите* въобще не са имената на идеите, налични в духа; никаква фиксирана асоциация към каквито и да е данни не ги образува; те се ограничават да отправят към *липсващите части на контекста*;...“ (к.м. – С.С.). Вж.по-подробно по въпроса: *Рикьор, П.* Метафората и семантиката на речта. – В: *Рикьор, П.* Живата метафора. С., „ЛИК“, 1994: 93–142, по-подробно: с.110–111.

⁴ Подобен ракурс в социологическото осмисляне на дома като пространство на непрестанно „актуализирания смисъл“ прави Ивайло Дичев. Тъкмо подобна *отвореност на домовитостта* е отправната точка, от която тръгва изследователят. Вж. по-подробно: *Дичев, Ив.* Пространства на желанието, желание за пространство. С., изд.“Изток-Запад“, 2005.

и „родното“. Иначе казано, интертекстът „майсторски“ изобретява дом, разпрострял се много отвъд конкретиките, за да поглъща и тушира в себе си следите на различията, да заглушава противоречията, които в езиците на метатекстовите процедури попадат в диапазона на *изкуството да се сътворява дом*, който – независимо от конфликтните ядра на различните сюжетики – трябва да трупа усети и аргументи в полза на тезата, че е „наш“, „български“ дом, да ни убеждава в „здравостта“ и „целостта“ си, подсигуряващи актуалността му да бъде притегателна топка за толкова различните човешки езици, които го изговарят. Да припомним само, че домът във Вазовите наративи почти никога не е проблемна територия на обговаряне – неговата цялост не може да бъде нарушена нито от врявата на враждуващите „батареи“ („Чичовци“), нито от носталгиите на хъшовския сюжет, чиято мисловност не проблематизира дома, а отдалечеността от него („Немили-недраги“); дори робското време няма да успее да смути „здравостта“ му на изконна българска същност в рода на бай Марко, подсигурявайки не просто „укрепено(то)“ пространство за своите, но и вписвайки го върху смисловата плоскост, моделираща сцена(та), върху която (ще) започват репетициите на националноидеологическия сюжет („Под игото“). Не можем да не си спомним и за текст като „Павле Фертигът“, чийто герой – отвъд дивните „перендета“ на „лишената от здравата опора на разума“ човешкост – също си има някакъв „свой“, па макар и изтласкан в маргиналиите, дом – една „каторка, съградена от колове, газени тенекии и папурвина“. Това обаче не пречи на Павле да пресира по своему логическия му обхват, обвързвайки го в полуумния си език с някаква „далечна швейцарскост“, към която (пре)праща в плик, изписан „на алафранга“, „бакшиши, от които се не ползува“. Така лудост и ценност завървят едно до друго, без за се проблематизират взаимно; дори нещо повече – те започват да се мотивират, да се доближават като логически издържан синтаксис, когато между тях прибавим отключената във финала на разказа формула „братова обич“. Вазовият разказ не ни показва процедурата, чрез която Павле се оказва в позицията домовладика(та), но пък издава процедурата, чрез която езиците го оценят-осмислят като такъв: „Лудо, ама по-свястно от много свестни...“. Символичната стойност на тази ненадейна конфигурация между лудостта и ценността, която отработва Вазовият сюжет, е огромна. Тя прави нагледна една заложена в мисловността за дома ме-

тофирична точка – а и.и. способността ѝ да ражда и разроява образни деривати с най-различни отенъци върху територии, „от/граничени“ от света на другите и „скрепени“ от фигурите на човешката близост върху проблемната карта на „своите“.

Що се отнася до съотношението „дом↔домовитост“, струва ми се, двете понятия са тясно свързани – те са конституентни едно спрямо друго, без да се смесват и/ли припокриват семантичния си обем. Домовитостта е усет-интуиция за дома, скрепяващ в единен синтаксис езиците на бита-*свят* и семейството-*ценност* чрез приобщеността на човека към териториите на рода и родното. В подобен план на осмисляне домът вече е понятие с непрестанно актуализиращ се семантичен потенциал – той започва да се случва-моделира като функция от образа (или образите), който (които) културната памет и обществото му отправят за самия него. Чрез тяхното приемане/(или) отхвърляне, зачеркване и/ли пре/написване домът се оказва вплетен в разказни структури, разпитващи сюжетиките на неговото бъдене-оцеляване – независимо дали става въпрос за полагането му в проблемната карта на мита за патриархалното добруване, или за кризисния почерк, изписващ фобиите, съмненията и изкушенията, дебнещи човешкото върху прага на дома.

Стремежът към живот в дома, подчинен на нормите – такива, какъвто ги показва-моделира библейският разказ – разчита на непрестанното ре/продуциране на конвенциите, заложили в самата матрицата на патриархалността, конструирана върху ендогамимията в семейните отношения. Изначалната човешка греховност трябва да бъде санкционирана и удържана в императивната интонираност на мъжкия разказ, който е в състояние да диктува нормата, но и да носи (родовата) отговорност: *На жена не позволявам да поучава, нито да господарува над мъж, но заповядвам да бъде в безмълвие* (I Тим. 2: 11). „Господството на мъжа над жената, на „мъжкото“ над „женското“ в социалните роли е резултат на греха[...] Мъжът изглежда ясно привилегирован в системата на новия ред...[който] го задължава да властва“ (Кирова 2005: 53). Тази крайно „незавидна“ в изискванията си за „отговорност“ психологическа установка над мъжкото – в Библията, литературата, а и отвъд тях – го кара да бъде лицето-еталон

на цяла една културна епоха⁵, в която фигурата на Бащата ще е призвана да отработва-и-(пре)повтаря в поведението си ролята на силното и стремящо се към власт човешко присъствие върху смисловата карта на родовото. В подобен контекст на полагане фигурата на „бащиния дом“ започва да се осмисля и като сакрална територия, в която човек се чувства защитен (и в буквален, и в преносен аспект) от тъмното, страшното, демонично-пагубното, които литературният разказ винаги случва като идещи по пътя от далечните пространства на непознатото, но които спират *на/до прага* на укрепления с патриархална ценност и морал дом. И още нещо – най-голямата беда, която може да сполети територията на дома и паметта на рода, е из/губването на фигурата на Dominus-a, на Господаря, на Владеещия Сърцето на Дома.

В един по-обхванен план – в контекста на мащабния националноидеологически възрожденски проект – домът се конструира в писмото чрез знаците, засищащи глада по ‘българско(то)’, „като пресечната точка между така проговорилото лично и общностното, при което *домът е метонимия на родното във всичките му аспекти*: от родния край до родината като цяло“ (к.м. – С.С.)⁶ (Русков 2002: 88).

⁵ В която, разбира се, сме положени и ние днес, независимо от това колко модерно или постмодерно сме се научили да мислим и (из)говаряме себе си.

⁶ Парадоксалната приравнимост между лично и общностно в стратегиите по конструиране (въобразяване) на (български) дом в контекста на възрожденската текстовост заслужава специален изследователски интерес в почерка „Раковски“. В това отношение ценни наблюдения прави изследователят Иван Русков, формулирайки семантичния трансфер доста точно чрез неологизма ‘кръг на *домисторичното*’: „...*историята на дома* и *домът на историята*, колкото и основателно да бъдат диференцирани, колкото и строго...да се прецизира терминологията, така, че да бъде „спрян“ метафоричният поглед към проблематиката, в своя изконен и дълбинен смисъл са едно: *образ на битието ни*.“ (к.м. – С.С.) Вж. по-подробно: Русков, Ив. Пристигането на дома. Домоглед. – В: Русков, Ив. Битие и парадокс. Велико Търново, „Faber“, 2002: 81–117.

*В обхвата на тази статия разглежданите проблеми не могат да бъдат изчерпателно коментирани. По-пълното им обговаряне ще трябва да *насити със смисъл бездните на дома, попълвайки ги със значенията в объркващата*

От друга страна, литературата твърде често посяга към фигурите на другите – различни и приплъзващи се отвъд стандартните значения – домове, домовете на кризиса, в които разказът за рода ще се превърне в прокудена история на Dominus-a. В това отношение почерците се оказват наистина безпощадни, зачерквайки един твърде важен компонент, гарантиращ ясната сюжетна логика в репродуцирането на историите – а и.и. фигурата Баща(та). Факт е, че почти никъде другаде няма да срещнем в един сравнително ограничен корпус от текстове толкова много истории, нанизани една до друга, които да сглобяват разказа за *смъртта на Бащата* (за неговата сюжетна липса и/(или) за дефектите, приплъзващи се върху профила му, чрез което всъщност се случва дискредитирането на задружния родов проект в литературното пространство, изговарящ внезапния и травматичен пробив, разкъсал свещените връзки в живота на рода). Оттук насетне литературата започва да сътворява разказа за една „друга“ история в мисленето-и-моделирането на дома, вплитайки го в пространствата на друг тип художествена карта, зачеркваща родовото и трансформирана според сюжетните нужди на индивидуалисткото мислене. Не Дом, а Бездна – игра на (пре)обърнати фигури, които ще трябва да изговорят подменените дискурсивни стратегии в оптиките към топосите на дома и родното, (не)способни да издържат (из)питанията на времето. Не става въпрос само за компенсиране на перспективите. Понятията „дом“ и „бездна“, положени редом едно до друго в заглавната формулировка, насочват към разочарованата и саркастична оптика (*от-)/(и)към* дома в кризисните точки на литературните преходи, за неговото проглеждане-разтваряне към света на непознатото и далечното, което ще дискредитира фигурите на човешката заедност-взаимност, ориентирайки проблемно-тематичния диапазон на творбите към посоките на „чуждото“ и „другото“, а също и разчертавайки *границите*, през (чрез) които човешкото, изплъзнало се от бдителния поглед на патриархалността, ще поема към маршрутите, отвеждащи към териториите на *литературното другаде*. Все в този еkleктичен, преосмислящ конвенциите порядък, струва ми се, не би било излишно да се замислим и над въпроса – кой

дискурсивна мрежа на толкова много литературни човеци и техните езици, а също и на твърде различните мечтателни оптики към дома, (по)родили другите светове в пространствата на текстовостта.

момент е по-важен във фиксираната като заглавна формула „*смиловите бездни на липсващия дом*“ – дом или бездна? Можем ли да си позволим да останем при мисленето, че тъкмо „бездната“ е била водеща(та), определяща(та) страна в стратегиите на текстовостта да (по)ражда-(и)-мотивираща бягствата отвъд пространствата на родовата капсула, да бъде единствената възможна фигура за спасението на човешкостта, положила върху лицето си маските на индивидуалистичния проект? С други думи казано, толкова ли бързо пропада като обезсмислена и несъстоятелна текстовата процедура по съграждане на епистема на човешката заедност-взаимност върху литературните територии, случващи разказа за патриархалността?

Домът, вместилище на родовата памет, започва да пише травматичните страници на своята нова история, очертала разбягващите се хоризонти между Бащи и Синове. Именно в сблъсъка между „свое-то“ и „чуждото“, между „старото“ и „младото“, между „едно-и-същото“ и „различното“ ще заработят основните социокултурни и литературноисторически напрежения, (пред)решили това писане като писмо за другото и другостта, за онова там, в което властва конвенцията за родовост-здравост-цялост, обречено на своето зачеркване, но все още живо, и това тук, призовано да отработи копненията в поетико-идеологическите блянове на литературните страници по скиталчество.

И така, битието на дома в част от текстовете на следосвобожденската литература очевидно се оказва напрегнато раздвоено между разбягващите се езици на копнежността по други светове и мечтанията по свой, български дом – такъв, какъвто го носят-съхраняват в себе си усетите на патриархалността. Представителните произведения за периода моделират разоряването на проблемните диапазони между императивите на ценностното познание за себе си – чрез изконното в родовата памет – и трансформационно-моделиращите допири до чуждото, търсещи своето адекватно място като европеизирана психологическа установка на човешкото в света на текста. Да припомним, че в преобладаващата си част Тодор-Влайковото и Михалаки-Георгиевото творчество устойчиво аксиологизират „патриархалното“ като семантически фундаментална характеристика на родното, вписвайки топоса на дома като център на „дядово-лелиначичово-стринкината“ вселена (от принципно друго естество е въпросът какъв образ на българския литературен проект моделира поле-

миката-конфронтация, когато срещу Влайковата „*Лея Гена*“ положим Славейковата „*Фрина*“, а срещу Михалаки-Георгиевото „*Какво дума дедо Лало от село Кършини вир*“ Ницшевото „*Тъй рече Заратустра*“...). Но въпреки сантиментално-свидния потенциал, който носи тази текстовост, домът все по-очевидно и неспасяемо губи своята привлекателност и територии на литературното си преекспониране. Нещо повече – той вече започва да се подменя-(само)зачерква с тържовно-реквиемните интонации на (не)случилия се общ дом, в който за „башиното“ и „патриархалното“ е отредено компроментиращото периферно място кога на кръчмата (“Гераците“), кога „до брашнянката, в един курник да се свива майката“ (“Самодива“). Пардоксално, но Синовете не носят паметта за зачатията си, те зачеркват Башите; Синовете-зачеват-и-раждат-от-себе-си ... или от „чуждото“, европейското. В тяхното слово покълват и избуяват семената на другото...

ДОМЪТ ПИШЕ СВОЯ ТЪЖЕН РАЗКАЗ : ПОЕТИКА НА БЯГСТВОТО (НЯКОЛКО ФИГУРИ НА „ПРОКУДЕНАТА“ ИСТОРИЯ НА DOMINUS-A).

Изписаните по-горе редове би трябвало да направят очевиден факта, че домът – като сакрална територия на родовото – все побезкомпромисно започва да изговаря в себе си мащаба на липсите в литературната продукция от второто и третото десетилетие след Освобождението, извайвайки върху плътта на художеството знаците на „дефектното“, вписвайки го във фигурите на прокудената история, затворената семейна хроника, (по)губения род. Безпроблемната установка на „своето“ и „родното“ се валидизира в текстовостта на следосвобожденската литература единствено в случаите, които предварително понасят интенциите да бъдат запис-портрет на билото. И още нещо – текстовостта се колебае в избора на твърд дискурсивен модус: тя непрестанно се лута между сюжетните версии за „изгубените свои“ в дома и разказите за „другосветците“ – за „различните“, „чужди“, „фолклорно-приказни“ или „митични“ човеци, – вплетени в проблемната карта на литературния дом. Да припомним, че Петко-Годоровите пиеси „Змейова сватба“ и „Самодива“ още в заглавните си формулировки консумират знаковия потенциал на копнежността и мечтанието по (чужди) светове. Отнесени към идейно-естетическата и философска концепция на „Мисъл“, те вече започват да репликират срещу кризисните аспекти на традицията,

изговаряйки алтернативните формати на човешкото в диалога между световете⁷. Удовлетворявайки подобен тип потребности в полето на литературното, „ужасното“ (нека не забравяме и Антон-Страшимировия „Вампир“) и „различното“ вече започват да функционират като възприемателска установка, която (е призвана) да преведе на достъпен език любопитно организираните в писмото съвместявания между „митично“ и „човешко“, (само)изговорило се в критическите езици от периода като реализация на творческата интенция за „правата на индивидуума против посеганията на обществото“ (Кръстев 1978: 409). Тези образи – зловещо-демонични и(ли) приказно-фолклорни – си остават преди всичко фигури на трансфера: те са колкото конструирани в съответната („друга“ спрямо литературността) дискурсивна система, толкова всъщност и образи, легитимиращи историята на литературния преход от рода, групата, народа към пулсациите на индивидуалното, пре(въ)образило себе си в самодивско-змейски профили⁸. При подобна *поетика на бягството* от териториите на човешкото, непрестанно трупащо около себе си знаците за своята „другост“-и/или -”различност“ и диктуващо мислене

⁷ Вж. и наблюденията върху митичния пласт в пиесите на П.Ю.Тодоров, които прави: *Ичевска, Т. „Другото“* като коректив в диалога на световете. Митичното и проблемите на личността. – В: Ичевска, Т. Митичното в българската литература – светове и форми. Пловдив, изд. „Етимон“, 2000: 131–91.

⁸ В това отношение интересни се оказват бележките на първите критици за рецепцията, на която разчитат тези образи: ”Но констатираната *двойственост в основния мотив* [пиесата „Самодива“] има за по-дълбоките задачи на критиката – *проникване в психогенезиса на творенията* и на художническия мироглед на поета – особено значение. Тя представлява едно отражение на борбата между социални и индивидуалистични чувства...до *изчезване на социалното в най-висшето проявление на индивидуалната мощ* – до *превъплъщаване на макрокосмоса в микрокосмоса.*“ (к.м. – С.С.) – Вж. по-подр.: *Кръстев, д-р Кр.* Певец на воля и младост. – В: *Кръстев, д-р Кр.* Етюди. Критики. Рецензии. С., БП, 1978: 398–432; В подобен контекст на осмисляне виж и семантичното поле, в което мисли/ полага символното прочитът на Нортърп Фрай – като *митическа и аналогическа фаза*, разроявайки го между *първообраз и монада*. – Вж. по-подр.: *Фрай, Н.* *Анатомия на критиката.* С., НИ, 1987: 140–182.

и оценка за персонажите като *трансгранични*⁹, съвсем нормално е сюжетната логика на тези текстове да изработи и друг тип представа за свят, разчитаща на постоянното пре моделиране-подмяна на пространствените модуси. Тя, най-напред, способства за изграждането на едни доста сложни от психологическа гледна точка характери: героите се оказват или демонично-жестоки (“Вампир“, „Змейова сватба“(I действие), или впримчващи света на човешкото в обаятелно-властовия дискурс на своята виталност (“Самодива“), така че да успяват да притеглят сюжетните нишки към алтернативните пространства на своята другост. Тъкмо те са тези, които диктуват маршрутите на „сюжетното разгръщане“ към други пространства – към света на *пещерното* или *самодивското*, което ще се окаже изключително мъгщо в способността си да „оплита“ не само овчарите в планината, но и „конвенционализираното“ човешко пространство на селото. Изглежда, че Петко-Тодоровото моделиране на „самодивското“ поглъща в себе си доста от потенциалите на „умната“ и „лукавата“ женскост... И отново трябва да подчертаем, че онова, което удивлява (и буди искреното ни възхищение!) в нейния характер, е способността ѝ да *запазва периметъра на своето действие* – да владее пространството на планината и да се вписва в конвенционалността на патриархалното, да бъде сдвоена фигура, изговаряща в себе си два различни – принципно несъвместими¹⁰ – разказа в литературното преекспониране на дома. Веднъж той достатъчно отчетливо изговаря репрезентивните белези на социалното – това е домът в селото, подсигуриращ възможността на езиковия проект за задружното родово битие, „в“ и „чрез“ което пулсира светът на конвенционалното, на стереотипно

⁹ Подобни тълкувателски практики, силно повлияни от митологично-фолклорния анализ в де/конструктивното четене на образите, прави Милена Кирова, поставяйки акцент върху „пласта на трансгресивната специфика в творбите“. – Вж. по-подробно прочита на женскостта в Йовковата белетристика, който изследователката предлага и който би могъл да се валидизира като аналогия и при интерпретирането на пиесата „Албена“ : *Кирова, М. Йордан Йовков. Митове и митология. С., УИ”Св.Климент Охридски“, 2001.*

¹⁰ Става въпрос за ореолите на ‘чистота’ и ‘девственост’, чрез които традиционно се осмисля „самодивското“. Вж. напр. описанието им при: *Маринов, Д. Избрани произведения в пет тома. Т.1. С., изд.“Изток-Запад“, 2003: 294–301.*

преповтарящите се схеми, към които трябва да бъде приобщена Петко-Тодоровата Самодива. От друга страна, той вече започва да онагледява и отработва в смисловите си обеми и някакъв друг, самодивски информационен резерв, полагащ го отвъд конвенционално организираните символни редове в мисловността за дома. Бавно и постепенно „самодивското“ разбулва себе си в сюжетните пластове, изговаряйки се не просто и не само като фолклорно-приказна генеалогия, но и като универсален знак-емблема на женската другост, която започва да мотивира четенето към друг тип проблемна карта на човешкото, неуспяваща да удържи копнежния език по волност в рамките на сковаващата рутина и сивата скука на дома, наслоил в паметта си предразсъдъците на патриархалните конвенции. В подобен ракурс на ре/конструиращия прочит „самодивското“ се разбягва доста отвъд генеалогическата си обвързаност с фолклорните матрици и архетипните структури на митичното, превеждайки в себе си като достъпен един от езиците, (по)родени от усилията на литературния проект в изговарянето на алтернативните формати на човешката другост. Гюрга не е единствено и само Самодива(та), защото едновременно с това успява да бъде и Жена(та), и Майка(та). Тук старателното реставриране на самодивския код играе ролята на помощна конфликтна нишка, правеща разпознаваеми и обясними цял сноп от характеристики на човешкостта, които инак трудно се поддават на рационални тълкувателски практики. Да, Гюрга е Самодивата до толкова, доколкото успява да провокира мисловността към стратегии на репрезентация около образа, обвързани с представите за вечната женственост: онова друго лице на жената, което – тъкмо поради своята див(н)а същност – разбулва чудесата на живота, привнасяйки в рутината на ежедневноното първичната красота на (уникалното си) женско присъствие, заплитайки във възел нишките на другост, виталност, копнежност. Самото ѝ навлизане и приобщаване към света на селото и дома на Стилян вече сериозно започва да проблематизира смислите на „правилното“, наслоени в утопично-идиличния език на конструирания проект по човешка заедност, претопяващ различията в смислово монолитния – поради което и (из)губил сетивата си за индивидуалните възражения – разказ на патриархалното „едно-и-също“. Повече от показателно е, че впитането на самодивския код в проблемно-тематичния диапазон на пиесата ще трябва да отработи и още нещо – а и.и. да случи ‘групата’ и ‘рода’ като идеологеми с из-

черпана семантическа валидност, зад които текстът май разказва една от историите за края на изпълнената със сантиментална копнежност родова ценностна парадигма. Текстът на Петко Тодоров, в края на краищата, разчита на „компроментиращата“ роля на самодивското, положено в мисловностите за рода – на неговото *влизване (в) и пре(въ)образяване на историята на дома*, надмогнал в ритуала на промяната-подмяна функционализациите на конвенционалните, „естествени“ смисли в репрезентирането на патриарханата заедност. И още нещо – домът в Петко-Тодоровата драма „Самодива“ не успява да отработи твърд дискурсивен модус на своята другост: образът му непрекъснато се колебае между света на човешкото и копнежните езици по волност на самодивската същност, успявайки да бъде и едното, и другото. Но тъкмо подобна двойственост в моделирането е нужна на автора, за да осмисля съдбите на рода и проектите по човешка заедност като *само/рушащи се*. „Парнаски самоуверен“ (Ганев 1907: 228), Петко Тодоров комай нехае за стойността на патриархалната наративистика, консумирайки я във фактурата на драмата единствено като територия на разколебаването – тя е налична дотолкова, доколкото чрез нея трябва да стане видимо отгласкването от уютно приютяващото ни знание за групата, за да допусне в себе си разрояването на оптиките към „своето“, което вече не успява да се изговори и легитимира чрез фигурите на човешката (по)местеност в дома. Другояче казано – в/местеност в дома започва да означава и раз/местеност на човешките статуси в йерархичната структурираност на семейно-родовото пространство. Тежко на ония свекърви, на които било писано да имат за снахи самодиви. И блазе на ония овчари, на/дарени с орисията (си) да бъдат вечно млади до фигурите на самодивите, репликиращи срещу традицията, (по)раждайки прииждането на смисли отвъд сковаващата „патриархална“ режираност на дома.

А инак, парадоксално наистина, текстът на П.Ю.Тодоров „уж“ говори за стратегии на очовечаване, вплитайки Самодивата в проблемната карта на ежедневния бит. И всичко „уж“ обещава да се случва под контролиращия надзор и охранителните услуги на най-строгия, изтъкан комай единствено от моралистични рефлексии, патриархален образ – този на Свекървата. За да си обясним по-дълбоко смисъла на подобен санкциониращ механизъм, трябва задължително да очертаем връзките на разглежданите образи с морал-

ните квалификации на конвенциите, разчитащи твърде много на това женският език да изговаря мотивите за покорството и свенливостта, да ги случва като предвидливо усвоена практика на женския разум. И тъкмо тук – в това вглеждане-не/(до)виждане между самодивския копнеж по волност и защитните рефлексии на патриархалното бдение, пронизано от идентификационните тревоги по „едно-и-същото“ – зейва процепът. И записът започва да вади на повърхността липсите. Липси, родени от желанието да се оспорва конвенцията; липси, в които отеква гласът на човека, позволил си „друга свобода“ в избора на себе си. „Не мига пред никого“ (II, 127)¹¹ е осъдителната реплика, понесла в себе си моралистичните интонации на патриархалния арбитраж. „С жените жена..., с момите мома“ (II, 122) е другото наказание, което бдящата свекърва произвежда като санкция над Самодивата, неуспяла да (до)лови способността на образа да репрезентира едното и другото едновременно – да бъде в света на другите, говорейки с/чрез езиците на световите в себе си. За пореден път почеркът „Петко Тодоров“ конфронтира самодивската идеология със закостенялата патриархална логика, привнасяйки дискредитиращите (уви, оказали се безсилни) интонации в осъдителните реплики към езиците на разкрепостеността: „ни от дума взема, ни *иска от някого да знай*“ (II, 128). Раздиращото безпокойство на целомъдрения глас някак си не успява да отзвучи пълноценно и да бъде дочуто върху Другата сцена, върху която самодивското пълноправно заявява-и-изживява себе си: „искам да си бъда *аз, каквато съм си*“ (II, 134). В подобна игра на недочуването „трагедията“ на патриархата вече не се изразява и разбира само като ефект от тиражирането на вековни заблуди за човешкото, които издават нещастieto му (защото са вкаменени от приписваната греховност в полето на другостта). Тя, безспорно, шокира и поставя на изпитание ценността и представите за човешкост, които социалният модел носи в/за себе си. Самодивата е всъщност разказ за Другия, проникнал изненадващо в подредения свят на патриархалната логика и тривиалните прочити на дома, тя е другостта – като завоевател и съблазнител едновременно, – дошла, за да разпитва ценностните рецептори на страдащите в

¹¹ Всички позовавания са по изданието: *Тодоров, П., Ю.* Съчинения в три тома. С., БП, 1957. Отгук нататък при цитация с римска цифра обозначаваме тома, а с арабска – страницата.

и от своята закостенялост човеци, успяващи да изобретят като причина все нещо друго: „тъкмо Змеят отвлече Цена“, „тъкмо Самодивата подведе (и) Бойко“, „тъкмо Албена изкуши Нягул“... Зад позоваването на конкретни причини (или по-скоро в прикриването зад тях), в приютяването в някакъв квазитеологичен модел, изговарящ „греха“, подобни съждения се опитват – при това доста насилствено – да логицират неясно преживяваната история на въображението, дръзнало да се (само)изговори в копнежа си по другост, да го притиснат и заглушат в цензурата на патриархалните езици.

Повече от показателно е, че пиесата на Петко Тодоров игнорира представителния наратив за женската участ в конвенционализираните записи; тя е текст, понесъл в себе си знаците на прехода, правещ видими и достъпни травматичните процедури, посредством които домът се превръща в бездна, неспособна да удържи смисловия потенциал на билото, изравнявайки женското със символно натоварения образ на Самодивата. Гюрга е онова друго, разбулено лице на човешкото, успяващо да влее съживителните струи на копнежните езици по волност, да хармонизира женското и женственото, привнасяйки между тях смисловите пластове на естетически красивото и човешки светлото в изкуството на пре(въ)ображението. В края на краищата, тя не е нищо друго освен изразимата опака страна на покорството. Тъкмо около това символно колебание – между самодивското и женското – в пиесата почеркът започва да извайва и фигуририте на бездната в дома. Това е домът, пронизан от социално-ролевите ритуали на традицията, върху чиято проблемна карта отекват единствено моралните предписания на „правилното“ и „разумното“. Тежко му, ако нещо друго – било с модерен и/ли естетически привкус – реши да се докосне до териториите му, за да го превръща бавно и постепенно във вместилище на „различни“ човеци, в място на разбягващите се езици, в територия, върху която започват да се транспонират желанието и не/щастията. Самодивският дом е „орисан“ да бъде мястото на една подобна среща. Свикнала със свободата на своето предходно природно битие, Гюрга не може да се примири със „затворническата“ обвивка, която домът в селото и свежървенският взор се опитват да оплетат около нея. Ето защо текстовата стратегия започва вторична процедура по *надмогване на дома*, която ще трябва да го преобрази и съгражда наново – този път върху друга ценностна плоскост, трансформираща смислово пропукалия се човешки дом в

кръстопътна зона на самодивското, допускаща в себе си оптикума на социалния кръг. Оттук нататък – тъкмо защото почеркът „Петко Годоров“ не ги мисли като непоносимо чужди и враждебни едно на друго понятия – ‘самодивското’ и ‘домашното’ започват да разтварят потенциалите си едно към друго, да трансформират смисловата структурираност на човешкото пространство, привнасяйки в него знаците на своята естетико-идеологическа другост. Домът наистина ще съумее да бъде по самодивски „възможен“ и привлекателен, като забрави своята „история“, заличавайки следите на старите митове отвътре и отвън: „като те омъжат, в която къща те въведе мъж ти, изведнъж нов уред в нея да гудиш... твой уред“ (II, 123–124). Но именно тук – в това нахлуване на самодивския ред, в това избликуване на новото върху пространствата на стария патриархален свят – се състои катастрофата, която всеки интерпретативен дискурс и всяко познание на дома като проблемна карта (религиозна, антропологическа, психологическа) се опитва да удържи. Единият свят не успява да прозре ценностните мотивации на другия: старото търси предпазливо-прагматичните операции на традицията, новото – стихийното нахлуване на своята копнежност по красотост: „Аз на онези лехи си садя лук и меродия – да е наръки всяко нещо, кога готвя, пък тя с горски треви и буренаци ги изхаби... Оставил си една жена, завила си сама юларя...“ (II, 127). Независимо дали ще открием в тази реплика модификация на мотива за *скъсания оглавник*, кореспондиращ с притчата за *Господаря на човешкото сърце*, и осмислянето му в проблемния диапазон на повестта „Гераците“¹², тя, в края на краищата, иска от нас само да сме наясно, че човешкото, изговорено чрез езиците на патриархалната мисловност, извайва в словото образите на своето придържане-и-удържане от регулатива на традицията. Така поне стои проблемът до „Мисъл“. Оттам насетне обаче нещата се изменят – сюжетиките все не успяват да намерят „здравия“ оглавник, чрез който да преповторят мита за човешкото добруване в живота на групата. И ако Елин-Пелиновият сюжет разпитва кризисните

¹² Вж. по-подробно прочитите относно функционално-семантичните параметри на оглавника в повестта „Гераците“, които предлага изследователят Иван Русков в изследването си „Жаждите на въпроса „Защо“ и звънтенето на водните кръгове“. – В: *Русков, Ив.* Битие и парадокс. В.Т., изд. „Faber“, 2002: 289–312, по-конкр.: с.295–299.

полета на действителността чрез плаещите думи в душите на героите, то сюжетиките при „Мисъл“ като че ли съзнателно се приютяват в алтернативните пространства на другостта – *остров, пещера, планина, – чертаещи траекториите на човешката самота в пътищата на себе/познанието* (ако останем при Пенчо-Славейковата и Петко-Тодоровата интерпретация на проблема). Наистина, Петко Тодоров изгражда смислово многопластови образи за (съ)измерване на стойностите, универсални емблеми на другостта, но те са пронизани от идеята да бъдат коректив на традицията. Покълнали от идейно-естетическия разнობой, белязал литературната полемика „стари-млади“, те са еманация на новото и различното, опитващо се да звучи с езика на значимото и значещото в европейския литературен контекст – да бъдат нищезански интонирани, но същевременно с това да са достъпни и по своему естествени. В подобен ракурс на осмисляне територията на дома също започва да отработва травматичните записи на кризисната човешкост, да отграничава и парцелира в смисловия си обем малки сюжетни фрагменти на разминаващите се езици от историите на *човешкото имане на дом и мечтание по дом*. Нещо в неговата цялост се е пропукало завинаги.

В домовете остават домоседите, разпитващи кризиса с тревожното „Защо?“

От пътя и към пътя се задават фигурите на домосътворителите, долавящи пририждането на светлото в копнежността по другост(и)... За да случат разказа за един друг дом – този на Змея и Самодивата, дръзнали да бъдат различни в (из)мечтания проект на бягството и желанията(та) по домо(съ)творение.

По-важното в случая е друго – тези образи вече започва да преодоляват традиционната невидимост на Различния, която интенциите на патриархалните наративи му предписват, да изричат своя глас-другост, репликирайки срещу уютно приютяващото ни знание на конвенционалните записи, за да диктуват чрез себе си модел/и на поведение, сериозно подривни спрямо съдържателността на нормата. Така или иначе – макар че драмите изговаря доста неясно концепциите си за „самодивското“ и „змейското“, преработвайки ги като образи-отражения във фактурата на текста, подсигуриращи основната нишка на конфликта, който, в края на краищата, си остава изключително стилизиран и двусмислено решен като съвместяване на идентичности – историята за Самодивата, тръгнала да става майка

и съпруга, внася сериозен дисонанс в балансирания мъжки говор-разказ за (на) света. Не по-малко противоречива е и историята на Змея, чиято демонично-зла природа ще се окаже единствено роля-следствие на неговата отритнатост от света на човешкото. Историята на Цена и Змея всъщност разказва за пътищата на човешкото (себе)раз/познаване, за онова друго парче на човешкото, дълбоко прикривано зад маските на отредените роли, чието отключване се случва „през“ / „чрез“ очите на Другия. Петко-Тодоровият Змей – понесъл в себе си профилите и на Яворов, и на Ницшевия свръхчовек, и на злото, дочуващо се от акустиките на приказния сюжет – е всъщност индивидуалистският опит върху семиотиката на преобразяването. Записът не носи в себе си паметта (и не случва историята) за (на) страшния Змей, той иска да отработи версията за влюбения Змей; „страшният“ и „злият“ са характеристики, които човешките езици му приписват. Нещо повече – Петко-Тодоровият текст (по)ражда Змея от тъмното и злото в плана на човешките езици. Змейският профил се случва в точката, докосваща смисловите пластове на неговата другост и човешка/та (му) отритнатост. Разбулването на образа започва сериозно да проблематизира демонично-злата му природа, измествайки обектива на прочита към плана на *страдащото* в Змея. Един от алтернативните прочити на посланието би могъл да звучи приблизително по следния начин: човешкият свят ражда сюжета за Змея, за да се извини пред собствената си съвест, че някога го е отритнал. Цена е тази, която открива-създава *другото лице на Змея*, разбулвайки неговата зла природа, която ще се окаже единствено маска на на/ранена човешкост: „Където се подам, *само топоришки и кобилици ми сочат*. Пътят ми всякога *замрежен с билки и магии*. Цял живот *сякаш киселци съм ял – стискай зъби и проклетии крои...* И кроил съм ги, и върших ги на поразия!“ (II, 309). Домът, проектиран върху териториите на пещерното, приютява чуждеещия план на човешкостта – независимо дали става въпрос за отритния от групата Змей, или за строго контролираната Цена, – позволявайки им, макар и за кратко, да свалят маските от себе и да погледнат към подмамващата ги илюзия на своята щастлива заедност: „Пфу, сякаш съм дете... Ама хич ти – *сама простря към мене ръце: земни ме!* Как да се не вдетениш? Кога съм чувал аз и насън таквази дума! [...] Изведнъж ми падна в ръцете ти – *от мене добро да търсиш!* ... Само *като се докосна младостта ти* до мене – когато иззад облака се

показа месеца, *хубостта ти зърнах...* Сякаш ядовете, що от години са се набрали в душата ми, паднаха и ми олекна – *отново като че се родих!*“ (II, 309-310). Освен всички други дискредитиращи интонации, които пиесите впитат в проблемността си, те сериозно проблематизират статуса на дома, превръщайки пространството му в прииждане-нахлуване на волното и витално начало („Самодива“); или на окончателния разрыв със света на селото, живеещ в изпълнената с предразсъдъци „уютна“ логика на закостенелите заблуди („Змейова сватба“). (Или може би виталността на Самодивата е много по-иронична и безжалостно присмиваща се над нас, отраслите в литературните усои „крехки, бледи, болни теменуги“?)

Но всъщност време е да се върнем към началото, за да видим доколко състоятелна или несъстоятелна е формулата, която изведохме за Дома -(като)- Бездна.

И все пак, струва ми се, като че ли е неблагоприятно да се твърди (или да попада в полето на буквалистки прочити) онова, което това изследване изговаря в заглавната си формулировка – че драматургичната текстовост на П.Ю.Тодоров и Рачо Стоянов е бездомна, че липсват фигурите на дома, че „бездната“ едва ли не е универсалната метафора, (из)консумирала в себе си семантичния потенциал на всичко останало. Нека не забравяме, че – в твърде лабилно определените параметри около четенето на проблемността в тези пиеси – в преобладаващата си част критическите езици от предходните десетилетия долавят интонациите на семейната сюжетика, вплетена в разказ, който трябва да изговори като „свой“, като „усвоени вече“ териториите на дома и формулите на патриархалната задръжност. Подобна – (само)контролираща се – бележка на писането ни е важна от няколко гледни точки. От една страна, тя държи да вметне в изследването ни, че не липсата на дом, а изчерпаните му – зачеркнати и травмирани, – съдържателни перспективи валидизират формулата за литературните бездомници. В този аспект на осмисляне не домът е дискредитиран, той не е зачеркнатата територия в конфликтността на творбите, а семантичните потенциали на домовитостта – тя вече не може да гарантира пълноценното, емоционално съпричастно съжителство на човеците в дома.

Може би ще трябва да щрихираме още един детайл от неправилната (от гледна точка на предварително обговорената по-горе „регламентация“ на патриархалния разказ), „друга“ позиция на човека

спрямо дома, „от“ и „чрез“ която се случва трагичната фигура на взаимното им отблъскване. Става въпрос за това, че всички тези текстове носят в себе си болезнена напрегнатост от допирите си с маршрутната карта на пътя. Да припомним, че във финала на пиесата „Зидари“ Христо напуска старопланинското селце, поемайки по символичното пространство на пътя, който ще трябва да събдне *Сянката на Рада и Камъка на Храма*, да сътвори *олтар в душата и дом в сърцето* – т.е. да запълни празното пространство на несъстоялото се, разпитвайки любовта и вярата, но вече вплетени в друг тип художествена карта, моделираща-и-(из)говоряща като невъзможен и несъстоятелен агонизиращия в болките, причинени от собствената му императивна жестокост, патриархален проект:”нали наши се потурчат, нали ний се трепим помежду си... Изгубихме си вярата, ще си изгубим и рода. (курсив и подч. – С.С.) (II, 10).

Страдалческата фигура на търгващия в „Зидари“ ще се огледа-отрази във фигурата на завръщащия се от пътя самотник, отработена в типологически аналогична сюжетно-конфликтна конфигурация, но реализирана в езика на друг творчески почерк и с друго времево поданство текст. Става въпрос за Рачо-Стойановата драма „Майстори“ – за обречените облози на майсторството и безсилните длета, изгубили светлината на творческото си вдъхновение. Трансформирайки и подменяйки усетите за човешкостта и майсторството, а също и за тяхната поставеност-съ/подчиненост, текстът започва да изговаря вече и друг тип символни и метафорични визии, от които се разклоняват-разпростират пътеките на човешкото себе/познание. Ловко прикрита зад идентификационните схеми на „семейното“ и „родното“, сюжетиката на „Майстори“ всъщност започва да олюлява и проблематизира територията на дома, извайвайки върху привидно подреденото му пространство фигурите на невъможното човешко завръщане в смисловото поле на доброто. Появата на Живко възбужда неочаквани посоки и отключва механизми за всяване на смут в довчерашните „естествени“ връзки на някакво добре тиражирано (при това безпроблемно!) семейно щастие. Идецията от пътя вече измества блендата от видимостта, впримчвайки записа в двойствена наративна процедура – да бъде историята на облог по майсторство, зад който всъщност прозира разказ-рефлексията на компенсиращото узнаване, (при)таено в името Милкана. Според този прочит Милкана е имането, болезнено разпитано в притежателно-пожелателните ези-

ци на враждуващите мъжки реплики: „Ако видите, че някой неусвещен имане намери, не казвате ли: аз го заслужавах, а *не оня, който цената му не знае*“ (I, 44)¹³. Видно е, че комбинаториката на мотива за майсторството с някакъв изтласкан в миналото биографичен детайл започва да събдва проблемност, която все някак си не успява да се помести в рамката на патриархалната мисловност, защото – освен за класически любовен триъгълник, проектирал в себе си знаците на (себе)доказване на сили и дарби в облог – текстът на Рачо Стоянов всъщност говори за *вина*. Тъкмо усетите за вина и човешка греховност започват да извайват фигурата на бездната, в която пропада завинаги обичайната привичност на живеенето. Става въпрос за трайно навлязлата в литературната продукция от 20-те и 30-те години на ХХ век оценъчна лексема, мотивирана от желанието да се обясняват и изговарят причините за разпада, опитвайки се да мисли кризисните полета на текстостота не откъм техния витално-съзидателен аспект, какъвто е случаят при „Мисъл“, а вече като препратени към някакъв етичен кодекс, в който езикът на човешките желания среща бариерите на отговорността (особено симптоматично е съотнасянето между проблемност и заглавие в творби като „Грях“ (Георги Райчев) или „Грешница“ (Йордан Йовков). Та, нека отново се върнем към случая с *майсторите*. Той тръгва от „правилната“ ситуация на патриархалния разказ за дома – благоденствие, мир и сговор; невеста – „умна и паметна“, „покорна и работна“; син – признат с дарбите си на майстор, а покрай него „на целия дом *расте честта*“ (I, 22). Другояче казано – стари и млади живеят в идентификационните схеми на родното и родовото, сънувайки последните мигове от сладкия сън, извайващ хармоничните фигури на човешкото бъдеще в дома. Неслучайно пиесата започва с пронизаната от милостиви интонации Милканина реплика: „*Тъй сладко спеше, че не исках да те будя...*“ (I, 21). С фигурата на завръщания се от пътя Живко смисловият контекст около дома започва да подсказва и други прочити. Постепенно драмата на Рачо Стоянов подменя техниките на репрезентация, измествайки зрителната бледа към други

¹³ Работено е с изданието: *Стоянов, Р.* Съчинения в два тома. С., БП, 1976. Оттук нататък при позоваване с римска цифра обозначаваме тома, а с арабска – страницата.

смислови пластове на дома – дошъл е мигът на ценностното пропукване, което вади на повърхността „тъмните“ лица на човешкото, ревниво дебнещо и озлобено в своята безсилност пред прииждането на Третия. Дошъл е мигът, в който седемгодишното Милканино мълчание намира-набира (смелостта на) думите, за да се изрече чрез езика на Живко – като разбулване на тайната, като изричане на не/изреченото някога. Сладкият сън остава недосънуван, а през прага на дома, заедно с Живко, влизат *пробуждането* и злата *фигура на съмнението*.

В Рачо-Стойановата пиеса „Майстори“ разпадането на задружния патриархален дом може да бъде видяно и от още един ъгъл. В критическите езици многократно е отбелязвано, че патриархалният свят е строго диференциран, че той говори за себе си през езика на някаква социална конструкция, обвързана с конкретни норми за родовост. Ето защо мисленето за човешкостта трябва да носи в себе си информативните ядра, посредством които да се реставрира представата за някакво родословие, което – освен всичко друго – оказва се, дарява и „престиж(и)“ на индивида. „Едни от най-незавидните социални статуси в системата на подобна мисловност са тези на Сирака и Вдовичката...“ (Кирова 2005: 392). Захваната от противоречията и страданията на конкретната конфликтност в драмите, фигурата на бездната вече започва да постулира и някаква друга дълбочина, да разрозява и изговаря в себе си липси, щрихиращи профилите на „непълноценното“, „маргиналното“, „другото“, въвличайки ги в спектъра на всевъзможните битови прагматики. Нека не забравяме, че смисловият потенциал на образите настойчиво извайва профила на Другия – на „чуждия“, „неприспособимия“, „човека без корени“, на нямащия и лишен от топоси за призвание към родното герой. Дори и да останем в плана на предмодерния прочит на образите, не можем да отменим твърде разхлабената позиция на човешкото, върху чиито образи започват да прииждат кризисните трансформации. Първо, защото Живко, подобно на един свой драматургичен събрат – Христо от Петко-Годоровата драма „Зидари“, носи в пространствата на своята биография „тъмното“ петно на *сирачеството*, доста безпощадно взривяващо мита за семейната органика: „един човек като Сирака, [който (б.м.-С.С.)] педя земя няма“, „от *вдовишка, сиромашка къща*;...учих го едно време, мъничко приемаше и *все на своя глава караше*“ (I, 24). Достатъчно е обаче да се взрем малко по-внимателно

върху смисловите проигравания и препратки между думите „сираци“ и „майстори“ в пиесите, за да доловим абсолютната им предпоставеност в системата на цялостната контекстуализация на почерците. Те са положени в основата на друг тип концептуализиране на човешкото и неговата принципно различна вписаност-внедреност върху териториите на дома. Като че ли почерците съзнателно търсят профилите на другия – самотен и бездомен – герой, за да фундират „през“ / „чрез“ тях нов етос на човешкото, постигнат в текстовите процедури като разпитване на страданието и промисъл за битието-като-творчество. Странно как логиката на текста подрежда думите в синтаксис, в който, за да бъдеш майстор, първо трябва да бъдеш сирак, т.е. да си отключил в сърцето си чувствителните струни на милостта, за да можеш да преодоляваш липсите, насочвайки обичта си към света, вплитайки я като послание в символния език на сътвореното. И още нещо – за да бъдеш „истински“ майстор, трябва да имаш „голямо сърце“, с което да долавяш невидимото в образа: да се докосваш до „душичката на цигулката“ (“Балада за Георг Хених“) и да извайваш озарението в профила на Ангела. Другояче казано – да можеш да превърнеш камъка в сърце и да дариш душа на дървото... А това вече е разказ, който успява да извае необичайните и странни фигури, докосващи скъпите и близки на душата образи, преодолели чувството за обреченост и разпокъсаност чрез доловения дълбок и тайнствен смисъл в езика на сътвореното. Така „майсторството“ в драмата конструира целостта на едно различно живеене, преоткрило себе си в пулсациите на мечтанието, родило „голямата самодивска перуника“ върху лявата страна на черковния притвор. И ако дясната страна ще остана запазена територия за гюла и лозата, издълбани от безропотното послушание, отработено чрез длетото на *майсторския син* Найден, то лявата ще приюти в себе си „сприхавия и буен“, „упорит и горд“ *сирачески импулс по свобода и творчество*, вплел самодивското в олтара, за да превърне перуниката в копнежен език-послание към появилата се (тъкмо в този момент!) пъстропола подявка. Особено показателно в това отношение е, че майсторството е разпитано и интерпретирано в драмата чрез смисловите перспективи на пространствената му координираност – дясно и(ли) ляво, разум и(ли) интуиция, добре заучената рутина на занаята и(ли) дарбата да бъдеш творец. По силата на една дръзка грешка обаче майсторството в проблемния диапазон на творбата поема в друга посока – то се

приютява в лявото пространство на човешкото: в сърцето, *в* и *от* което започват бездните в дома, извайващи в себе си фигурите на разколебаните смисли и пропукалите се връзки, рухнали под натиска на отприщилите се тайни (и тайнствени) пътища на човешкото желание по несъстоялата се другост: „Но откраднаха ми тия дарове *зли хора* по пътя...А хубави бяха *даровете* и приличали биха на тебе, невесто Милкано. Че съм си *бленувал* моята бъдеща жена руса..., тънка и висока...*Ала без късмет си била ти, без късмет съм бил и аз...*“ (I, 33). Странно как разказът за майсторите започва да звучи чрез интонациите на историята на човешкото нещастие, случваща се в пресечната точка между *желанието да си майстор, за да говориш чрез езиците на съ/твореното от прищждането на светлите копнения в сърцето, и орисията да бъдеш самотен и тъжен творец*. Двоен мит, който идва да ни напомни, че всичко, което произтича от живота и от езика на желанията (ни), поставя на изпитание разбираемостта на порядъка в белязания от Бога или от съдбата свят. Двоен мит, който – независимо от притихналите езици на своята възможност – идва да ни разкаже как в периферията на дома, живееш в травматичните записи на кризиса, винаги може да се надигне някакво светло безпокойство, което да подсеща, че истинският партньор на човешкостта е не страданието и самотата, а познанието за естетизацията на Любовта, за нейните преобразяващи смисли, притаени във фигурите на дара и вдъхновението, отключващи стремежа на човешкото бъдене в ценностното поле на доброто и красивото, протворкрити в езиците на творческо себе/изразяване¹⁴: „*Светло ми е!* [...] *Ангел с разперени криле* режа аз на тавана, но все не сполучвах да изрежа лицето, както трябва...Нейде в Марица потъна то... Сега изп-

¹⁴ Става въпрос за естетико-философското осмисляне на любовта, за нейното разтваряне в семантичния спектър от Бог до човешкото: „И всъщност във *философията на ероса* се отива много по-далече, когато се стигне до убеждението, че любовта (на Бога, а и на хората) не е само нещо дадено, или което позволява да бъде давано, не е само нещо, на което можеш да се наслаждаваш пасивно..., но че тя като *истинска любов (amor generosus [великодушна, благородна любов])* е дейна и се реализира едва чрез посредничеството на даденото *пряко творение...*“ (к.м. – С.С.). Вж. по-подр.: Баадер, *Фр. Тезиси за философията на Ероса*. – В: (съст.) Денкова, Л. *Философският Ерос*. Големите текстове на платоническата любов. С., изд. „Рива“, 2007: 188.

лува от тъмните води на душата ми – *още по-хубаво... То се усмихва пак!...*“ (I, 63). Сред безкрилата рутина се появяват крилете на Ангела, а в горчилките на мъката проблясват светли капчици надежда. Уви, за кратко светлостта докосва тъмата, а в ритъма на допирите и в прииждането на спомена разбираш, че *си...* и *си бил*, защото нея я е имало: „*В нея живееше и с нея погина нашето майсторство.*“ (I, 69)

Убийци на Ангели, дръзнали да искат, без да съзнават как (на)раняват и погубват най-прекрасното от себе си – светлината на вдъхновението (си)...

И така, домът започва да говори с езика на липсите. Нещо в неговата история се е пропукало завинаги. Върху пространствата на текстовостта все по-отчетливо се открояват фигурите на *Бездната* и на *затворената* родовата хроника, пишещи разказа за *прокудената история на Dominus-a*. Децата или поемат към примамащото ги в света на другостта, или просто липсват в проблемния диапазон на текстовостта. Все едно. За „прагматичната“ логиката на патриархалния разказ е по-важно друго – вече няма кой да дописва родовата хроника.

От Ангела остават единствено разперените криле и образът, постигнал кротостта на Божия поглед в прииждането на сковаващите тръпки на смъртта.

Но нека се върнем там, откъдето започнахме. Бяхме тръгнали от уютното пространство на мисленето за дома и корените, а се озовахме на кръстопът, чертаещ маршрутите на изкушените бягства отвъд него. Завръщането към дома винаги е пътуване към себе си, отдалечаване-бягство от света и вместиане в сърцевината-същност на „своето-си“. Бягства, чрез които се опитваш да лекуваш травмите, но и бягане от рутина на „едно-и-същото“, в което дочуваш подмамващо-приласкаващото те Живково слово: „И месечината е хубава, доде не е изгряло слънцето!“ (Стоянов 1976: 43).

Как да останеш в тъмнината на старата нощ, когато усецаш прииждането на примамливите отблясъци в светлината на настъпващото утро?

Странно наистина, в тази толкова изтощителна игра на прииждащото въображение, наречена интерпретация, най-често се оказваме измамени: опитваме се да четем текстовете, а на финала всъщност разбираме, че те са започнали да четат нас самите...

БИБЛИОГРАФИЯ

- Баадер 2007:** Фр. Баадер. Тезиси за философията на Ероса. // *Философският Ерос. Големите текстове на платоническата любов.* Съст. Л. Денкова. София, Рива, 2007.
- Ганев 1907:** Сп. Ганев. Декаденството в най-новата ни литература. // *Българска сбирка*, 1907, кн.4.
- Дичев 2005:** Ив. Дичев. *Пространства на желанието, желание за пространство.* София, Изток-Запад, 2005.
- Ичевска 2000:** Т. Ичевска. *Митичното в българската литература – светове и форми.* Пловдив, Етимон, 2000.
- Кирова 2005:** М. Кирова. *Библейската жена.* София, УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.
- Кръстев 1978:** д-р Кр. Кръстев. *Етюди. Критики. Рецензии.* София, БП, 1978.
- Маринов 2003:** Д. Маринов. Народна вяра. // Д. Маринов. *Събрани съчинения в пет тома.* Т. 1. София: Изток-Запад, 2003.
- Рикьор 1994:** П. Рикьор. *Живата метафора.* София, ЛИК, 1994.
- Русков 2002:** Ив. Русков. Пристигането на дома. Домоглед. // Ив. Русков. *Битие и парадокс.* В. Търново, Фабер, 2002.
- Стефанов 2004:** В. Стефанов. „Domos“ и „domus“ (Очерк по география на психическия опит). // В. Стефанов. *Творбата – място в света.* София, Диоген.bg, 2004.
- Стоянов 1976:** Р. Стоянов. Майстори. // Р. Стояно. *Съчинения в два тома.* Т.1. София, БП, 1976.
- Тодоров 1957:** П. Ю. Тодоров. *Събрани съчинения в три тома.* Т.2. София, БП, 1957.
- Фрай 1987:** Н. Фрай. *Анатомия на критиката.* София, НИ, 1987.

WINNI BEZ WINY („W CZAS DŻUMY“ JORDANA JOWKOWA)

Bożena Żejmo
Instytut Filologii Słowiańskiej, Toruń

W czas dżumy, podobnie jak wszystkie opowiadania z cyklu' opatrzone są mottem sugerującym pewien kod interpretacyjny. Tytułowa choroba implikuje odczytanie tekstu w dwóch takich kodach: chrześcijańskim – poprzez motto („za nasze grzechy“) i folklorystyczno-mitologicznym (personifikacja obrazu choroby i działania magiczno-obrzędowe: (poszukiwanie ziół leczniczych, palenie ognia, wieszanie na płotach zasuszonych kwiatów). Dla człowieka dawnego choroba była wydarzeniem, które można było neutralizować modlitwą, ofiarą, rytuałem. Ale też człowiek ten musiał poznać i wyjaśnić przyczyny choroby, bowiem w jego wyobrażeniu o świecie nie ma miejsca na cierpienie nieuzasadnione. Cierpienie musi zostać umotywowane, zanim zacznie się je znosić¹.

Po raz kolejny przychodzi zadać to samo Jowkowowskie pytanie: „Kara za jaki grzech?“ Właściwie – grzechy, ponieważ w tym przypadku mamy do czynienia z wieloma winowajcami, a wręcz z winą zbiorową. Oprócz kilku przynajmniej indywidualnych przekroczeń pewnych granic, dochodzi ponadto do transgresji zbiorowej. Ta ostatnia przybiera formę wesela w czas dżumy. Wątek dobrze znany w literaturze europejskiej (Camus Dżuma).

W istocie wszyscy bohaterowie opowiadania napiętnowani są grzechem, noszą w sobie złowieszczy znak kary. Otacza ich atmosfera śmierci, wszystko wokół zapowiada apokalipsę:

¹ Zob.: M. Eliade, *Mit wiecznego powrotu*.....

Samo powietrze było jakieś niezdrowe, parne i duszne, zatrute ciężkim, trupim wyziewem i odorem nieczystości, gęste od kurzu. Kurz pokrywał także dachy, drzewa i ulice – wszystko pociemniało, zszarzało, przybierając barwę wyschłej ziemi. Od miesiąca bodaj nie spadła kropla deszczu. Paliły się lasy na pobliskich wzgórzach. Za dnia w tamtej stronie widać było tylko dymy, wieczorem na ciemnych stokach Bałkanu gorzała ognistą linią łuna pożarów, tworząc ogromny, wciąż rozszerzający się krąg².

Wszechobecny duch nieuniknionej śmierci zagraża wszystkim mieszkańcom wsi. Gorliwie uspokajają się nawzajem, ale tylko za dnia. Wieczorem natomiast każdy wraca do domu i ogarnięty strachem, starannie rygluje zamki swych drzwi, nasłuchując jednocześnie „z którego sąsiedzkiego obejścia dobiegnie lament rozpaczy“ (120).

Tylko tyle wiadomo początkowo o ludzkich zachowaniach. A więc niewiele, poza oczywistym przecież lękiem w obliczu śmierci. Jowkow nie skupia się na razie na pojedynczych postaciach, tworzy dla nich przestrzeń, ale już wyraźnie naznaczoną śmiercią, niejako przygotowuje swych bohaterów do trudnej konfrontacji z nieuniknionym. Wciąż jednak nieznane są przyczyny tej ostatecznej konieczności. Nikt się zresztą nad nimi nie zastanawia. Nikt też nie potrafi odczytać nadchodzących zewsząd złowieszczych znaków. Być może dlatego, że „przerażenie odbierało ludziom siły, otumaniało umysły“ (121).

Tę zągęszczoną od lęku i niepewności atmosferę, „zastygłą, głęboką ciszę przerażenia“, pisarz przerywa nagle stwierdzeniem, że jednak dżuma nie dotarła do wsi, wydawało się nawet możliwe, że „nie dosięgnie już nikogo“. Ludzie niemal natychmiast zatracili bojaźliwą przezorność, zaczęli wychodzić ze swych zagród, śmiało spotykali się na ulicach. Nikt już nie wspomina o dżumie, życie zdaje się powracać do normalności. Jednak na krótko, gdyż za chwilę następuje kolejna nieoczekiwana zmiana. Jowkow uspokaja swych bohaterów (także czytelnika), by za moment znów ich zatrwożyć. W myśl zasady, że

²J. Jowkow, *W czas dżumy* [w:] *Legendy Starej Planiny*, tłum. M. Tarasiewicz, warszawa 1982: 120.

nieszczęścia zwykle chodzą parami. Kiedy znika groźba dżumy, rodzi się kolejne niebezpieczeństwo – głód. W ciągu kilku minionych złowrogich dni „w każdym prawie domu dał się odczuć brak wielu potrzebnych rzeczy. W spiżarniach kończyła się mąka...”(121). Na powrót mieszkańcy wsi popadają w panikę. Być może nawet większą, niż ta, jaką odczuwali jeszcze niedawno na wieść o zbliżającej się dżumie:

Kobiety lamentowały i biadoliły przed mężczyznami, mężczyźni spotykali się przy płotach, zamieniali po parę zdań, wzrok wbijali w ziemię. Jeżeli lada dzień wybuchnie we wsi zaraza, cóż im przyjdzie począć? (122)

Teraz jedyną najważniejszą myślą dla ludzi jest zdobycie chleba, każdy miał przecież w domu „po pięć, sześć gąb do wyżywienia“. Strach przed śmiercią głodową przybiera formę bardzo realną, niemal fizyczną. To strach ziemski. Lęk przed dżumą był bardziej abstrakcyjny: choroba nadejdzie albo i nie. Poza tym, za jakie właściwie winy miałby ludzie cierpieć? O ile przed dżumą każdy zamykał się w swej chacie, to w obliczu głodu mieszkańcy postanawiają zjednoczyć się. Sami jednak czują się bezsilni, więc potrzebny im ktoś, kto doradzi, co zrobić i pokieruje wsią. Powinien to być człowiek dzielny i mądry, wskazany „z góry“. Takim człowiekiem „opatrnościowym“ wydawał się wszystkim hadzi Dragan. Właśnie wokół jego osoby rozegrają się wszystkie najważniejsze wydarzenia. Jak się okaże, wyeksponowanie postaci Dragana będzie jednocześnie wskazaniem głównego winowajcy. Jego grzech stanie się przyzwoleniem dla innych, by także mogli zgrzeszyć. Początkowo jednak nie może być mowy o żadnym przewinieniu. Chodzi jedynie o to, by hadzi Dragan uchronił ludność wsi przed nieszczęściem, by prawidłowo odczytał wszelkie znaki, wreszcie – pomógł zwalczyć strach. Jawi się więc jako tradycyjny wódz, car. Ale jest też hadzi człowiekiem, który odbył pielgrzymkę do miejsc świętych. Jako taki zatem powołany zostaje do roli ojca i opiekuna. W jego rękach spoczywa los wsi:

„Cała wieś spogląda ku tobie, hadzi. Tyś jest jak nasz ojciec, matka...” (124).

W oczach społeczności wiejskiej hadzi jest człowiekiem nieomylnym. Jego wielkość i znaczenie podkreśla dodatkowo fakt, iż miał naturę gwałtowną i wybuchową, a jednocześnie potrafił „ugościć człowieka tak uprzejmie, że aż wprawiało to w zakłopotanie“. Swym

nieprzewidywalnym, dwoistym charakterem wzbudzał zarówno podziw, jak i respekt, wręcz uniżoność. Kiedy czterech sędziwych starców w imieniu mieszkańców wsi przybywa do domu Dragana, już przed wrotami wszyscy pokornie spuszczają wzrok ku ziemi. Tym wymownym gestem dają wyraz swej ziemskiej słabości wobec boskiej potęgi wybrańca. Hadzi Dragan niczym Wielki Inkwizytor z powieści Dostojewskiego przychodzi uwolnić ludzi spod ciężaru ziemskiej niedoskonałej egzystencji. Nie ma wprawdzie u Jowkowa bezpośredniej polemiki z chrześcijańskim teleologizmem, nie ma buntu przeciw światu ujętemu w ramy chrześcijańskiej teodycei, nie ma nawet osoby Chrystusa. A jednak jest to, co i dla Dostojewskiego było takie ważne. Mianowicie myśl, że tu na padole ziemskim człowiek nie radzi sobie z trudami życia, dlatego też potrzebuje kogoś, kto przeprowadzi go przez ten labirynt. Wielki Inkwizytor Dostojewskiego zarzucał Chrystusowi, że obdarzając człowieka wolną wolą skazał go tym samym na nieustanną udrękę sumienia. A człowiek nie chce bynajmniej dźwigać ciężaru wolności, chętnie odda więc swą swobodę komuś, kto raczej zadba o jego pełny żołądek. Bardziej niż na wzniosłych celach zależy bowiem człowiekowi na chlebie, ale nie na niebieskim. Człowiek pragnie chleba ziemskiego:

Daj nam jeść, a potem będziesz mógł się od nas domagać cnoty![...] Weźcie nas raczej w niewolę, ale dajcie nam jeść!³

Dla chleba nędzny i słaby człowiek rezygnuje z tego, czego tak usilnie pragnie – wolności. Spełni tym samym odwiecznie noszoną w sobie tęsknotę: „komu się pokłonić“:

Najbardziej to męczący i nieustanny frasunek człowieka: mając wolność szuka czym prędzej tego, przed kim można się pokłonić. Lecz pokłonić się chce człowiek przed tym, co już jest niewątpliwe, tak niewątpliwe, aby wszyscy ludzie od razu zgodzili się na wspólny pokłon. Albowiem frasunkiem tych nieszczęsnych istot jest nie tylko szukanie tego, komu by się ten lub ów mógł pokłonić, lecz znalezienie tego, w którego by wszyscy uwierzyli i wszyscy mu się pokłonili, i to koniecznie wszyscy razem. Właśnie ta potrzeba wspólności pokłonenia się jest

³ F. Dostojewski, *Bracia Karamazow. Z dzieł Fiodora Dostojewskiego*, t. IX, tłum. A. Wat, pierwsze wydanie w tej edycji: Puls Publications Ltd, London 1993: 286.

najistotniejszą męką każdego poszczególnego człowieka i całej ludzkości od zarania wieków⁴.

Ludzie, przekonuje Wielki Inkwizytor, lękają się wolności. Czyż nie ten sam lęk dokucza bohaterom Jowkowa? Czyż starcy nie pokłonili się Draganowi pokornie „spuszczając wzrok ku ziemi”? Czy nie chcą oddać mu się pod opiekę w trudnej chwili zagrożenia chorobą i głodem? Starcy, a także cała wieś, chętnie zrzucają z siebie ciężar sumienia za niewłaściwe rozpoznanie znaków, za ewentualną pomyłkę, która w konsekwencji mogłaby zbyt wiele kosztować. Nie jest łatwo być odpowiedzialnym. Znamienne, że nikt nie próbuje uporać się z własną wolnością indywidualnie. Przez wszystkich przemawia jeden zbiorowy strach przed sumieniem. Rację ma więc Wielki Inkwizytor, mówiąc o wspólnej potrzebie pokłonięcia się.

Człowiek nie chce lękać się życia, zmagać się z troskami, z tym, co nieokreślone, niezwykle, zagadkowe. Wobec nadmiaru trudnych do rozstrzygnięcia problemów staje bezradny. Bo człowiek, jak przekonuje Wielki Inkwizytor, słaby jest i nikczemny. Jakże słabi są starcy, którzy z taką łatwością zaufali Draganowi. Jak bezwolnie poddają się jego władzy, sile jego słów, obietnicom. Zawierają mu bezgranicznie i z ulgą. Właśnie to poczucie ulgi czyni ich szczęśliwymi, uspokaja. Spokoju bowiem potrzeba istocie ludzkiej. Ponownie Dostojewski: „Czyś zapomniał, że człowiek woli spokój, a nawet śmierć, od wolnego wyboru w poznaniu dobra i zła?”⁵

W rozmowie z Chrystusem Wielki Inkwizytor nazywa trzy najważniejsze siły zdolne zjednać sumienia ludzkie dla poczucia szczęścia, ale kosztem wolności. Te siły to cud, tajemnica i autorytet. Tę trójkę także możemy odnaleźć w osobie hadzi Dragana. O tym, że był dla mieszkańców wsi bezwzględny autorytetem już wspomniano. Obiecał im upragniony chleb, o czym będzie jeszcze mowa. Wykorzystał również siłę cudu. Cudowny wszak jest jego rajski ogród. Cudowna jest Cicha, jego córka. Oba cuda mają, obiecują, zniewalają. Oba owiane są tajemnicą budzącą w takim samym stopniu zachwyty, jak i respekt. Po drodze do domu Dragana starcy nie rozprawiają bynajmniej o zagrożeniu dżumą i śmiercią głodową, choć taki przecież jest cel ich wizyty. Martwią się bardziej o to, jak zachować się w domu hadziego. Nie bez znaczenia

⁴ Ibidem: 287.

⁵ Ibidem: 287.

jest to ponowne zapomnienie o dżumie. Raz już ludzie we wsi przestali bać się choroby tylko dlatego, że nie nadeszła w oczekiwanym przez nich czasie. Wszystkie znaki zapowiadające niebezpieczeństwo zostały wprawdzie zauważone, ale ostatecznie zlekceważone i w końcu zapomniane. A były to znaki „z góry“. Podobnie teraz, przed wejściem starców do domostwa Dragana: nie ma lęku przed dżumą jako karą „za nasze grzechy“. Jest strach przed władzą ziemską. To zapomnianie, jak się okaże, drogo będzie wszystkich kosztowało, ponieważ nie chodzi jedynie o brak przezorności. Zapomnieć o dżumie znaczy przestać lękać się tego, co ponadludzkie, w obliczu czego człowiek jawi się jako istota słaba i krucha. Mamy tu do czynienia z tradycyjnym podziałem przestrzeni na symboliczną „górze“ i „dół“. Kiedy tu, na dole ludzie już się nie boją „góry“, kiedy zatracają zdolność odczytywania przekazywanych im sygnałów, popadają w pychę. A to jeden z cięższych ludzkich grzechów, za który trzeba ponieść karę. Pyszni zostaną ukarani szaleństwem. Tłumy pysznych wypełniają Piekło Dantego. Najbardziej wyrazistym połączeniem pychy i szaleństwa w literaturze europejskiej jest postać tytułowego bohatera Rolanda, który słyszy pod swym adresem słowa: „Serce masz harde i pyszne”⁶. Pascal uznaje pychę za wyraźny obłęd, ponieważ „przeciwważy ona i przewyższa wszystkie nędze”⁷. Podobnie u Jowkwa. Pycha gubi najpierw samego Dragana. Już z opisu domostwa hadżiego wynika, iż jest to człowiek majątny, ale próżny i rozrzutny. We wszystkim, co go otacza, widać niezmierną wręcz obfitość, niemal absurdalną pośród powszechnego niedostatku i strasznej suszy. Wchodząc na podwórze hadżiego starcy ujrzeli rajski ogród:

Przez ogrodzenie sadu dostrzegli starcy gałęzie pigwy uginające się od wielkich żółtych owoców i pomyśleli sobie, że jutro może zabraknąć rąk do zbierania tak pięknego urodzaju. Wchodząc pod rozpięte na podpórkach przed domem pędy winorośli, ujrzeli, że winnych gron jest na nich więcej niż liści (123).

Niezwykłe cielesny i płodny jest ogród Dragana. Owoce kuszą swą soczystością, obiecują rozkosz. Ciało płodności tego ogrodu zachęca do spożycia. Owocem, który najbardziej przyciąga ludzkie oczy i rozbudza pragnienie, jest córka Dragana. Jowkow świadomie kreuje dziewczynę jako symbol tradycyjnego patriarchalnego wizerunku kobiety: ciało

⁶ *Pieśń o Rolandzie*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1975: 14.

⁷ B. Pascal, *Mysli*, tłum. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1989: 95.

kobiece znamionuje płodność, owoc, ogród, raj. Na widok Cichej starcy odetchnęli z ulgą, zapatrzili się na tę „jedyną wesołą istotę w całej wsi“. Wesołą, a zatem witalną, afirmującą życie. Nie sposób oprzeć się pokusie takiego owocu:

Oczy Cichej, podłużne i czarne jak śliwki, błyskały figlarnie, włosy miała gładko uczesane z przedziałkiem, policzki świeże jak brzoskwinie (123).

Nęcący czar urodziwej Cichej wprawia nobliwych starców w stan zamroczenia. Dziewczyna syci ich oczy wybujałym pięknem swego ciała, obficie częstuje winem. Rozmarzeni starcy śmiali się w słodkich oparach wina, „które kołysało ich niby w kolebce, pozwalając zapomnieć o sędziwym wieku“ (125). Czarnooka panna wydawała im się taka piękna. To owoc nieziemski, rajska doskonałość. Żaden ze starców nie pamięta już, że zaledwie przed chwilą ta właśnie nieskazitelna piękność sarkastycznie i zjadliwie żartowała na ich temat, jak to możliwe, że dżuma „nie powaliła jeszcze ludzi tak wiekowych“. Dziadek Nejko zdobył się wprawdzie na odpowiedź:

– O, strzeż nas Boże, córuchno, ale kiedy ona nadejdzie, nie wybiera, czy młody to, czy stary...

Cicha, nie wysłuchawszy starca do końca, natychmiast rzuciła w odpowiedzi:

– A nieprawda. Teraz trzeba jej starych skór, zamyśla wziąć się do starców. (123)

Cicha, podobnie jak piękna Albena, rzuca na starców czar, pod wpływem którego niemal natychmiast zapominają zarówno o drwiących słowach dziewczyny, jak i o dżumie, śmierci, o strachu. To już drugie ich zapomnienie od kiedy pojawili się w domu Dragana. Natomiast Cicha nie tylko nie chce pamiętać o przestrożach przed niebezpieczeństwem śmiertelnej choroby, ale jawnie z niej szydzi. Byłby ten lekceważący stosunek do dżumy i brak pokory grzechem dziewczyny? Może wiec nie jest czystym, zdrowym owocem z rajskiego ogrodu?

Tę wątpliwość potwierdzają dodatkowo inne grzeszne słowa wypowiedziane przez dziewczynę już podczas uroczystości weselnych. Na pytanie siostry, dlaczego Cicha spieszy się z zamążpójściem, nie czekając na swego dawnego oblubieńca Weliczkę, panna młoda gniewnie odpowiada:

– A na cóż mi Weliczko? Męża już mam. A tamtego kto wie, gdzie powaliła dżuma. Oby te orły i jego ciało rozszarpały! (128).

Po tych słowach oczy Cichej rozbłysły, na twarzy pojawił się uśmiech.. Dziewczyna jakby nie zdaje sobie sprawy z tego, co powiedziała. Jej słowa, jak się okaże już wkrótce, miały proroczą moc. Weliczko bowiem rzeczywiście był zarażony dżumą. Na razie jednak Cicha beztrzesko igra z losem, przekonana, że młodość usprawiedliwia wszystko.

Rajska cudowność ogrodu hadzi Dragana okazuje się zaledwie ułudą, a najpiękniejszy z owoców toczy robak próżności. Powoli zrozumiałe stają się przeczucia czterech starców, którzy po wejściu na podwórze hadziego zachwycili się wprawdzie bogactwem natury, ale jednocześnie nabrzmiałe sokiem grona wydały im się „zapowiedzią jakowejś klęski“. To złe przeczucie spełnia się już podczas spotkania z Cichą, ale intuicyjnie spodziewana klęska stanie się za sprawą samego zbawiciela Dragana. W czas dżumy pan ogrodu i całej wsi urządzi wesele Cichej. Będzie to skrajny przejaw jego butnej samowoli. Zależnionych starców, którzy początkowo nieśmiało próbują przekonać hadziego, iż nie godzi się wyprawiać wesela, kiedy umierają ludzie, przekonuje:

Kto umiera? Gdzie umierają? Cóż wy mi tutaj gładzicie! Żadnej dżumy nie ma, powiadam wam! Jeśli ktoś umiera, to ze strachu. Tak właśnie jest: przelęknie się ktoś, a umierać mu śpieszno, więc umiera. Kukułka nie wypięła mi rozumu, nie jestem jeszcze durniem. Czyż ktokolwiek wyprawia wesele w czas dżumy? (124)

Mowa Dragana, wygłoszona gromkim kategoriycznym tonem obudziła nadzieję w zatrwożonych sercach starców, którzy samych siebie zaczęli teraz przekonywać o mądrości swego pana: „To nie dżuma panuje, ale strach“. Tylko dziadek Nejko, podobnie jak w rozmowie z Cichą, odważył się jeszcze zapytać o losy ludzi w razie głodu. W odpowiedzi usłyszał natychmiastowe równie nieomyślne zapewnienie:

Moje stodoły są pełne. Wystarczy dla całej wsi. Dam każdemu. Oczywiście nie oddam ot tak, za darmo. Zapłacicie mi, kiedy będziecie mieli z czego. A teraz wyprawimy wesele. (125).

Z punktu widzenia psychologii wyniosła, pełna nieposkromionej pychy i zuchwałości postawa hadziego wpisuje się w zjawisko transgresji hubrystycznej. W psychologii transgresyjnej motywację hubrystyczną określa się jako „zespół dążeń do potwierdzenia i podniesienia ważności własnej osoby“. Jest to jednoznacznie motywacja egoistyczna i

hedonistyczna, której jedynym celem jest wzrost i podwyższenie własnej wagi na skali porównań społecznych, także zwiększenie samouwielbienia, pokazanie swej wyższości, a przede wszystkim udowodnienie innym możliwości kontrolowania najtrudniejszych zdarzeń zewnętrznych. To dążenie do supremacji może przekształcić się ostatecznie w kult własnej osoby⁸. Podstawową potrzebę, motywację inicjującą takie zachowanie określa się w psychologii transgresyjnej jako rywalizacyjną (faustowską), którą należy odróżniać od potrzeby rozumianej jako dążenie do doskonałości (forma perfekcyjna, flaubertowska). Jednoznaczne rozróżnienie obu motywacji nie jest oczywiście możliwe⁹, niemniej wskazuje się zasadnicze odmienności, z których na plan pierwszy wysuwa się społeczny charakter transgresji rywalizacyjnej, podczas kiedy transgresja perfekcjonistyczna jest prawie całkowicie niezależna od opinii interpersonalnych. W potrzebie hubrystycznej typu rywalizacyjnego bardzo istotną rolę odgrywa rezonans społeczny. To, czy człowiek – po wykonaniu działania – potwierdzi własną wartość, czy przesunie się na skali społecznych porównań, zależy w dużej mierze od oceny otoczenia, od tzw. komunikatu społecznego:

O ile dążenie do wyższości przypomina grę wieloosobową, w której znaczącą rolę odgrywają rodzina, koledzy, profesjonalni krytycy, o tyle dążenie do doskonałości jest grą jednoosobową. Sprawca pełni funkcję i wykonawcy, i eksperta, i sędziego swoich czynów i wyczynów. Dzięki temu staje się on w dużej mierze niezależny od otoczenia¹⁰.

⁸ O transgresji hubrystycznej zob.: J. Kozieleki, *transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak“ Warszawa 1997: 118-129.

⁹ Podstawowa trudność w rozgraniczeniu podobnych motywów wynika z oczywistego faktu, że człowiek posiada stałą, mocno ugruntowaną potrzebę potwierdzenia i podnoszenia własnej wartości. Zarówno wiedza potoczna, jak i liczne teorie osobowości są w tej kwestii zgodne. W zależności od stanowiska teoretycznego nazywa się tę potrzebę różnie: motywem zwiększania własnej wartości, potrzebą wzrostu, pragnieniem samowywyższania się czy też szacunkiem do siebie. Por.: A. Adler, *Understanding human nature*, New York: Greenberg 1930; A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, tłum. Paula Sawicka, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1990.

¹⁰ J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Wydawnictwo Akademickie „Żak“ Warszawa 1997: 122.

Właśnie taką „grę wieloosobową“ podjął hadži Dragan, który z pełnym przekonaniem o własnej racji i wyjątkowości próbuje przeprowadzić słabych i zléknionych mieszkańców wsi przez miraże śmierci. Bo dla wszechmocnego wodza nie ma realnej dżumy, ona istnieje jedynie w głowach ludzi. A hadži po to właśnie został wybrany, by dowieść wszystkim i sobie samemu, że posiadał nadludzka moc. I bez większego w zasadzie wysiłku udaje mu się przekonać otoczenie o swej wielkości. Pozytywny „komunikat społeczny“ przyszedł niemal natychmiast. Uspokojeni, pełni ufności starcy chętnie oddali się smakowaniu wina w rajskim ogrodzie swego pana. Rozbawionych i beztrósko śmiejących się coraz śmieiej prowokowała równie radosna Cicha. Po raz kolejny pokpiwała z nich i po raz kolejny nie zdawała sobie sprawy z proroczej siły własnych żartów: „A cóż wy, jeszcze za życia stypę sobie wyprawiacie?“ Jej słowa pozostały bez komentarza, wypowiedziane niczym w próżnię, bowiem starcy pograżyli się w błóghich marzeniach o pięknej dziewczynie. Wszystkich też podniecała myśl o zbliżającej się uczcie weselnej. Jednak wypowiedziane przez Cichą błuźnierstwo czekało na swoje spełnienie, które nastąpiło szybciej, niż ktokolwiek mógł się tego spodziewać. Tymczasem dziadek Neško wyruszył do wsi z dobrą nowiną, pokrzepiając wciąż jeszcze załéknionych mieszkańców wioski. Zapewniał ich o mądrości i dobrodziejstwie gospodarza Dragana, który zgodnie z obietnicą, na pewno zaopiekuje się swym stadem w razie potrzeby. Z równym przekonaniem uspokajał kobiety oburzające się na wieść, że „w taki czas“ hadži wyprawia wesele: „Czyżby hadži zwariował?“ Jednakże ich gniew i wątpliwości nie trwały długo. Wystarczyło powtórzyć ojcowskie obietnice Dragana, by wkrótce wszyscy ufnie podążyli do rajskiego ogrodu, gdzie pod pędami winorośli i kiściami czarnych gron porwało ich w swój wir weselne choro. Właśnie w tańcu dochodzi do zbiorowego szaleństwa. Na plan pierwszy ponownie wysuwa się postać hadżiego. Od tego momentu, kiedy gromki śmiech absurdalnie wstrząsa jego ogromnym ciałem, staje się coraz bardziej szalony i coraz silniej oddziałuje na pozostałych. Mężczyznę ogarnia jakaś zwariowana wesołość, oczy zachodzą krwią. Złani potem¹¹ ludzie tańczą wraz z nim

¹¹ M. Kirowa zauważa symboliczny charakter potu oszalałych w tańcu ludzi. Ponieważ w tekście mówi się, iż wyglądali oni niczym skąpani w wodzie, autorka konstatuje: „kapiel jest jednym z najbardziej znamiennych symboli przejścia.

opętańczy taniec. Wesele trwa całą niedzielę, ludzie tłumnie przybywają do zagrody hadziego Dragana, gdzie bawią się do utraty tchu. Stopniowo cała wieś wariuje: „opętańcza wesołość ogarnęła wszystkich“, „szaleńcze choro zawirowało na podwórzu od krańca do krańca“. „Niezwyczajne wesele“ coraz bardziej zaczyna przypominać rytuał na granicy życia i śmierci. Zwykle zaczyna wyglądać niezwykle: przekrwione oczy Dragana, Cicha śmieje się, ale w oczach ma łzy, druhny zarzucają czerwony welon na głowę panny młodej, wybucha zbiorowy histeryczny płacz, niczym żałobny lament. Jakby tłum tańczył choro na cześć zmarłych¹². Podczas tego „zadżumionego“ wesela śmierć została skarnawalizowana. Chorobliwa wesołość, szaleństwo, idea degradacji i odwrotności (sprowadzenie w dół tego, co wysokie) – to bardzo znamienne elementy karnawału. Tradycyjny bułgarski taniec „choro“, który jest wyrazem radosnego święta tutaj zamienia się w swoje przeciwieństwo, podobnie zresztą jak samo wesele symbolizujące szczęśliwy początek związku, komunii nowego życia. Wesele, jakie urządził hadzi jest zapowiedzią końca, śmierci. Warto w tym miejscu wspomnieć, że podobne motywy nie są bynajmniej czymś wyjątkowym w literaturze bułgarskiej. Najbardziej oczywiste skojarzenie przychodzi na myśl krwawe wesele Antona Straszimirowa w utworze Choro. Przy całej różnicy fabularnej i ideowej nazwanych utworów, zwraca uwagę podobieństwo dotyczące wydarzeń o charakterze rytualnym. W Choro dostrzec można destrukcję i degradację wielu rytualnych elementów bułgarskiego życia narodowego. Podobnie jak w najstarszych obrzędach weselnych i pogrzebowych obyczajają się jednakowe: taniec i śmierć, które łączy głęboka rytualna więź. Znane jest dla przykładu serbskie „koło na opak“ – taniec choro w przeciwnym kierunku, od prawej na lewo. Jest to choro pogrzebowe, odróżniające się poniekąd rozwiązłością i erotyką. Straszimirow sięga po najbardziej archaiczne formy, przypomina zapomniane już sensy takich lub innych gestów rytualnych – darowanie

Kąpiel jest oczyszczeniem. Potem, kiedy wracają do swych domów, ponownie stają się zwyczajni, grzeszni, a ich twarze wyglądają jak twarze umarłych. Terminem „żywe trupy“ św. Augustyn określa ludzi przed ich pierwszym odrodzeniem się w wierze“. M. Kirowa, *Prez czumawoto: izkuplenije bez prestyplenije* [w:] Jowkow. *Sywwremenni interpretacii*, Weliko Tyrnowo 2003: 141.

¹² Zob.: R. Kolarow, *W chudożestwenija swjat na romana „Choro“*, Sofia BP 1988: 144.

podarunków zarówno podczas wesela, jak i pogrzebu. Jednak, jak zauważa Tonczo Żeczew, w narodowym „pra”-rytuale weselnym śmierć jest obecna jako przypomnienie za ledwie, symbolicznie¹³. Realnie nigdy nie występują razem. Wystarczy, że wydarzy się pogrzeb, a wesele się odmieni. Takie bezprawne połączenie ma miejsce w utworze Straszimirowa – pewien mężczyzna żeni się z piękną dziewczyną mimo iż jest współwinny zabójstwa jej brata. Nie ma w literaturze bułgarskiej bardziej tragicznego wesela: umiera stara kobieta, młoda dziewczyna, tonąc w łzach oddaje się człowiekowi, którym pogardza¹⁴, wokół domu krążą złodzieje i rabusie, wszędzie bębnią bębny, grają klarnety. Dźwięki muzyki przeplatają się z wystrzałami morderców. Nawet „wrześniowe wesele” Nikoły Furnadżijewa jawi się jako negatyw, brzmi w przeciwnym rytmie.

Interesującą interpretację uczty weselnej w utworze Jowkowa jako wydarzenia o charakterze rytualnym zaproponowała Milena Kirowa. Zdaniem autorki uczta ta rozgrywa się w tekście na płaszczyźnie dwóch tradycyjnych norm: chleb i wino oraz ciało i krew na ofiarę. Odwołując się do badań antropologicznych Kirowa o ceremonii spożywania posiłków pisze: „Jedzenie oznacza przede wszystkim ciało; ciało zaś to cierpienie (ale także rozkosz – B. Ż), natomiast cierpienie wiedzie ku zbawieniu”¹⁵.

Chleb i wino przedstawiają podstawowe elementy symboliki chrześcijańskiej. Dlatego ucztę weselną u Jowkowa można, zdaniem autorki, zestawić z przykładem biblijnym z Ewangelii św. Mateusza, gdzie Jezus porównuje królestwo niebieskie z weselem zainicjowanym przez „człowieka-króla”. Ci, którzy przybywają na wesele, są wybrani przypadkowo, najprawdopodobniej są to pątnicy jako ludzie wielu dróg i rozdroży. Owa „przypadkowość” z pewnością jest symboliczna, podobnie jak szaleństwo w utworze Jowkowa. Bowiem „wielu jest wezwanych, a tylko niewielu wybranych”. Wesele jest ostatnim krokiem ku ostateczności, ono właśnie wyznacza „wezwanych” i wybawia

¹³ T. Żeczew, *Anton Straszimirow* [w:] A. Straszimirow, *Choro*, Sofia 2005: 531.

¹⁴ Wątek ten do złudzenia przypomina Szekspirowską tragedię *Ryszard III*, gdzie zbrodniarz żeni się z piękną i bogatą dziewczyną, bliską osobą swej ofiary.

¹⁵ M. Kirowa, „*Prez czumawoto*”: *izkuplenije bez prestyplenije* [w:] *Jowkow. Sywremenni interpretacii*, Weliko Tynowo 2003: 138.

„wybranych“: „Nadchodzi czas realizacji i konsumpcji, przejście od zewnątrz do środka, od owoców do smakowania, od trudu dnia ku wieczery”¹⁶.

Innymi słowy, wesele to jedynie początek tego przejścia ku wydarzeniu ostatecznemu, symboliczny moment, kiedy jedna grupa ludzi osiągnie zdolność cierpienia i odkupienia ludzkich grzechów. Idea ta osiąga swą kulminację w opowieści Nowotestamentowej o ostatniej wieczerzy, kiedy uczniowie Chrystusa spożywają chleb i wino – rytualne odpowiedniki krwi i ciała Nauczyciela.

W opowiadaniu Jowkova na ołtarzu zbawienia zostanie spożyty owoc ciała Cichej. Symboliczne znaczenie ma kolor welonu panny młodej – czerwony. To jednoznaczny sens krwawej ofiary w imię zbiorowego odkupienia.. W akcie rytuału dochodzi do wydarzenia ostatecznego: nadchodzi śmierć. Jej nadejście zapowiadają złowieszcze orły: „Rozpostarłszy nieruchomo skrzydła zdawały się płynąć niesione wiatrem. Gdziez mogły zmierzać, jeśli nie tam, gdzie znaleźć miały padlinę?” (127). Leciąły w stronę wsi położonych w dolinie, a więc ku symbolicznemu „dołowi“. W tym przypadku znaki zewnętrzne są oczywiste: „wizualna informacja jest rytualizowana, a uwagi o tym, co jest na zewnątrz zlewają się z kompleksem znaczeń, przedstawiających specyfikę niewidzialnego”¹⁷.

W opowiadaniu śmierć przybywa na koniu jako jeździec, wędrowiec. Symbol ten jest „kulminacją erudycji chrześcijańskiej Jowkova i jego mitologicznej wyobraźni, przewyciężającej tradycyjne dla bułgarskiego myślenia folklorystycznego przedstawienie dżumy (i choroby w ogóle) pod postacią kobiecą”¹⁸.

Postać Weliczki zadżumionego pojawia się w końcowej części opowiadania, niemal jak epizod. Jowkow nie rozwija jego wątku,

¹⁶ L. Marin, *Semiotique de la Passion. Topiques et figures*, Paris 1971, p. 49, cyt. za: Mi. Kirowa, „Prez czumawoto“...: 138.

¹⁷ Por.: W. Stefanow, *Jokwovite geroi czetatznacite* [w:] *Tworbata – bezkra-en dialog*, Sofia 1994: 111.

¹⁸ Żeński obraz dżumy jako staruchy i groźnej baby z długimi czarnymi paznokciami wykreował Dymitr Talew, *Żeleznijat swetilnik*, Sofia 1967: 25; oraz Atanas Donczew: „...stara kobieta, wyschnięta niczym porzucona jagnieca skóra, z czerwonymi oczami i palcami jak pazury orła. Poznałem, że to Dżuma...“. A. Donczew, *Wreme razdelno*, Płowdiw 1968: 352.

zaledwie w kilku słowach charakteryzuje wygląd młodzieńca: szerniały, zakurzony, oczy płonące jak rozżarzone węgle, czarne plamy na twarzy. Wnikliwe przyglądanie się postaci zadżumionego nie wydaje się wręcz potrzebne. Nie chodzi bowiem tyle o samego młodzieńca, ile o symboliczne znaczenie jego choroby. Wraz z przybyciem tego apokaliptycznego jeźdźca spełniły się wszystkie zapowiedzi tragedii, każde przecucie zła okazało się uzasadnione. Jeszcze podczas uczyty weselnej tyleż samo odczuwało się wśród ludzi wesołości, ile strachu:

Pili wino, żeby usnąć trochę, śmiali się, żeby zagłuszyć strach. Zerkali na siebie z ukosa, podejrzewając, że ten drugi tai złe wieści. Weselni goście, ci sami, którzy harcowali na weselu, wróciwszy do domów ryglowali drzwi i nasłuchiwali trwożnie. Wesołe okrzyki zamierały im na ustach. Kiedy próbowali śpiewać, przecucie koszmaru ścisnęło im gardła. Ich twarze, blade i wymęczone, w słabym świetle świec wyglądały jak twarze umarłych (127).

Oznaki śmierci przewijają się przez cały tekst, powracają nieustannie przypominając o sobie. Jakby wszystko zmierzało ku grzechowi, który musi być popełniony, by kara mogła się dokonać. Być może dzuma jako kara jest niezbędna dla przywrócenia kosmicznego porządku i społecznej harmonii? Nie ma bowiem w opowiadaniu jednoznacznej przyczyny i źródła grzechu. A zatem winni bez winy? Jak zauważa jeden z krytyków, providencjalna (opatrnościowa) etyka grzechu i odkupienia, eschatologia religijna winy i kary tłumaczą bezprzyczynowe wydarzenia w opowiadaniu i nieumotywowane postępowanie ludzi¹⁹. Należałoby zgodzić się z podobną opinią, wykluczając jednak osoby Dragana i jego córki, którzy wyraźnie popełnili grzech pychy. Inni natomiast bohaterowie opowiadania w istocie są bez winy. Raczej wykazują dość powszechne, typowe ludzkie słabości. Poza jeszcze jednym wyjątkiem – matką zadżumionego, która ucieka na widok syna. Wprawdzie początkowo podbiega do leżącego, ale za chwilę się cofa. Załamuje ręce, rwie włosy z głowy, głośno szlocha, z obłędem w oczach wykrzykuje:

– Boże, Boże! Co ja pocznę! To przecież mój syn! Zadżumiony! Boże! (130)

¹⁹ Por.: T. Iczewska, „Prez czumawoto“ na J. Jowkow – „raždaneto“ na legendata [w:] Jowkow. Sywremenni interpretacii...: 147.

Po tym krótkim histerycznym wybuchu, kobieta rzuca się do ucieczki, pozostawiając chorego syna na pastwę losu. Szaleństwo kobiety, mimo iż tak lapidarnie ukazane, jawi się jako najbardziej skrajna forma obłądzenia. Trudno doprawdy zrozumieć zachowanie kobiety. W patriarchalnym świecie podobny gest oznacza wyrzeczenie się roli macierzyństwa. Macierzyństwo natomiast jest instynktowne. Przykład matki zadżumionego jest kolejnym, bardzo wyraźnym dowodem tak znamiennej dla Jowkowa koncepcji przeciwieństw życia, swoistego odwrócenia i zmienności wartości. Skrajnie szalone szaleństwo matki każe zadać odwiecznie niepokojące człowieka pytanie o transgresję między tym, co ludzkie i boskie, dobre i złe. Odpowiedź, konsekwentnie w Jowkowskim duchu, nie pada. Ale nie jest to końcowy motyw utworu. Ostatnia scena na powrót przywołuje osobę Cichej. Kiedy wszyscy przerażeni widokiem zadżumionego wybiegają z cerkwi, ona jedna zostaje. Wprawdzie początkowo także myśli o ucieczce, to jednak zatrzymuje się. Widząc zachowanie oszalałej matki, Cicha podchodzi do chorego, pochyla się nad nim, siada na kamiennym stopniu ołtarza, tuli głowę Weliczki. Jej czerwony welon opada, okrywając twarze obojga. Owo rytualne nakrycie welonem jest aktem oddzielenia się od profanum²⁰. Z ikony na ołtarzu spogląda na nich Chrystus. Symbolika tej sceny w sposób jednoznaczny zdejmuje z dziewczyny ciężar wcześniejszych win i błędów. Jej połączenie z zadżumionym nie jest już zwykłym aktem śmierci, ale zwycięstwem nad śmiercią, zmartwychwstaniem. Oboje umrą w sensie fizycznym, duchowo będą trwać w wieczności. Cicha odkupi swe winy. Jak pisze Milena Kirowa:

Śmierć – dzuma to oczyszczająca moc odkupienia poprzez cierpienie. Hieros gamos zawsze była przeżywana jako sytuacja śmiertelna, a śmierć jest symboliczną nagrodą za poświęcenie, jest początkiem nowego życia.

²⁰ Francuski etnolog, twórca koncepcji obrzędów przejścia Arnold van Gennep rozpatruje rytualne „nakrycie welonem“ w akcie ślubnym właśnie jako oddzielenie się od profanum i włączenie w sacrum. Pośród wielu interesujących przykładów wymienia np. gest Socratesa, który po wypiciu cykuty, nakrył głowę welonem. Opuścił w ten sposób świat żywych i połączył się ze światem umarłych i ze światem bogów. Podobnie było u Rzymian. Gdy „poświęcali“ kogoś bogom, zakrywali swoje ofiary welonem, by oddzielić je od tego świata i oddać rzeczywistości boskiej i rzeczywistości *sacrum*. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, PIW Warszawa 2006: 169.

Łacińskie słowo imitia oznacza nie tylko początek, ale także wejście. Wejście w pewien inny świat, ale przez próg apokaliptycznego wydarzenia, tam, gdzie śmierć rozdaje nagrody za minione życie²¹.

Dopiero teraz, w końcowym akcie oczyszczającego gestu uzasadnione staje się imię Cichej: wyciszona wobec siły nadludzkiej, pokorna i wielkoduszna. Jej głośny śmiech wypływał niegdyś z pychy i małoduszności, z braku bojaźni. Teraz, kiedy ucichła weselna muzyka i szalony taniec profanujący powagę śmierci, ukorzona wobec jakiejś wyższej tajemnicy, dziewczyna w milczeniu pojednała się z przeznaczeniem. W ciszy zrozumiała sens lęku. Może dlatego tylko ona jedna dostąpi łaski zbawienia. Właśnie lęk jest tym, co określa sens ludzkiej egzystencji. Nie chodzi jednak o zrodzoną z bojaźni manichejską metafizykę – lęk pierwszy, tak „wielki i nieprześlągany, że uniemożliwiający jakiegokolwiek układy ze swoim przedmiotem: psychika, którą we władaniu trzyma ów pierwotny lęk, za wszelką cenę pragnie oderwać się od świata, wywikłać z jego grząskiej matni”²². Nie ma bowiem u Jowkova odrazy, manichejskiej nienawiści do świata. Nie ma też miejsca dla drugiej skrajności – nietscheańskiej walki z lękiem, tak modnej na początku XX wieku. Właściwie należałoby powiedzieć inaczej: owszem, pojawia się u bułgarskiego pisarza typowo nietscheańska duchowość bez lęku (głównie postać Dragana i Cichej), ale ponosi ona klęskę. Ideałowi nadczłowieka obdarzonego silną wolą, wyzbytego strachu, Jowkow przeciwstawia jednostkę niedoskonałą, pełną wątpliwości, często słabą, lękającą się. Jednostkę, dla której lęk jest szansą na właściwą egzystencję. Najbliższy intuicji Jowkova wydaje się Kierkegaard, który mówił, że tylko lęk jest w stanie przeprowadzić człowieka przez otwarty na oścież świat i dać mu „przecucie kierunku”. Bez lęku ludzkie wędrówki stają się bezsensownym błąkaniem, nomadyzmem kołowacizny, od jednego mirażu do drugiego, bez poczucia, że coś rzeczywiście się zdobywa, eksploruje, ku czemuś się zdąża:

Im mniej ducha, tym mniejszy lęk... A im głębszy lęk, tym głębsza kultura. Tylko bowiem prozaiczna głupota dopatruje się w lęku jakiejś dezorganizacji. Lęk nie jest niedoskonałością, wprost przeciwnie:

²¹ M. Kirowa, „Prez czumawoto“: *izkuplenije...*: 142.

²² Zob.: A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Keaków 2000: 351-358.

intensywność lęku wróży doskonałość [...] Brak lęku wynika z nieprzeciętnej bezduszości²³.

Lęk chwalony przez Kierkegaarda, mimo swej ambiwalencji („Nic nie jest tak dwuznaczne jak lęk“) jest niezwykle pożyteczny, dobry. Otwiera, kształtuje i – Kierkegaard podkreśla to ostatnie z niezwykłą emfazą – oczyszcza. Odślania samą esencją ludzkiej wolności, staje się jej przewodnikiem. Lęk „wpełza w duszę i oczyszcza wszystko, a kiedy wystraszy z niej to, co skończone i małostkowe, wiedzie ją tam, gdzie ona sobie życzy”²⁴. Jest też obiecujący: „los jest jak lęk, a lęk jest jak możliwość: czarodziejskim listem”²⁵. Lęk pozwala skonfrontować się z rzeczywistością taką, jaka ona jest: dziką, bezkierunkową, nieokreśloną. Jest „oczywistym dopełnieniem wolności“. Natomiast „bezlękowe“ oddawanie się swej wolności nie może dać człowiekowi nic prócz przewrotnej przyjemności²⁶. Pragnienie wyzbycia się lęku jest zatem pułapką dla człowieka. W taką też pułapkę wpadli bohaterowie Jowkowa. Wielki Inkwizytor poniósł klęskę.

Pochwałę lęku głosi także psychologia:

Bez uczucia lęku człowiek nie mógłby egzystować, nic bowiem nie ostrzegaloby go o groźącym niebezpieczeństwie. Przy ludzkim bogactwie możliwości tworzenia struktur czynności brak wędzidła, jakie stanowi lęk doprowadziłby do chaosu, człowiek taki w końcu nie mógłby podjąć żadnej decyzji, gdyż miałby zbyt wiele możliwości. Lęk ułatwia formowanie się hierarchii wartości, wedle której są podejmowane decyzje²⁷.

²³ S. Kierkegaard, *Pojęcie leku. Psychologicznie orientujące proste rozważanie o dogmatycznym problemie grzechu pierwородnego*, tłum. A. Dżakowska, Fundacja ALETHEIA Warszawa 1996: 77.

²⁴ Tamże: 190.

²⁵ Tamże: 191.

²⁶ Zob.: A. Bielik-Robson, *Jnna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000: 358.

²⁷ A. Kępiński, *Lęk*, Warszawa 1995: 304.

OBSERVATIONS SUR LE RYTHME NARRATIF DANS LE *PROCES-VERBAL* DE J.M.G. LE CLEZIO

Zlatorossa Nedeltcheva
Université de Plovdiv „Paissy Hilendarski“

J.M.G. Le Clézio entre dans le monde littéraire en 1963 et connaît tout de suite le succès avec son premier roman *Le Procès-verbal*, pour lequel il reçoit le prix Renaudot, après avoir manqué de peu le Goncourt. Les critiques définissent *Le Procès-verbal* et les œuvres qui suivent (*Le Déluge*, *Le livre des fuites*, etc) influencés par le Nouveau roman et rangent Le Clézio dans la lignée des Nouveaux romanciers. Mais avec les années Le Clézio élabore son propre style unique et original – équilibré, clair et simple.

Depuis ce premier roman de l’auteur la critique est soit louangeuse, soit méfiante à son égard mais toujours fascinée par le mystère et l’étrangeté de son œuvre.

Le rythme narratif est un des éléments les plus importants de la narration. Pour définir le rythme narratif il faut observer bien, d’un côté la durée et la vitesse de la narration qui sont basées sur la combinaison des anisochronies narratives (Genette, 1972:129) : scène, résumé, pause et ellipse qui assurent, dans une grande mesure, les effets de rythme et d’un autre côté, la fréquence narrative qui présente les relations de répétition entre le récit et la diégèse.

La vitesse, de sa part, se définit par le rapport entre la durée de l’histoire et la longueur du texte. Pour faire une analyse détaillée du rythme narratif et de ses effets, il faut déterminer d’abord les unités narratives et chercher la chronologie interne de l’histoire. Si dans un roman traditionnel, le plus souvent, les articulations narratives coïncident avec la division du texte en parties ou en chapitres, ce n’est pas du tout le cas du *Procès-verbal*. Dans le roman de Le Clézio on ne peut pas

déterminer les grandes articulations narratives car c'est très difficile de trouver des unités découpées par la présence d'une rupture temporelle ou spatiale. En parlant de l'ordre de la narration, on peut dire qu'il n'existe pas de cohérence temporelle logique, c'est difficile de trouver dans le texte une chronologie interne claire et cohérente, d'où vient la difficulté, pour mesurer la durée de l'histoire et du récit, de confronter les articulations narratives internes – difficiles à déterminer, voire impossible – aux divisions extérieures, les chapitres, rapport très important pour déterminer le rythme du récit. Donc, à ce niveau on peut constater une discordance entre la chronologie externe des épisodes et la chronologie interne (inexistante !) du récit qui rend impossible la détermination du rythme général du récit leclézien.

Nous avons une petite période temporelle – cinq jours – racontée sur 300 pages, mais c'est presque impossible de déterminer le nombre de pages correspondant à chaque événement pour les raisons mentionnées plus haut. En plus, la narration s'arrête pour donner place aux descriptions, aux dialogues, puis reprend, s'arrête de nouveau et le récit est constamment mêlé au journal d'Adam.

Dans le *Procès-verbal*, en parlant des rapports de durée entre les différents niveaux temporels, nous pouvons constater les suivantes possibilités :

- les dialogues – marquant l'équilibre entre la narration et la fiction ;
- le discours indirect – marquant l'accélération du récit, mais dans notre roman ce n'est pas toujours le cas ;
- l'analyse psychologique qui ralentit le récit et la description où le récit peut même s'arrêter.

Toutes ces caractéristiques qu'on peut observer dans le roman de Le Clézio, selon Ricardou, sont propres aux œuvres des Nouveaux romanciers. Dans le *Procès-verbal* nous avons des ralentissements qui ne marquent pas l'interruption de l'histoire (s'il y en a!) mais ont comme effet plutôt ce que Ricardou appelle « faire apparaître l'écriture », (Ricardou, 1967:167) Dans le texte il y a une forte disproportion entre la durée nulle de la fiction et l'élargissement du texte même, qui accentue sur l'écriture – une caractéristique typique pour le Nouveau roman. A la fin du chapitre « **B** » par exemple, le lecteur se rend compte qu'il n'a compris rien sur le personnage ni sur le lieu ni sur l'époque, que l'intrigue manque. Donc en une quarantaine de pages il ne s'est passé presque rien au niveau de l'histoire. Selon Ricardou, comme nous l'avons déjà signalé,

la grande valorisation de l'axe de la narration par rapport à celui de la fiction fait voir comment le roman cesse d'être l'écriture d'une histoire pour devenir l'histoire d'une écriture. (op.cit :166) Nous pouvons trouver cette particularité dans les œuvres des Nouveaux romanciers – A. Robbe-Grillet, M. Butor, Cl. Simon.

Dans le *Procès-verbal* il y a un petit nombre de dialogues, les résumés (sommaries en terminologie genettienne) sont presque absents mais il y a beaucoup de pauses descriptives. Nous sommes en présence d'une discontinuité constante du texte qui ne change pas du début jusqu'à la fin. Cette particularité est remarquée aussi par Marina Salles bien qu'elle n'étudie pas en détail le rythme narratif. Elle signale que la rupture de la continuité accroît par l'accumulation de pages descriptives, de dialogues insignifiants, de faits anodins, par les intrusions du narrateur et les rêveries du personnage qui étirent la narration. (Salles 1996: 48)

Nous allons essayer d'étudier en détail les éléments de la durée et leur combinaison pour analyser mieux le rythme de la narration et ses effets.

Un sommaire important c'est la lettre de la mère qui résume en quelques lignes plusieurs années de la vie d'Adam. Mais au niveau quantitatif cela n'a aucune importance par rapport aux descriptions et aux dialogues, ce qui représente une différence sensible avec le roman classique dont le rythme se définit, le plus souvent, par l'alternance de résumés et de dialogues où le résumé sert de relation entre deux parties dialogiques. On peut observer un autre petit sommaire à la page 108 qui représente aussi une forte accélération du temps, en quelques secondes on voit passer tout un film, mais celui-ci, non plus, n'a pas d'importance pour changer le rythme. Dans le *Procès-verbal* le sommaire n'est pas lié non plus aux rétrospections, comme c'est le plus souvent le cas du roman traditionnel. Comme nous avons constaté, dans le roman de Le Clézio, les analepses apparaissent parfois d'une façon inattendue et le plus souvent ne résument pas de longues périodes, mais présentent des moments précis et brefs du passé du personnage. Comme conséquence, cela n'apporte pratiquement aucune accélération du récit. Donc, dans le *Procès-verbal* il n'y a pas d'actions jugées moins importantes que l'auteur veut épargner au lecteur comme dans un roman traditionnel, pour accélérer l'action et donner au récit une dynamique exigée par un suspense recherché. De ce point de vue la narration est lente et monotone.

Dans le roman de Le Clézio les vraies ellipses manquent aussi et c'est normal parce que toute l'histoire se déroule en 5 jours ; donc c'est

difficile de chercher dans ce petit laps de temps de longues périodes élidées. On peut trouver seulement quelques formules du type « une heure plus tard » (p. 50), « quelques minutes plus tard » (p. 170), « De 9h.30 du soir à 5h. du matin » (p.180) qui marquent une petite durée de l'histoire qui correspond à un segment nul du récit mais qui pourtant, ne sert pas beaucoup à varier le rythme du récit et on ne peut pas parler de vrais « sauts dans le temps ». Mais même ces ellipses ne peuvent pas être qualifiées de vraies parce qu'elles ne présentent pas de portions d'histoire non racontées et le lecteur ne comprend pas absolument ce qui se passe dans ce laps de temps sauté. Dans ce sens, on peut affirmer que dans le *Procès-verbal* manquent les ellipses propres au roman traditionnel du type « quelques années plus tard » qui créent vraiment des lacunes narratives et qui sont une des pratiques les plus fréquentes dans la narration romanesque traditionnelle qui crée une accélération maximale.

Donc, ayant en vue la place réduite du résumé et de l'ellipse pour la création du rythme narratif dans le roman de Le Clézio, nous devons concentrer notre attention sur le rôle dans ce processus des deux autres formes du mouvement narratif – le dialogue (scène en terminologie genettienne) et la description.

Avec le roman moderne finit l'opposition traditionnelle entre sommaire et dialogue sur laquelle se basait le récit classique. Comme nous avons vu, la place du résumé est presque insignifiante dans le *Procès-verbal*, et le dialogue quoique présent dans le roman, n'a pas le même rôle important qu'il occupe dans le roman traditionnel, ni son caractère dramatique et logique. Dans le roman de Le Clézio l'intrigue manque, le système des personnages et leur hiérarchie ne sont pas du tout clairs et bien définis, leurs paroles (quand ils parlent!) ne sont pas l'expression de leur volonté ni de leurs pensées. Souvent ils parlent comme par hasard, non pour exprimer un besoin de dire quelque chose et leurs répliques restent sans grande cohérence et logique comme c'est propre aux personnages du Nouveau roman et du théâtre de l'absurde :

« Michèle hésita très vite, puis se décida à rompre la première le jeu :
« Ca suffit comme ça, Adam, tu commences à me fatiguer pour de bon. »
Il continua pourtant :

« Michèle, je ne te comprends pas ! Serait-ce que tu soutiens cette version de la vie où l'on fait toujours semblant de ne pas croire ? D'après toi, je mérite la peine capitale ou non ? Réponds ! »

« Adam, je t'en prie, j'ai vraiment mal à la tête ; je – »

« Réponds d'abord. »

« Tais-toi. »

« Alors ? Est-ce que je mérite la peine capitale ? »

« Oui, bon, tu es content ? » (Le PV : 45)

Comme si Adam n'écoute pas les réponses de Michèle et ses paroles ne représentent pas la suite logique de la conversation ; il continue à dire ce qu'il veut dire et il ne tient pas compte des paroles de son interlocuteur. Les répliques sont courtes, parfois les phrases restent inachevées :

« Qu'est-ce que vous avez fait comme travail qui vous a plu ? »

« Les petites choses, ça me plaisait. »

« Quelles petites choses ? »

« Eh bien, laver les voitures, par exemple. »

« Mais v- »

« Garçon de plage, aussi, ça me plaisait. Mais je n'ai jamais pu faire les trucs que je voulais. J'aurais voulu être ramoneur, ou fossoyeur, ou camionneur. Il faut des références. » (...)

« Mais vous avez fait des études, non ? »

« Oui »

« Vous avez des diplômes ? »

« Deux ou trois, oui »

« Qu'- »

« J'ai des certificats de Géographie régionale... » (op.cit : 285)

Le plus souvent le discours direct est introduit d'une façon simple, sans explication : « il dit », « elle cria », « elle demanda », « ...questionna Adam », « ...demanda Adam ». Parfois même la formule introductoire manque et il n'y a aucun verbe qui relie les différentes répliques :

« Joséphine arrêta la voiture :

– tu veux descendre ici ?

– Ok, sonny, dit Doug

A peine descendu, il regretta.

– T’aurais mieux fait de ne pas faire le con. » (op.cit : 192)

Dans le *Procès-verbal* les descriptions ne sont pas longues et ne se rapportent pas à un moment particulier de l’histoire, elles apparaissent plutôt comme par hasard, lorsque le narrateur s’arrête sur quelque détail – objet ou personne – et ne veut pas retenir le récit qui suit son rythme. Une difficulté s’impose dès le début – c’est difficile de dire si la description détermine une pause du récit ou c’est aussi une suspension de l’histoire car on ne peut pas définir bien l’histoire. Dans le roman de Le Clézio, le plus souvent, le récit s’arrête sur un objet ou une personne et cela correspond à un arrêt contemplatif du héros ou du narrateur. Donc, il faut bien analyser si la partie descriptive s’évade ou non de la temporalité de l’histoire et dans le cas de notre roman c’est plutôt non, car le narrateur n’abandonne pas le cours de l’histoire comme c’est très souvent le cas du roman classique où le narrateur, en son propre nom, et bien sûr pour informer le lecteur, décrit un objet ou un cadre naturel. Dans le *Procès-verbal*, le plus souvent, la pause descriptive est commandée plutôt par la perception du personnage et même si la description est assumée par le regard du narrateur, elle n’est pas extratemporelle. Le plus souvent dans notre texte la description se transforme en narration et ne crée pas de vraie pause narrative :

« Il y avait une bonne douzaine de maisons sur ce secteur de la colline ; on devinait vaguement les nervures des tout-à-l’égout qui serpentaient à fleur de terre comme des racines. Quelques mètres plus loin, le sentier passait sous un blockhaus de ciment ; un escalier raide descendait au fond d’un puits et en remontant chargé d’une chaude odeur d’excréments. Adam et Michèle contournèrent l’édifice sans se rendre compte qu’il s’agissait d’un blockhaus. Il crut, plus simplement, que c’était une de ces villas modernes, et se demanda comment les propriétaires pouvaient accepter de vivre dans le voisinage d’une telle puanteur. » (Le PV : 75)

En conclusion on peut dire que nous sommes en présence d’un fort ralentissement du récit, 315 pages couvrent 5 jours de la fiction. Il n’y a presque pas de résumés ni d’ellipses, ce qui explique le manque d’accélération du récit ; au contraire, prédominent les descriptions et les

dialogues, ce qui détermine sa lenteur. Donc on peut parler d'un déséquilibre entre la vitesse et la lenteur au profit du ralentissement ; tout cela détermine la forte ressemblance du *Procès-verbal* avec le Nouveau roman et dans ce sens, on peut affirmer que c'est un texte qui s'écarte sensiblement de la tradition romanesque.

La fréquence narrative est l'un des aspects primordiaux de la temporalité narrative et a, comme la durée, son importance pour la création du rythme narratif. Le Clézio confère un rôle important au rythme dans la définition même du genre narratif (Le Clézio 1998: 34); voilà pourquoi nous trouvons important d'explorer le problème de la fréquence dans son roman. Dans ce sens nous allons chercher à voir le rapport entre la fréquence des événements de l'histoire et leur répétition au niveau du récit.

La plus grande partie du *Procès-verbal* présente ce que les narratologues appellent *récit singulatif*, c.à.d. les événements qui se sont passés une fois sur l'axe de l'histoire sont racontés une fois dans le récit. (Genette 1972: 146) D'ailleurs, c'est le mode le plus fréquent qu'on trouve dans les textes narratifs, mais quand même, cette constatation est assez relative ; dans ce premier roman de Le Clézio on observe une variation très intéressante au niveau de la fréquence qui mérite d'être étudiée.

Au début du roman sur quelques pages le texte se présente comme *itératif* – le narrateur raconte des actions répétées, habituelles, exprimées à l'imparfait qui s'approche de la description et peut être caractérisé comme **imparfait de répétition** qui est tout de suite opposé au passé simple correspondant au récit singulatif. Donc, ici nous avons un cadre assez traditionnel – des scènes à l'imparfait qui servent de décor pour les actions exprimées par le passé simple – le temps singulatif par excellence :

« Il était allongé dans une chaise longue, devant la fenêtre ouverte, torse nu, tête nue, pieds nus, dans la diagonale du ciel. Il était vêtu uniquement d'un pantalon de toile beige abîmée, salie de sueur, dont il avait replié les jambes jusqu'à hauteur des genoux.

Le jaune frappait en pleine face, mais sans se réverbérer : il était immédiatement absorbé par la peau humide, sans faire d'étincelles ni le moindre petit reflet. Lui, s'en doutait, et ne bougeait pas sauf, de temps en

temps, pour porter à sa bouche une cigarette et aspirer une *gorgée* de fumée.

Quand la cigarette fut finie, qu'elle lui brûla le pouce et l'index, et qu'il dut la jeter par terre, il tira de la poche de son pantalon un mouchoir, et s'essuya ostensiblement la poitrine, les avant-bras, la base du cou et les aisselles » (Le PV : 15–16).

C'est vrai que le mode singulatif est le plus fréquent dans le roman de Le Clézio, mais il faut noter qu'il présente des particularités aussi. Normalement le mode singulatif est très approprié au récit d'actions où il y a une grande dynamique narrative et dans son désir de retenir l'attention du lecteur et de ne pas le distraire, le narrateur cherche à ne pas tomber dans d'inutiles répétitions. Ce n'est pas le cas du *Procès-verbal* où comme nous avons déjà vu, l'intrigue manque et en ce qui concerne les actions, si elles sont présentes dans une certaine mesure, elles ne sont pas son élément constituant. Les actions d'Adam ne sont pas logiques, il s'agit plutôt de petits actes banals – dormir, fumer, se nourrir, rester au soleil, se promener, regarder les vitrines etc. Tout le texte montre que le personnage d'Adam est fortement passif ; souvent il agit comme par hasard et non parce qu'il est guidé par ses intentions ou par ses projets. Il passe ses journées à s'aventurer sans but dans la ville et on peut affirmer que sa principale caractéristique est la passivité – une autre ressemblance avec les œuvres du Nouveau roman dont une des particularités provocatrices était la recherche de personnages privés de projets et de psychologie. Pour Le Clézio, comme pour les Nouveaux romanciers, ne signifient rien l'intrigue, le caractère des personnages, leur appartenance sociale ; en deux mots toutes les caractéristiques appartenant au roman traditionnel.

A certains moments le récit itératif est complètement conforme à la description de la vie quotidienne dans une ville du Sud, située au bord de la mer :

«Le soleil brillait toujours dans le ciel nu, et, sous la chaleur, la campagne se rétractait peu à peu ; le sol se fissurait par endroits, l'herbe devenait jaune sale, le sable s'entassait dans les trous des murs, et les arbres ployaient sous le poids de la poussière. (...) Les chemins de terre battue passaient au milieu du fracas de leurs ailes, coupaient comme des lames de rasoir les excroissances de l'air, les bulles chaudes chargées

d'odeurs piquantes qui se bouscuaient à hauteur de chaume. L'atmosphère faisait des efforts, continuellement.

Des hommes passaient à bicyclette à travers les champs, gagnaient la route nationale, et se mêlaient au flot des voitures» (Le PV : 82).

Et un autre exemple encore :

« Certaines femmes plaisaient en dormant, on leur trouvait un grave affaissement des chairs, une moitié d'enterrement au sein des galets gris, qui était autant de relief, de doux contour, d'espèce d'amour végétal.

& elles se retournaient quelquefois, roulaient sur leurs peignoirs avec des gestes vagues de leurs bustes, des torsions élonguées de leurs nuques. Leurs enfants n'avaient pas cette mollesse. Ils étaient au contraire, petits nains, sérieux ; ils se groupaient au bord de l'eau, et, laissés à eux-mêmes, s'organisaient pour bâtir et racler le gravier. Deux ou trois, trop jeunes pour pouvoir se servir de leurs mains, jetaient régulièrement des cris perçants, sans raison, et que le reste des enfants acceptaient comme une incantation nécessaire à la perfection de leur travail“ (op.cit : 31).

Pourtant la représentation de la singularité et de la répétition dans le *Procès-verbal* n'est pas sans ambiguïtés et l'emploi de l'itératif n'est pas très régulier et logique. Parfois quand on attend logiquement un récit itératif, on trouve un autre type, le singulatif, par exemple. Mais on peut trouver aussi le contraire – des séquences où nous avons une détermination précise – « à 4 heures » – caractéristique pour le mode singulatif et en même temps nous avons l'impression qu'il s'agit d'actions qui sont répétitives c.à.d. présentées comme habituelles, racontées au présent suivi tout de suite de passé composé comme pour les opposer aux événements ponctuels :

«Voilà comment j'avais rêvé de vivre depuis des temps : je mets deux chaises longues face à face, sous la fenêtre ; comme ça, vers midi, je m'allonge et je dors au soleil, devant le paysage, qui est beau, à ce qu'on dit. (...) A quatre heures, je m'étends davantage, si toutefois le soleil a baissé ou si les rayons sont plus raides ; à ce moment-là, il est environ aux $\frac{3}{4}$ de la fenêtre. (...) Je reste tous les moments devant la fenêtre, et je prétends qu'ils sont à moi, en silence, à personne d'autre“ (op.cit : 17).

Et pour compliquer encore plus les choses, le narrateur introduit des passages itératifs, cette fois à l'imparfait à l'intérieur des scènes

singulatives au passé composé. (p.18) En suivant notre analyse, nous pouvons donner une autre interprétation encore à l'imparfait de répétition, ce temps devient l'expression des souvenirs ou des pensées illogiques et égarées d'Adam pour qui, parfois, le passé et le présent se confondent et il ne distingue plus la mémoire de la réalité dont l'expression dans d'autres cas s'avère le mode répétitif qui, pourtant, n'a pas une très grande place dans le roman.

Il y a deux images qui se répètent – l'image du chien et celle du rat, présentées plusieurs fois de différents points de vue. Cette technique rappelle encore une fois l'école du Nouveau roman qui utilise beaucoup ce procédé pour détruire l'effet de réel et pour mettre l'accent sur la perception et la narration et non sur l'action, de façon que l'anecdote perde son importance. Dans cet ordre de réflexions, on pense toujours à l'image du mille-pattes dans la *Jalousie*, devenue classique, mais elle est seulement une description objective, présentée comme constatation, sans aucun commentaire. Dans le *Procès-verbal* les images répétitives ne sont pas de simples constatations neutres et objectives de la part du narrateur ; au contraire, ce sont des images qui provoquent des commentaires et de longues réflexions, surtout celle du chien, présentés soit du point de vue du narrateur, soit dans l'optique d'Adam. Le Clézio utilise la même technique pour décrire le rat – la deuxième image qui traverse le texte. Il décrit non seulement son extérieur mais présente l'animal comme un être vivant qui a ses réactions, son mode de regarder qui irrite Adam. Le lecteur a l'impression que l'animal se moque du personnage principal et provoque de nouveau, comme dans le cas du chien, ses réflexions ; Adam trouve même une certaine parenté avec l'animal, présenté cette fois du point de vue du héros qui commence à se métamorphoser lui-même en rat :

« C'était un beau rat musclé, debout à l'extrémité opposée de la pièce, sur ses quatre pattes roses, et qui le regardait avec insolence. Adam, en le voyant, se mit tout de suite en colère ; il essaya de l'attraper avec une boule de billard, pour le tuer, ou au moins lui faire mal ; mais il le manqua. A plusieurs reprises, il recommença. Le rat ne semblait pas avoir peur. Il regardait Adam dans les yeux, sa tête blême tendue en avant, le front plissé. (...) Adam le regardait et écoutait intensément ; et il lui trouvait un air de parenté avec lui-même. (...)

Le rat le fixait toujours avec ses yeux bleus, sans bouger ; autour de son cou, il y avait des bourrelets de graisse, ou de muscles. (...) Lentement, doucement, insensiblement, Adam oublia qu'il était Adam, qu'il avait des tas de choses à lui, en bas, dans la chambre, au soleil (...)

Adam se transformait en rat blanc, mais d'une métamorphose bizarre ... » (Le PV : 117-118)

Il y a une sorte de guerre entre le personnage et le rat qui finit par la mort de l'animal, racontée par le narrateur. (p.124-125) Cette image apparaît une deuxième fois, un peu changée, présentée du point de vue d'Adam qui raconte l'histoire à la 3^e personne à Michèle. A la différence des images statiques du mille-pattes, le chien et le rat sont présentés en mouvement, comme de vrais personnages qui communiquent avec notre héros et cela accentue encore plus l'étrangeté de sa personnalité dont les actions sont difficiles à analyser et à expliquer.

Pourtant, dans le roman il n'y a pas de marques suffisantes qui créent l'effet de répétition pour pouvoir élaborer une typologie de la fréquence dans le texte de Le Clézio. Les marques les plus fortes sont les adverbes *régulièrement*, *toujours*, les expressions *à chaque fois*, *tous les jours* qui expriment d'une façon catégorique le caractère répétitif ; les images (le chien et le rat, par exemple) évidemment ne sont pas toujours identiques, mais subissent des variations.

Suite de nos observations sur la fréquence, nous pouvons affirmer qu'il est possible de chercher un rapport entre l'itératif des descriptions, du paysage et l'absence des événements dans l'histoire ; nous pouvons établir une certaine affinité entre le caractère répétitif de la narration et l'absence d'intrigue.

Donc, nous avons un certain jeu entre scènes itératives qui, à la différence du roman traditionnel, sont exprimées soit à l'imparfait soit au présent avec la même valeur et scènes singulatives traduites soit par le passé composé, soit par le passé simple selon l'optique adoptée (p.c. → point de vue d'Adam, récit à la 1^{ère} personne ; p.s. → point de vue du narrateur, récit à la 3^e personne).

Mais, quand même, la plus grande partie des unités itératives ne sont pas bien définies. Dans le *Procès-verbal* il y a peu d'indices temporels qui marquent les limites des unités temporelles et elles restent indéterminées. Comme nous avons déjà mentionné, le rythme des actions répétitives et habituelles est rarement défini avec des adverbes du type

souvent, régulièrement etc. Dans le roman il y a des segments itératifs très courts, qui n'ont pas d'ampleur narrative, et il y en a d'autres – plus longs qui mènent à une plus grande ampleur de la narration.

Dans cet ordre de pensées, il faut remarquer que dans le *Procès-verbal* l'itératif n'est pas toujours lié à l'expression de l'habitude, il y a des endroits où c'est plutôt le mode temporel propre à l'imagination, à l'état d'esprit, à la conscience malade d'Adam exprimant sa confusion mentale et psychologique ; il n'a pas le sens de l'écoulement du temps et ne perçoit le monde que par ses éléments épars, non dans son intégrité ; il est incapable de voir la logique et le lien entre les différents événements et de discerner les différentes périodes temporelles, il confond sans cesse les événements, les sensations, les jours etc.

Comme nous avons constaté, dans le *Procès-verbal* il y a des segments itératifs où le temps c'est l'imparfait de répétition. Mais il y a des passages où les imparfaits, les passés simples, les passés composés et les présents se succèdent sans logique apparente – comme si le narrateur (dans ses deux variantes – Adam, 1^{ère} personne et le narrateur impersonnel, 3^e personne) ne peut pas trouver le point de vue définitif et stable et reste assez indécis et confus en ce qui concerne le temps. Tout ce mélange fait penser à un texte irréel où les niveaux temporels ne peuvent pas être distingués d'une façon catégorique.

Donc, en parlant du rythme dans le *Procès-verbal* on peut dire que sa définition n'est pas du tout nette ni facile. A cause de toutes les particularités analysées plus haut (le manque de chronologie aussi), selon les critères de la narration classique le texte du *Procès-verbal* reste chaotique, peu clair et incohérent. A la différence d'un récit classique où le rythme repose essentiellement sur l'alternance des résumés et des dialogues, dans le roman leclézien le rythme du texte est défini surtout par l'alternance de l'itératif et du singulatif où les segments itératifs, le plus souvent, sont liés à la description et à l'explication.

BIBLIOGRAPHIE

- Genette 1972:** Gérard Genette. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- Le Clezio 1963:** Jean-Marie Gustave Le Clezio. *Le Procès-verbal*. Paris, Gallimard, 1963.
- Le Clezio 1998:** Jean-Marie Gustave Le Clezio. Interview avec Gérard de Cortanze. // *Magazine Littéraire*, n° 362, 1998 p. 34.
- Ricardou 1967:** Jean Ricardou. *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil, 1967.
- Salles 1996:** Marina Salles. *Le Procès-verbal de J.M.G. Le Clézio*. Paris, Bertrand-Lacoste, 1996.

ЛЮБОВ И СЕМЕЙСТВО. ЗА БУНТА НА МАРИЯ КАСПРОВИЧ И БЪЛГАРСКАТА МУ СЛЕДА

Калина Бахнева
Софийски Университет „Св. Климент Охридски“

Прииждащите от библейско-евангелското слово концепции за семейството, а също съществуващите в различните християнски доктрини (католическа, православна и протестантска) представи за брака, възлагат неговото конституиране върху действената сила на любовта. Осмисляйки релацията любов – семейство с оглед на изследователя на семейната институция Франчишек Адамски, можем да кажем, че семейството като общност се основава на „властта на любовта, а не на закона, който тук има приложение само като следствие и закрила на любовта“, а също, че „господството на отделните елементи на любовта е резултат от влиянието на културата и реализираните в нейните граници процеси на социализация“ (Adamski 1992:25).

Цитираното становище е важно за нас, тъй като дава възможност за разчитане на разисквания по-нататък проблем от гледна точка на преживяващите го ярки индивидуалности, но също така от гледище на различните културни влияния, които тези личности изразяват, а оттук и на нееднаквото изчувстване на любовта като конструираща въображението за семейство. Става дума за семейството на Каспровичови, в което съпругата Мария Бунина е рускиня и е тридесет и две години по-млада от своя съпруг Ян Каспрович – един от най-известните поети на полския модернизъм. Става дума обаче и за много близко свързаните със семейството на Каспровичови Дора Габе – известна българска поетеса, авторка на конгениалния български превод (1925 г.) *Ангели* и преводачка на Каспровичовите *Химни* (бълг.изд. 1924 г.), както и за професор Боян Пенев, основателя на

българската университетска полонистика, историк на българската литература, великолепен компаративист, един от най-големите интелектуалци на своето време. С историята на тези необикновени личности ни среща *Дневникът* на Мария Каспрович и по-специално разказаното от нея в главата *Бунт*. Обемът на изложението не позволява разглеждането на интересния и интересувания ме проблем за връзката между дневниковия текст и това, което Левинас нарича „жива истина“, в случая обхващаща истината за срещата между едни от най-оригиналните представители на българските и полски артистични среди през 20-те години на XX век. Не мога обаче да не отбележа, че с оглед на постигането на споменатия тип истина дневниковото съчинение (включително и това на М. Каспрович) заема особено място. Обърнато към документалното, към автентичното начало, едновременно с това този род изложение залага на присъщата за литературата естетическа функция на езика. Тя съдържа възможността за т. нар. от Шкловски „очудняване“ на нещата, което ни освобождава от „автоматизираното възприятие“, удължава процеса на познанието и дава шанс „да се преживее сътворяването на нещата“ (Szkłowski 1986: 17). Така стигаме до много важната роля на разказа в човешкия живот, до това, че – както казва Чарлз Тейлър – „стремят да придадем смисъл или съдържание на нашия живот означава, че задължително разбираме себе си в разказ“ (Тейлър 2003: 58).

Ето защо обръщам внимание на, разбира се, много важната за познанието на интересувания ни проблем сфера на практическото битие, на праксиса, но също така на не по-малко стойностната за категорията семейство област на художественото начало и неговите междинни жанрове. В случая такъв е дневниковият текст – граничещ с документа, но и с литературния разказ. Отново с оглед на съсредоточаването ни върху определен етап от живота на семейството, пропускам разказа на М. Каспрович за запознанството и любовта ѝ с Ян Каспрович, за първото десетилетие на съвместния им живот, за преживените заедно в Лвов военни години и творчески превъплъщения на поета, за откриването на Татрите и заселването в Поронин, за съдружно търсената представа за брака като „неделима любовна цялост на жена и мъж ...“ (Adamski 1992: 25)

Независимо от поредицата възходи и падения, с които е изпълнен семейният живот на двамата в периода от 1910 до 1922 г., той би могъл да бъде обобщен чрез казаното от Киркегор по повод на т.

нар. от него „естетична стойност на брака“: „романтичната любов може да се примири с брака и в него да съществува, нещо повече, [...] бракът е друга форма на романтичната любов“ (Kierkegaard 1976: 37).

Без да задържам по-обстойно вниманието си на оригиналния начин, по който датският философ се опитва да уравни на пръв поглед взаимно изключващите се нагласи (“или любов, или брак“), а също да примири естетическото с етичното, мога само да се позова на мисълта му, че „неотменна и характерна черта на етичното е, че макар привидно да стои на едно и също равнище с естетическото, именно първото от тях е причината изборът да стане избор“ (Kierkegaard 1976: 224).

Пречупен през тази представа за естетично – етичното, животът на Каспровичови в този период ни отвежда с асоциация с първата част на известното изречение на Толстой, с което започва романът *Ана Каренина*: „Всички щастливи семейства си приличат [...]“ (Толстой 1981: 5).

Известната творба на руския класик, дала основание на Реми дьо Ружмон да заключи, че Толстой показва ада на семейния живот, е обърната обаче не към щастието, като способно да обобщи и да унифицира човешкото поведение, а към разподобяващата, индивидуализиращата сила на нещастieto и уникално изживяваната семейна трагика: „[...] всяко нещастно семейство е нещастно по своему“ (Толстой 1981: 5).

Интересът към нещастieto като проява на своеобразното, на единичното и неповторимото припомня думите на автора на *Любовта и Западът*: „Да се опитаме да разрешим кризата на брака с нравствени, социални или научни мерки, изведени само от желанието ни да спрем пораженията, не би ли означавало да отречем произволно естеството, което тя може би има: почти сляпото още търсене на ново равновесие на съпружеската двойка“ (Дьо Ружмон 2003: 295).

Акцентирането върху неповторимостта на всяка трагична ситуация (включително и семейната), както и невъзможното ѝ въздигане до типичното или пък до обобщеното, може би пояснява неслучайния интерес на Аристотелевата *Поетика* към трагическите форми като „по-значителни и по-тачени“ от епическите (Аристотел 1975: 71). Според древногръцкия философ трагедията „стои по-високо“ от епоса и „постига целта на подражанието си“ по-добре от епическата

поема, която разтегля „по-малко единното си“ подражание „в едно продължително време“ (Аристотел 1975: 103). Трагичният герой подражава „на действие“, „на действие сериозно и завършено“, „защото трагедията е подражание не на хора, а на действие, на живот, на щастие, на нещастие; а щастieto и нещастieto се ракриват в действие, и цел на трагедията е някакво действие, а не качество“ (Аристотел 1975: 72–73).

Тази концепция за трагичното припомня мнението на Макс Шелер, за когото „трагичността е същностен елемент на света“, негова качествена характеристика (Scheler 1976: 51 и 56), защото трагичното, така както и светът, са немислими без движението, без ставането, действието. „В неподвижния свят на ценностите може да съществува радост, тъга, възвишеност, но трагичност явно липсва. Трагичното се появява в областта на движещата се ценност и трябва да съществуват събития, случки, за да е възможна появата му“ (Scheler 1976: 59).

С този цитат от известния трактат *За трагичното* на Шелер евентуално можем да осмислим причините за подчертания интерес на Толстой към семейното нещастие като много по-същностен израз на света, отколкото асоцииращото с обездвиженост и „безхарактерност“ застинало щастие. „Две са естествените причини на действията – казва Аристотел по повод на действащите лица в трагедията – мисълта и характерът, и според тях всички сполучват или не сполучват“ (Аристотел 1975: 73).

Философските и естетическите измерения на трагичното като основано на вечно подвижния живот (за Шелер трагичното не е само специфично естетическо явление) са много. Едно от неговите проявления е бунтът, който също може да има много имена. Това може да е бунтът на падналите ангели, *Бунтът на масите* (ако припомним известната творба на Ортега-и-Гасет), екзистенциалният жест на *Разбунтуваният човек* на А. Камю или пък „бунт срещу човешката ситуация, която не избираме сами“, но „е единственото, което можем да направим“ (Kundera 1997: 62) – както казва един от героите на Милан Кундера. Неизменна част от бунта е познанието на собствената индивидуалност. То не може да бъде постигнато „без морално решение“, без замяна на хабитуса на Бащата „със съзнателно избраната и придобита форма на живот“, което е „състоянието на „Сина“ – *par excellence конфликтно*“. Това твърдение на Юнг доказва

изследването му *Опит за психологическа интерпретация на догмата за Света Троица*, което разглежда живота на Троицата като драма (Jung 1976: 211–212). Основополагащо за духовното развитие на личността, изследването на Юнг дава възможност за разглеждане на бунта на М. Каспрович като израз на въставането ѝ срещу „порицаващия жест на Господ Бог на Страшния Съд“ (Kasprowiczowa 1958: 295–381)¹ – както тя определя поведението на Ян Каспрович, който укорява желанието ѝ да бъде истинска, да бъде себе си, да промени живота си, преминал под знака на наложената от съпруга ѝ дванайсетгодишна сурова морална дисциплина. Усилно защитаваното ѝ право да бъде „живо и чувствително човешко същество“, а не „непроницаема схема, безкръвен образец на жена“, е своеобразен зов за помощ към мъжа, който би трябвало да подкрепи жената в усилията ѝ да съгради „живот според идеалната линия, да я издигне над обичайното равнище“ (299). „Янко, когато някой има толкова огромно, почти нечовешко изискване към някоя жена, трябва да ѝ се улесни задачата“ (301) – почти проплаква Маруся на страниците на *Дневника*, избирайки бунта като естествения начин да каже „не“ на досегашния си живот и „да“ на своята индивидуация. Главата *Бунт от Дневника* на М. Каспрович, посветена на разразилия се в периода 1922–1924 г. „брачен проблем“ – както авторката формулира кризата в семейния ѝ живот, представя своеобразното преживяване на отхвърления модел на живот. Кои са причините за въставането срещу статуквото?

Не бихме могли да пренебрегнем обществено-политическата ситуация в страната, чието влияние върху възникналата криза припомня, че семейството е също и обществена институция и в този смисъл неговото развитие се определя и от външни, извънличностни фактори. Става дума за годините след Първата световна война и периода на новосъздаващата се полска държавност (1918 г.), който от една страна отприщва потисканото през войната личностно начало, а от друга, свидетелства за кризата на ценностите, обобщена в известно съчинение на Шпенглер *Залезът на Запада*.

¹ Оттук нататък цитатите от *Дневника* на Мария Каспрович, ще бъдат отбелязвани само със страниците, без да се посочват другите библиографски данни.

Този първи аспект от следвоенния живот пресътворява житейската позиция на М. Каспрович. Младата жена търси излаз – както тя казва – към „откритото вълнуващо се море на *живия* живот“, като най-честият израз на това нейно желание се оказва танцът, танците, които съпътстват живота на следвоенното полско общество, опитвашо се чрез тях като че ли да забрави за военния ужас и да се наслади на свободното си съществуване. Позицията на Homo ludens, на играещия човек, който търси досег с виталността, на радващия се на живота естествен човек (тук не можем поне да не споменем витализма като водеща естетическа нагласа на междувоенната култура, проявена например в художествените изяви на творците от групата *Скамандер*), е израз на много важната представа за Красивото, на която тук нямам възможност да се спра подробно. Това е оживената красота, динамично случващата се естетика, която постулира например френският модернизъм чрез поезията на Бодлер. Срещу този тип естетика, превъплътена в житейската позиция на М. Каспрович, застава художественото и екзистенциално верую на Ян Каспрович за идеалната жена (която разпознаваме в образа на Савитри от едноименната му поема) и идеалната любов, която поетът вижда осъществена в легендата за обичащите се и след смъртта Таис и Серапион. Или както поетът споделя с Мария Каспрович: „Маруся, искам, мечтая за това още векове да бъда заедно с тебе... Като Таис и Серапион... Завинаги заедно...“ (304)

Увлечената от радостното всекидневие жена, споделяща (включително чрез танца) виталния дух на живота, за Каспрович означава измяна на неговия идеал. Или както констатира авторката на *Дневника*: „Янек обича в жената мечтаната метафизична същност и само това признава“ (301). Младата съпруга, която е отчуждена от наложения ѝ духовен аскетизъм, за твореца асоциира с властта на тъмните сили на плътта, на „нисшата действителност“ – както Фуко нарича сексуалността, чиято пагубна страст ознаменува фигурата на танцуващата Саломе. В сравнение с трагедията *Саломе* на Оскар Уайлд, която обстойно проследява конфликта между мъжа като носител на висше духовно начало и жената – танцуваща мрачната стихия на избуяла сетивност и кървавия еротизъм на своето естество, поемата *Саломе* на Каспрович е съсредоточена много повече върху „еротизма на сърцата“ – както Жорж Батай (Батай 1998: 23) определя един от аспектите на любовното чувство. Едновременно с това чрез пре-

създадената тук фигура на Саломе поетът сякаш отреагира на болезнения спомен за трагично преживяната измяна на Ядвига Гонсовска (първата му съпруга, която избягва със Станислав Пшибишевски, демоничната легенда на Млада Полша) и развива страховете си от възможността за една бъдеща изневяра на Маруся. Опитвайки се да проникне в поведението на мъжа си, със свойствената си прозорливост Мария Каспрович отбелязва: „Както за единия [Станислав Пшибишевски – К. Б.], така и за другия [Ян Каспрович – К. Б.], жената е израз на вдъхновение, но първият търси в нея плътта и сетивното, а другият – идеала“ (308).

Много често сегашните ни реакции са резултат от минали събития и някогашни преживени травми. Този принцип на човешкото поведение особено силно отзвучава в поведението на Ян Каспрович, чийто живот, макар и бавно, но все пак достатъчно различимо за жена му, бележи преход към заника, към старостта. Заслужаваща особено изследване, включително в отношението ѝ към семейния живот, старостта се оказва особено привързана към т. нар. от Макс Шелер, а и от Ницше „ressentiment“ – неудовлетворителния спомен, който често бива подменян от мечтата за друг несъстоял се идеален живот. Тази способност на старостта да събере горчивината на житейския опит, но може би и поради все по-силната си сближеност с небитийното, със стимула да се издигне над нещата, оглеждайки ги от перспективата на идеалното, абсолютното, е схваната добре от древните гърци. За тях „Съвет, думи (boulé, mûthoi)“ е „работа“, „привилегия на gerontes“ (Вернан 2004: 69). Всъщност не по-малка стойност за разбирането на спецификата на старостта и вписаната в нея конфликтна нагласа има и *Реториката* на Аристотел. Разсъждавайки върху причините, „по които ораторите могат да бъдат убедителни“ пред различната по възраст аудитория, той осмисля присъщите черти на по-възрастния и на отминалия зрелостта човек като „почти противоположни“ (Аристотел 1986: 125) на характера на младия човек. Представата за приближаващата се старост на Ян Каспрович тук има и други измерения, различни от интензивно преживяваната любовна неудовлетвореност и опита за нейното съотнасяне към болезнено отстоявания идеал за абсолютната жена и абсолютната любов. Ян Каспрович принадлежи към поколението поляци, които – както казва М. Каспрович, „въстъпиха в нея [войната – К. Б.], изпълнени със сили, но излязоха от нея на прага на старостта“ (300).

Съзнавайки това драматично преобразяване на личността под влиянието на военните събития, Мария Каспрович отбелязва неговата неспособност да се приспособи към новата ситуация в Полша (326), както и съзнанието му за привързаност към ценностите на предвоенното поколение. Така старостта означава нещо много повече от биологична категория. Съотнасянето ѝ към представата за социална ненужност, за обществена излишност ни припомня мисълта на Цветан Тодоров, според когото: „Драмата на старостта не е в това, че човек има нужда от другите, а че другите нямат нужда от него“ (Тодоров 1998: 85) .

Конфликтът между Мария Каспрович, която усилено отстоява правото си да бъде същество „от плът и кръв, а не само „идеал“ за жена”(359) и Поета, чиято представа за съществуването е немислима без подчинението му на абсолютната идея, на нравствената цел, включва още едно основно разногласие. „Постепенно – изповядва авторката на *Дневника* – започна да залязва от нашия живот това, което най-дълбоко ни свързваше – целта, която напълно ме поглъщаше: поезията на Янек...“ А малко по-долу: „Истината беше, че моята изгубена вяра се замести от убеждението: не трябва повече на творчеството на Янек, а на самия него“ (300).

Възможно ли е обаче разделянето на творческия индивид от „самия него“? Допустимо ли е абстрахирането на артистичното начало от цялостната същност на талантливия човек, от естеството на гениалната личност, тъй като „това, което е най-силно у нея – както казва Юнг – е именно творческата способност“? Именно тя поглъща най-много от ограничения капитал на жизнената енергия, с която се ражда всеки човек.

„Ясно е – пояснява авторът на *Психология и литература*, – че творецът трябва да бъде обясняван, като се взема под внимание изходната гледна точка на неговото изкуство, а не слабостите на човешката му природа и личните конфликти, които са само жалка последица от факта, че той е артист, т. е. човек, който носи по-голям товар, отколкото обикновените смъртни. По-големите способности изискват също изразходване на по-голяма енергия, в резултат на което на по-големите възможности в една област съответстват по-малки възможности в друга“ (Jung 1976:400).

Редуцираното внимание на Мария Каспрович към творческото битие на поета, изместеният център на любовната съсредоточеност

от поетическата към житейската същност на Ян Каспрович всъщност означава пренебрегване на доминиращата нагласа на личността му, конструираща нейната цялост, незачитане на най-силното, най-яркото, най-отличителното у този човек. В друг категориален план, това означава заник на обичта между Мария и Ян Каспрович. „Любовта е поезия, поезията е любов“ – казва Петрарка, героят на М. Кундера от разказа *Litost* (Kundera 1993:149).

Великолепно съчетавайки езиците на научния дискурс, на коментара, на дневниковото изложение и разговорната реч, подобна концепция за любовта – поезия изказва във *Фрагменти на любовния дискурс* и Р. Барт: „Любовта е мълчалива, казва Новалис; единствено поезията я кара да говори“ (Барт 2005:92).

Отсъствието на поезията на Каспрович като съставляща неговата идентичност и своеобразен *axis mundi*, опорна точка в живота на двамата съпрузи означава изчерпване на духа, който е давал живот на взаимното чувство. И Мария Каспрович много скоро разбира това. Поводът е външен. На семейството гостува Д. Габе – известната българска поетеса и преводачка, с която полските ѝ приятели прекарват редица вечери, изпълнени с четените на глас творби на Поета, с речитираните стихове на българската авторка, с разговори за литературната традиция и съвременното развитие на художественото слово. Разказът за съвместното битие на тези три необикновени личности заслужава особено внимание, тъй като той засяга не само диалога между полската и българската интелигенция през 20-те години на XX век, но и възможността за творческо обживяване на света чрез словото, съграждащо т. нар. от Хайдегер „дом на битието“. Наситените с духовност съвместни часове, оживяващи първо наетия от Каспровичови дом в Поронин, а след това собствения им дом в Харенда, оформят неблагоприятната за всяко семейство фигура на триъгълника. Център на тази конфигурация е поезията на Ян Каспрович (звучащите тук стихове на Д. Габе са сякаш само фон, допълнително експониращ творчеството на поета), която е синонимът, другото име на увлечението на българската гостенка по полския автор. Съпричастието на Каспровичевата преводачка към неговата лирика се оказва обаче и пътят, който Маруся разбира, че трябва да извърви, за да спечели отново любовта на съпруга си. Своеобразното напрежение между двете близки на артиста жени се усилва от факта, че според признанието му пред Маруся, Дора „е единствената жена, която

би могла да възбужда интереса ми, ако ти не ме изпълваше изцяло“ (377) и още: „Нямам съмнение, че никоя жена, от момента, в който съм с тебе, така дълбоко не ме е поглъщала както Дора“ (351). Тук можем да посочим и полушеговитото обръщение на Каспрович към Д. Габе, според което, ако не бил женен и не обичал жена си, би заминал след Дора за България ... (311)

Естествено е в такава ситуация да говорим за ревност, макар че авторката на *Дневника* отрича подобна възможност, с което попада в клопката на т. нар. от Барт: „Обратен конформизъм: никой не е ревнив, крайните биват осъждани, живее се по няколко заедно и т. н. – Дори! – вижда се това, което в този случай е реално: ами ако се насилия да не бъда повече ревнив от срам, че съм такъв?“

Възприемана от Мария Каспрович като „провидение“, като жена, която чрез собствените си опити в лириката, а също чрез преводното съпреживяване на поезията на Каспрович стои много по-близо до неговия идеал за жена, Дора Габе се оказва съперница на Маруся. Дали обаче в този случай можем да говорим за ревност в обичайния смисъл на това понятие? Или както казва Барт: „Ревността е нещо грозно, буржоазно: недостойно занимание, съревнование (*zèle*) – и тъкмо това съревнование ние отхвърляме“ (Барт 2005: 165–166). За да обясним случващото се между тримата обитатели на Харенда, по-скоро тук бих прибегнала към концепцията на Рене Жирар за т. нар. „миметичен триъгълник“. Въз основа на анализирани митологични мотиви, библейски и литературни текстове, Жирар доказва, че „ревността не произтича от простата бинарна релация субект – обект, а е ефект от склонността на субекта за подражание *на посредника*; (разр. К. Б.), тя е, така да се изразим, „от втора ръка“ (Koziołek 2006: 95). Или с други думи казано, ревността има форма на триъгълник: субект, обект и необходим трети елемент – съперник, предизвикващ в субекта преди всичко подяждащо го възхищение.

Пропускайки тук редица важни фрагменти от дневниковия разказ, както и съобразяването им с казаното от Жирар по повод на този тип, бих казала – „естетизирана“ ревност (проявяваща се обикновено спрямо човека посредник със света на литературата), мога само кратко да отбележа, че до голяма степен именно благодарение на Д. Габе, на ролята ѝ на третия, който буди у Мария Каспрович „двупосочно чувство на възхищение и завист“ (Koziołek 2006: 94), съпругата на Каспрович се завръща към неговата поезия, което значи и зав-

ръщане към любовта му. Желаете да заеме мястото на Д. Габе, която чрез своето съпричастие към словото на Каспрович е близка на болезнено търсения от Поета идеал за абсолютната жена, Мария Каспрович възприема българската поетеса като третия, който обаче не само че не събужда омраза, а точно обратното: извиква почит и уважение. Може би точно тази сложна двузначност на изпитваната ревност посочва на младата жена, че отделянето на творчеството от любовта е невъзможно и че пътят към сърцето на творческия човек (мъж) минава през неговото изкуство.

Формите на завръщането на блудния син, към чиято позиция има също така отношение нагласата на бунтуващия се човек, са много. Конкретно в разказа на Мария Каспрович те засягат и възобновената ѝ съпричастност към стиховете на Каспрович, който в новопостроения дом в Харенда създава поетическия том *Моят свят*, посветен на Маруся, и нейните грижи за вече много болния ѝ съпруг, и неимоверните ѝ усилия след смъртта му да превърне Харенда в място, което ще оживява спомена за артистичния дух на Поета и за неговата любов. „Като Таис и Серапион...“

Всъщност тук разказът би могъл да завърши и това би бил един от логичните му финали. Негова неизменна част обаче е също вписаната в бунта на М. Каспрович любовна връзка с професор Боян Пенев, другата изключително силна и оригинална индивидуалност, с която в периода 1923–1924 г. се срещат Каспровичови. Нямайки тук възможност да проследя ни в най-малка степен аспектите на тази интересна среща (достойна за отделно описание), мога само да кажа, че нейното задълбочено осмисляне (излизащо извън това кой кого обича, люби и мрази) изисква разпознаване на същността на трагичното и неговите различни прояви в епохата на междувоенното двадесетилетие.

Защо обаче точно на трагичното? Та нали междувоенната епоха, като всяка друга епоха, среща различни естетически категории, между които и категорията на смешното. Оживяващите включително чрез Ницшеанския трагичен мит (*Раждането на трагедията от духа на музиката*) естетически и етични представи за трагичното съсредоточават вниманието на човека от междувоенния период преди всичко като изход от духовната криза, от съзнанието за цивилизационен и културен заник. Неслучайно не дидактично внушаваната, а трагично изстраданата нравственост се оказва духовният център,

който обединява, но и разделя четиримата обитатели на Харенда. *Дневникът* на Мария Каспрович, а също намерената от мен кореспонденция между нея и Боян Пенев посочват трагичното и неговото отношение към нравствеността като доминантен мотив в общуването между споменатите личности. За Дора Габе Ян Каспрович е възпеление на така отсъстващия в съвременността нравствен императив. Обособяването на тази нравственост обаче е невъзможно без трагичното ѝ изстраждане. *Дневникът* на М. Каспрович непрекъснато настоява върху дълбоко преживявания от поета „трагизъм на съществуването“, част от който е споменатият идеал за жената и любовта. Трагично преживяваната обич на Ян Каспрович „към всичко живо на земята“ (341) е съпоставима с представата на Б. Пенев за нещастieto като неотделимо от идеала му за Красиво: „Не твърдя, че Радостта не може да се свърже с Красивото, но казвам, че Радостта е едно от най-популярните украшения, докато Меланхолията е, ако мога така да кажа, достойна спътничка на Красивото, че не разбирам никакъв вид красотата, която не е обвързана с *Нещастие*“.

Отстоявайки своя идеал за Красота, българският интелектуалец включва в нея обаче и на пръв поглед противоречащото на същността ѝ зло: „най-съвършеният тип на мъжката красота е Дяволът – Дяволът на Милтън“ (Wnuk 1990: 182). Позоваването на разбунтувалия се персонаж от *Изгубеният рай*, както и на любимия на Б. Пенев Бодлер, посочва обаче, че естетизирането на злото като израз на оживеното състояние на духа (особено симптоматична е стихосбирката *Цветя на злото*) не е лишено от основание. Или както казва Юнг: „Макар доброто и злото като морални ценности да са постоянни величини, все пак изискват известна психологическа ревизия“. Независимо че злото като израз на нисшата личностна проява „води до непослушание и бунт, то създава и необходимата самостоятелност, без която индивидуацията не може да бъде мислена“ (Jung 1976:230). Грешната, „злата“ любов на М. Каспрович към Б. Пенев е част от бунта ѝ срещу догматичната обич на Каспрович, но пък същата бунтовна любов е и мостът, който свързва „този свят“ (както Юнг нарича царството на мрачния Трицефер) със съпруга ѝ, създателя на *Моята свят* – трагично изстрадващ хармонията на битието. Или както заключава Мария Каспрович: „Сега разбирам, че трябваше да свърна от пътя, за да остана при него [Ян Каспрович К. Б.], без да съм тъжна и отчаяна, а радостна и изпълнена с живот, който прелива. [...]

Не можейки да живея край пресъхнал кладенец, реших да потърся нови пътища, без да предчувствам, че отдалечаването ми ще ме доведе до там, откъдето съм тръгнала“ (424). Пътят, който изминава Мария Каспрович и който обикновено мислим като права, проста линия, се оказва окръжност, кръг. Последното е не само реверанс към геометричната фигура като способна да синтезира екзистенциални модели, но и към всяко усилие на личността да търси непости, неправи(лни) житейски решения.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аристотел 1975:** Аристотел. *За поетическото изкуство*. С., 1975.
- Аристотел 1986:** Аристотел. *Реторика*. С., 1986.
- Барт 2005:** Барт, Р. *Фрагменти на любовния дискурс*. С., 2005.
- Батай 1998:** Батай, Ж. *Еротизмът*. С., 1998.
- Вернан 2004 :** Вернан, Ж. – П. *Индивидът, смъртта, любовта*. С., 2004
- Ружмон 2003:** Ружмон дьо, Д. *Любовта и Западът*. С., 2003.
- Тейлър 2003:** Тейлър, Ч. *Изворите на Аза*. С., 2003.
- Толстой 1981:** Толстой, Л. *Анна Каренина*. С., 1981.
- Тодоров 1998:** Тодоров, Ц. *Живот с другите*. С., 1998.
- Adamski 1982:** Adamski, Fr. *Socjologia małżeństwa i rodziny*, Warszawa 1982.
- Jung 1976:** Jung, C. G. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*. Warszawa 1976.
- Kasprowiczowa 1958:** Kasprowiczowa, M. *Dziennik*. Warszawa 1958.
- Kierkegaard 1976:** Kierkegaard, S. *Albo-albo*. Т. II. Warszawa 1976.
- Koziołek 2006:** Koziołek, K. *Czytanie z innym. Etyka. Lektura. Dydaktyka*. Katowice 2006.
- Kundera 1993:** Kundera, M. *Księga śmiechu i zapomnienia*. Warszawa 1993.
- Kundera 1997:** Kundera, M. *Powolność*. Warszawa 1997.
- Scheler 1976:** Scheler, M. *O tragiczności*. // W: Arystoteles, David Hume, Max Scheler. *O tragedii i tragiczności*. Kraków 1976.
- Szklowski 1986:** Szklowski, W. *Sztuka jako chwyt*. – W: *Teoria badań za granicą*, Т. II, cz. III, Kraków 1986.
- Wnuk 1990:** Wnuk, M. *Listy Penewa do Marii Kasprowiczowej*. // „*Rocznik Kasprowiczowski*“ VI, Inowrocław 1990.

ПАМЕТ И БЕЗПАМЕТНОСТ НА СЮРРЕАЛИСТИЧ- НИЯ ПЕРСОНАЖ (ВАЛЕРИЯ И СЕДМИЦАТА НА ЧУДЕСАТА ОТ ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ)

Жоржета Чолакова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

*Le surréalisme vous introduira dans la mort qui est
une société secrète. Il gantera votre main, y
ensevelissant l' M profond par quoi commence le mot
Mémoire.*

André Breton, Manifeste du surréalisme (1924)

Ефектната метафорична игра на Брьотон в цитираната фраза се основава на една „обективна случайност“ – общата начална буква на трите думи *mort*, *main*, *mémoire*¹, в която той открива изненадваща смислова кореспонденция между «тайното общество» на *смъртта*, *ръката*, скрита в ръкавица, навярно за да избегне непосредствения сетивен досег със света, и *паметта*, „дълбоко погребала своята първа буква“. Но отказвайки се от първата, при това главна буква на думата „памет“, Брьотон ни най-малко отрича нейната значимост, а като страстен адепт на Фройд игнорира единствено нейния клиширан, идеологически манипулируем смисъл, разграничавайки паметта от разума и от всякакво целенасочено усилие

¹ В чешкия превод смисловата връзка между смърт, ръка и памет не е отбелязана: „Surrealismus vás uvede v smrt, která představuje jakousi tajnou společnost. Navlékne vám rukavici, v níž pohřbí ono hluboké P, kterým začíná slovo Paměť.“ – Breton, A.: Manifesty *surrealizmu*. Přel. Vratislav Effenberger. Ed. Surrealizmus. Praha: b.d.

за класификация и оценностяване на преживяното съобразно някакви извънпоставени на самото преживяване критерии. Сюрреализмът с огромно въодушевление се впуска в неосветените пространства на човешката психика, за да открие в подсъзнанието и съня алхимичната лаборатория на образната имагинация, в която памет и безпаметност не са взаимоизключващи се величини, а две неделими страни на един общ процес, чрез който се осъществяват динамичните и при това нееднозначни отношения на човека със света и със самия себе си.

Още в първия манифест от 1924 г. Брьотон коментира участието на паметта в съня не само като своеобразен резервоар на изтласканите от съзнанието реално преживени събития и емоции (което е в основата и на Фройдовата теория за сънищата), но и като фактор, който накъсва потока на съня, за да включи в него други независещи една от друга онирически визии. По думите на Брьотон, в резултат на тази интервенция на паметта в съновидението „е налице по-скоро серия от сънища, отколкото един сън“², което от своя страна обяснява полиморфния характер на сюрреалистичния тип повествование. Паметта следователно – и според Фройд, и според сюрреалистите – се намира в латентно състояние и се активира непредсказуемо, без да се подчинява на някаква логическа закономерност; освен това тя не възпроизвежда в точен план преживяното, тъй като има по-скоро емоционално субективен, отколкото рационално обективиращ характер. Големият интерес на сюрреализма към този проблем се дължи на неговите богати инвенционални възможности да проектира фундаментални въпроси: за границите между съзнателно, несъзнателно и подсъзнателно, за детството като архетипална памет и т. н.

„Черният роман“ на Витезслав Незвал *Валерия и седмицата на чудесата (Valérie a týden divů)*³ е сред най-убедителните свидетелства

² André Breton. Manifeste du surréalisme. In : Manifestes du surréalisme. Gallimard, 1999, p. 21. Чешки превод: „Jedině paměť si osobuje právo dělat v něm (ve snu – Ž. Č.) přerývky, nebrat zřetel na přechody a předvádět nám spíše sérii snů než sen.“

³ Своя сюрреалистичен роман Валерия и седмицата на чудесата (*Valérie a týden divů*) Витезслав Незвал създава през 1935 г. – само година, след като обявява сформирването на сюрреалистичната група в Прага. Публикува го обаче

на чешкия сюрреализъм за богатия потенциал от художествени решения на темата за паметта: чрез мотива за спомена и припомнянето като път към постигане на собствената идентичност, чрез различни сюжетни решения и персонажни роли, които представляват неделима сплав от реално преживяно и имагинация. В Незваловия роман паметта и съответният ѝ корелат – безпаметността, имат многобройни проявления, но с оглед на водещия за нас проблем – паметта като фактор в персонажната парадигматика, ще открием два основни момента: *първо*, паметта на текста като образотворчески механизъм, който имплицира в образната система и в персонажните роли митологични, фолклорни и литературни протомодели; *второ*, паметта като средство за диференциация и мотивация на персонажното поведение.

Културната памет на един текст има не само градивен, но и деструктивен характер – в своята естетически преднамерена позиция текстът е привидно свободен да изгражда интертекстуални отношения «по своя воля и подобие», но в същото време подобно на палимпсест поглъща и преформира своите архемодели понякога до неузнаваемост. Романът на Незвал е интересна илюстрация именно на тази двойствена същност на културната памет, която не се проявява като безусловен континуитет на митологеми и универсални символи, а в духа на модерния митологизъм задава нова персонажна роля на разпознаваемите митични роли или имплицира митологичен смисъл на нови или малко познати персонифицирани категории.⁴

Сюрреализмът многократно манифестира своя интерес към мита без съмнение под въздействие на тезата на Фройд за връзката между съня и мита. Максимата на Брьотон за връщане на мисленето към неговата „първична чистота“⁵ очевидно означава отказ от истори-

десет години по-късно – през 1945 г., след освобождаването си от затвора, където е бил осъден от Гестапо, а това е вече началото на нов период за Незвал, изцяло свързан с официозната идеология на комунистическата власт.

⁴ По въпроса за сюрреалистичния митологизъм вж.: Philippe Lavergne. *André Breton et le mythe*. José Corti, 1985 ; Didier Ottinger. *Surréalisme et mythologie moderne. Les voies du Labyrinthe d'Ariane à Fantomas*. Gallimard, 2002.

⁵ A. Breton. Second manifeste du surréalisme. In : *Manifestes du surréalisme*. Gallimard, 1999: p. 73.

ческата, цивилизационна и социална памет както в нейния индивидуален, така и колективен смисъл, но заедно с това тази, ако можем така да я наречем, културна „безпаметност“, се доближава до племенното примитивно светоусещане, което пък е в основата на митотворчеството. „Суверенността на мисленето“⁶ игнорира наличните митологични сюжети, познати от античността и заложени в културната еволюция на европейската цивилизация, но същевременно гарантира готовност за адаптиране на сюрреалистичния език към самия митотворчески механизъм. От средата на 30-те години и особено през 40-те потребността на сюрреализма от изграждане на нови митове все повече се засилва⁷, за да кулминира в идеята за Grands Transparents, където „човекът вече не е център, не е *прицелната точка* на вселената“⁸, както отбелязва Жерар Дюрозоа. Митът за Grands Transparents „има предимството да сложи край на антропоцентризма, прави човешкото същество рецептивно, способно да се вслуша във всеки микро- и макрокосмичен елемент, за да игради между предметите и живите същества отношения на автентична *симпатия*“⁹.

Очевидно Незвал създава своя роман преди появата на този сюрреалистичен мит и дори преди да кристализира идеята на френските сюрреалисти за мита, но в него можем да разпознаем някои основни митотворчески принципи: сюжетът няма времепространствена конкретизация, дори имената на героите съзнателно са лишени от всякакви идентификационни маркери; сюжетът се гради около митичната идея за очищението и сътворението на свят, който успява да изгради отношения на „автентична симпатия“. Мрежата от митични елементи се проектира във всеки персонажен характер и оказва влияние върху неговото поведение и ценностна система, но никога не се свежда до един доминиращ митичен прототип. По този начин персо-

⁶ Ibid.: 103.

⁷ През 1942 г., след като емигрира в Ню Йорк, А. Брътон организира изложба, която е първата убедителна манифестация на идеята за изграждане на нова модерна митология. От безспорно значение е и фактът, че тази принудителна емиграция среща през същата година Брътон с Клод Леви-Строс.

⁸ Gérard Durozoi. *Histoire du mouvement surréaliste*. Hazan, 1997: 401.

⁹ Ibid.: 402.

нажната система се конструира по подобие на митичната, без обаче да използва готови митемни конструктори. Така например персонажният код на вампира Тхорш (чешката дума означава пор), който е назоваван в текста най-често Констабъл, може да бъде разпознат и в готическата литература на ужаса, и във фолклорната демонология, и в типа митичен антипод, присъщ на всяка една митология. В същото време обаче се оказва, че той не може да бъде идентифициран с нито един митичен образ¹⁰. Подобна е ситуацията, при която се прилага определен митологичен образотворчески принцип: от една страна той бива разпознат като такъв, но е апликиран в нетипична за мита персонажна функция. Така например полиномията, която е явление от митологичен порядък, е приложена към онези персонажи, които са свързани в най-висока степен с магичния свят и преди всичко с идеята за вечната младост. Това са вампирът и бабата на Валерия – единият владее тайната на вечния живот и живее вече 150 години, а другият се възползва от нея макар само за една седмица и се превръща в млада жена на име Елза. Бабата и Елза са двете лица на една и съща личност, които обаче битуват самостоятелно, независимо едно от друго. Демоничното подмладяване означава обръщане на личната времева перспектива, но връщането назад в собственото биологично време заличава паметта: бабата не си спомня това, което се е случило предния ден, няма спомен за Елза, както и Елза няма спомен за нея. Биологичната метаморфоза означава загуба на единството и целостта на личността, а заедно с това и загуба на онтологичната памет. Подобен е случаят с другия носител на двойно име – Тхорш, който също няма адекватна представа за реално случилите се събития и впоследствие се превръща в пор. Неспособността му да реконструира истината за миналото се обяснява във второто писмо на Орлик (неговия храненик, който впоследствие се оказва брат на Валерия) като следствие от изкуствено поддържаната младост: „Maje už dávno vrtošivou paměť, zapomněl většinu z toho, co se kdysi naučil. Stařec, jak víte, si prodlužuje život a žádost smyslu požíváním

¹⁰ В митологичните енциклопедии порът отсъства като персонаж. Единствено се среща в бурятската митология, но като един от петте почитани тотема. //

вж. www.moria.ru/modules.php?name=forums&file=viewtopic&p=61358

slepičí krve. /.../ jeho mozek je dávné sešlý a nic jej nezachráni.¹¹ Очевидно мотивът за метаморфозата на човек в животно припомня античните етиологически митове, обясняващи произхода на живия свят. В същото време обаче митичната схема е съществено променена: метаморфозата не е причинена нито от божество, нито е мотивирана като наказание – тя е спасение от злото, очищение.

Това амбивалентно отношение към протомодела, което е така характерно за сюрреалистичния митологизъм, се проявява в Незваловия роман и по линия на други, не само митологични явления. Подобно „припомняне“ и същевременно „забравяне“ на структуроопределящи принципи се наблюдава и спрямо приказното начало. Отчетливата поляризация на персонажите формират типичната за приказно-митологичния сюжет опозиция между добро и зло, между невинността и порока, а ролята на културен герой е присъдена на този, който стои най-близо до детството и като възраст, и като светуещане – Валерия. Реализирана е типична сюжетна формула, която противопоставя срещу демоничната сила, възплътена в образа на вампира Тхорш, непорочното детско светуещане като носител на жизнелюбивото начало. В тази битка, която изцяло съответства на дихотомичния митичен модел, потребен за изграждане на културния герой, Валерия изминава инициационен път, за да намери своята идентичност, изразяваща се чрез себепознание и същевременно познание за своите родители.

В романа на Незвал биха могли ясно да се обособят редица структурни елементи, присъщи на приказния фолклор, и по-точно на вълшебната приказка: в плана на персонажната система това е преди всичко Тхорш, който напомня образния типаж на злия магьосник и с това се отъждествява с категорията „вълшебен противник“ (по терминологията на Анти Аарне), а като важен сюжетно-фабулен фактор се появява и вълшебен предмет – обещите. Въз основа на класификацията на В. Проп бихме разпознали в Незваловия роман следните функции: антагонистът причинява на един от членовете на семейството вреда или ущърб (Тхорш краде кокошки от двора на Валерия, за да пие кръвта им; извършена е кражба на обещата; бабата завещава къщата на Тхорш и така лишава своята внучка от наследство);

¹¹ Vítězslav Nezval. *Valérie a týden divů*. MAŤA, 2005: 108.

героят се подлага на изпитания, с което се подготвя получаването на вълшебното средство (Валерия е осъдена на смърт, но благодарение на вълшебното питие успява да се спаси); героят разполага с вълшебно средство (магическите обеци) и т. н.

В генеологичния план на Незваловите персонажи участват и редица литературни модели : демонично маркираните герои се свързват с линията на готическия роман и на възродения от XIX в. насам интерес към романа на ужаса и образи от рода на Франкенщайн, Дракула или Фантомас¹², докато в образа на Валерия е видима аналогията с Алиса и нейния път към зрелостта по пътя на чудесата – също като героинята на Карол Валерия среща в своя инициационен път странни създания и преживява невероятни ситуации. Затова и Незваловият роман може да бъде определян като „приказка за възрастни“ – това е един баладичен разказ за света на сънищата и фантазмите, за които възрастните забравят.

Наличието на приказно-митологичен алгоритъм в сюрреалистичния роман на Незвал видимо кореспондира на концепцията на Юнг за аналогията между митични персонажи и архетипове. Архетиповите образи дават израз едновременно и на индивидуалната психическа дейност, и на закодираните в нея примордиални инстинктивно проявяващи се образи на колективното несъзнавано. Архетиповете според Юнг се проявяват най-видимо в състояние на криза – така както е и в романа на Незвал, където са налице обстоятелства, стимулиращи тяхната проява, а именно „необходимостта от промяна в родителския архетип“ и „променящият се архетип – женствеността“¹³. Като носители на културна памет архетиповете се проявяват твърде активно и многообразно в Незваловия роман. Така например в персонажа на Валерия е заложен андрогинният комплекс: Орлик, с когото има сходно светоусещане и поведение, се оказва неин брат близък. Андрогинното двуединство (анима – анимус) осигурява и на двамата привилегията да имат езотерични знания – в случая символно зададени от вълшебното питие, скрито в обещите на Валерия.

¹² Литературни прототипи на Тхорш са Франкенщайн (Frankenstein, 1818) на Мери Шели, Дракула (Dracula, 1897) на Брам Стоукър, Фантомас (Fantômas) на Пиер Сувестър и Марсел Ален, чийто дебют е през 1911 г.

¹³ Андрю Самюелз, Бани Шортър, Фред Плауг. *Критически речник на аналитичната психология на К. Г. Юнг*. Изд. «ЕА», Плевен, 1993: 40.

Валерия и Орлик възплъщават невинната младост, която води морална битка с порочната старост, в чиито персонажни роли се явяват Тхорш и бабата. Това е битка, която в крайна сметка успява да дискредитира мнимата непреходност на вампирското дълголетие и да утвърди действителната непреходност на човешките ценности.

Паметта като антропологичен проблем е заложен у всеки един от героите в романа и е осветлен посредством тяхното персонажно поведение. Решението, което Незвал дава на този проблем, е изцяло в духа на сюрреализма и поради това е неделимо от Фройдовата теория за подсъзнанието и сънищата, както и от учението на Юнг за структурата на психиката и креативната потенциалност на подсъзнанието. Както е известно, сънят според Фройд не е нищо друго освен състояние, в което несъзнателно си припомняме преживени събития и емоции¹⁴. Латентното съдържание на съновидението се изгражда от телесни усещания, от детски спомени и изтласкани от съзнанието преживявания на деня – а всичко това откриваме и в историята на Валерия. Паметта като проблем на психоанализата определя и ониричния характер на повествованието, което следва изведените от Фройд принципи на съновидението – съгъстяване, преместване и символизация.

Юнг продължава и задълбочава наблюденията си върху проблема, поставен от Фройд, като уточнява мястото и ролята на паметта в психиката. Паметта за Юнг представлява първата функция на ендопсихичната зона на съзнанието, т.е. функция, която „ръководи нашата съзнателна ориентация в нашите връзки със средата“¹⁵ и която „ни свързва с нещата, изчезнали от нашето съзнание, с нещата, които стават подсъзнателни или които са потиснати или отхвърлени. Това, което наричаме памет, е способността да се репродуцират несъзнателни съдържания и това е първата функция, която можем ясно да различим в отношението между нашето съзнание и това съдържание, което не е в пряк досег с нас“¹⁶. Според схемата на психе, направена от Юнг, паметта като първи страт на ендопсихичната сфера

¹⁴ З. Фройд. *Тълкуване на сънищата*. „Евразия“, София, 1993: 12.

¹⁵ С. G. Jung. *Analytická psychologie. Její teorie a praxe*. Academia, Praha, 1993: 30.

¹⁶ *Ibid.*: 31.

граничи с екстрапсихичната, по-конкретно с нивото на интуицията (другите нива на екстрапсихичната сфера след интуицията са сентивността, мисълта и възприятието, които сюрреализмът игнорира). Интерстатуалната позиция на паметта ѝ осигурява така търсената от сюрреализма гранична зона, която да помирява противоречията и която да бъде достъпна и за волята. Двуетинството от интуиция и воля е вплътено в образа на Валерия и именно поради това героинята успява да пробуди паметта за миналото, да постигне познание и заедно с това да преподреди света, като победи злото и забравата. В нейния образ разпознаваме идеята на Фройд за детския възглед за света като израз на изконната човешка същност – единствено чрез него може да бъде постигната индивидуалната и колективната идентичност. Валерия илюстрира възгледа на Брьотон, че „детството в най-голяма степен прави достъпен „истинският живот“¹⁷, а това означава едновременно автентичност и магичност във възприемането на реалния свят. Както отбелязва и самият Незвал в една своя статия от този период, „голямата поезия извежда своите чудеса от инфантилните механизми, които са близки до тези на съня“¹⁸. Ето защо неслучайно именно детскостта, изразена в романа чрез образите на Валерия и Орлик, решава зададения казус. Паметта гарантира континуитета, но заедно с това и морализма; безпаметността означава изгубена битка за миналото, а следователно и откъсване от корените, постигане на пълна личностна автономност с риска да бъдат изгубени всякакви опорни точки, включително и морални.

Играта с паметта и безпаметността, със спомена и забравата се превръща в демаркационен знак, чрез който се характеризират отделните персонажи и се осъществява тяхната аксиологическа поляризация. Споменът, припомнянето е позитивно конотирано – на референциално ниво усилието да се реконструира миналото чрез чуждата и личната памет за случилото се най-често се свързва с образа на Валерия. И тя, и Орлик са преследвани от демоничното и се опитват да го преодолеят, като непрекъснато се съпротивляват на онези

¹⁷ A. Breton. *Manifesty surrealismu*. Přel. Vratislav Effenberger. Ed. Surrealismus, Paha, b.d., 43.

¹⁸ Vítězslav Nezval. *Infantilní kořeny absurdních básnických příměrů*, // *Dílo XXV. Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*. Československý spisovatel, Praha, 1974: 556.

сили, които се стремят да заличат тяхната родова памет и да им внушат версията, че са носители на „нечистата кръв“ на Тхорш. От своя страна персонажите, референциално белязани от забравата, са подвластни на демоничното: Тхорш и Грациан (и двамата са свещеници мисионери), бабата и Елза, женихът, когато вижда, че неговата булка се е превърнала на старица. В същото време обаче поляризацията на персонажите се оказва твърде условна: всеки един от тях независимо дали е носител, или жертва на страданието може неочаквано да се отклони от зададената парадигма. Пример за това е сцената с умиращия Тхорш, който в своята безпомощност пробужда състрадание у Валерия и я подтиква самата тя да се оскверни и да пригризе врата на кокошка, за да му даде да пие.

Подобна двойственост откриваме не само в персонажната структура, но и в основния предмет с магично действие – обещите, които сякаш държи ключа на съдбата на всички персонажи. В символиката им е закодирана от една страна кошмарният спомен и злокобната следа на миналото, но в същото време магичният еликсир, съдържащ се в тях, спасява неколкратно Валерия от смърт. Именно по повод на обещите Валерия изрича по време на първия разговор с баба си една реплика с твърде загадъчен смисъл, в който обаче прозира важна за сюрреалистите идея по отношение на паметта: „Nepamatuji se, že by je kdy byla bývala nosila“¹⁹. Самата синтактична конструкция с употребата на минал кондиционал при това в акомпанимент на глагол, изразяващ отчетлива негация на паметта („nepamatuji se“), проблематизира конкретиката на фактите. А това е така, защото сюрреализмът се интересува не от тяхната точна репродукция, а преди всичко от психическите състояния, които ги пораждат и им придават смисъл. Безпаметността, заявена в цитираната фраза на Валерия, се явява основополагащото изначално условие за реабилитация на паметта – родова и индивидуална. Психическите рефлексии на личността се оказват само привидно противоречиви и именно в тяхното двуединство се крие ключът към постигане на индивидуация – а хармонизирането на индивидуалното съзнание с колективното несъзнавано задава висшия смисъл на човешкото съществуване.

¹⁹ Vítězslav Nezval. *Valérie a týden divů*. Praha, MAŤA, 2005: 15.

**ARTYSTA I IDEOLOGIA. MISTRZ Z BOJANY
W POWIEŚCIACH HISTORYCZNYCH FANI
POPOWEJ-MUTAFOWEJ I STOJANA
ZAGORCZINOWA**

Wojciech Józwiak
KFS UAM Poznań

Genialny artysta, który w swych dziełach naruszał utarte schematy i kanony, odważnie prezentował swój sposób postrzegania świata i swą wizję artystyczną to nieprzebrane źródło tematów dla twórców literatury¹. Szczególnym zainteresowaniem cieszyli się i cieszą niezmiennie, wybitni twórcy o niekompletnych życiorysach, znani jedynie ze swych dzieł lub zaledwie jednego dowodu geniuszu artystycznego. Takie szczątkowe informacje pozwalają na rozwinięcie fantazji pisarskiej, snucia szeregu domysłów czy opisywania, często nieprawdopodobnych wydarzeń z życia twórcy². Szczególnym przypadkiem jest próba rekonstrukcji biografii (całej lub części) artysty absolutnie anonimowego. Autor takiej prozy historycznej ma prawie nieograniczoną swobodę w kreowaniu losów swego autentycznego – a jednocześnie w pewnym sensie fikcyjnego – bohatera. Utwór przedstawiający taką wybitną (genialną), a bezimienną postać pozwala pisarzowi na wyposażenie bohatera we własne poglądy i przekonania, na oryginalną i często dyskusyjną interpretację jego niedoścignionych dokonań artystycznych. Taki

¹ Jednym ze sztandarowych przykładów takiego tekstu jest powieść „Kamień i cierpienie“ autorstwa Karola Schulza.

² W literaturze bułgarskiej można się posłużyć przykładem między innymi powieści Dymitra Talewa „Хилендарсият монах“.

anonimowy geniusz staje się wtedy nierzadko reprezentantem pozaartystycznych ideologii pisarzy opisujących jego losy.

W historii sztuki bułgarskiej jednym z najwybitniejszych i najbardziej znanych anonimowych artystów był genialny trzynastowieczny zograf – autor fresków w cerkwi św. Pantelejmona w Bojanie, fundacji sewastokratora Kałojana. Postać artysty skrył „mrok historii“, nie zachowało się jego imię (badacze sugerują nawet, że być może freski były dziełem zbiorowym³) nie wiadomo skąd pochodził, wielce prawdopodobne, że nauki pobierał w rodzinnym Tyrnowie. Wasił Złatarski sytuuje go wśród elit artystycznych stolicy, blisko związanych z dworem carskim. Co więcej, jest przekonany, że car Konstantyn Asen był fundatorem fresków i to on zaangażował stołecznego zografa, zaś miejscowy wielmoża zapłacił jedynie za budowę świątyni⁴. Za raczej bezdyskusyjne przyjmuje się, że anonimowy malarz został wykształcony przez bizantyjskich artystów, którzy uciekli z Konstantynopola po zajęciu go przez rycerzy krzyżowych. Jednak wyjątkowość bojańskiego dzieła polega na tym, że genialny zograf nie był wyłącznie kolejnym odtwórcą utartego przez wieki wschodniego kanonu malarskiego⁵.

Należy założyć, że jedynym zachowanym świadectwem kunsztu artystycznego anonimowego malarza są bojańskie freski (nie można wszakże wykluczyć, że mistrz pozostawił więcej dowodów swego talentu, które jednak z różnych powodów nie dotrwały do czasów obecnych). Dzieło to jest olbrzymią kompozycją składającą się z ponad 240 figur, wśród których szczególnie wyróżniają się portrety carskiej pary – Konstantyna Asena i Ireny oraz sewastokratora Kałojana i jego żony Desisławy⁶. Podobnie jak większość postaci przedstawionych na

³ Patrz między innymi opinia K. Mijatewa w Божков А., Българска историческа живопис. Първа част. Минятюри, икони, стенописи. София 1972: 48. oraz W. Złatarskiego w Златарски В., История на българската държава през средните векове. Том 3. Второ българско царство. България при Асеневи. София, 1994: 480.

⁴ Златарски В., История на българската държава през средните векове. Том 3. Второ българско царство. България при Асеневи. София, 1994: 480.

⁵ Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Том пълви. ред. Обретенов А., София 1980: 114.

⁶ Choć „na gruncie bałkańskim nie należą one do rzadkości. Powtarzają tradycyjne wzory i typy ktytorów bizantyńskich, często umieszczanych w cerkwiach

ścianach świątyni zostały one niezwykle silnie zindywidualizowane „posiadają wyraz prawdziwego życia”⁷ i naznaczono je swoistym lokalnym piętnem oraz elementami świadczącymi o „западни влияния, дошли не от Византия, а посредством допир с Латинската цариградска империя”⁸. Terminem, który często pojawia się przy okazji charakterystyki bojańskich fresków jest humanizm, dzięki któremu genialny zograf potrafił „да вложи във всяко изобразено лице, нещо значимо”⁹, zdołał „да съчетае емоционалната оценка със задължителната „безпристраност””¹⁰. Wizerunki wypełniające ściany bojańskiej cerkwi są „bardziej wymodelowane, mniej hieratyczne, [a] sceny nakreślone bardziej malarsko niż monumentalnie”¹¹. Na szczególną uwagę zasługują sceny przedstawiające Chrystusa młodzieńczego w świątyni, Wejście Panny Marii do świątyni, sceny z legendy o św. Mikołaju Cudotwórcy oraz wizerunek Chrystusa Euergeta, Chrystusa z Chalke oraz św. Iwana Ryłskiego.¹²

Nie może dziwić, że tak utalentowany, odważny w przekraczaniu kanonu a jednocześnie tajemniczy bojański artysta stał się bohaterem bułgarskich powieści historycznych. Do najbardziej znanych utworów rekonstruujących działalność anonimowego zografa należą teksty – Fani Popowej-Mutafowej „Последният Асеновец” opublikowany w 1939 roku oraz Stojana Zagorczinowa „Празник в Бояна” z roku 1950.¹³ Autorami tych dwóch wizji losów bojańskiego mistrza byli wybitni bułgarscy prozaicy, prawie rówieśnicy, wychowani w tej samej epoce historycznej,¹⁴ którzy jednak mieli zdecydowanie odmienne wizje

nad ich grobami, których dawne pierwowzory sięgają daleko wstecz aż do czasów późnoantycznych” – Molè W., *Sztuka Słowian Południowych*. Wrocław 1962: 95.

⁷ Tamże.

⁸ *Енциклопедия на изобразителните изкуства в България*. Tamże: 113.

⁹ Божков А., *Българска историческа живопис*. Първа част. Минятюри, икони, стенописи. София 1972: 50.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Bartelski L., *Jeździec z Madary*. Szkice o ziemi bułgarskiej. Warszawa 1977: 198.

¹² Molè W., *Sztuka Słowian Południowych*. Tamże: 95.

¹³ W roku 1966 ukazało się drugie, poszerzone o pięć rozdziałów, wydanie.

¹⁴ Mutafova urodziła się w 1902 a zmarła w 1977, natomiast Zagorczinow urodził się w 1889 – zmarł w 1969 roku.

dotyczące postaci i roli, jaką odegrał w wydarzeniach historycznych anonimowy autor najwcześniejszych z dotychczas poznanych średniowiecznych bułgarskich portretów.¹⁵ Osoba tajemniczego malarza (Dobriła u Mutafowej i Iliji w tekście Zagorczinowa) stała się wyrazicielem konkretnych, diametralnie w obu tekstach różnych idei i poglądów, została użyta do wyrażenia ponadczasowych (w przeważającej mierze także pozaartystycznych) stanowisk bułgarskich prozaików.

Zainteresowania artystyczne zarówno Fani Popowej-Mutafowej, jak i Stojana Zagorczinowa skoncentrowały się na wydarzeniach związanych z drugim państwem bułgarskim, jednak każde z nich postrzegało i interpretowało inaczej ostatni okres średniowiecznej bułgarskiej państwowości.

Na twórczości Zagorczinowa wyraźne piętno odcisnęły trzy wojny, które przetoczyły się przez Bałkany na początku XX wieku oraz wydarzenia z roku 1923, pod wpływem, których „заедно със съзнанието за класовото деление на обществото той прие от своето време и чувството за свежата сила на народния живот, за простата и безсмъртна жизненост на народното битие“.¹⁶ Zagorczinow postrzegał bułgarskie średniowiecze „като арена на остри класови стълкновения, като среща на различни културни и светоусещания, като начало и край на един народен ренесанс“¹⁷. Kreował on na kartach swych powieści historycznych, bułgarskich bohaterów ludowych, średniowiecznych „bojowników o wolność i demokrację“, będących potwierdzeniem niedocenianej mądrości, przebiegłości i inteligencji prostego ludu. W warstwie tej autor upatrywał nadzieję na zmianę skostniałego porządku w imię „sprawiedliwości społecznej“. Do grona tych nieprzeciętnych reprezentantów narodu bułgarski powieściopisarz zaliczył przywódcę powstania chłopskiego – cara/świniopasa Iwajłę¹⁸ oraz rozbójnika z ambicjami utworzenia idealnego państwa – Momczila¹⁹. W ten rewolucyjno-reformatorski nurt znakomicie wpisywał się anonimowy mistrz z Bojany – reprezentant, a być może i twórca bułgarskiego renesansu w malarstwie. Dla Zagorczinowa Ilija był

¹⁵ Енциклопедия на изобразителните изкуства в България. Тамże:113.

¹⁶ История на българска литература. Т. 4., ред. Зарев П. София 1976: 319.

¹⁷ Тамże: 331.

¹⁸ Bohater powieści „Ивайло“ z 1962 roku.

¹⁹ Bohater powieści „Ден последен“ z 1943 roku.

ponad wszelką wątpliwość biednym człowiekiem z ludu, niewykształconym samoukiem obdarzonym wyjątkowym talentem. Nie cieszył się żadnymi koneksjami na dworze carskim, co więcej dopiero terminował u mistrza Dragana i aby ozdobić bojańską cerkiew dopuścił się oszustwa. Posiadał cechy charakterystyczne dla geniuszy – umiłowanie samotności, pewność własnych umiejętności, olbrzymia ambicja, upór w dążeniu do celu oraz bezgraniczne oddanie i poświęcenie pracy, silny „народен човек”²⁰. Zograf Пија то „художник с нов дух, с ново световъзрение, с нов творчески поглед и похвати, с нови естетически схващания”²¹. Tą wyjątkową wrażliwość artystyczną i specyficzny sposób postrzegania świata zawdzięczał, zdaniem Zagorczinowa, swemu plebejskiemu pochodzeniu – „Неговата осведоменост в народния бит и вниманието, което оказва, дето може, на простия човек, като слага и него, и добичето му спед знатните и големите, показват, че той идва отдолу, а и в цялото му творчество има твърде много заразяваща човечност и непринудена простота”²². Świat prostych ludzi był mu bliski, kochał go, rozumiał i dostrzegał jego piękno, stąd symbole biedy – cebula i rzepa na freskach, stąd chłopcy jako modele do wizerunków świętych²³ i Chrystusa oraz podobizny mieszkańców Bojany towarzyszące Chrystusowi w scenie Pięćdziesiątnicy. Пија то, jak już wspomniano, prekursor renesansu w wersji domowej, prowincjonalnej, który błyskawicznie zapalił się i równie szybko zgasł²⁴. Mistrz z Bojany – stawiany na równi z Giottem był dowodem wyższości

²⁰ Каранфилов Е., Боянският майстор в творчеството на Загорчинов, [в:], Творци. Герои и характери. Варна 1967: 158.

²¹ Цанев Г., Творчеството на Загорчинов. Проблеми и герои [в:], Загорчинов С., Избрани произведения в четири тома. Т. 1. София 1968: 36.

²² Загорчинов С., Боянският майстор [в:], Избрани произведения в четири тома. Т. 4, Бразди. София 1982: 53.

²³ „Взе да му се струва, че отроците и париците, които щяха да се потят с непосилен труд на нивите, можеха да заместят и мъчениците, чиитоликове той исписва върху гладката повърхност на липовите дъски, а светците и мъчениците – да превият снаги над напечената земя и да ожьнат натежалото зърно. Вместо да дели едните от другите, той ги съединяваше в едни и същи образи, оживени и раздвижени от човешки чувства и вълнения, общи за всички.” Загорчинов С., Избрани произведения в четири тома. Т. 1. Празник в Бояна. София 1968: 344.

²⁴ Загорчинов С., Боянският майстор [в:], Избрани произведения в четири тома. Т. 4, Бразди. Тамже: 57.

kulturalnej ludu bułgarskiego. Przewyższał nie tylko Europę, ale i bogatych rodaków, władców, artystów dworskich, feudalów i duchownych²⁵.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Stojan Zagorczinow był w pewnym stopniu opętany, a na pewno zafascynowany postacią bojańskiego zografa. Oprócz omawianej powieści, malarz został bohaterem dramatu „Ръка Илиева“ (1943) oraz znakomitego eseju „Боянският майстор“ umieszczonego w tomie „Бразди“ (1948), w którym Zagorczinow zawarł pogłębioną analizę osiągnięć zografa, uzupełniając tym samym i wyjaśniając wyrażone w powieści spostrzeżenia na jego temat.

Zagorczinow postawił niejako znak równości pomiędzy głównymi bohaterami swych trzech powieści historycznych. Iwajło i Momczil zostali wykreowani na średniowiecznych bojowników/rewolucjonistów, walczących z niesprawiedliwym i nieudolnym systemem feudalnym, broniących uciskanych biedaków i wierzących, że przejęcie władzy przez lud uczyni państwo sprawiedliwym. To przywódco, którym udało się zaktywizować dotychczas bierne najbiedniejsze warstwy społeczeństwa, którzy przekonali je, że warto walczyć o polepszenie swego losu. To jednostki wybitne, ponadprzeciętne, niewykształceni geniusze strategii, taktyki i dyplomacji. Kolejny dowód na wiarę pisarza w uśpione umiejętności bułgarskiego prostego ludu, w jego zdolności kreacyjne. Piłja to także sprawca rewolucji – rewolucji w sztuce. Znakomicie wpisał się w szereg chłopskich średniowiecznych, bułgarskich „wywrotowców“ – „Ако селското въстание на Ивайло е първото раздрусване на феодалния строй и на свързаното с него мировъзрание, боянската живопис не е ли подобно раздрусване в друга област, не по-малко решителна и ползотворна?“²⁶ Bojański zograf, łamiąc kanony malarskie, „uczłowieczając“ i „urealnijając“ wizerunki świętych sprawiał, że stawali się oni bliżsi oglądającym, a historia, którą opowiadały – bardziej czytelna – „Майстор Илия сякаш подсказва за Ивайло. Първият ни учи да чувствуваме живота по новому, вторият се бори да го изгради

²⁵ Wierzbicka K., Przeszłość a problematyka narodowa we współczesnej literaturze bułgarskiej, [w:], W cudzych oczach. Z problemów świadomości narodowej we współczesnych literaturach zachodnio i południowosłowiańskich, red. Janaszek-Ivaničkova H., Madany E. Wrocław 1983: 242.

²⁶ Загорчинов С., Боянският майстор (...), Тамże: 59.

другояче и по за дълги дни“.²⁷ Artystyczna wojna bojańskiego mistrza to konflikt pomiędzy dwoma światami, dwoma sposobami postrzegania oraz dwoma systemami wartości.

Zograf Ilija – jego freski, w wersji Zagorczinowa cechowały pewne związki z ruchem bogomilskim. Punktem stycznym był bunt przeciwko Cerkwi, jej dogmatom, nakazom i kanonom, oraz oddolny – ludowy charakter. Genialny artysta miał także w sobie coś bogomilskiego, łączył pierwiastek szatański – „Очите ти са дяволски (...) От такива очи човек го хващат уроки”²⁸ z danym przez Boga talentem.

Część badaczy zajmujących się freskami z cerkwi w Bojanie jest zdania, że ich autor był człowiekiem zakochanym, gdyż w obrazie Desisławy widać „неговата несбъдната любов”²⁹. To nieszczęśliwie ułożone uczucie stało się na kartach powieści Zagorczinowa jednym z ważniejszych impulsów artystycznego działania. Mistrz Ilija zakochany miłością duchową w żonie sewastokratora – Desisławie, nazначzył jej „piętnem“ swe dzieło. Wizerunek tej kobiety zawładnął zografem, opanował jego umysł – „На липовата дъска са явява наистина нарисувано женско лице, но колко малко прилича то на лицето на царица Ирина (...) зографът скоро разбра грешката си – нарисувал е не лика на царица Ирина, а лицето на севастократорката”³⁰. To uczucie (a w zasadzie uczucia, gdyż w powieści pojawia się także służąca sewastokratorce – Lipa, którą malarz darzył uczuciem bardziej ziemskim, i która została jego żoną) „uczłowieczyło“ zografa, targany namiętnościami łamał kanony i narażał się na krytyki i kary nie tylko z pobudek ideologicznych, ale także z powodu zauroczenia kobietą.

Kobiety i miłość były tym, co łączyło wizję bojańskiego mistrza według Zagorczinowa i jakim chciała go widzieć Fani Popowa-Mutafova.

Jak już zostało wspomniane, okres rządów dynastii Asenowiczów w sposób szczególny interesował Mutafową. Opisowi wydarzeń związanych z dniami chwały i upadku pierwszej dynastii drugiego państwa

²⁷ Tamże: 60.

²⁸ Загорчинов С., Избрани произведения в четири тома. Т. 1. Празник в Бояна. Тамże: 197.

²⁹ Божков А., Българска историческа живопис. Тамże: 50.

³⁰ Загорчинов С., Избрани произведения в четири тома. Т. 1. Празник в Бояна. Тамże: 270.

bułgarskiego poświęciła pisarka swe najlepsze powieści.³¹ Ostatni tom jej średniowiecznej tetralogii nosił podtytuł „Боянският майстор“ i przedstawiał losy bojańskiego zografa wplecione w walkę o władzę i spiski pałacowe po śmierci cara Iwana Asena II. Powieściopisarce, nowa – powojenna – władza, zarzucała, że propagowała w swych tekstach szowinizm, idee mocarstwowe, wielkobułgarskie i faszystowskie³² Niewątpliwie były to utwory nawołujące do posłuszeństwa prawowitej władzy i bezwzględnego karania wszystkich, którzy zmierzają³³ do jej obalenia. Teksty Popowej powstawały pod wpływem dzieł Wiktora Hugo i Aleksandra Duma – ojca, miała „романтичния възглед за история”³⁴. Świat jej powieści w przeważającej mierze ograniczał się do sfer pałacowych i arystokratycznych, tak też było w przypadku utworu „Последният Асеновец“, którego bohater – bojański zograf znakomicie odnajdywał się wśród „wielkich tego świata“. Według bułgarskiej pisarki nie pochodził on z bogatego rodu, nie był też biedakiem, ukończył naukę u tyrnowskiego mistrza i wkraść się w łaski bojarów, a wkrótce jego wyjątkowy talent znany był także na dworze carskim. Mistrz z Bojany nosił imię Dobrił, które znakomicie oddawało jego charakter, gdyż był on dobrym, skromnym³⁵ i prawym człowiekiem, który bezgranicznie kochał swego władcę i gotowy był dla niego do największych poświęceń. Zograf angażował się w wydarzenia polityczne, wszedł w konflikt z cesarzową Ireną, a bojańskie freski miały być hołdem oddanym ukochanemu władcy, zamordowanemu przez buntowników, sewastokratorowi Kałojanowi, który zlecił ozdobienie cerkwi, lecz nie zdążył ujrzeć ukończonego dzieła. Genialny malarz absolutnie nie był żadnym buntownikiem/rewolucjonistą, złamał kanony, aby jak najwierniej, najbardziej realistycznie sportretować

³¹ „Солунският чудотворец“ (1929), „Дъщерята на Калоян“ (1936), „Йоан Асен II“ (1937), „Последният Асеновец“ (1939).

³² Речник на българската литература. Т. 3, ред. Цанев Г., София 1982: 116 ; Речник по нова българска литература, ред. Шишкова М., София 1994: 289.

³³ W kontekście przemian politycznych w Bułgarii po 1944 roku i niechęci do – jak uważano, skompromitowanego cara, można zrozumieć zarzuty, jakie „nowa władza“ stawiała pisarce.

³⁴ Речник по нова българска литература, (...) Тамże: 289.

³⁵ „Моето име няма значение. Важно е творбата да стане тъй, както я искам.“ Попова-Муцафова Ф., Последният Асеновец. София 1989: 150.

swego władcę – „Той нямаше да създаде само условните образи на канона. Той щеше да изрисува ктиторите тъй, както изглеждаха в живота. Същите. Със същите движения, същия взор, неподправената усмивка, точността на одежда”³⁶. Marzył o wolności w sztuce³⁷. Jego niezależność artystyczna nie była w nikogo i nic wymierzona, potrzebował jej, aby zrealizować się jako artysta i by móc bez jakichkolwiek ograniczeń uzewnętrznić swój sposób widzenia świata³⁸. Dzieło Dobriła miało wychwalać oraz ukazać piękno i majestat fundatorów i prawowitych władców Bułgarii, ich oblicza uwiecznione zostały w bojańskiej cerkwi nie tylko na portretach, lecz i „в лицата на светиите можеха да се доловят чертите на царя и царица, на ктитора и ктиторица. Богородица напомняше тънката хубост на Десислава, в лицето на Христа се таеше прилика с Константин Тих, света Екатерина приличаше на царицата, а Калояновото строго чело и замисленият му взор се мяркаха под нимбите на безброй светци”³⁹.

Jak już wspomniano, zografów w ujęciu Zagorzinowa i Mutafowej, oprócz geniuszu artystycznego łączy miłość. Dobrił, jako gorący patriota, oczywiście kochał swego władcę (sewastokratora Kałojana), lecz także darzył nieszczęśliwą i niespełnioną miłością dwie kobiety. Pierwszą, była porwana przez Tatarów w przeddzień ślubu z Dobriłem – Januda, druga, to żona Kałojana – Desisława. Relacje pomiędzy sawastokratorką a Dobriłem zostały podobnie nakreślone jak między żoną Kałojana a Iliją w tekście Zagorzinowa – „Винаги в присъствието на Десислава той [Dobrił] усе щаше да го обзема чудно смущение”⁴⁰, mistrz nie traktował jej jak kobiety „z krwi i kości”, była dla niego istotą, o której można było wyłącznie marzyć, co więcej dzięki niej Dobrił zbliżył się do sewastokratora. Połączyło ich nieszczęśliwe uczucie. Swoista nić porozumienia pomiędzy mężczyznami, którzy nie mogą przebywać z ukochanymi kobietami sprawiła, że patriotyzm

³⁶ Тамже: 195.

³⁷ „Как мечтая ... <...> да имам за изписване по-голяма църква, оставена само за мене, без поръчки от господарите: как да изглежда и какво да наподобава <...> Искам пари, за да имам свобода.“ Тамже: 30.

³⁸ „Никой дотогава не бе рисувал така. Никой не бе давал подобие с живота в условия образец, никой не се бе осмелявал да оприличава рисунката с действителността.“ Тамже: 196.

³⁹ Попова-Мутафова Ф., Последният Асеновец. София 1989: 199.

⁴⁰ Тамже: 167.

zografa został podbudowany sympatią wobec władcy. Tym samym „Любов и преданост одързостиха десницата на гения, за да откриехне вратата на бъдещето”⁴¹.

Wizerunki bojańskiego zografa według Stojana Zagorczinowa i Fani Popowej-Mutafowej zostały przedstawione w diametralnie różny sposób. Poza łączącym ich, owocującym artystycznym uniesieniem, zauroczeniem żoną sewastokratora oraz artystycznym geniuszem i skłonnością do łamania kanonu, która to skłonność mogła wprowadzić sztukę bułgarską do kręgu „nowoczesnej” sztuki europejskiej, zostali wykreowani jako ludzie o zupełnie odmiennych charakterach. W odmienności dostrzec można idee, których nosicielami, zdaniem powieściopisarzy, mogli być Ilija i Dobrił. Te wizje artystyczne wydaje się, iż należy interpretować jako próbę wykazania, że już w średniowiecznej Bułgarii najniższe warstwy narodu reprezentowane przez ludzi takich jak Ilija, lecz także Iwajło i Momczil, zaczynały być świadome swego ucisku i gotowe do buntu i stworzenia państwa „ludowego” – co było rzeczą raczej niewiarygodną, lecz czytelną i aktualną w latach fascynacji pisarza bojańskim mistrzem oraz, że na artyście spoczywa także ciężar wspierania prawowitej władzy w trudnych dla niej momentach, a ponadto powinien on angażować się czynnie w życie polityczne państwa atakując występującym przeciw prawu oponentom.

Bohater powieści historycznej będący wyrazicielem poglądów autora, to zjawisko bardzo częste. Jednak z reguły dla ukazania idei pisarza tworzone są postaci fikcyjne⁴², dzięki którym twórca bez obaw o zarzut przesadnego fałszowania historii, może głosić własne, aktualne teorie oraz w sposób zakamuflowany zabierać zdanie na ważne, a w wielu wypadkach niebezpieczne tematy.

Przykład bojańskiego zografa dowodzi, że do takiego celu posłużyć może także anonimowa postać historyczna. Propaństwowa, zafascynowana Sienkiewiczem oraz romantycznym powieściopisarstwem, Fani Popowa-Mutafowa uczyniła z bojańskiego mistrza osobę bezgranicznie oddaną carskiemu tronowi, broniącą legalnego władcy przed zakusami uzurpatorów, która swym dziełem chciała oddać cześć ukochanemu władcy. Dla lewicującego Zagorczinowa anonimowy zograf to artysta walczący z hermetycznym środowiskiem starych

⁴¹ Tamże: 196.

⁴² Poza przypadkami, gdy pisarz identyfikuje się z poglądami, postawą i czynami swego bohatera historycznego.

mistrzów, łamiący konwenanse buntownik z ludu, który tworząc freski udowodnił swój samorodny talent i wprowadził na „salony sztuki“ przedstawicieli i symbole pochodzące z najniższych i najbiedniejszych warstw społecznych. Każdy z twórców przelewa na „swojego“ malarza własne idee, dla jednego jest on patriotą i podporą władzy, dla drugiego – artystycznym rewolucjonistą z ludu, człowiekiem niepokornym i dla tej samej władzy niebezpiecznym.

DEBIUT MARKA HŁASKI W OCENIE ZAWODOWYCH KOMENTATORÓW LITERATURY

Justyna Wojciechowska
Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biala

„Niech wielkie nieba mają w swej opiece młodego artystę, którego pierwsze utwory ściągnęły uwagę publiczności, który na monotonnym tle pilnych acz niewydarzonych pracowników sztuki potrafił od razu obwieść swój profil mocnym konturem”¹.

Marek Jakub Hłasko był synem Macieja Hłaski i Marii z domu Rosiak, urodził się 14 stycznia 1934 roku w Warszawie, zmarł 14 czerwca 1969 r. w Wiesbaden w Niemczech. We współczesnym odbiorze prozy tego powojennego polskiego pisarza, a jednocześnie jego biografii, są widoczne dwa charakterystyczne elementy. Na percepcję tę składa się uaktualniona kolejna wersja jego literackiej legendy, a także kontrujące ją niezadowolonia i niechęci polityczne czy osobiste, które umiejscawiają cały dorobek twórczości Hłaski w miejscu historycznoliterackiego przełomu lat pięćdziesiątych.

Twórczość Marka Hłaski można podzielić na dwa zasadnicze okresy. Pierwszy – do 1958 roku – to okres, kiedy pisarz tworzył w kraju, natomiast lata od 1958 do 1969 są czasem emigracji. Stanisław Stabro w książce pt.: *Legenda i twórczość Marka Hłaski* uważa, że podziału takiego należy dokonać przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na fakt, iż w literackiej i biograficznej historii Marka Hłaski, szczególnie w odbiorze przez pokolenie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, utwory takie jak *Ósmy dzień tygodnia*, *Następny do raję*, *Cmentarze* kojarzyły się

¹ A. Ziemny, *Proza Marka Hłaski*, „Świat” 1956, nr 34: 19.

z drugim – emigracyjnym etapem twórczości. Tymczasem, jak podaje Stabro, przed wydrukami we Francji, były one wydawane w latach 1956-1957 w polskiej prasie. Data, miejsce powstania, a także poruszana w nich problematyka nakazują, bez jakichkolwiek wątpliwości, umiejscowić je jeszcze w pierwszej, krajowej fazie twórczości Hłaski. Należy pamiętać, że książkowe wydanie *Cmentarzy, Następnego do raju* miało miejsce w roku 1958, natomiast paryską edycję opowiadań otwierał *Pierwszy krok w chmurach*. Ze względu na werdykt cenzury prewencyjnej nie mogły być one publikowane w Polsce.

Ograniczenia, jakie narzucała literaturze cenzura, powodowały, że w kraju nie rozwijała się powieść o mechanizmach władzy, która miała świetne, przedwojenne tradycje. Rangę utworów politycznych zyskiwały pozycje poruszające drażliwe tematy, pokazujące wpływ decyzji politycznych na życie społeczeństwa. Dlatego Hłasko był zmuszony do emigracji, gdzie nie obowiązywały peerelowskie ograniczenia.

Zawodowi komentatorzy literatury w różny sposób oceniali pisarski debiut Hłaski. Krytycy dyskutowali na temat właściwej daty samego debiutu. Według Stanisława Stabro „w *periodyzacji twórczości* <...> należy <...> wyjątkowo, wbrew powszechnym zasadom historii literatury, odrzucić datę publikacji „*Bazy Sokołowskiej*“ na łamach „*Almanachu Literackiego*“ (1954) jako datę debiutu literackiego. W jego przypadku ważniejszy jest rok 1951 jako data powstania „*Sonaty Marymonckiej*“ i „*Bazy Sokołowskiej*“, a następnie okres od 1956 do 1958 roku, związany integralnie z problematyką artystyczną i ideową wczesnych lat pięćdziesiątych. W osobistej biografii Hłaski istniał bezpośredni związek między tymi dwoma okresami: krajowym i emigracyjnym. W roku 1958 wiózł na Zachód maszynopisy „*Cmentarzy*“ oraz „*Następnego do raju*“, które nie mogły się już ukazać w żadnym z krajowych wydawnictw. Powodem tego była opadająca fala październikowych zmian”².

W czerwcu 1956 roku Janusz Segiet na łamach „*Warmii i Mazur*“ pisał z ubolewaniem o autorze kilkunastu opowiadań drukowanych w większości w czasopiśmie „*Po prostu*“: „*Zainteresowanie jego twórczością nie wykracza poza krąg kawiarnianych rozmów* <...>, wydaje się, że nasza krytyka stara się nie dostrzec młodego pisarza wyjątkowo interesującego”³.

² S. Stabro, *Legenda i twórczość Marka Hłaski*, Wrocław 1995: 18-19.

³ J. Segiet, *O trudzie zdrapywania lektury*, „*Warmia i Mazury*“ 1956, nr 5: 2.

Segiet nie był pierwszą osobą, która zainteresowała się twórczością Hłaski. Artykuł jego stanowił formę obrony młodego pisarza przed ostrym atakiem Henryka Panasa, który zarzucił Hłasce „skłonność do ujawniania wulgarnego charakteru stosunków między chłopcami a dziewczętami”⁴, krytyk starał się poniżyć i ośmieszyć debiutanta, nie rozumiejąc jego twórczości.

Obok wspomnianego Janusza Segieta za Hłaską opowiedział się Lech Drapiński. Krytyk ten napisał niezwykle ironiczny, złośliwy artykuł zatytułowany *Porcja negatywu*, którego ukoronowaniem stało się stwierdzenie, że „ocena Panasa to <...> zaczarowany krąg wulgaryzacji, pomieszania pojęć, katastrofalnych w skutkach uproszczeń i pruderii”⁵. Właśnie w ten sposób rozpoczął się trwający prawie trzy lata spór o Marka Hłaskę. Trwająca dyskusja zaangażowała szeroki krąg społeczeństwa, na ten temat wypowiadali się wybitni krytycy, pisarze, a także ludzie, którzy z zawodu nie mieli nic wspólnego z literaturą (politycy, lekarze, wojskowi). Wszyscy ze swojego punktu widzenia próbowali analizować zawartość ideologiczną opowiadań Hłaski.

Dla ówczesnej krytycznej i społecznej percepcji debiutu pisarskiego młodego człowieka, charakterystyczna była postawa niektórych osób. Znamienne stało się zjawisko wygórowanego, nadmiernego oczekiwania wobec dzieła, typowe stało się przypisywanie znaczeń, jakich utwór w ogóle w swojej treści nie zawierał. Charakterystyczny stał się fakt przewagi domysłów, przypuszczeń, odgadywań i własnych osobistych, a przez to bardzo subiektywnych projekcji odbiorcy nad autentyczną, rzeczywistą zawartością ideową twórczością Hłaski.

Fragmenty opowiadań i powieści były drukowane w: „Twórczości“, „Nowej kulturze“, „Przeglądzie kulturalnym“, „Panoramie“, „Życiu literackim“, „Studencie“, „Trybunie Ludu“, „Po prostu“, „Piśmie“, „Słowie Tygodnia“, „Świecie“, „Warmii i Mazurach“, „Miesięczniku Literackim“, „Od A do Z“, „Kamienie“, „Nadodrzu“, „Orce“, „Radarze“, „Widnokregu“, „Nowej wsi“ i „Sztandarze młodych“. Opowiadania Hłaski zamieszczały także czasopisma fachowe, których tematyka nie miała nic wspólnego z literaturą (dotyczy to „Służby zdrowia“).

⁴ H. Panas, *Dlaczego porcja negatywu*, „Warmia i Mazury“ 1956, nr 3: 6.

⁵ L. Drapiński, *Kulą w plot, czyli recepty literackie Henryka Panasa*, „Skontrasty“ 1956, nr 2: 4-5.

Jedyny drukowany w Polsce tomik opowiadań *Pierwszy krok w chmurach* w bardzo krótkim czasie doczekał się trzech wydań – w roku 1956, 1957 i 1958. Na podstawie opowiadań Marka Hłaski powstały filmy. Zekranizowano *Bazę ludzi umarłych*, *Pętlę* i *Ósmy dzień tygodnia*.

Do zwiększenia popularności przyczyniły się emitowane przez radio wywiady (przedrukowywane później w gazetach), a także nagrywane adaptacje opowiadań. W 1958 roku przyznano Hłasce Nagrodę Wydawców, zaś kilka miesięcy później nagrodę paryskiego czasopisma *Kultura*.

Wszystkie te fakty spowodowały, że młody, dotąd nieznan pisarz, zyskał natychmiastowy rozgłos. Zaczęto o Nim rozmawiać, dyskutować, w ciągu kilkunastu miesięcy twórczość Marka Hłaski „stała się przedmiotem rozważań najwybitniejszych krytyków”⁶. Sam Marek Hłasko w następujący sposób wypowiadał się o swojej drodze do debiutu i całej twórczości: „*Moja droga do literatury była bardzo różna od tej, jaką przeszli moi koledzy „po piórze”<...>. Nie zaczynałem pisać, wiedziałem już tyle rzeczy, że było absolutnie niemożliwe, bym wierzył w prawdy oficjalne. <...>. Piszę protokół z procesu przeciwko człowiekowi, nie człowiekowi w ogóle – byłoby to śmieszne z mojej strony – przeciwko formom życia, które poniżają człowieka*”⁷.

W 1956 roku Stanisław Stanuch na łamach *Życia literackiego* rozpoczął dyskusję dotyczącą samej twórczości Marka Hłaski. Autor artykułu zatytułowanego *Mesjaszek* dostrzegł i docenił ambicję młodego pisarza, jego doskonałą umiejętność zainteresowania odbiorcy, ale jednocześnie skrytykował dosyć ostro język, którym posługiwał się Hłasko. „*Poziom opowiadań uznał za bardzo nierówny. <...>. „Pierwszy krok w chmurach” uznał za debiut najciekawszy od czasów Tadeusza Borowskiego. Na marginesie warto dodać, że podobnego zdania było kilkunastu innych krytyków*”⁸. Takiego samego zdania był Andrzej Kijawski, który w *Głosie pokolenia* w następujący sposób ocenił szybko narastającą popularność Marka Hłaski: „*<...> Jest to debiut na miarę*

⁶ J. Jastrzębski, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956 – 1958*, „Odra” 1980, nr 12: 23 – 30.

⁷ Wywiad dla *L' Express* (1958) (w:) P. Wasilewski, *Hłasko nieznan*, Kraków 1991: 20 –205.

⁸ J. Jastrzębski, *Recepcja Marka Hłaski w krytyce literackiej i publicystyce lat 1956 – 1958*, „Odra” 1980, nr 12: 24.

*Borowskiego, Dygata, Żukrowskiego. Debiut rewelacyjny, tym cenniejszy, że nastąpił w momencie, w którym najmniej należało się spodziewać czegoś nowego w literaturze <...>. Jest to debiut z rzędu tych, które rozpoczynają nową literaturę, ponieważ w sposób doskonały reprezentują pokolenie, rozpoczynające nową epokę*⁹.

Ryszard Wasita uważał natomiast, że „Marek Hłasko wkroczył do literatury bardzo po męsku, w sposób zdecydowany”¹⁰.

Podobnego zdania był Lech Kurpiewski, który po latach uznał Hłaskę za idola ówczesnego pokolenia: „<...> W ciągu kilkunastu miesięcy uzyskał sławę, stał się idolem. Większość krytyków okrzyknęła jego „nowe duchem i formą“ utwory głosem pokolenia, którego przeżycie generacyjne wiązało się ściśle z przełomem polskiego października, a pokolenie „dwudziestolennych“ – tak robotników, jak i młodej inteligencji, studentów, jak urzędników – uznało je za swój własny głos <...>”¹¹.

Na temat debiutu Marka Hłaski powstała cała filozofia i jak stwierdził Janusz Danielak „<...> z rozważań na ten temat można byłoby złożyć małą książeczkę. <...> Sądzę, że proza Hłaski wyrosła nie z nudy, lecz z buntu. Bunt Hłaski jest najpierw buntem przeciw działającemu dotychczas systemowi wmówień społecznych. Jest czymś więcej: protestem przeciw normatywnej koncepcji świata, przeciw sferze „powinien“ w imię „jest“”¹².

Niewątpliwie debiut Marka Hłaski wzbudził powszechne zainteresowanie, mimo iż czytelnicy literatury pięknej byli trochę nieufnie nastawieni do tego, co nowe i nie wiadomo co zapowiadające. W epoce schematyzmu debiutantowi było bardzo trudno przebić się przez krąg obowiązujących rygorów, znacznie trudniej niż pisarzowi z silnie ukształtowaną renomą. Dużą przeszkodą stawały się kryteria, według których należało zwracać większą i szczególną uwagę na temat utworu niż na jego poziom artystyczny.

Należy pamiętać, że opowiadania pojawiły się w chwili największego nasilenia dyskusji literackich. W ciągu kilku miesięcy nastąpiło przewartościowanie kryteriów oceny, ostateczna rozprawa z wulgarnym

⁹ A. Kijowski, *Głos pokolenia*, „Twórczość“ 1956, nr 7: 134.

¹⁰ R. Wasita, *Mamy nowego pisarza*, „Warmia i Mazury“ 1956, nr 11: 10.

¹¹ L. Kurpiewski, *Pisarz, który umarł dwukrotnie*, „Literatura“ 1982, nr 2: 5.

¹² J. Danielak, *Bunt Marka Hłaski*, „Kamena“ 1956, nr 9: 33.

pojmowaniem rzeczywistości, zadań literatury i wzbogacaniem obrazu rzeczywistości. Twórcy walczyli o prawo do poszukiwań, do możliwości własnego, „prywatnego“ widzenia świata, bez wyszukiwania i oddzielania tego co dobre od tego co złe, domagali się prawa do przedstawiania spraw marginesowych (ale tylko z pozoru).

Hłasko odważył się podjąć tematy najdłużej przemilczane, ujmował je w całości, dosadnie, często brutalnie. Interesowało go to, co w życiu było najbardziej bolesne, drastyczne, złe i bezmyślne. Poruszał sprawy dotyczące wszystkich ludzi, tego co oni czują, były to tematy zdolne rozpalić namiętności.

Na łamach *Książki dla ciebie* swój sąd na temat debiutu Marka Hłaski wypowiedział Krzysztof Zarzecki. Jego słowa mają podobny charakter do wypowiedzi krytyków cytowanych wcześniej: „<...> to debiut ze wszech miar ciekawy. Zawiera opowiadania bardziej i mniej dojrzałe, ale kilka z nich jest już niemalym osiągnięciem i chyba nie zapomnimy ich tak prędko. Hłasko to naprawdę duży talent. Pisarz, który umie patrzeć i wie co chce powiedzieć, i szuka najbardziej sobie odpowiadających środków wyrazu”¹³.

Podobny charakter miała wypowiedź Władysława Sadkowskiego:

„<...> niewątpliwie dawno temu nie witaliśmy w naszej literaturze debiutu, którego wartości nie potrzeba nareszcie opatrywać zastrzeżeniami i dobrymi nadziejami na przyszłość. Debiut Hłaski jest w pełni dojrzały. Nie myślą się na pewno ci, którzy siłę talentu młodego pisarza równają z talentem Tadeusza Borowskiego czy Zbigniewa Uniłowskiego, z którym chyba szczególnie łączy Hłaskę pisarski temperament, choć jednocześnie różni ich głęboko pisarska postawa. <...> to na pewno debiut prozatorski równie ciekawy, co w swoim czasie *Pożegnanie z Marią Borowskiego*”¹⁴.

Natomiast Alina Grabowska stwierdziła: „*uważam debiut prozatorski Hłaski za najciekawszy w polskiej literaturze od kilku dobrych lat. To na pewno jest wydarzenie sezonu*”¹⁵.

Z długiej listy krytyków pozytywnie wypowiadających się o Hłasce w okresie jego największego powodzenia (oprócz tych, które wymieniłam wcześniej) należy również wspomnieć o Janie Józefie Lipskim („*Życie*

¹³ K. Zarzecki, *Pierwszy krok debiutanta*, „*Książka dla ciebie*“ 1956: 2-3.

¹⁴ W. Sadkowski *Debiut Marka Hłaski*, „*Trybuna Ludu*“ 1956, nr 220: 6.

¹⁵ A. Grabowska, *Taniec wokół pala*, „*Kronika*“ 1956, nr 21: 8.

Warszawy“), Zbigniewie Pędzińskim („Ziemia i morze“), Jacku Łukasiewiczu („Kierunki“), Józefie Nowakowskim („Ugory“). Wszyscy oni entuzjastycznie aprobowali pisarstwo Hłaski i jeśli nawet stawiali zarzuty, to dotyczyły one spraw nieistotnych.

W roku 1999, w kwietniu, a więc ponad 40 lat później, współczesny nam krytyk literacki – Henryk Dasko wskrzeszał osobę Hłaski na łamach „Polityki“. Mówił o pisarzu ciepło, podobnie jak większość poprzednich komentatorów: „dla mojego pokolenia <...> Hłasko był kimś wyjątkowym. Czytywał go – prawda, że bez entuzjazmu – mój ojciec, odległy od literackich nowinek <...> . *Pierwszy krok w chmurach* krążył po mojej klasie licealnej również wśród tych, których do książek zazwyczaj nie ciągnęło <...> “¹⁶.

To wszystko było prawdą. Jednak obok recenzji pochlebnych pojawiło się dużo ocen krytycznych. Jan Błoński stwierdził: „*Pierwszy krok w chmurach* przyjęto oklaskami. Czy słusznie? Oczywiście; przyjdzie czas na zastrzeżenia”¹⁷. W tekście *Walka o treść* Irzykowski trafnie spostrzegł, że w literaturze dzieje się tak jak w puszczy: do pąla przywiązana jest jakaś ofiara, w każdej epoce inna, a wokół niej Indianie wykonują dziki taniec wojenny. Tak było z twórczością Hłaski.

Fala negatywnej krytyki zaczęła narastać dopiero od początku 1957 roku, po wydrukowaniu *Namiętności*, *Amora*, *Ósmego dnia tygodnia*. Ostre ataki nasiliły się, kiedy Hłasko odebrał Nagrodę Wydawców, opublikował w Paryżu książkę złożoną z dwu opowiadań *Cmentarze* i *Następny do rajy*. Wydarzenie to zostało skomentowane przez wroga nastawione osoby jako „spektakl, z huczną reklamą beniaminka w całej prasie kapitalistycznej i zgiełkliwą radością wszystkich wrogów komunizmu od Bonn do Nowego Orleanu. Hłasko wyciągnął „wielki los“: ma szansę stać się na Zachodzie primadonną jednego politycznego tygodnia“¹⁸.

Przyznana pisarzowi Nagroda Wydawców spotkała się z różnorodnym przyjęciem wśród krytyków i czytelników. W niedługim czasie protest przeciwników uhonorowania Marka Hłaski „dostojnym laurem“ przerodził się w manifestację postawy nihilistycznej w stosunku

¹⁶ H. Dasko, *Zjedli gotowane jajka*, „Polityka“ 1999, nr 15: 54.

¹⁷ J. Błoński, *Przypadek Hłaski*, „Przegląd kulturalny“ 1956, nr 44: 7.

¹⁸ Skiz, *Primadonna jednego tygodnia*, „Trybuna Ludu“ 1958, nr 95/97, (w:) P. Wasilewski, *Hłasko nieznanym*, Kraków 1991: 193.

do wszelkich wartości. Twórczość Hłaski zaatakowano. Krytycy uznali za niewybaczalny fakt, że Hłasko wydał tomik opowiadań poza krajem, „<...> w ręce międzynarodowych handlarzy bronią przeciwko komunizmowi”¹⁹.

Skrytykowano scenerię niektórych opowiadań, mówiono o Warszawie „<...> ponurego bezuśmiechu i błota, błota lepkiego, wysysającego błota”²⁰, oświetlonej „<...> jednym krwawym neonem „Sztandaru Młodych” – wykrzyknieniem beznadziejności i grozy”²¹. Komentatorzy uważali, że Hłasko w ten sposób postrzegał Warszawę, zaś „Polska to strach, podłość, oszustwo, terror, nienawiść i obłuda, rozpacz i pijaństwo, ruiny domów i ludzi, pustynie uczuć, cmentarze zaufania, nadziei, wszystkich słów, wszystkich pojęć, wszystkich marzeń o wyzwoleniu człowieka...”²². Opowiadania uznano za polityczne paszkwile, autora oskarżono o antykomunizm.

Powaga zarzutów sprawiła, że pisarz odpowiedział na ataki krytyki. W artykule wydrukowanym na łamach „Trybuny Ludów” Hłasko napisał:

„<...> Krytyka polska jest krytyką morderczą: każdy, kto pisze o jednej sprawie trochę dłużej niż sprawia to przyjemność kilkunastu snobom – jest uważany za pogrzebanego”²³. W cytowanym tekście Hłasko tłumaczył dlaczego rzeczywiście pisze o „takiej” Warszawie. Innej nie znał. Jego młodość upłynęła w mieście pełnym rozpacz, przestępstw, przemocy, w mieście bez uśmiechu, gdzie „oszukany człowiek bezrozumnie dąży do śmierci”²⁴, „<...> Dla mnie miasto mojej młodości – Warszawa – zawsze będzie tym miastem, gdzie ludzie nie mają gdzie mieszkać, gdzie są rozgoryczeni, gdzie nie ma mowy o żadnej piosence. Gdzie jakiś pijak idzie drogą, gdzie jest bójka. Cóż ja mogę na to poradzić? Ja sam pracowałem tyle lat <...>, dziwne by było gdybym pisał inaczej.

Ja nie jestem cynikiem, cyniczna była literatura socrealizmu. Mnie można zarzucić wszystko, ale ja nie piszę nieprawdy, nie pisałem jej

¹⁹ Tamże: 195.

²⁰ Tamże: 195.

²¹ Tamże: 195.

²² Tamże: 195.

²³ *Odpowiedź Marka Hłaski*, pierwodruk „Kultura” 1958 nr 6, Paryż (w:) P. Wasilewski, *Hłasko nieznany*, Kraków 1991: 197.

²⁴ Tamże: 198.

*nigdy, wręcz przeciwnie. A to, że prawdę w jakiś sposób wyjaskrawiam, to już jest sprawa rodzaju talentu*²⁵.

Hłasko nie chciał pisać o innym miejscu, nie chciał zmyślać ani idealizować, chciał pisać prawdę o rzeczywistości. Pisarz wyraził także swoje przekonanie, iż od niej, ani tym bardziej bez niej. Nie zauważał okoliczności, które mogłyby oderwać Go od Polski. Hłasko tłumaczył także fakt publikacji w 1958 roku *Cmentarzy* i *Następnego do rajy* w Instytucie Literackim w Paryżu. Polscy wydawcy nie podjęli się wydrukowania opowiadań. „<...> *Czekałem długi rok, ale wołę ponosić wszelkie konsekwencje wynikające z milczenia – gdyż przed nimi człowiek piszący nie jest w stanie znaleźć obrony*”²⁶ – pisał.

Z czasem w prasie zaczęło pojawiać się coraz więcej krytycznych ocen, zaś polemik z nimi było coraz mniej. Proza Hłaski w dużym stopniu zawdzięczała swój sukces przemianom politycznym połowy lat pięćdziesiątych. W życiu literackim refleksem politycznych przeobrażeń była fala rozrachunków z socrealistycznym schematem obowiązującym przez długie lata w polskiej literaturze.

Sposób pisania Marka Hłaski spotkał się z zarzutami, że jawnie naśladuje styl współczesnych pisarzy amerykańskich. Zapewne – jego pisarska technika wiele zawdzięcza Amerykanom, których twórczość rzeczywiście mogła być dla Niego inspiracją. Prozę Hłaski określano jako podobną do prozy Hemingwaya, Steinbecka i Caldwell. Jednak jego opowiadania są oryginalne i na wskroś polskie, dlatego twórczości tej nie można oskarżać o naśladownictwo. Powołam się na stwierdzenie Krzysztofa Zarzeckiego, iż: „<...> *Można to najwyżej nazwać twórczym spożytkowaniem obcych doświadczeń dla własnych, rodzimych celów*”²⁷.

Współcześnie opowiadania Marka Hłaski są odbierane inaczej niż w latach jego debiutu. Czas zatarł ich literacką wyjątkowość, warstwa obyczajowa tej prozy nikogo już raczej nie szokuje, zaś kontekst polityczny połowy lat pięćdziesiątych należy dziś do historii.

²⁵ Rozmowa w audycji *Muzyka i aktualności*, emisja 14.02.1958 (Polskie Radio) (w:) P. Wasilewski, *Hłasko nieznanym*, Kraków 1991: 190.

²⁶ Tamże: 199.

²⁷ Tamże: 3.

ПЪТУВАЙКИ КЪМ БАБАДАГ ИЛИ ЗА МОДЕЛИТЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО В ПОЛСКАТА ПРОЗА НА ПРЕЛОМА МЕЖДУ ХХ И ХХІ ВЕК

*Галя Симеонова-Конах
Университет „Адам Мицкевич“, Познан*

Пътуването на Анджей Сташук към Бабадаг е колкото физическо, толкова и символическо пътуване към познати/непознати пространства, чужди досега на полската литература, път към скритите места на историческото подсъзнание.

Антиутопичното мислене на писателите от прелома на века и произведенията им донесоха нови модели на пространството, които очертаха посоката на търсенията и преформулираха някои национални митове за история на страната около и след Втората световна война, показаха различен образ на националното пространство, отвориха, ако не нови, то подминавани досега светове. Интересна промяна претърпя и един от основните структурни елементи на литературното произведение – пространството, което особено в романа на ХХ век приема ред символически значения (достатъчно е да се спомене името на Франц Кафка). Проблематиката свързана с пространствената категория е многократно и богато интерпретирана в литературоведските изследвания, но двата нейни аспекта, които ще бъдат анализирани в настоящата работа, са преди всичко литературният и социологично-историческият.

Полските автори от 90-те години на ХХ век се отнасят доста безразлично към култовите теми и наследството на своите предшественици и за мнозина традиционалисти те са истински иконоборци по

отношение на категориите „родно“ и „полско“.¹ Един от основните обекти на критика стана представата за полското, сборът от наивни и често пъти фалшиви представи за самите себе си, изградени и с помощта на литературни произведения или исторически митотворчески наслоявания, формирани в продължение на години. Тук се вмести архимита на полската литература, заключен в пространството на източните покрайнини на някогашната Жечпосполита (т. нар. Креси) и цялата „кресова“ литература изпълнена с патетика и носталгичен сантиментализъм, както и мистифицираната представа за Запада и живота на Запад, за достойната, щастлива и богата полска емиграция. Втората тема, разгърната в пародиен план, има традиция в полската литература в произведенията на Витолд Гомбрович и Славомир Мрожек. Щастливият емигрант, това безспорно е една от тези фигури, които прозата на 90-те години оборва. Други митотворчески нагласи, идващи още от деветнайсети век, а утвърдени по-късно в годините на антикомунистическата опозиция, са свързани с образа на поляка патриот, който в последните години също претърпя силна ерозия, както и с представата за съвършената демокрация.²

На другия полюс на този вид художествена проза се намират произведенията с идеалистични налеси за миналото, което често силно е индивидуализирано. Някои автори се връщат в годините на детството, първата младост, като тези теми са ситуирани преди всичко в локалните пространства, в т. нар. малки родини. В това направление се обособява една широко представена група „инициационни“ романи. Романите за инициацията имат голяма традиция в немската литература и едни от най-добрите образци, както е известно, принадлежат на Томас Ман и Гюнтер Грас. Полската проза от този вид безспорно е повлияна от немския роман или е отговор на произведенията на Грас и неговото изображение на предвоенния Гданск.

Писателите, обърнати към „малките родини“, преди всичко творят светове, които много ярко се противопоставят на съвременността.

¹ Писателят Павел Хуеле бе подведен под съдебна отговорност от някои църковни кръгове в Гданск за обида на „полското“.

² Сравни: Przemysław Czapliński, *Wyznania prozy lat dziewięćdziesiątych*: 8. (доклад от научна конференция, Варшавски университет, 11. 2004)

Пространството на малките родини – в опозиция до пространството на съвременния град-джунгла – във всеки свой фрагмент е изпълнено със смисъл и хармоничен вътрешен ред. Това е град Замошч в произведенията на Пиотр Шевц, Вроцлав – представен в произведенията на най-изявените прозаисти, между които в някои от романите на Олга Токарчук и Анджей Завада (*Breslau*) бескидските села и Източна Полша в разказите на Сташюк, Гданск в произведенията на Стефан Хвин и Павел Хуеле, чешинският Шльонск, чешкополските покрайнини, пресъздадени от Йежи Пилх.

Днес заплахата за малките родини, според тези автори, не е историята и нейните войни, идващи извън локалното пространство, а нетолерантността, родена отвътре, от самите хора и отделния човек. Тази идея най-ясно е изразена в творчеството на Стефан Хвин, който в разказа си за предвоенния Гданск, показва че многоетничната общност има колкото разлики, толкова и ненавист. Отвореността към Другия и нетолерантността не са два алтернативни модели на обществото, те са две сили, които съжителстват във всеки човек. И затова пронизват всяка многоетнична общност.

Но същевременно в произведенията, визиращи локалните пространства и общности, е представена и друга перспектива – оказва се, че и толерантността заплашва малките родини. Размножаването на различията, многоетничността, натрупани в едно пространство, не подкрепя толерантността, а по-скоро обратното. Безразличието към утвърждаването на локалната общност в крайна сметка води до нейния разпад на отделни субекти. Подобно атомизиране на общността, разпадането ѝ на множество безлични съществувания и разлики я обезсилва и нейната идентичност в крайна сметка се разрушава. Това е локалната общност от източните покрайнини на Полша, обрисувана в *Галицийските разкази* на Сташюк и „кашубската Атлантида“ на Збигнев Жакевич. Те гинат в мълчаливата незабележима битка с културата, в която няма разлики: културата на будките с лъскави списания, МакДоналдс, супермаркетите, рекламите и новата международна еднаквост. Разбира се, в този свят без разлики няма регламентирана свобода и забранена локална идентичност, тук погубващо се оказва удобството, стандартизацията и безпроблемността. Запомня се витрината на будката от разказа на Сташюк *Владек*, пълна с дезодоранти и прахове за пране, нещо като свещени образи на ранния капитализъм. Тази

витрина, образът синекдоха, после многократно е използван за илюстрация на промените през 90-те години.³

„В селото имаше будка. Когато по тези места владееше комунизъмът, този най-голям образ на сивотата, изглеждаше като мръсен аквариум <...> А сега изглежда така, сякаш поредното сътворение на света не се реализира във времето и пространството, а в света на цветовете. Нейната витрина е най-цветното място на разстояние от петнайсет километра.“⁴

В книгата си *Пътувайки към Бабадаг* Анджей Сташюк описва своите воаяжи, които са всъщност само претекст. Преди всичко това е пътуване в друг свят – беден, ненужен и забравен. Румъния, Молдавия, области от унгарската, чешката, словашката или полската провинция. Това е електричката Варшава-Жирардов, пълна с работници, пътуващи за фабриката в Урсус, или героят му Миша, който го вози с раздрънкана жигула по Молдавия. Европа на Сташюк – нейните периферии, са увидително еднородни.

В повечето случаи в неговите произведения не става въпрос, разбира се, за география, защото най-важна е истината за живота на изключените от модерността, животът, който тече по периферията, в покрайнините на Европа, разсъблечен от постмодерния реквизит и изкуствено поставените цели, а следователно близък до природния ритъм.

Друга творба на Сташюк е сборникът разкази *Зима* или светът *sekond hand*. Героите му крадат километри жици от Словакия, обличат се в магазините за дрехи втора употреба и мечтаят за бял фиат производство 1978 г. Това не са реалистични картинки от провинциалния живот, разкази за безнадеждността, която се вижда добре в такива места като Бескид Ниски в Източна Полша. Това е вид съвременен трактат за същността на света, за разпада на материята, тъй като в *Зима* е описан светът сметище. Разказите от *Зима* директно са свързани с *Галицийски разкази*, даже в някакъв смисъл са тяхно продължение.

³ Виж също: Hanna Gosk, *Zamiast końca historii*, Elipsa 2005, сс. 176–177.

⁴ Andzej Stasiuk, *Opowieści Galicyjskie*, Kraków 1995: 13 (всички преводи в статията са на авторката).

Темата за малката родина, за локалното пространство и общност са тясно преплетени с новата интерпретация на някои страници от полската история, свързани именно с „малките родини“ и етносите, които сега там живеят или са ги населявали преди Втората световна война.

В прозата след 1990 г. се презентира една нова субективност на героя и нови негови преживявания, разбираани като екзистенциална категория, формирана във всекидневните сблъсъци с ежедневието, в което – в полския вариант – антагонизират влияния на традиционализма и постмодерната действителност, а даже и някакъв специфичен пост-постмодернизъм. За автора в много случаи това е начин да изобрази героя, който живее в парадоксално аморфния свят на непрекъснатата промяна, като неговата стратегия да си в историята, цивилизацията и културата е сведена към ежедневието. Героят, който непрекъснато се движи между собственото аз и чувството за свързаност с общността, между нуждата да бъде оригинален и желанието да има връзка с родния локален свят, от който произтичат задълженията му спрямо традицията.

За разбирането на настъпилите промени в представите за локалното пространство и свързаността му с общополското, с полската история въобще, могат да се окажат полезни стратегиите на т. нар. нов историзъм.⁵ Историята и литературата днес се интересуват повече и много по-интензивно навлизат в индивидуалното съществуване, определяйки го главно чрез неговото съзнание, а не като се обръщат към големите абстракции, детерминиращи човешките действия. В полската проза от последните петнайсет години се представят пряко или намират отглас подминавани досега аспекти на най-новата история на страната, свързани до голяма степен с локалните пространства и общности, като се прилага различна историческа перспектива.⁶

⁵ Виж: Gianni Vattino, *Ponowoczesność i kres historii*, tłum. B. Stelmaszczuk; Franklin R. Ankersit, *Historiografia i postmodernizm*, tłum. Ewa Domańska [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

⁶ Примери за това са Холокостта, извършен от нацистите по време на окупацията на Полша; след Втората световна война: изселването на милиони немци от сегашните западни части на Полша и заселването на полски репатрианци; т. нар. акция „Висла“ (1949) срещу компактните маси украинци и лемки в Източна Полша (главно православно население и

Разказите на Сташюк показват съзнанието в метафизичното измерение на човешката действителност и вярата в Логоса, Целостта и Абсолюта, както и тъгата по тях, изразена в опита да се опише метафизичното в нова, отговаряща на новото време и пространство версия.

Сташюк не отнася предмета на своите разкази към това, което може да се обхване в големите категории на историята, държавата, народа и т. н. Той не прави опит да гради в наратива някаква цялост в основата на която би била някаква национална представа или класическата концепция за истината, отнесена към тези категории. Знае, че „класическо разбиране“ на истината не съществува, че той като автор само ни приближава към една от възможните интерпретации. В разказа *Място* прозира историческият фон на повествованието – опустошението на „мястото“, изпразването му от „духа“, вследствие на насилственото изселване на старите жители – православните лемки и украинци след Втората световна война от Източна Полша в рамките на т. нар. „Акция Висла“ или както споменава авторът, изселени от родните места „с насилие или с хитрост“. Главният герой, по професия фотограф, се нагъква на „мястото“, сив, глинест правоъгълник в горския безлюден пейзаж. Някога тук се е издигала стара дървена православна църква, която е била разрушена, а това, което е останало от нея, след години е пренесено в музея. Фотографът, който запечатва фрагментите на пространството, е изправен пред метафизиката на променящото всичко, включително и „мястото“, съществуващото извън категориите на етиката и справедливостта. Време:

„В този случай датата е несигурна. Никъде не е упомената, сякаш двата използвани тук календара, грегорианският и юлианският, взаимно са се обезсилвали, ситуирайки събитията в безприлагателното Време.“⁷

Един фрагмент от света е изваден от него и е възнесен в „безприлагателното време“ на музея „като пророк Илия от лявата страна на иконостаса.“

униати) и принудителното им разселване в различни части на страната – северни и западни.

⁷ Andzej Stasiuk, *Opowieści...*, Kraków 1995: 30.

„...старият човек ми показваше местата, където са били къщите, назоваваше имената, разказваше откъслечно за някакви събития. Пътуваше през селото, което съществуваше в неговата памет. Нито времето, нито огъня, нито крехкостта нямаха достъп до нея. Накрая, когато се сбогувахме се усмихна малко подигравателно. И каза с почти весел блясък в очите: Собствено вече може да се умира.“⁸

Църквата може да бъде възстановена. Дребнавите изследователи на „краката на насекомите“ ще спорят за византийското влияние или за латинизацията на фризите в нея. Но за автора визията на така възстановената църква, издигната сред различните по стил други къщи на новите полски обитатели на тези земи, също иззети от тяхното място и време, носи в себе си нещо от дефекта на „едното измерение“, защото:

„<...> мястото не можеш да пренесеш. Мястото няма измерение. То е точка и неуловимо пространство. Затова още не съм съвсем сигурен дали действително пренесоха храма в музея.

Мъжът затвори калъфа на апарата.

– А на кое място бе входът? – попита.

– Тук. Вие стоите на прага.“⁹

Основната промяна, която настъпи в определянето на идентичността на героя (след 90-та година) и неговата локалност, се състои в това, че отговорът на въпроса „кой си ти“, загуби своя еднозначен характер.¹⁰ В различни варианти полското започна да отстъпва на различни локални версии – аз съм шльонзак, кашуб, хората от източна Полша по религиозен принцип се определят „аз съм православен“. Този, който е отникъде, е човек без корени. Човекът без корени може би е най-авторската креация на полската литература от последното десетилетие на XX век. Героите на тази литература смятат, че всяка идентификация – патриотична, религиозна, морална, а даже езикова, ограничава самия живот.

⁸ Пак там: 34.

⁹ Пак там: 35.

¹⁰ Срвн.: Przemysław Czapliński, *Wyznania...*: 9.

Митическото пространство на „полското“, хомогенно, монолитно и патетично, се разчупи на части от локални малки пространства, които преди не бяха показвани така активно в националната литература. Всичко това бе възможно поради поставянето под съмнение в постмодерната епоха на няколко важни мита, за което споменах по-горе.

Анджей Сташюк, а също така по много индивидуален начин Стефан Хвин (в *Кратка история на една шега, Ханеман*), Павел Хуеле и Пиотр Шевц (в *Унищожението, Залези и утрини*) и редица други автори, които се обръщат към историите на общностите в „малките родини“, изобразяват другите, вече несъществуващи в тях етноси, концентрират се на единичното и всекидневно измерение на действителността често в историческия план на локалното пространство.

Прозата на Стефан Хвин и Пиотр Шевц е близка до антропологичните концепции на Клифорд Гертц¹¹ и тенденциите в постмодерната историография, чието предложение се заключава в разбирането – за да се извади същественото от дадено историческо време и определена култура, а особено техните символически черти, трябва да се приложи едно стъстено описание, което е много по-резултатно, отколкото класическите методи на изображение и изследване.

Пиотр Шевц в романа си *Унищожение* се занимава с реконструкцията на откъслек от вече несъществуваща действителност – изобразява предвоенно градче, едно от стотиците населени с евреи градчета в Източна Полша преди Втората световна война. Изобразява героите си така, че бидейки верни на себе си, са едновременно и кодове, фигури на дискурса, благодарение на които реконструкцията на градското пространство и събитията в него се е оказала възможна. В *Унищожението* не само персонажите, но и елементите на пространството освен единичното си значение носят и кодовете на миналото.

Автобиографичното есе на Стефан Хвин е опит за повествователно връщане към времето на детството – Гданск точно след 1945 г. Той реконструира света на детето, представя детството като последователни пейзажи и събития, които пресъздават гданската действи-

¹¹ Clifford Geertz, *Światło zastane*, tłum. Zb. Pucek, Kraków 2003.

телност преди и след войната. Това не е еднородна действителност, изключително и винаги полска, както я представят някои полски историософски митове, това е многопластова реалност. Различни култури – немска, еврейска, полска, различни религии (протестантство, католицизъм) и противоположни естетики – чисто градската на богатия град от Ханзата, нацистка, сталинска – изпълват различните пластове на съзнанието на героите. Като конфронтира тези опозиции, повествователят дете, открива своя метод на непредубеден наблюдател, който общува свободно със света, и това общуване не е подчинено на никаква идеология. Основата на този контакт се намира в една област, която има силно измерение в пространството (архитектониката на града), а самата тя е недосегаема за всякакъв идеологически натиск – красотата на изкуство, която изпълва стария Гданск. Това е истинската красота, която се пренася и върху човека, т. е. той да може безкористно да общува със света и да се смири пред болезнените тайни на битието – случайността и безкрайните варианти на прочита на света.

За Хвин в романа *Ханеман* промените в историята, болката от нейните ужаси в културното и етническо пространство на Гданск са предадени физически в страданието на материалното:

„Страданието на фаянсовите плочки. Мартирологията на пукащите се плочки. Пукнтините в никела на рамките на леглата <...> Протриването на стълбите от гумените подметки. И спасяването на каквото и да било.“¹²

Културните разлики между поляците и немците, дележката ги история, несигурността в новото градско пространство за полските заселници, които след войната заемат мястото на немците – героят автор представя не чрез антропологични и историософски разсъждения, а посредством архитектурното пространство и неговото одухотворяване с човешкото. Авторът илюстрира проблема с описание на „архитектурата на природата“, градините – старите (немски) и новите (полски).

¹² Stefan Chwin, *Hanemann*, Gdańsk 1997: 154.

„Старите градини създаваха впечатление за стабилно съществуване, сякаш говореха за някаква чужда, безразлична към всичко, спокойна сигурност в себе си, която въобще не се чувстваше в новите градини – където самият начин на оглеждането на растенията издаваше безпокойството на хората, които дошли отдалече, носеха в себе си страха от времето, тъга от преходността на света и скрита нервност заради изгнанието.“¹³

Хвин противопоставя историческите времена и общности (старата – новата). Старата култура, която вече не съществува, защото не съществуват хората, които са я носили в локалната общност, останали са само предметите, които я съдържат в себе си. Хвин описва тези предмети с точността на майстор часовникар. Това, което е останало от немците, е историята образ, история на сградите и предметите, принадлежаща на друга висока материална култура, които новите пришълци искат да адаптират или усвоят.

Литературният герой на Хвин не участва в конвенционалния смисъл в събитията, гледа на историята през призмата на културните конструкти и регионалната специфика. Термините минало, настояще, бъдеще без интерпретирането им в локалното пространство, където се разиграва историята, не значат нищо, ако не се отнесат към човешкия живот.

Пред готическата църква в Гданск авторът наратор престава да размишлява за обективната правда и се отърсва от своята *stricte* национална интерпретация на света.

„Свободата която не предчувствах в себе си, още крехка, едва очертана, изпълваше моето сърце със спокойствие, макар да знаех, че прекрачвам някаква невидима болезнена граница, защото като се радва на красотата на златния надпис (изписан с немски готически шрифт) на тъмноаслинен фон, дали не съгреших спрямо баба ми, на която „онези“ са и изгорили къщата във варшавския квартал Мокотов.“¹⁴

¹³ Пак там: 168.

¹⁴ Stefan Chwin, *Krótką historia pewnego żartu*, Gdańsk 1991: 45.

Особена роля в изображението на героите, преди всичко в творчеството на Хвин, изпълняват неговите предразположения към отекствяване на събитийните или предметните елементи на действителността, както и умението му да разглежда дискурсите на равнището на метаисторията и „метапространството“. В локалното пространство се появява кодът на миналото – един дискурсивен разказ за сегашното, но зад него стои историята.

Перипетиите на някои от героите на Сташюк в своето измерение, даже поставени в историческа рамка, са нещо повече от реалистични, граничат може би с вече Бодрияровския симулакрум.

Експериментът връщане към миналото, връщане към пространствената форма на миналото, разбира се не се осъществява. Отношението към историята често е пародийно, то съществува като антиутопия. Хуеле, Хвин, Шевц предлагат в произведенията си след 1989 г. различни модели на изобразяване на историческата реалност на пространствата под формата на следствие, антиквариат, фотографска колекция.

Най-старият модел (локален) на пространството в полската литература е споменатото сантиментално пространство на Кресите – източните покрайнини на Жечпосполита. Описанията на този регион, пак в исторически план, са известни още от творбите на Мицкевич, Сенкевич и други автори.

Новите модели на пространството в полската проза са различни и са породени от интереса към неизследваните в културологичен и антропологически аспект широк кръг проблеми, свързани с усвояването в последните петдесет години на локалните пространства на Западна и Северозападна Полша, които страната получава след Втората световна война. Именно там след 1945 г. настъпва реален културен сблъсък (който интересува писателите) на немската култура с придошлото полско население. Антропологът Миечислав Троян подчертава особената съдба на Вроцлав: „голям европейски град (малко преди края на войната наброява 1 милион жители), чието население е било подменено почти изцяло след Втората световна война. На мястото на старите му жители (немците), тук се заселват

пришълци от различни региони на Полша и извън нейните граници, които идват от коренно различна социална среда и традиция.¹⁵

Интересен е проблемът със завареното културно наследство, третиран многократно в различни контексти пряко или косвено в някои от произведенията на Олга Токарчук (романите *Дом дневен, дом нощен*, Е. Е.). Градският пейзаж на немския град, инфраструктурата му са били чужди на придошлото полско население, пораждали са у него чувство на чуждост и малоценност.¹⁶

Отделна група творби и проблеми представят произведенията, които се занимават и описват еврейската диаспора в Полша преди войната. Марек Шиеправски в романа си *Градче с човешко лице* пародийно описва усилията на неговите жители да подобрят своя бит в условията на пазарната икономика, изведнъж припомняйки си миналото и евреите. Главният герой Зигмунт Цулевич, специалист по public relations, е назначен за експерт по въпросите на съществуващия регрес и търси инвестиции за развитието на градчето.

„Искаме да отидем още по-далеч... – Значи да се върнем по-назад. Да придадем на градчето неговата форма отпреди войната... Трябва само да се възстанови еврейската част. <...> Обещаха, че сами ще възстановят синагогата.“¹⁷

¹⁵ Mieczysław Trojan, *Dynamika kulturowa Wrocławia*, Wrocław 2002: 203.

¹⁶ Авторката в *Дом нощен, дом дневен* представя в една от повествователните линии на романа полско семейство репатрианти в Шльонск, в бившата Силезия. В заетата от тях немска къща те не умеят да си служат с вътрешната канализация, продължават да вадят вода от кладенеца на двора. Токарчук описва и отношението към собствеността на част от новите пришълци, занимаващи се с грабеж на ценни предмети и вещи от „автохтонното население“. За подобни случаи има различни документални свидетелства. Виж: Е. Кашуба, Й. Конопинска. Конопинска в спомените си пише: „<...> хиляди мародери, бягащи да търсят плячка. Хората не искат да работят, защото с малко усилие получават много. Немците гледат с презрение на поляците“ (J. Konopińska, *Tam ten wrocławski rok /1945–1946/*, Wrocław 1987). Друга авторка – Й. Кашуба, в същия контекст говори за „нов профсъюз, профсъюза на мародерите и крадците“ (E. Kaszuba, *Między propagandą a rzeczywistością. Polska ludność Wrocławia /1945–1946/*, Wrocław 1997), майки предвид актовете на мародерство в новоприсъединените земи.

¹⁷ Marek Sieprawski, *Miasteczko z ludzką twarzą*, Warszawa 2002: 179.

Стилизираните описания с помощта на определени реквизити от епохата и региона (историята и регионалното тук вървят заедно) могат метафорично да разкажат местната история от епохата на бюргерството през революцията, тоталитаризма и Холокоста.

В редица случаи локалното пространство, малката родина продължава да не е „усвоена“ от наследниците на бившите пришълци, още е чуждо пространство. За това разказва в сборника си разкази *До Амстердам* Михал Олшевски и рисува провинциално градче в Северозападна Полша с много социални проблеми, което в младите му жители предизвиква следните желания:

„Всичко да се взриви във въздуха от Шчечин до Ветлин, от Тракишек до Воек Турошовски. Гражданската маса да се анулира преди всичко по химически начин, огнестрелно оръжие или заповед за емигриране. Някъде другаде се нуждаят от чистачки, плочкаджии и свещеници. Градовете да се заорат, зданията и църквите да се разрушат, панелните блокове да се унищожат. Селата да се подпалят. Не ми харесва мястото, в което живея, а въпреки всичко иска ми се да остана в него.“¹⁸

Пукнатините в съзнанието на героите остават в местата, които са едновременно „наши“ и „чужди“.

В новите модели на пространството са заложени много полски комплекси и митове, за които авторите без съмнение си дават сметка – тук е полското чувство за превъзходство спрямо широко разбирания Изток (в географски смисъл, към православието, ситуирано също на „изток“), както и амбивалентното отношение към Запада – едновременно комплекс за малоценност (закъснялото развитие на Полша, полякът, който там е преди всичко водопроводчик, и полякинята, която е „пуцфрау“ в дома на немца), но и някакво чувство на превъзходство спрямо него, защото са убедени, че са запазили поне номинално християнските ценности. Дорота Масловска в романа си *Полско-руската война под бяло-червеното знаме* задвижва ниския вариант на този разказ за поляците.

¹⁸ Michał Olszewski, *Do Amsterdamu*, Kraków 2003: 14.

В представения контекст произведенията на Сташюк, който с нескрито възхищение и пиетет пише за източните и някои забравени региони на Полша, където живеят не само поляци и католици, действително имат специфично звучене. Те разбиват клишетото за хомогенното полско пространство. Авторът съвсем по антиглобалистки не се интересува от западната цивилизация, вълнуваща за него е красотата на периферията, на локалното, което е съвсем близко – Бескидските планини в Полша, където той живее, Молдавия, Украйна, източните райони на Унгария и Словакия с бродещите цигани, Албания, все региони, които „полският“ поляк в себе си малко или много презира. Сташюк в някакъв смисъл разбива мита за вишеспоставеността на Полша над „изтока“ – абсолютният архимит на полската идентичност.

Допреди петнайсетина години образът на Полша се появяваше в културното съзнание като еднороден, етнически полски, малцинствата, доколкото ги имаше, бяха маргинализирани, а някои не много достойни моменти от съвременната полска история – дълбоко укривани. Книгата на Грос *Съседи*, разказваща за трудните и болезнени полско-еврейски исторически релации, събуди много емоции в полското общество.

Не само младите автори, но и авторитети като Мария Янион в статията си *Да се разделим с Полша*,¹⁹ твърди, че „поляците отиват като на война с Европа с псевдонаратива за Поляка католик, а Фантазматичното тяло на Полша в прозата на съвременните автори се оказва „тъжно и мръсно“.

Локалните пространства се усвояват, както се усвояват и локалните истории, често сложни, вместиращи се в една по-голяма история. В тези истории героите по свой начин са антиисторически, те са част от голямата история, но я преживяват по локален начин и на фона на бурите на историческите събития понякога изглеждат аполитични.

Писатели като Олга Токарчук в своите романи се обръщат към сложните идентичности на жителите в някои от западните полски градове, към спецификата на локалните структури и представят сблъсъка на културите често на различни равнища. В археологията на събитията и преживяванията героите често представители на ав-

¹⁹ Maria Janion, *Rostać się z Polską*, Gazeta Wyborcza, 2–3, 10. 2004.

тохтонното население, сиреч немците, идват от един изчезнал вече свят. Тези действия и интерес, разбира се, са родени от постмодерната епоха с нейната чувствителност към проблематиката за етническата идентификация и отношенията свой/чужд.

Героят на Стефан Хвин, Ханс Цасторп от едноименния роман, така възприема другите етноси, почти незабележими в предвоенния Гданск:

„Кашубите и поляците, които между другото не можеше да различи едни от други по езика, бяха за него като сива ивица земя, отдавна павирана, която само понякога даваше знак за своето съществуване в местата, предназначени за това от столетия, „крайградски пазар, пристанищни складове, строежи, понякога магазин в квартал, където не стигаше градският водопровод, трамвай или газовото осветление.“²⁰

Хвин митологизира градското пространство на Гданск със знаците на богатата градска култура.

В творчеството на Хвин и Хуеле то е с немски наименования, като Хвин в края на романа си *Ханеман* дава ключ към старата карта на града с променените полски аналози на улиците и местностите. Хвин също разбива един полски мит, показва Гданск и неговата „немкост“, в определен смисъл противопоставяйки се на националните клишета в следвоенната полска историография. Творчеството на Стефан Хвин е белязано от пietet към културното наследство, към градската култура и красотата на Гданск, независимо че авторите на тази красота са немците. Показва я на фона на историята, която променя градовете, местата, придавайки им нов смисъл.

Етногеографският интерес на съвременните писатели и чувствителността им към тези проблеми ги кара да вървят по непознат досега път в изобразяването на т. нар. възвърнати земи (западните и северозападните територии на страната). Това е сложният процес, преживян от жителите на Вроцлав, превръщането му от ничия земя в малка родина. Писателите се интересуват от бавните и сложни процеси на интеграция на различните етноси и усвояването на прост-

²⁰ Paweł Huelle, *Hans Castorp*, Gdańsk 2004: 160.

ранството, на чуждия за новото население пейзаж. Общото за този вид литература е носталгията към многообразието на миналото и отвореността към Другия, дешифрирането на стереотипите на историята и митотворчеството на обществото, както и отношението към малките родини, към някои трудни теми, свързани с полската история след Втората световна война и адаптирането на новите пространства – географски, културни, архитектурни, които Полша и полската литература присъединяват към своето национално пространство след 1945 г.

Новите модели на пространството в постмодерната полска проза се основават на регионалното и населяващите го етноси в съвременна или в историческа перспектива. В този контекст могат да се проследят две линии на изображение – „източна“, бих я нарекла антиглобалистка, антиконсуматорска, провокативна. Тук се презентира творчеството на А. Сташюк, който в дълбочинните структури на своята проза си играе с националното чувство за превъзходство спрямо „изтока“, придавайки на културния и етнически код, наречен Изток нов, по-висок аксиологически смисъл, депресиращ и пародира това чувство, и другата, която е ситуирана в протовоположна посока – „западната“. Преди всичко тук битува градското пространство на бившите немски градове от Силезия и Балтийското крайбрежие – Гданск, Вроцлав, на чиято територия настъпва сблъсъкът на две култури и етноси, различни в равнището си. Отделен проблем представлява въпросът с усвояването на заварената немска култура, културата на тези, които няма да се върнат, а все още през 40-те години на XX век не са разбрали смисъла на думата „безвъзвратно“. Между тези две насоки на изображение е пространството, населено от полската еврейска общност отпреди войната, заела главно градчетата на източна Полша, за която значението на израза „безвъзвратно“ също е окончателно. Това е пространството на „празното място“, на липсващите завинаги.

Двете пространства не се зацепват, съществуват атомизирано. За първи път в полската литература ясно се артикулират „малките родини“, свързани не само с апологията на полското (каквото е случаят с източните покрайнини, Кресите, възпявани от поколения писатели като люлка на полското от два века насам, познати ни от *Потоп* и *Пан Тадеуш* и целия поток от спомени и есета за Кресите), презентират се пространства, населявани от етноси, различни от полския,

както и усвояването на културните пространства различни от полското. Последицата от това пререструктуриране на полското въобще в литературата от прелома на века е отказа от фантазматично пространство на народа – културно и етническо, на монолитната „полскост“, съществувало досега под формата на ненарушима, вечна и патетична идеогема.

В някакъв смисъл това е литература изразяваща носталгията на модерния повествовател към Другостта, към други културни родини и етническото многообразие. Това е литература белязана от някаква чувство за недостатъчност, ако не е вина, то е именно недостатъчност – че вече ги няма, че поколенията не са ги запазили като приемственост. В дъното на тази недостатъчност като причина стои сянката на историята и идеологията. Това са новите пътешествия на художествената литература към познатите/непознати пространства в полската история и нашата съвременност.

Или както казва героят на Анджей Сташюк:

Вземайки това всичко в дланта си, пресипвам го през пръстите си и чувствам как пространството, времето, историята – обществена и стопанска – се размиват заедно с човешките съдби. Чувствам как Карпатите, унгарската и румънската низина, Трансилвания и част от Балканите се превръщат в тих блясък.²¹

²¹ Andrzej Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2004: 231.

НАЈЗАПАДНИЈИ СРПСКИ ГОВОРИ ДАНАС

Милан Драгичевић
Бања Лука

1. Подручје простирања

Западним српским говорима обично се називају сви српски говори размештени западније од реке Дрине – дакле, они говори који заузимају (или су бар донедавно заузимали) знатне делове Босне и Херцеговине и Хрватске. Најзападнијим, опет, могли би се назвати они српски говори који заузимају просторе западније од реке Врбас. То су, заправо, говори који се обично у дијалектолошкој литератури убрајају у тзв. северозападну скупинау говора херцеговачко-крајишког (источнохерцеговачког) дијалекта. У овом прилогу биће речи управо о тим говорима.

До овог последњег рата, који је у раздобљу од 1991. до 1995. године беснео на просторима бивше Југославије, границе територије коју су заузимали ови српски говори биле су, углавном, јасне. Захватили су поменути говори највећи део простора западне Босне, северне Далмације, Лике, Баније и Кордуна, као и добар део подручја западне Славоније. У мањем броју настањивало је српско становништво и неке просторе смештене дубље на западу – делове Горског Котара (гомирско-дрезнички крај), делове Жумберка, па чак и нека насеља у југоисточној Словенији (Бела Крајина)¹. На свим тим просторима православни српски живаљ био је вековима присутан и представљао изразито већинско становништво. У појединим преде-

¹ В. нпр. *Dijalektološku kartu štokavskog narečja* (autor: Pavle Ivić) дату у књизи: D. Brozović-P. Ivić, *Jezik srpskohrvatski, hrvatskosrpski, hrvatski ili srpski*, Izvadak iz 2. izdanja Enciklopedije Jugoslavije, Zagreb, 1988.

лима његова бројчана надмоћ над становништвом другачије конфесионалне и националне (католичко хрватско и муслиманско бошњачко становништво), па и дијалекатске припадности била је апсолутна² – у другим, пак, релативна.

Ваља напоменути и то да су у тим доратним временима, осим на наведеним просторима, бројчано изузетно јаке скупине српског живља живеље и у многим урбаним центрима Хрватске (Загребу, Карловцу, Ријеци, Осијеку и др.) и западне Босне (Бихаћу и Босанској Крупи). Боравећи у тим центрима, дабогме, нужно су ступали у тешње контакте са представницима другачије дијалекатске, да не кажем језичке припадности. То је чињеница која се не може оспорити, баш као што се не може оспорити ни то да приликом живљења у поменутиим урбаним средиштима и нису морали много мењати своје језичке навике пошто су њихови идиоми припадали говорима оног новоштокавског дијалекта (херцеговачко-крајишког) који су, у првој половини 19. века, утемељивачу савременог српског књижевног језика Вуку Стефановићу Караџићу послужили као основица за његову изградњу. Касније су, крајем 19. века, тај Вуков коине – да не наводим разлоге зашто – као свој књижевни језик прихватили и Хрвати³ и он је, под називом српскохрватски, хрватско-косрпски, односно хрватски или српски стандардни језик, све до последње деценије 20. века служио као службени језик Срба, Хрвата и свих других који су се њиме служили као књижевним језиком.

² Примера ради у општинама *Дрвар* (западна Босна) и *Доњи Лапац* (источна Лика, Хрватска) готово да и није било неспрског становништва.

³ Борба тзв. хрватских вуковаца за прихватање Вук-Даничићева типа језика као књижевног језика Хрвата трајала је неколико деценија током друге половине 19. века, али су се службене хрватске просветне власти за то одлучиле – не без муке и дужих недоумица – тек 1889. године. Шири примена овог језика у Хрватској започела је у последњој деценији 19. века након објављивања значајних нормативних дела утемељених на језику Вукових и Даничићевих списа и језика народних песама из Вукових збирки: *Hrvatskog pravopisa* Ивана Броза (1892), *Gramatike i stilistike hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika* Томе Маретића (1899) и *Rječnika hrvatskoga jezika* Ф. Ивековића и И. Броза (1901). Исп. Z. Vince, *Putovima hrvatskoga književnog jezika*, Zagreb, 1978, 601, П. Ивић, *Преглед историје српског језика*, Целокупна дела, књ. VIII, Сремски Карловци-Нови Сад, 1998, 289. и тамо поменуто литературу.

Ратна збивања 1991-1995. г., посебно она која су се одиграла у мају и августу 1995. године, резултирала су прогоном готово целокупног српског становништва са простора Хрватске, а тада је (августа и септембра 1995) етнички очишћено и једанаест општина из западнијих босанских предела⁴. Ни данас (2005), десет година након потписивања споразума у Дејтону, није познат укупни број српских прогнанника који су се вратили на своја вековна огњишта, али сви показатељи упућују на то да тај број није посебно велик. Због тога су, ето, без обзира на то што су поуздана обавештења потврдила чињеницу да је у неколико енклава у дубини простора Хрватске и током ратних збивања настављен – какав такав – континуитет живљења православног живља, данашње најзападније границе српских говора у тим пределима по много чему нејасне.

2. Досадашња истраживања

Најкраћи рапорт о досадашњим истраживањима најзападнијих српских говора могао би се, у основи, свести на следеће податке:

Године 1906, дакле у периоду кад се практично тек почела формирати српска научна дијалектологија, у XIV књ. часописа *Nastavni vjesnik* (Zagreb) двадесетдвогодишњи Богдан Ластавица објавио је краћу студију под насловом *Korenički govor*, у којој је презентовао важније фонетске и морфолошке особине говора једног мањег места из источне Лике. Вреди поменути ту расправицу из најмање два разлога: прво, што је – игром случаја – рад једног младог суплента, припреман за његов професорски испит, постао уједно и први дијалектолошки рад специјално посвећен једном српском говору из најзападнијих предела, и, друго, што је – иако писан пригодно и у

⁴ Најпре је у мају 1995. г. хрватска војска у операцији названој „Бљесак“ етнички очистила српски простор западне Славоније, а током августа 1995. г. су удружене хрватско-муслиманске снаге, издашно потпомогнуте од снага НАТО алијансе, у операцији „Олуја“ прогнале српско становништво са преосталих западних делова РСК и једанаест општина западне Босне: *Купреса, Доњег Вакуфа, Гламоча, Б. Грахова, Дрвара, Б. Петровца, Бихаћа, Б. Крупе, Кључа, Санског Моста и Јајца*. Прогону је, током трајања операције, било изложено и српско становништво општина *Шипово* и *Мркоњић Град*, али се након Дејтонског споразума највећи део прогнанника вратио у те крајеве.

време кад је српска научна дијалектологија почела тек стасавати – урађен тако савесно и акрибично да је и данас научно актуелан⁵.

У дугом низу деценија које су следиле након појаве поменутог Ластавичиног рада, српски говори из ових крајева нису привлачили посебну пажњу научне дијалектологије. О њима се, истина, могло наћи обавештење у радовима општијег карактера, али су се та обавештења углавном темељила на оскудној Ластавичиној грађи, резултатима неких других фрагментарних истраживања, те шкртим подацима које су садржавали разни фолклористички записи⁶, као и збирке речи прикупљене приликом припрема за издавање двају капиталних речника српскога језика⁷. А то, опет, значи да су била не само непотпуна, већ и делом нетачна. Ни неколико радова, објављених у том периоду, у којима је, иначе, изложено подоста података о појединим сегментима структуре говора појединих ужих предела, нису без озбиљнијих недостатака⁸.

Тек у деценијама које су непосредно претходиле догађајима који су довели до распада бивше Југославије и народни говори ових крајева као да су коначно дошли „на ред“. А и тада првенствено захваљујући истраживачким напорима усамљених појединаца, пошто им колективни пројекти ни у том времену нису посвећивали значајнију пажњу⁹.

⁵ Шире о Б. Ластавици и поменутој његовој студији в. код мене у књизи *Списи о западнијим српским говорима*, Бања Лука, 2000, 99-104.

⁶ Међу овима, као посебно значајне за дијалектолошка истраживања, треба посебно поменути етнографске и фолклористичке записе Владимира Ардалића о Буковици, објављиване у раздобљу од 1899. до 1935. у загребачком часопису *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*.

⁷ *Rječnika hrvatskoga ili srpskoga jezika*, изд. ЈАЗУ (Загреб) и *Речника српскохрватског књижевног и народног језика*, изд. САНУ (Београд).

⁸ Тако нпр. антропонимијска грађа у *Plemenskom rječniku ličko-krbavske županije* Радослава М. Грујића (*Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, књ. XXI, Загреб, 1917) није уопште акцентована, док је у раду Светозара Георгијевића, *Jam (ě) u govoru Ličkog Poља* (Јужнословенски филолог, књ. XIX, Београд, 1951-1952, 133-149) иначе добра изворна грађа изложена тако да је једноставно немогуће утврдити домашаје појава које се могу сматрати типичним.

⁹ Видљиво је то из скромног броја пунктова који су предвиђени тзв. пројектом ОЛА (=Општесловенски лингвистички атлас) и међуа-

Но, било како било, у те последње две деценије постојања бивше Југославије учињени су крупни искораци у употпуњавању представа о српским народним говорима наведених предела. Говори западнобосанског, личког и банијско-кордунског ареала чешиће су били предмет дијалектолошких истраживања. О њима је, уз низ краћих прилога¹⁰, објављено и више радова обимнијег карактера, као што су нпр.: монографије проф. Драгољуба Петровића, *О говору Змијања* (Нови Сад, 1973) и *Говор Баније и Кордуна* (Нови Сад – Загреб, 1978), монографија проф. Милорада Дешића, *Западнобосански ијекавски говори* (Српски дијалектолошки зборник, књ. XXI, Београд, 1976), монографије проф. Милана Драгичевића, *Рефлекси јата у данашњим личким говорима* (Српски дијалектолошки зборник, књ. XXVI, Београд, 1980, 147-233) и *Говор личких јекаваца* (Српски дијалектолошки зборник, књ. XXXII, Београд, 1986, 7-241), те расправа Драгана Павлице, *О говору околине Удбине* (Српски дијалектолошки зборник, књ. XXX, Београд, 1984, 357-424). Низ корисних обавештења о говору житеља једног ужег западнобосанског ареала (Поткозарје) може се наћи и у књизи Стеве Далмације, *Ијекавски говори Поткозарја* (Бањалука, 1997), али се поштено мора рећи да се због смушених ме-

кадемијским пројектом за израду тзв. *Срскохрватског дијалектолошког атласа*.

¹⁰ Исп. за ово нпр. списак литературе о српским говорима у Хрватској дат у прилогу рада академика Павла Ивића, *О језику*, објављеног у зборнику *Република Српска Крајина*, Книн-Београд, 1996, 154-158, те од новијих прилога моје радове: *О вокализму говора Бараћа у околини Мркоњић-Града* (Зборник МС за филологију и лингвистику XXXIX/1, Нови Сад, 1996, 183-190), *О тросложним изведеницама на „-ица“ из категорије личних имена субјективне оцене у нашим западним ијекавским говорима* (Зборник МС за филологију и лингвистику, књ. XXXIX/2, Нови Сад, 1996, 209-213), *О прозодијским ликовима неких облика глагола јести у најзападним српским говорима* (Српски језик IV/1-2, Београд, 1999, 389-395), *О говору Срба околине Градишке* Градишки зборник, бр. 1, Градишка, 1999, 37-42), *О прозодијским односима у проклзи у говору Срба Лапачког поља*, Јужнословенски филолог, књ. LVI/1-2, Београд, 2000, 399-406, *Биљешке о неакцентованим дужинама у говору Срба Лапачког поља*, Српски језик VI/1-2, Београд, 2001, 177-183, као и рад Николе Рамића, *Стање континуаната јата у говору Срба доњег Ливањског поља* (Српски језик IV/1-2, Београд, 1999, 419-446).

тодолошких поступака какви се тамо примењују, као и обиља свакојаких превида¹¹, главнина тамо презентованих података мора узимати с озбиљном резервом. У том погледу, несумњиво је знатно поузданија грађа коју доноси недавно објављени *Рјечник говора Поткозарја* (Бања Лука, 2004) овога аутора.

Етнонимију и антропониимију Буковице (област у северној Далмацији) савесно је испитао и у бројним радовима лингвистички интерпретирао Живко Бјелановић¹², а о неким другим микродијалекатским проблемима везаним за говоре овога подручја писали су и неки други аутори¹³. Упркос свим тим значајним научним прилозима, међутим, целокупни севернодалматински простор, који настањују – или су бар донедавно настањивали – Срби, још увек је остао увелико неистражен. Како данас ствари стоје, изгледа, да ће се о говору тамошњих Срба и убудуће судити углавном на основу дијалекатских података које садрже поменути Ардалићеви фолклористички записи о Буковици.

Говори српског становништва из западне Славоније још су већа непознаница. О њима се зна само онолико, колико то омогућавају краћи приказ основних особености говора Великог Грђевца проф. Јована Кашића¹⁴, објављени подаци о фонолошким особинама гово-

¹¹ Не ради се само о онима штампарске природе какви су, изгледа, у нашој издавачкој пракси неизбежни.

¹² Осим читавог низа краћих научних прилога, аутор је овој проблематици посветио и три обимна рада: *Имена становника мјеста Буковице*, Split, 1978, *Антропонимија Буковице*, Split, 1988. и *Рјечник антропонима Буковице*, Ономатолошки прилози, књ. X, Београд, 1989, 175-363.

¹³ Исп. нпр. Р. Ivić, *О пореклу јекавског говора и бенковачком крају*, Бенковачки крај кроз вјекове, Benkovaц, 1987, 157-170, М. Драгичевић, *Ардалићева дијалекатска грађа у светлу новијих истраживања говора Буковице*, О српским народним говорима (Дани српскога духовног преображења IV), Деспотовац, 1997, 191-198. и М. Дешић, *Рефлекси јата у говору села Голубића код Книна*, О српским народним говорима (Дани српскога духовног преображења IV), Деспотовац, 1997, 137-140.

¹⁴ В. Зборник за филологију и лингвистику, књ. VI, Нови Сад, 1963, 149-157.

ра мештана Велике Барне и Мале Ператовице¹⁵, као и елементарна обавештења проф. П. Ивића о говорним особинама Окучана¹⁶.

Знатно су потпуније представе о говорима жумберачких унијата о којима је Милко Поповић четрдесетих година 20. века објавио две запажене монографије¹⁷, за разлику, опет, од спознаја о говорима Срба Горског Котара, о којима нешто података даје скромна расправа Божидара Финке о говорима ијекаваца наведене области¹⁸.

Додуше, приличну количину дијалекатске грађе из свих ареала које захватају поменути говори донели су и квестионари попуњени у појединим пунктовима овог говорног подручја, рађени, иначе, у оквирима различитих пројеката. Један део овако прикупљене грађе, онај који је рађен у оквиру пројекта *Босанскохерцеговачки дијалекатски комплекс – синхронијска дескрипција*, већ је објављен¹⁹, а у току је широка акција прикупљања грађе за израду *Српског дијалектолошког атласа*²⁰.

Додају ли се овоме и обавештења у неколико радова синтетског типа²¹, онда би се списак релевантних извора који пружају какве-

¹⁵ Исп. Г. Станековић, *Неке особине гласовног система у говору села Велике Барне у општини Грубишино Поље*, Прилози проучавању језика, књ. 13-14, Нови Сад, 1977, 81-91. и D. Brozović-P.Šimunović, *Mala Peratovica* (OLA 36), Fonološki opisi srpskohrvatskih, slovenačkih i makedonskih govora obuhvaćenih Opšteslovenskim lingvističkim atlasom, Sarajevo, 1981, 367-372.

¹⁶ В. П. Ивић, *Белешке о говору Окучана*, Зборник МС за филологију и лингвистику, књ. XL/2, Нови Сад, 1997, 117-122.

¹⁷ Исп. М. Поповић, *Žumberački dijalekt*, Zagreb, 1938. и (од истог аутора) *Sintaksa i rječnik žumberačkog dijalekta*, Zagreb, 1941.

¹⁸ Исп. Зборник МС за филологију и лингвистику, књ. XX/1, Нови Сад, 1977, 145-172.

¹⁹ В. Bosanskohercegovački dijalektološki zbornik, knj. II, Sarajevo, 1979, 7-157.

²⁰ На просторима које захватају најзападнији српски говори досад је за ове потребе истражено више десетина пунктова, а прикупљена грађа се чува у Међуакадемијском одбору за дијалектолошке атласе при САНУ у Београду.

²¹ Међу такве спадају: рад Ј. Кашића, *Говор Срба у Хрватској и његов однос према књижевном језику*, Нови летопис СКПД „Просвјета“, бр. 2, Загреб, 1972, 7-20, прилог М. Драгичевића, *Дијалектолошка скица западних области Републике Српске Крајине* (Знамен, бр. 2, Петриња, 1995, 25-31),

такве податке о наведеним говорима могао закључити. Урађено је, дакле, доста, али се још увек не може констатовати да су ови говори у потпуности истражени.

3. Важније особине

Припадност ових говора говорима херцеговачко-крајишког дијалекта – тј. говорима оног српског дијалекта који је утемељивачу савременог српског књижевног језика Вуку Ст. Карацићу послужио као основица за његову изградњу – одавно је показана и доказана. Стога је на овоме месту и не треба посебно образлагати. О томе, пак, да њихово издвајање у тзв. северозападну скупину говора поменутог дијалекта није мотивисано искључиво географским разлозима сведоче следеће дијалекатске појединости:

Пре свега нешто другачије гласовне вредности замена старог дугог **ѣ** (јат) од оних које је кодификовао Вук, а које су и данас присутне у многим говорима ијекавског југоистока²². Наиме, напоредо са секвенцом *ије* као класичним рефлексом старог дугог јата, овде су савим обични, а у неким ареалима чак и преовлађујући, једносложни супституенти дугог јата, при чему њихова форма флукутира од гласовних ликова типа *ʲjêʲjê* (*ѣʲjêʲlʲ / ѣʲjêʲte*), до оних типа *jêʲjê* (*бjêʲlʲ/djêʲte*). Осим тога, уместо Вукове прозодијске вредности секвенце *ије* с краткоузлазним акцентом на другом делу (*диjêʲte*), овде се редовно јављају форме с дугоузлазним акцентом на истом месту (тип: *диjêʲte*).

Сведоче о томе, даље, и ови детаљи:

1) Честе супституције и редукције неакцентованих вокала (тип: *лiвoдa, пpиjêтeљ*, односно: *бoљнцa, стoљцa, гoнлa*).

поменута синтеза проф. П. Ивића, *О језику* (в. напомену под текстом бр. 10), а у великој мери и његов рад *Српски дијалекти и њихова класификација* (Зборник МС за филологију и лингвистику XLI/2, Нови Сад, 1998, 113-132).

²² Исп. нпр. Д. Вушовић, *Дијалект источне Херцеговине*, Српски дијалектолошки зборник, књ. III, Београд-Земун, 1927, 7-8, Ј. Вуковић, *Говор Пиве и Дробњака*, Јужнословенски филолог, књ. XVII, Београд, 1939, 12-14, А. Пецо, *Говор источне Херцеговине*, Српски дијалектолошки зборник, књ. XIV, Београд, 1964, 47-52, М. Станић, *Ускочки говор I*, Српски дијалектолошки зборник, књ. XX, Београд, 1974, 66-68. и Z. Kašić, *Govor Konavala*, Српски дијалектолошки зборник, књ. XLI, Београд, 1995, 268-271.

2) Готово обавезна претварања акцентованог вокала *o*, у позицијама уз назале, у вокал *y* у једној широј зони коју захватају ови говори (к^уњ, м^умак, н^ус), те губљења иницијалног *j*- из облика броја *један* и презента помоћног глагола *јесам*: *ѐдан*, *ѐднѝг^к*, *ѐсам*, *ѐсмо* и сл.

3) Знатно ограниченији домашаји резултата јекавског јотовања од оних који се остварују у говорима ијекавског југоистока, иако су и овде резултати тих процеса далеко резултативнији од оних које прихвата норма књижевног језика²³.

4) Честе десоноризације (делимичне и потпуне) звучних опструената у финалним позицијама речи: *брѝјег^к*, *вѝз^с*, *дјѝд^м*; *врак*, *мѝжет*, *муш*, *стѝп*, итд.

5) Знатније присуство архаичнијих именичких форми типа: *кљѝчи*, *мѝши*, *стрици*, односно: *гѝднами*, *кѝзами*, *ѝвцами*, *с нѝшками*, *на прѝгами*, *у тѝрбама*, *у барѝака*, *ѝ гаћа*, *у нѝвина*, *у чѝрапа* и сл.

6) Обавезна деклинација хипокористика и имена типа *Јѝво*, *Раѝде* по обрасцу промене именица женског и мушког рода на *-а* (*Јѝво* – *Јѝвѝ* – *Јѝви* – *Јѝву*), као и редовно извођење присвојних придева од наведених имена суфиксом *-ин*: *Бѝжин*, *Јѝвин*, *Мѝлин*, *Раѝдин* и др.

7) Претежнији прозодијски хабитуси форми ген., дат., инстр. и лок. множине типа *сѝнѝвѝ* – *сѝнов(и)ма*, иако ни ликови типа *синѝвѝ* – *синѝв(и)ма* нису посве непознати.

8) Уравнато мѝни, тѝби, сѝби у облицима дат. и лок. једине²⁴, те потпуно непознавање дативских и акузативских множинских енкликтика: *ни*, *ви*, односно: *не*, *ве*.

9) Готово потпуно одсуство облика имперфекта и глаголског прилога прошлог из система глаголских облика ових говора, чије је реликте могуће чути само од једног глагола: *бѝјѝше/бјѝше/бјѝше*²⁵, односно: *бѝвша гѝрда*, *бѝвша монѝрхија*, *бѝвши прѝјетѝл* и сл.

²³ Изузетак представљају једино говори жумберачких унијата, у којима је ово јотовање проведено с максималном доследношћу. Исп. М. Роровић, *Џумбѝрачки дијалект*, 19-20.

²⁴ С изузетком говора жумбѝрачких ијекаваца, у коме су, као и у неким говорима Црне Горе и ближег суседства, у употреби форме: *мѝне*, *о мѝне*, *о тѝбе* (в. Поповић 1938, 32).

²⁵ Прилично су раширене и форме *бѝјѝде/бијѝдо*, настале комбиновањем облика имперфекта и аориста. Употребљавају се и у значењу

10) Такође и изузетно ретко јављање акценатских ликова презента типа: *идѐмо, жели́мо, чита́мо* итд.²⁶, као и неке друге појединости. Само је по себи разумљиво да свака од напред набројаних појединости, као и неке друге које нисам ни поменуо, не улазе у круг оних посебности које карактеришу искључиво говоре северозападне скупине херцеговачко-крајишког дијалекта. Напротив, изоглосе неких од презентованих појединости продиру дубоко унутар североисточног и југоисточног појаса српске ијекавштине, те тако својим парцелисањем ијекавског новоштокавског простора доприносе томе да понекад „нпр. севернији делови југоисточне области иду заједно са северозападном или да се источнији крајеви северозападне области слажу са југоисточном“²⁷. Својом укупношћу, ипак, све те појединости чине препознатљивим огранак северозападне скупине међу другим говорима херцеговачко-крајишког дијалекта.

Што се, пак, тиче дискриминанти, тј. оних језичких црта које деле и парцелишу говорни простор северозападног огранка говора херцеговачко-крајишког типа, о томе би се најкраће могло рећи то да је наука данас већ углавном прихватила условну поделу ових говора на две веће подскупине – западну и источну подскупину говора тога поддијалекта²⁸. Прва подскупина, географски гледано, обухвата српске говоре северне Далмације, Лике, Кордуна и западнијих делова Баније и Босанске Крајине, а ова друга остале српске говоре на просторима западније од Врбаса, укључујући ту и оне северније од Саве.

имперфекта, и у значењу аориста (Дешић, *Западнобосански ијекавски говори*, 265).

²⁶ Спорадично се, изгледа, овакви акценатски ликови могу чути једино у говору ијекаваца Жумберка (исп. Поповић, н. дј., 40). Свуда другде је уравнато: *жели́мо, идѐмо, чита́мо* и сл. Говор Жумберчана, иначе, разликује од осталих северозападних ијекавских говора и по широко распрострањеној употреби облика инстр. једн. именица жен. рода на сугласник с контаминираним наставком *-(j)ом* (тип: *маићом*). Шире о томе в. код мене у *О једној драгачевско-жумберачкој језичкој паралели*, Српски језик III/1-2, Београд, 1998, 281-285.

²⁷ П. Ивић, *Српски дијалекти и њихова класификација*, 119.

²⁸ Исп. М. Драгичевић, *Говор личких јекаваца*, 226-228. и П. Ивић, *О језику*, 146-147.

Међу маркантније одлике које карактеришу говоре западне подскупине, обично се убрајају:

1) Висока фреквенција једносложних замена старог дугог јата (ѣ) типа: *бјѣлі, мјѣша, сјѣно*, односно: *вјѣнац, дјѣте, подјѣлити, тјѣсно*.

2) Контракције $-oa > -ā$ у примерима типа: *кòтā, пòсā, ùшā, кáзā, прíчā, рѣкā*.

3) Свођење вокалских секвенци $-ae-$ на $-āj-$ у облицима бројева од '11 до '19: *двāнāјс(т), трíнāјс(т)...дєвѣтнāјс(т)*.

4) Широка распрострањеност промене $o > u$ у позицијама уз наза-ле: *дўњí, кўњ, кўмāд, мўј, мўмак, нўга, нўсили, ўн*.

5) Губљења иницијалног $j-$ у примерима типа: *ѣдан, едāнāјс(т), ѣднāке, ѣсам, ѣсмо*.

6) Палаталнији изговор сонаната $л$ и $н$ у позицијама испред високог вокала предњег реда $и$: *дòл'ина, кāбл'ић, стòл'ица, шāл'ица; грāн'ица, кāн'ица. шєн'ица, те*

7) Прозодијски ликови облика презента глагола *јести*: *јѣдем, јѣдеш...јѣдемо*.

Насупрот овим особинама, у говорима источније подскупине налазимо:

1) Изразиту превласт двосложних рефлекса старог дугог јат (ѣ): *бíјѣлі, сíјѣно, вијѣнац, дијѣте* и сл.

2) Сажимања типа $-ao > \bar{o}$ у: *пòсò, ùшò, прíчò, рѣкò*.

3) Готово уравнато $-ae- > -\bar{e}-$ у: *двāн̄с(т), трíн̄с(т)...дєвѣтн̄с(т)*.

4) Ниску фреквенцију случајева у којима се остварује промена $o > u$.

5) Стабилно чување иницијалног $j-$ у: *јѣдан... јѣсам, јѣси*.

6) Нормалан или чак и тврђи изговор сонаната $л$ и $н$ у позицијама испред вокала $и$, те

7) Доминацију прозодијских ликова типа: *јѣд̄ем, јѣд̄еш...јѣд̄емо* и сл.

Издвојене карактеристичне особине по којима се ове двије подскупине северозападних ијекавских говора међусобно разликују, дабогме, не треба схватати као снопове потпуно подударних изоглоса. Познато је да се изоглосе одређених језичких особина ретко кад поклапају како са границама између појединих језика, тако и са границама између појединих дијалеката. Кад су у питању поједини

поддијалекатски комплекси, те неподударности су још изразитије. Због тога су и разлике у територијалној распрострањености између напред побројаних појава у потпуности схватљиве и разумљиве.

3.3.4. А кад је већ реч о неподударностима и разликама, онда треба додати и ово. Добро је знано да се оне морају претпостављати и уважавати и онда кад се ради о мањим, дијалектолошки иначе – могло би се рећи – јединственим подручјима. Данашњи степен истражености северозападних говора херцеговачко-крајишког дијалекта, истина, још увек није досегао оне размере које би омогућиле да се поменуте неподударности и разлике разматрају на нивоима појединих идиома, али да су и на том плану постављене здраве основе – то је евидентно. Уочене посебности у говору жумбечких унијата²⁹, затим двојства: *чѢк* : *чѡјк*, *рѡгуље* : *рѡгље* и *дѡжденѣ* : *дѡренѣ*,³⁰ акценатске двострукости типа: *Здрѡвко*, *Рѡјко* : *Здрѡвко*, *Рѡјко*³¹, те присуство, односно одсуство контаминираних облика ген. множ. *нѡгѡвѡ*, *рѡжѡвѡ*,³² као и облика инструментала оруђа с предлогом *са* (*ѡде са брѡдом*), односно облика социјатива без тога предлога (*била сам вѡјскѡм ѡсто*)³³ нпр., само су неки од оријентира за даља трагања у томе правцу.

4. Смерови будућих истраживања

4.1. У понешто другачијим, да не кажем нормалнијим, приликама о овоме готово да и не би требало рећи ништа више од онога на шта сам већ упутио у свом раду *О говору Срба околине Градишке* (стр.41-42). Скренуо сам, наиме, пажњу на потребе спровођења „до-

²⁹ Исп. напомене под текстом бр. 23, 24 и 26.

³⁰ В. Драгичевић, *Говор личких јекаваца*, 241.

³¹ Исп. Ж. Вјелановић, *Антропонимја Виковце*, 65. и М. Драгичевић, *Акцент именица мушког рода у говору Срба Лапачког поља*, Јужнословенски филолог, књ. XLIX, Београд, 1993, 172-173.

³² Појава је интересантна и због тога што спада у ред оних ређих изоглоса које пресецају српске говоре смером исток – запад, почев од косовско-ресавске екавске зоне на истоку до банијске ијекавске на западу. Исп. С. Реметић, *Говори централне Шумадије*, Српски дијалектолошки зборник, књ. XXXI, Београд, 1985, 251. и тамо поменуту литературу.

³³ В. Дешић, *Западнобосански ијекавски говори*, 289-290. и Драгичевић, *Говор личких јекаваца*, 187. и тамо поменуту литературу.

датних истраживања у мањим микроареалима која би, по свом карактеру морала подразумевјевати тзв. дубинске дијалектолошке захвате“ и која би, с једне стране, омогућила прецизније одређивање „оних језичких изоглоса које су већ досадашња истраживања назначила“ (ibid., 41), а, с друге стране, употпунила податке о оним досад слабије проученим нивоима структуре ових говора. Ова препорука, дата, иначе, уз опис говора једног ужег ареала чије је становништво имало срећу да током протеклог рата буде поштеђено масовнијих егзодуса – кад је у питању северозападни огранак као целина – заслужује, ипак, одређене допуне. Ради се просто о томе да су силни егзодуси становништва изазвани ратним збивањима у августу и септембру 1995, у којима је онај део популације чији говор припада западнијој подскупини говора овог поддијалекта готово у целости и буквално преко ноћи био измештен са својих вековних огњишта, нужно ставили пред дијалектологе и два додатна задатка: а) као први, спасавање од заборављања маркантнијих језичких особина говора ових прогнанника, и б) као други, проверу домашаја утицаја њиховог говора на говор мештана оних предела у којима многи – већ више од десет година – живе у тзв. привременим боравиштима. Неспорна је, дабогме, чињеница да овако спроведена истраживања, ако се коректно обаве, могу употпунити спознаје о говорима поменутог поддијалекта, а то да ли ће их притом приказати и у нешто другачијем светлу од оног у коме их представљају резултати досадашњих истраживања – остаје да се види.

НАУЧНИ ТРУДОВЕ
том 44, кн. 1, сб. Б, 2006

Филология

Печат и подвързия: УИ „Паисий Хилендарски“

ISSN 0861-0029