

НАДМОЩИЕ И ПРИСПОСОБЯВАНЕ

Сборник доклади от Международната научна конференция
на Факултета по славянски филологии

24 – 25 април 2017 г.

Том I

Литературоведски четения в чест на
80-годишнината на професор Никола Георгиев



София
2017



Професор Никола Георгиев

НАДМОЩИЕ И ПРИСПОСОБЯВАНЕ

**Сборник доклади
от Международната научна конференция
на Факултета по славянски филологии**

24 – 25 април 2017 г.

**Том I. ЛИТЕРАТУРОВЕДСКИ
ЧЕТЕНИЯ В ЧЕСТ НА 80-ГОДИШНИНАТА
НА ПРОФЕСОР НИКОЛА ГЕОРГИЕВ**

Съставители:

**Надежда Александрова, Диана Атанасова,
Мария Калинова, Румяна Л. Станчева**

DOMINATION AND ADAPTATION

**Proceedings of the International Conference
of the Faculty of Slavic Studies**

24 – 25 April 2017

**Volume I. READINGS IN LITERATURE
IN HONOR OF THE 80TH ANNIVERSARY
OF PROFESSOR NIKOLA GEORGIEV**

Editors:

**Nadezhda Alexandrova, Diana Atanasova,
Maria Kalinova, Roumiana L. Stancheva**

**Факултет по славянски филологии, СУ „Св. Климент Охридски“
Faculty of Slavic Studies, University of Sofia St. Kliment Ohridski**

2017

**Сборникът се издава с финансовата подкрепа
на Фонд „Научни изследвания“ към СУ „Св. Климент Охридски“,
договор №80-10-46/19.04.2017 г.**

Редакционна колегия:

проф. д-р Красимира Алексова,
доц. д-р Екатерина Търпоманова,
проф. д-р Румяна Л. Станчева,
доц. д-р Диана Атанасова,
гл. ас. д-р Надежда Александрова,
гл. ас. д-р Мария Калинова

Факултет по славянски филологии

Editorial board:

prof. Krasimira Aleksova
assoc. prof. Ekaterina Tarpomanova
prof. Roumiana L. Stantcheva
assoc. prof. Diana Atanasova
chief assistant prof. Nadezhda Alexandrova
chief assistant prof. Maria Kalinova

Faculty of Slavic Studies

© Надежда Александрова, съставител, 2017

© Диана Атанасова, съставител, 2017

© Мария Калинова, съставител, 2017

© Румяна Л. Станчева, съставител, 2017

© Александър Капричев, художник

© Камелия Спасова, фотограф

© Факултет по славянски филологии,
СУ „Св. Климент Охридски“, 2017

На корицата: *Амелие* (1979 – 80), маслени бои, 142 x 196 см,
от Александър Капричев (1945 – 2008).

ISBN 978-619-7433-07-4 (pdf)

СЪДЪРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНИ ДОКЛАДИ	9
Бойко Пенчев. КАНОН И ПРИСПОСОБЯВАНЕ. ОПАКОВАНЕТО НА РАДИЧКОВ.....	11
Александър Кьосев. ПРЕВОДИМОСТ И НЕПРЕВОДИМОСТ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА.....	21
ПОЛИТИКА, ДИАЛОГ, МЕЖДУТЕКСТОВОСТ. ВЪТРЕШНИЯТ И ВЪНШНИЯТ КОНТЕКСТ НА ЛИТЕРАТУРАТА	35
Яни Милчаков ПОЛЕМИКА – ПОЕТИКА – ПОЛИТИКА. СПОРОВЕТЕ НА НИКОЛА ГЕОРГИЕВ.....	37
Пламен Шуликов. ЩЕШЕ ЛИ ДА ИМА „МИСЪЛ“ БЕЗ ЗНАМЕНИТАТА ФОТОГРАФИЯ ОТ 1905 г. ?.....	57
Биляна Курташева. ЗАЛОГЪТ НА МЕЖДИНАТА: НИКОЛА ГЕОРГИЕВ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТТА.....	85
Тодор Христов. СИМВОЛНИТЕ ВОЙНИ МЕЖДУ ВАПЦАРОВ И МАРАНГОЗОВ.....	91
СВЕТОВНИ И МАЛКИ ЛИТЕРАТУРИ. ФУНКЦИОНАЛНОСТ НА ГЕОГРАФСКИТЕ, ЕЗИКОВИТЕ И ПОЛИТИЧЕСКИТЕ ОБЩНОСТИ – БАЛКАНСКИ, СЛАВЯНСКИ, ЕВРОПЕЙСКИ, ЗАПАДНИ ЛИТЕРАТУРИ	101
Людмила Миндова. ТОТЕМ И ТАБУ НА СЕМЕЙНИЯ АЛБУМ. ВЪРХУ ПРОЗАТА НА НЯКОЛКО СЪВРЕМЕННИ БАЛКАНСКИ АВТОРИ.....	103
Cristina Godun. THE PORTRAIT OF WARSAW IN SZCZEPAN TWARDOSCH'S NOVELS <i>MORPHINE</i> AND <i>THE KING</i>	111
Olena Berezovska Picciocchi. <i>MOLFAR</i> . THE UKRAINE OR THE ETERNAL RECURRENCE OF THE ANCESTOR.....	119
Фотини Христакуди-Константииду. „ГОЛЕМИ“ ЛИ СА „МАЛКИТЕ“ ЛИТЕРАТУРИ – ЕТЮДИ ВЪРХУ ПОЕЗИЯТА НА ЕСТА ЦИНГАНУ (ГЪРЦИЯ) И ТУМАС ТРАНСТРЪОМЕР (ШВЕЦИЯ).....	125
Христина Теодосиева. КИТАЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА КОРЕНО- ТЪРСАЧЕСТВОТО И ИДЕНТИФИКАЦИЯ С МИНАЛОТО.....	133
НАДМОЩИЕ И ПРИСПОСОБЯВАНЕ НА ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГОСТТА – УТОПИИ И ДИСТОПИИ, ФАНТАСТИКА И ФЕНТЪЗИ	143
Ралица Люцканова. ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГАТА В РОМАНА „НОЩИ В ЦИРКА“ НА АНДЖЕЛА КАРТЪР.....	145
Боряна Цветкова. УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В РОМАНА <i>КОРАЛНА ВРАТА</i> НА ПАВАО ПАВЛИЧИЧ.....	151

Борислава Иванова. ПОСТЮГОСЛАВСКАТА ТРАВМА В „БУИК РИВЕР“ НА МИЛЕНКО ЕРГОВИЧ.....	157
Александра Александрова. НАДМОЩИЕ, ПРИСПОСОБЯВАНЕ И ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГОСТТА В АНТИУТОПИЧНИТЕ РОМАНИ „ИНВАЛИДНИТЕ БРАТ И СЕСТРА“ НА ЕГОН БОНДИ И „ЛЯГАЙ ДОЛУ, ЗВЯР“ НА ИРЖИ КРАТОХВИЛ.....	163
Чавдар Парушев. ЧИТАТЕЛСКИ АПАТИИ. НАДМОГВАНИЯ. ДЕЙВИД МИЧЪЛ И ОБЛАКЪТ АТЛАС.....	169
КУЛТУРНА И ИНТЕЛЕКТУАЛНА ХЕГЕМОНИЯ; МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ; ВИСОКО И НИСКО В КУЛТУРАТА.....	177
Ирен Александрова. КУЛТУРНИТЕ МОДЕЛИ В НАПРЕЖЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ. ПО СТРАНИЦИТЕ НА „ПОД ИГОТО“	179
Славея Димитрова. КРАЛЯТ И КРАЛСКАТА ИНСТИТУЦИЯ В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ.....	187
Кристиян Янев. БЕЗСИЛИЕТО НА ИНТЕЛЕКТУАЛЕЦА В „LARGO DESOLATO“ НА В. ХАВЕЛ.....	195
Галия Симеонова-Конах. ОБИЧАТЕ ЛИ БРАМС? ГЕОРГИ МАРКОВ, СОФИЙСКАТА КУЛТУРНА СРЕДА И ШЕЙСЕТТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК.....	202
Георги Георгиев. АВТОРСКИТЕ ПРОМЕНИ В СТИХОТВОРЕНИЕТО НАПРЕД! НА ИВАН ВАЗОВ.....	213
ХУДОЖЕСТВЕН ПРЕВОД, ПРИСПОСОБЯВАНЕ И АВТОНОМНОСТ НА ПРЕВОДАЧА.....	223
Мария Пилева. РОБИНЗОН И БИБЛИИТЕ	225
Драгомира Вълчева. ЗОНИ НА НАТИСК И ЗОНИ НА СВОБОДА В ПРЕВОДНИТЕ НОРМИ НА РАННОБЪЛГАРСКАТА ПЕЧАТНА КНИЖНИНА.....	235
Венета Савова. КЪСНО КОМПИЛАТИВНО ЖИТИЕ ЗА СВ. ЙОАН ВЛАДИМИР.....	244
ИДЕОЛОГИЧЕСКА ДОМИНАЦИЯ И СЪПРОТИВА. КОНФОРМИЗЪМ И НЕПРИСПОСОБИМОСТ В ЛИТЕРАТУРАТА.....	253
Наталия Христова. РЕГУЛАЦИЯ И АДАПТАЦИЯ: НЕОЛИБЕРАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ.....	255
Наталия Крумова-Христемова. ОБРАЗОВАНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА – КРИЗА НА ХУМАНИТАРИСТИКАТА В ХХІ ВЕК И FACEBOOK ОБЩЕСТВОТО	260
Ани Бурова. АКТУАЛНОСТ НА ОПРЕДЕЛЕНИЕТО „ИЗТОЧНО- ЕВРОПЕЙСКИ ЛИТЕРАТУРИ“ В СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН КОНТЕКСТ.....	265

Стефан Пресиянов. CULTURAL AND INTELLECTUAL HEGEMONY. HIGH AND LOW IN CULTURE. MULTICULTURALISM.....	273
Николай Папучиев. СОЦИАЛИЗМЪТ: ПАМЕТ И НОСТАЛГИЯ (НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ДВЕ ЧАСТНИ КОЛЕКЦИИ)	277
Ноеми Стоичкова. ИДЕОЛОГИЧЕСКО НАДМОЩИЕ И НЕ(ПРИСПОСОБИМОСТ): РАЗГОВОРЪТ ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА ПРЕЗ 1965 г.....	285
Венцеслав Шолце. ИСТИНА, НАРОД, ПИСАНЕ: ПОЕЗИЯТА НА НИКОЛАЙ КЪНЧЕВ И АНТИТОТАЛИТАРНИТЕ ДИСКУРСИ.....	292
ЛИТЕРАТУРА И ТЕХНИКА.....	303
Сирма Данова. ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ ТЕЛЕСКОП. АЛЕГОРИИ НА НАСТОЯЩЕТО.....	305
Владимир Игнатов. МАШИНАТА В СЛУЖБА НА ЧОВЕКА: НАДМОЩИЕ И ПОДЧИНЯВАНЕ (наблюдения върху пътеписа „Три дни с миноносеца „Дръзки“ на Кирил Христов).....	312
Андрей Ташев. РАДИО И ЛИТЕРАТУРА: ПРЕСИЧАНИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В БЪЛГАРСКИ КОНТЕКСТ.....	319
Мария Русева. ПЪТЯТ НА МАШИНИТЕ: МЕХАНИЗМИ ЗА ОВЛАДЯВАНЕ НА ПРОСТРАНСТВОТО В НАУЧНО- ФАНТАСТИЧНИЯ СВЯТ НА ГЕОРГИ ИЛИЕВ.....	326
Надежда Стоянова. ПОГЛЕД ОТГОРЕ. ЖАНРЪТ НА АЕРОПИСА В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА.....	332
ЛИТЕРАТУРНАТА АДАПТАЦИЯ И УПОТРЕБИТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА И МЕДИИТЕ.....	339
Огнян Ковачев. О, БРАТКО, КЪДЕ СИ? – АДАПТАЦИЯ НА НИКОЙ ИЛИ РИМЕЙК НА ЕДИН НЕЗАСНЕТ ФИЛМ.....	341
Иван Велчев. ТЕКСТ, МЕЖДУТЕКСТОВОСТ, МРЕЖА.....	349
Юлиян Митев. СТРАТЕГИИ ЗА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НА „НАДМОЩИЕТО И ПРИСПОСОБЯВАНЕТО“ В БЪЛГАРСКИЯ ВИДЕОАРТ.....	356
Камелия Спасова. МИМЕСИС И РЕФЛЕКСИЯ: ОГЛЕДАЛАТА В БЪЛГАРСКОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ.....	362
АВТОНОМИЯ И ХЕТЕРОНОМИЯ НА ЛИТЕРАТУРНОТО ПОЛЕ. ЛИТЕРАТУРНОСТ, АВТОРЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ, АВТОПОЕЗИС.....	375
Николай Гочев. ПОГРЕБЕНИЕ И ТРАГЕДИЯ.....	377
Цветана Хубенова. МИНОТАВЪРСКОТО В ЛИТЕРАТУРАТА И ЖИВОТА.....	382
Йоана Сиракова. „ЦЯЛАТА ИСТИНАТА И САМО ИСТИНАТА“: ЕТИЧЕСКИ И ЕСТЕТИЧЕСКИ АСПЕКТИ И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА ПРЕД ПРЕВОДА НА АНТИЧНИ ТЕКСТОВЕ В ХХІ В.	389

Костантин Адирков. ДОН ЖУАН ИЛИ ФИГУРАТА НА СЛУГАТА.....	396
ПРИСПОСОБЯВАНЕТО КАТО СЪОБРАЗЯВАНЕ С ЛИТЕРАТУРНИ КОНВЕНЦИИ, СРЕДСТВА И ПОХВАТИ НА ЛИТЕРАТУРАТА. МИМЕЗИС, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ, ПРОЕКТИРАНЕ НА СВЯТ	407
Адриана Ковачева „МЪЛЧАЛИВИТЕ ДИАЛОЗИ“ В ПРЕВОДА.....	409
Маргарита Серафимова. ЗА ПОЛЗАТА ОТ БЕЗПОЛЕЗНОТО: ЕРУДИЦИЯ И ФИКЦИЯ.....	415
Николай Чернокожев. НАДМОЩИЕТО НА ПРИСПОСОБЕНИТЕ ГРЕШКИ.....	424
Десислава Бошнакова. ЕЗИК И КОНТЕКСТ. ДРУГОСТ И МУЗИКА НА ТЕКСТА. ПРЕВОДАЧЕСКИ РЕШЕНИЯ. СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРСКА ПРОЗА.....	433

ПЛЕНАРНИ ДОКЛАДИ

Keynote talks

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

КАНОН И ПРИСПОСОБЯВАНЕ.
ОПАКОВАНЕТО НА РАДИЧКОВ

Бойко Пенчев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Boyko Penchev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper explores the history and implications of two adaptations - the incorporation of Radichkov in to the literary canon of the early 1970s and the introduction of Bakhtin's concept of carnival in the literary criticism. The study discusses the challenges Radichkov's work posed to the critics of the 1960s and the rise of Bakhtian concepts as a solution to them. On the basis of texts, written primarily by Krastyo Kuyumdzhiev, the paper reconstruct show Radichkov's laughter was in scribed with in the semantic field of the archaic and the "tribal". The hypothesis pro posed is that Radichkov's "carnivalization" was part of a profound strategy for non-Marxist and non-liberal de al in gwith the problem of sacrifice.

Key words: Radichkov, Bakhtin, Carnival, Nikola Georgiev, Progressivism

Настоящият текст разглежда историята и импликациите на две приспособявания – инкорпорирането на Радичков в литературния канон от началото на 70-те и въвеждането на Бахтиновата концепция за карнавалното в речника на критиката по същото време. За взаимната свързаност на тези две приспособявания пръв пише Никола Георгиев в една днес слабо позната, сякаш нерезализирала своята потенциална скандалност статия от 1990 г. – „От свирепото настроение към игривия конформизъм“ (в „Пулс“, 1990/бр.29). Това е критически текст, съизмерим по проникателност и провокативност с добре известната статия на Никола Георгиев за „Диви разкази“ от 1973 г., провокирала прочутата дискусия. И двете статии се прицелват в определен литературно-критически консенсус. В случая със статията за Радичков – това е споделената увереност, че Радичковото творчество е останало „встрани“ от идеологическия контекст на времето. Никола Георгиев твърди друго, като пътьом променя самата представа за идеологически контекст – и то още през далечната 1990-а.

Със своите достойнства и недостатъци, развой и застой, творчеството на Радичков е представително за съдбата на българската литература през последните три десетилетия. Не без съдействието на автора господстващата идеология му създаде образ, канализиран в изконното, родното, народностното, фолклорното, митологичното, народно-смеховото, карнавалното – образ, литературно консервативен и социално безконфликтен. (Георгиев 1990: 4)

Според Никола Георгиев опитомяването на „свирепия“, модерен Радичков от Идеологията е станало през два „входа“.

През първия го вкараха опаковано в прясно оформените по онова време официозни митологии на изконно родовото, кореновото, на българската фолклорна, митологична, народопсихологична и прочее стихии. (...) За такъв „наш“ прочит в творчеството на Радичков има много основания и ако човек си затвори едното око, лесно може да ги направи. Ако чете и с двете очи обаче, ще види, че всички тези корени и народопсихологии са вторично осмислени и насмешливо оценявани, но кой да се впуска в такива педантични дреболии. Идеологията не чете, за да разбира, а за да властвува. (Георгиев 1990: 4)

Тези „официозни идеологии“, за които Никола Георгиев заговаря пръв през 1990 г. и чийто пълен разцвет виждаме днес, са сами по себе си много интересни. В случая обаче по-интересен е „вторият вход“, „вход Б“ – по думите на Никола Георгиев, по който тече опитомяването или приспособяването на Радичков.

Бе като Бахтин, Михаил Михайлович. Творчеството на Радичков бе прокарано през неговите понятия карнавал, гротеска, народна смехова култура, горница и долница и излезе от тях още един път наше, родно, немодерно. (...) Защото карнавалът на Бахтин е триумф на народната и следователно на демократичната стихия над всякакви там учени, идеалисти, духовници и хора на духа, триумф на долницата над горницата, защото е в миналото, по пазарищата на средновековните градове, а не сега и тук. Тук и сега беше консерватизмът и социалното и литературно консервиране на Радичковото творчество. (Георгиев 1990: 4)

Намерението ми е да проследя начина, по който Радичков бива опакован през „карнавалното“. Преди това обаче трябва да се отговори на въпроса: защо Радичков е трябвало да бъде „приспособяван“?

В средата на 60-те творчеството на Радичков (най-вече сборникът „Свирепост на настроение“) изправя критиката пред два типа проблеми: как смесването на „сериозно“ и „комично“ да бъде съгласувано с догмата за социалистическия реализъм, от една страна, и морално оправдан ли е Радичковият смях, от друга.

В редица статии на автори като Стоян Каролов, Любен Георгиев и др. се обсъжда недопустимото според тях „смесване“ на сериозно и смешно. Тезата

им е, че хумористичната литература позволява подобен тип гротескно „изкривяване“ на образите, но то не бива да се допуска в „сериозната“, реалистична литература, следователно Радичков трябва да избере да се придържа или към едното, или към другото¹. Решението на този проблем идва с актуализирането на понятието „пародия“, а покрай него и въобще на част от концептуалния апарат на руския формализъм.² Освен „пародия“, в обращение постепенно влизат и понятията „гротеска“ и „мит“ (Гротеската отново е въведена през Бахтин, а „мит“ първоначално е хулително определение, след което обаче се превръща в утвърдително).

Вторият проблем е моралната оправданост на Радичковия смях. Ортодоксалните марксистки критици се възмущават от това, че според тях Радичков се е присмил на социалистическия селски труженик, на съвременния селянин.

За разлика от критици като Иван Спасов и Любен Георгиев, според които Радичков окарикатурява „прогресивния“ селянин от официалната иконография, Тончо Жечев изразява опасения от присмеха над старото, патриархално село. В статията си „Йордан Радичков“ от 1969 г. Жечев преработва пасаж от доклада си на конференцията за националното своеобразие през 1965 г. Новото е усъмняването в моралната оправданост на Радичковия присмех.

В неговия свят се усеща бръснещото острие на Нанестоичкова-та брадва. Той е странен романтик, зает с изсичането на романтичните върби на миналото. Той освирква шумно подир историята или по нейна повеля цялата среда, бит, нрави, манталитет, порядки, откърмили белетристи като Вазов, Влайков, Елин Пелин, Йовков, Караславов, Волен, Даскалов. Защото вижда традиционната среда само в едно измерение, без вътрешната ѝ самоценност, само в ужасното и смешното ѝ съприкосновение с модерните времена. Но в името на какво? (Жечев 1969: 206)

Жечев споделя своите опасения от присмехулството на Радичков, от „лекият смях над старото“, който за Жечев е „опасна национална болест“. Така в края на 60-те Радичков се оказва атакуван от две страни – заради отклоненията си от реалистичния метод и заради отклоненията си от преклонението пред моралните добродетели на патриархалното минало. Решението е Бахтин.

След като години наред е бил интерниран и осъден на мълчание, Михаил Бахтин се завръща на съветската и международната литературоведска сцена с публикуването на „Проблеми на поетиката на Достоевски“ (1963) и „Рабле

¹ „Може ли при цялата тази деформация на художествения свят произведенията да бъдат реалистични? Да, но при едно условие: ако ги разглеждаме като разклонение от хумористично-реалистичната литература. Иначе бихме ги сметнали за безсмислици“ (Любен Георгиев. „Капризите на таланта“, Пламък, 1966/кн.3, с.107-108)

² Решението отново ни дава Никола Георгиев, със статията си „Превращенията на Нане Вуте“, публикувана през 1968 г.

и народната култура на средновековието и Ренесанса“ (1965). Поразително е колко бързо в онази прединтернетна епоха идеите на Бахтин навлизат в речника на българското литературознание и критика от втората половина на 60-те. През 1965 г. Стоян Каролев цитира второто издание на книгата на Бахтин за Достоевски, което „излезе преди три години“ (т.е. през 1963 г.), като пример за логичен и аргументиран критически език – и то именно в полемика с „импресионистичната критика“, практикувана по това време от Здравко Петров и Тончо Жечев. На следващата година пак Каролев използва понятието на Бахтин за „двугласно слово“ на два пъти, веднъж в статия за Емилиян Станев³ (сравнен с Толстой и Достоевски), и още веднъж в статия за Радичков⁴. През 1967 г. Стоян Каролев, сравнявайки пак Станев и Радичков, пише⁵, че в прозата на Емилиян Станев явленията, свързани с „отрицанието, унищожението, смъртта“⁶ могат да бъдат извор на песимизъм за чуждите на диалектиката натури, но при Емилиян Станев те носят една скрита „веселост“, издигаща го над „едностранчивата сериозност“ (Бахтин) [цитиран от самия Каролев]. Каролев в случая цитира вече книгата за Рабле, където именно терминът „едностранчива сериозност“ играе ключова роля. Същата тази веселост, тържествуваща над „едностранчивата сериозност“, при Радичков вече е на повърхността, „волно се шири – и не само в хумористичните му по жанр произведения“ (Каролев 1967: 125). Т.е. само две години след излизането на руски на книгата на Бахтин за Рабле тя вече е „усвоена“ по някакъв начин от един български критик.

Голямото бахтианско четене на Радичков обаче ще бъде предприето от Кръстьо Куюмджиев в две негови статии, със съвсем леки добавки, включени по-късно в главата за Радичков от двутомника „Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година“⁷ Това са статиите „Малките и големи илюзии на Ивайло Петров“ (Пламък, 1970/кн.24) и „Два парадокса за Радичков“ („Отечествен фронт“, № 8709, 12 окт. 1972).

³ Стоян Каролев. „Изображение – изследване“, Пламък, 1966/кн.3, 94-101.

⁴ Стоян Каролев. „Черказкият хронист“. Пулс, 1966, бр.7, с 3, 5) За „Горещо пладнє“ и „Свирепо настроение“.

⁵ Стоян Каролев. „В света на прозата“, Септември, 1967/кн.11, сс. 124-143. Публикувано след това в статията „Съвременни стилови явления“ в „Идеи, изображение, стил“, С.: БП, 1971.

⁶ Трябва да се отбележи и това, че Бахтин бива призван за справяне с неща от зоната на тревожната негативност – „отрицанието, унищожението, смъртта“. Куюмджиев ще продължи именно в тази посока.

⁷ Здравко Петров, Елка Константинова, Кръстьо Куюмджиев. „Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година“, кн.2, София: Издателство на БАН, 1980. Всъщност преди това Куюмджиев обединява двете си статии и с малки био-библиографски добавки ги публикува като академична статия под заглавие „Феноменът Радичков“ в кн.1 на „Литературна мисъл“ за 1977 г.

Първата от тях е посветена всъщност основно на прозата на Ивайло Петров, но в нея Куюмджиев отваря една голяма скоба, в която обяснява парадоксалните творби на Радичков от „Свирепостта“ като еманация на гротескно-карнавалния принцип. Важното настояване е, че наративната гледна точка при Радичков всъщност съвпада с една „древно селска гледна точка за човешката история“ (Куюмджиев 1970: 139), която е „по-древна от религиите, държавата, идеологията, историята“. В по-късната си статия Куюмджиев още повече абсолютизира тази „древна селска гледна точка“, схващаща времето като кръг – „Човешкото съществуване в неговите представи (на селото) е един вечен кръговрат, един вечен кръг, в който няма начало и край, няма развитие и усъвършенстване, няма посока и движение към абсолютната правда и абсолютното щастие. Една затворена в себе си вечност“ (Куюмджиев 1972: 5).

Смехът на Радичков се ражда в сблъсъка между тази хилядолетна селска гледна точка и модерните времена – това обаче е колективният смях, надсмиващ се както над старото, така и над новото. Това е надличностен, общностен смях, случващ се „на селския форум по време на карнавала“ (Куюмджиев 1970: 139). Ако не беше така, Радичков би бил „слуга на сатаната, един дявол-присмехулник, който развенчава всяка истина, осмива всяка правда, ръси върху всичко киселината на своя скепсис“ (Куюмджиев 1970: 141). Оправданието е, че „на селския форум по време на карнавала всички са дяволи и ангели, присмехулници и осмени, причинители на злото и пострадавши едновременно“ (Куюмджиев 1970: 141-2). Именно тук, в бележка под линия, Куюмджиев се позовава на книгата на Бахтин за Рабле.

Във втората си статия, публикувана в „Отечествен фронт“, Куюмджиев доразвива и реторически усилва идеите си, акцентирайки върху архаичната менталност, стояща зад Радичковия разказвач, която единствено е оправдана да се смее над модерните времена и на идеята за време на модерните времена. Тук ще се появи и прочутата формулировка: „Това е карнавалният свят на селото, което се прощава със своето минало“.

Куюмджиев като цяло не разгръща понятието за карнавално като подривен, преобръщащ дискурс, както е при Бахтин. Т.е. остава някак неартикулирано коя всъщност е „горницата“, която бива карнавално снижена при Радичковата версия на карнавала. Вместо това Куюмджиев засилва трагическата реторика, акцентирайки в сблъсъка между архаичното и модерното съзнание.

На практика Куюмджиев си служи с една едра бинарна схема, в която постепенно-постъпателния ход на историята е заменен от противопоставянето на две типологически различни съзнания – патриархално и модерно. Това обаче е нещо различно от обичайното за българската литература дискутиране на прехода патриархалност – модерност, мислен по традиция в категориите на упадък, кризата, разпада и т.н. Тук вече превключването между патриархалното и модерното време става през амбивалентното веселие на карнавала – ве-

селие, което носи в себе си и ужаса от смъртта и по това странно се доближава до Ницшеанското понятие за Дионисовото.

Тук обаче ще разширим малко контекста, за да стане ясно, че „опитомяването“ на Радичков от страна на Куюмджиев не е просто случаен епизод от интерпретативния живот по онова време, а симптом за дълбинни промени в начина, по който се артикулира паметта за миналото в литературния дискурс. Двамата флагмани на „консервативната революция“ в критиката на 60-те и 70-те, Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев, разгръщат един подход в артикулирането на историческото време, в който работят два редуващи се модуса. Първият модус успоредява литературния процес с линейното историческо време и неговите съставки – процесите в полето на класата, народа/нацията, общественото съзнание. Този модус очевидно е съгласуван с марксистката доктрина и позволява нещата (автори, произведения, идеи) да бъдат подредени в линеен причинно-следствен порядък.⁸ Определено може да се каже, че този първи модус на осмисляне на социалното време не се различава съществено от господстващия идеологически код. Новото при тези критици е вторият модус на артикулиране на времето, в който се осъществява превключване към аисторичното, кръгово-циклично време на „рода“. Този втори модус е вече напълно несъвместим с ортодоксалната марксистко-ленинска теория и неслучайно редица критици от началото на 70-те демонстрират своето изумление пред едно такова дълбоко немарксистко утвърждаване на „примитива“⁹.

Прилагането на този двусъставен модел за осмисляне на времето на нацията и литературата поражда нещо като „двойно счетоводство“ при Куюмджиев и Жечев. По отношение на теми, които са обвързани с идеята за промяна (в хода на социалното време и в съзнанието на хората), се задейства първият режим на отчитане на „прогресивното“ историческо време¹⁰. В други случаи обаче (при автори, обсебени от „примитивното“), наблюдаваме обръщане към ресурсите на един метафоричен език, в който основните понятия са вечността, трагизмът и трагичната обреченост, дори цикличното възраждане. Всъщност, крайният референт, базисното свръхпонятие при тези два критически идиома са различни. Единият, „историческият“ подход работи с народа и нацията, а другият, „аисторическият“ – с „рода“. „Род“ и „народ“ в консервативната

⁸ Жечев и Куюмджиев прилагат този модел например по отношение на романисти като Димитър Димов, Талев, Емилиян Станев.

⁹ Венко Христов. „Верблюдет – главен герой на литературата?!“ (Литературен фронт, 1971, бр. 7); Тодор Павлов. „Революцията не е суматоха, не е парадокс“ (Народна култура, бр.45 от 4.11.1972)

¹⁰ Например Куюмджиев обвинява Ивайло Петров, че в „Мъртво вълнение“ е изтървал „дълбокия исторически смисъл“ и е проявил „известна ограниченост на мисленето, изместване на историческото със селско-патриархалното, т.е. извънисторическо гледище“ (Куюмджиев 1970: 148).

революция от 60-те се разделят и това е изключително съществено за дискурсивните пренареждания в полето на литературата. „Националното“ продължава да описва историческото, прогресистко време и съзнание, но на сцената е излязло и „родовото“ (с неговите вариации „племе“, „племенно“ и т.н.) и върху него се надгражда цялостна визия за непроменимото, циклично време на селската вечност.

В интерпретацията си на Радичковото творчество Куюмджиев използва тези две концепции за социалното време, като обаче ги усилва до крайност и по този начин ги прави несъвместими. Едното социално време е кръговото, циклично време, „вечността“ на патриархалния космос. Другото време е линеарното време на историята. Двете времена не преливат плавно едно в друго, те са съединени единствено в точката на карнавалното общностно действие.

Тъмнините на миналото, извънисторичното, примитивното, регионално-затвореното в една точка се допират болезнено до ултрамодерното, съвременното, историчното. При Радичков ние сякаш се движим по един невидим гребен и от едната му страна бушуват вълните на съвременните исторически движения, на нашето катастрофично време, а от другата ни гледа втръненото око на нашето безлично, първобитно-девствено, извънисторично, все още жилаво и живо минало (Куюмджиев 1972: 5).

Онова, което свързва двете различни темпорални рамки, прогресистката и консервативно-цикличната, е идеята за „жертва“. В същата статия на Куюмджиев от 1970 г. има едно знаменателно изречение, подхвърлено по адрес на основния обект на анализа – Ивайло Петров:

Той като писател не може да не изпитва естетическото обаяние на онова, което загива във врящия казан на историята (Куюмджиев 1970: 147).

Онова, което Куюмджиев вижда в Радичков и неговия смях е гибелта на едно общество, един начин на живот, преживявана от загиващия субект като карнавал.

Историческата гибел на селото (...) Радичков означава с един карнавал. Цялото му творчество в най-съществените си черти представлява тоя прощален празник, това площадно тържество и веселие, където селото се прощава със своите черни, опушени божества, по същия древен начин, по който е живяло с тях – без тъга, но и без истинска радост, със смях, в който има и сълзи, без съпротива, с примирение, но със страшна глума над всичко, със самоирония и ирония към всичко. (Куюмджиев 1972: 5)

Всъщност, темата за жертвата заема централно място в текстовете на „консерваторите“ Жечев и Куюмджиев. Спокойно можем да кажем, че в тех-

ните текстове се разгръща една скрита моралистична критика на модернизационните процеси, което означава – и на комунистическия „прогрес“ и „борба“ въобще. Става дума за ново схващане за жертвата в историята, което вече включва не просто обичайните герои, дали съзнателно живота си за определена идея и съответно грижливо поддържани в колективната памет, а за невинната жертва, която може да е цяла класа, или начин на живот, или мироглед

През 1968 г. Тончо Жечев разгръща темата за този нов тип жертва в прочутата си студия за Петко Славейков и „Изворът на белоногата“ „Българският Одисей и истината за неговото завръщане“, публикувана първо в „Литературна мисъл“ и след това препубликувана в няколко от най-представителните книги на Тончо Жечев. (Спокойно можем да наречем тази студия най-личният, най-съкровен текст на Тончо Жечев). Там той обръща специален акцент върху „необяснимото“, несвързано пряко с диалога с везира враждане на Гергана и в крайна сметка го тълкува като метафора на смъртта на българския патриархален свят, пожертван в името на модерността. Основният проблем, който Жечев поставя, е за моралната приемливост на „враждането“, т.е. на чуждата жертва (Това е дилемата за „детската сълза“ от прочутия диалог между Иван Карамазов и Альоша, върху която Тончо Жечев експлицитно размишлява). Решението, което Петко-Славейковата поема предлага, според Жечев, е в мъдрото народно приемане на съдбата. Това е едно органично-патриархално *amor fati*, което ще намерим по друг начин проиграно в редица романи от 60-те, най-експлицитно в „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев.

Като цяло, българската литература (но също киното и театърът) в края на 60-те и началото на 70-те развиват две стратегии за артикулиране на жертвата. Първата може да се резюмира като императив – „да изплатим дълга си“ към онези, които са били жертвани, като ги съхраним в колективната памет. Тази стратегия представлява разширяване на добре познатия ни механизъм на възпроизвеждане на почитта към героите, която започва да включва и нови обекти на помнене¹¹. Втората стратегия е по-екзотична и се изразява в утвърждаването на умиращото минало чрез амбивалентния, възкресяващ медиум на смеха и карнавала. Четенето на Радичков от страна на Куюмджиев е насочено тъкмо в тази посока.

Всъщност, в това четене на Радичков Куюмджиев съединява Бахтиновия карнавал с Ницшеанското схващане за „дионисовото“. Радичковият смях е не просто наиндивидуален, той е „дух на земята“, на хтоничното.

Чрез Радичков говори тоя древен дух на земята и затова думите му са дионисиевско лудуване. Тук липсват нравствено-философската мярка, формите и порядъка на нашето историческо мислене, на историче-

¹¹ Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев схващат дори дисциплината литературна история като изплащане на дълг и символично възкресяване на мъртвите.

ския ни опит, на традицията и морала, липсва патосът на дистанцията и формите (Куюмджиев 1972: 5).

Това преливане става възможно, защото и в карнавала на Бахтин, и в дионисовото на Ницше работи една особена логика, според която „унищожаването на индивидуалния принцип“ отключва виталните сили, екстазът и се явява парадоксално утвърждаване на живота през смъртта. Куюмджиев на практика използва Бахтиновия „карнавал“ и Ницшеанския „екстаз“ като взаимозаменими понятия. Ефектът от тези реторически трикове е един много необичаен образ на „народа“. „Народът“, систематично изобразяван като отдаден на труд, опазване на патриархалните добродетели и борба за свобода, се оказва, че може да участва в ницшеански екстатични тайнства, в които смехът и сълзите, радостта и скръбта, животът и смъртта са неразграничими. Радичков пък е видян като имперсоналния медиум, който дава глас на тази екстатична общност.

Хипотезата, която се предлага, е, че „карнавализирането“ на Радичков е част от дълбинна стратегия за не-марксистко – но и нелиберално – справяне с проблема за жертвата. „Консервативната революция“ в мисленето за литературата от 60-те въвежда една парадоксална темпорална структура, противопоставяща се на линеарния комунистически прогресизъм. На историческото време на „народа“ и нацията се противопоставя аисторичното, циклично битие на „рода“. Съответно преходът от аисторичното време на рода към историческото време на нацията се мисли не като плавно и безконфликтно прехождане, а като трагически акт, като жертвоприношение. Ключова роля в тази концептуална постройка играят Дионисовото на Ницше и карнавалното на Бахтин.

До каква степен това четене на Радичков е съпротива срещу официалната идеология и до каква – конформизъм? Ако припомня отново статията на Никола Георгиев от 1990-а година:

... докато Радичков лееше своята очарователна иронична идилия (...), в нашето обществено съзнание проникваше и се социализираше мисълта, че българското село го горят два големи огъня: споменът за насилието при кооперирането му и не по-малко болезненото насилие от неразумния му и непълноценния му труд сега (Георгиев 1990: 4).

Аз не бих се ангажирал с толкова крайна оценка. Струва ми се обаче, че „опаковането“ на Радичков в „карнавалното“ (и „дионисовото“) е пример както за алтернативен на марксизма дискурсивен обрат, така и на опасно-изкусително естетизиране на социалния катаклизъм. Това, което ми се струва важно, е, че съпротивата срещу идеологическия език, а и срещу властовата практика, в случая с толкова влиятелни интелектуалци като Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев, е основана върху едно „дясно“ схващане, наследило и очарованието, и слепотите на междувоенната „философия на живота“. Жертвата е колективът, и то селският, и неговата гибел е тази, която отключва амбивалентния ужас-

екстаз. Гибелта и трагедията на индивида (или на буржоазията) не успява да генерира аналогична културна реакция.

Библиография

Жечев 1969: Жечев, Т. Йордан Радичков, *Септември*, 1969.

Каролев 1967: Каролев, Ст. В света на прозата. Септември, 1967, кн.11, с. 124-143.

Куюмджиев 1970: Куюмджиев, Кр. Малките и големи илюзии на Ивайло Петров. *Пламък*, 1970, кн.24. Цит. по: Кръстю Куюмджиев, *Силуети*. София: Български писател, 1976.

Куюмджиев 1972: Куюмджиев, Кр. Два парадокса за Радичков, *Отечествен фронт*, 12.10.1972.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**ПРЕВОДИМОСТ И НЕПРЕВОДИМОСТ
В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА**

**Александър Къосев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

**TRANSLATABILITY AND NON-TRANSLATABILITY
IN THE CONTEMPORARY BULGARIAN LITERATURE**

**Alexander Kiossev
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. In this paper I will discuss the gradual erosion of the institution of “national literature” in the global market-driven context, where a new hybrid “world literature”, written in English gained enormous success in the last several decades. The paper describes what is happening in the Bulgarian literature in this new condition, when it is forced to move beyond its traditional “catching up with Europe” minority complex. Under the global pressure many contemporary Bulgarian writers, both popular and „elitist” ones, try to follow successful global genres and models: even when written in Bulgarian, such globally driven literary production is designed to be translated to the world markets. In fact, it anticipates the global tastes of anonymous alien audiences (hybrid, locally insensitive, a-contextual and bound to global clichés as they are). This gave birth to a lot of genre imitations and to a new “trans-verbal” literature, detached from the traditional intimate connection to the Bulgarian language. And in such cases the very national language itself seems to behave as a neutral, non-problematic, easily translatable verbal medium; all important semantic effects of such literature are produced on different, trans-verbal levels.

In many other cases, however, what becomes problematic is the very relation between Bulgarian literature and Bulgarian language. This problematic relation reveals its special importance, when regarded from traditional philological perspective: national language as essential and constitutive of national literature, as if the very “spirit” of it.

This view, well known, even institutionalized and habitual, from the time of German Romanticism till the midst of the XX century, becomes here problem-solving research perspective, questioning a series of contemporary cases. Their variety demonstrates what is happening to the Bulgarian language, both in its public and literary usages, today, in the digital and global epoch. The claim of the paper is that on the level of public usages it loses its usual, institutionally supported normativity and dissolves into various cases of individual and collective verbal voluntarisms; whereas on the level of its literary usages it loses its

traditional cultural memory. The last is illustrated with concrete examples, both poetic and prosaic; the focus is on the manipulation of quotes, intertextual references and on the new literary regimes of cultural repertoires.

In this respect many literary tactics of contemporary Bulgarian authors are under scrutiny. The paper pays attention to the pastiche like way of writing, using cultural references and traditional symbols, yet in a “flat” manner, without their cultural “depths”; further, it investigates the “lyrical autism”, destroying the whole connotative aura of words and traditional symbols. It also turns to some cases of invention of an alternative poetic memory – i.e. a fictive tradition of non-existing imaginary countries, kingdoms, etc.

At the end it regards the special cases of cultural and linguistic resistance to global pressure mentioned. On some specific examples, the analysis demonstrates how traditional Bulgarian discourses and symbols could be hermetically manipulated and changed in such context; these strange literary usages transform the traditional cultural repertoires as well as the entire Bulgarian language in a potential for anti-globalist local literature. It uses a kind of “deep Bulgarian”, a language that puts serious obstacles to each translation method and to each easy participation into the rapid global communication and into the market driven “world literature”.

Key words:

Настоящият текст се занимава с глобализацията на българската литература и съпротивите срещу нея, които се случват на микронивата на езика. Представеното тук е само кратко резюме на по-дълго изследване, което ще се появи скоро¹.

Според една разпространена съвременна концепция за „световна литература“ в ситуация на глобална криза на националната държава и нейните културни институции, литературата постепенно къса традиционните си връзки с националния език. Новият тип творби напуска границите на националната публичност чрез преводите си на английски (те всъщност са изначално написани и предназначени за превод) и се превръща в световна пазарна циркулация на наднационални текстови продукти. В тази ситуация се променят споделените им кодове и отключващите ги контексти: освен глобализираният английски на превода, смислообразуваща функция за литературната продукция добиват семиотични репертоари от по-високи, надезикови нива: деконтекстуализирани персонажни типове, мигриращи сюжетни схеми и универсални конфликти, всеобщо разбираеми авантюрни и жанрови матрици и пр. Привържениците на тази наднационална литература изтъкват предимствата на този процес: глобалната преводимост и огромният пазарен успех са в състояние да адресират милионни публики от разноезикови литературни консуматори. Посочва се и това, че новата литература не е никакъв утопичен проект, какъвто е била „световната литература“ на Гюте, а в определен смисъл вече се

¹ Тази лаконичност и конспективност на изложението са основание тук да се откажем от научен апарат и библиография.

е случила: освен наднационалните публикации, пазаруващи романи по летищата, вече е възникнала и нова прослойка от глобални писатели-номади, автори на световни англоезични бестселъри, владетели на глобалния вкус и получатели на престижни награди – те са новата *respublica literarum*. За да поддържам разликата с Гьотевата идея по-нататък, ще наричам всичко това „глобална литература“. Подвижна и трансгранична, тя вече разполага не само със свои автори и публикации, но и със свои институции: световни фестивали, престижни награди, глобални издателства, разпространяващи ги в целия свят, интернационални литературни къщи, стипендии и *residencies*.

Оптимистите обикновено изтъкват само печалбите, не рисковете и загубите в този процес. А величината на залога е голяма. Когато се оспори неохуманистичната и романтическа митология, че „националният език изразява душата на народа“ и именно „езикът е най-великото произведение“ на един народ, а литературата се ражда „от духа на националния език“ (идеология, валидна от Хердер и Хумболд до Роман Якобсон), на практика се делегитимира знанието на власт – национално-филологическият проект и неговите институции: факултети и катедри, учебни планове, професорски места, литературни канони, училищни програми, учебници и учители по роден език и литература, кандидатстудентски изпити и мрежа от частни преподаватели – те се оказват без ценностно основание, увисват във въздуха. А от това има сериозни последиствия не само за тях самите, а и за настоящето на националните литератури, но и за литературното минало: при отсъствие на предишното знание-власт и неговите институции не могат да се възпроизвеждат вече и техните ценности, традиции, канони и класици, нито може да се консолидира в литературното настояще онова, което Бурдийо нарича „литературно поле“.

Горните процеси текат неравномерно и с локални специфики – разпадането на филологическите институции се е случило в англоезичния свят, където разводът между преподаването на лингвистика и на литература в университетите изглежда окончателен. Там първи се обособиха от изучаването на езика департаментите по *English studies*, а после процепът нарасна още повече в политическия конфликт между *Comparative literatures* и *Cultural studies* – и двете безкрайно далеч от филологизма. В немскоезичния и славяноезичния свят обаче, въпреки всички глобализации, филологизмът и неговите университетски институции са все още живи, а количеството литература, писано и четено на национални езици е учудващо голямо.

Това ни позволява, когато говорим „за нашата си черга“, да се върнем към един усложнен вариант на романтическата идеология и да го използваме тук като начална хипотеза. Впрочем онова, което е хипотеза днес, за моето поколение беше очевидност, така беше и за мен, когато пишех книгата си за Фурнаджиев, а имам усещането, че в определени литературоведски среди това филологическо допускане – че език и литература не могат един без друг и че езикът „носи“ в себе си потенциална литературност, и до днес продължава да бъде непоколеби-

мо валидно. Накратко, хипотезата гласи, че българската литературна традиция в своите най-високи и влиятелни образци не само автохтонно е произтекла от самия дух на българския език, а се е върнала обратно в него и се е отложила в собствена му културна памет под формата на поетическа асоциативност, въображение и интертекстуален потенциал, носен от самото исторично българско слово. Хипотезата допуска, че когато българските писатели пишат, тази национално-езикова интертекстуална среда е за тях определящ контекст и съдбоносна ориентационна система: те творят успешно единствено като продължават или оспорват, репликират, провокират или скандализират, като защитават консервативно или атакуват революционно тази традиция. Това води до понятие за традиция, съставена от вековни литературно-езикови диалози, протичащи в рамките на самия език, схванат не просто като лингвистичен материал, а като езиково носена културна традиция. Новото творчество е зависимо от интертекстуалните диалози: и тук първото, което идва на ум като пример, са трансформациите на митопоетическия текст за героическия връх и робското поле по линията на Раковски-Ботев-Яворов-Фурнаджиев-Вапцаров, или диалозите и оспорванията в рамките на текстовия корпус „бай Ганьо“. В рамките на националната литература има обаче и други такива десетилетни разговори – през метафизична традиция на късния Яворов и символизма, през Далчевата линия в българската поезия, през градската лирика, женската поезия и пр. и пр. В този кратък текст ще се задоволим с това, че диалозите на традицията са повече от един.

Ако приемем, както бяхме свикнали, че това е било така, то какво се случва в глобалното „днес“ с този най-горен културен етаж на българския език? Какво се случва с поетическото му въображение, с българските интертекстове, които той носи в своята памет? И оттук – какво се случва с традиционните политики на цитиране, с репертоарите от културни препратки, алюзии и всякакви други похвати, събуждащи тази памет? И как всичко това влияе на писането и четенето на литература?

* * *

Преди да преминем към тази основна тема на настоящия доклад, нека първо се вгледаме в нещо по-очевидно: какво се случва с най-баналните и инструментални всекидневни употреби на българския език. Ще дам само няколко примера, без дори да споменавам нахлуването на цели пластове глобални и дигитални чуждици, видимо с просто око. Има ясни симптоми, че отслабва самата му нормативност; официалният книжовен език, преди охраняван от държавата и нейните лексикографски, образователни и културни институции, днес прилича на разграден двор. В правописно и стилово отношение младежките електронни съчинения демонстрират ведро невежество и радостен произвол: незачитането на общи правописни, граматически и стилови норми е по-скоро норма, отколкото изключение. Показателно е, че при самостоятелно и самоволно публикуване вече не се смята задължено да търсят редактори и

коректори, текстът си е добре и така. Тази антинормативна тенденция на самодейците се поддържа от професионалисти: българските рекламисти и криейтъри, осеяли градове, села и паланки с билбордове и реклами, непрекъснато раждат езикови недоносчета от типа „Merci, че има те!“. В родната рекламна индустрия е сякаш добър тон да се чупят ставите и да се извиват ръцете на правилния български език, защото така диктуват глобални пазарни модели. Други симптоми сочат в различна, но също така глобализационна посока. У нас днес съществуват значителни младежки публики, които се държат като глобални: те четат единствено на английски, най-вече фентъзи, понякога и *science fiction*. По техни собствени признания, регистрирани чрез социологически изследвания, не са чели нищо друго и по принцип презират всичко, което се пише на български. За сметка на това са формирали паралелна жанрова литература, която има свои списания, конкурси, награди, международни публики.

* * *

Да се върнем към основното. Тук ще твърдим, че глобализацията не протича само през преводи, глобални литературни продукти, унифициран английски и писатели номади. Тя протича през самото сърце на националните езици и българският е добър пример за това. В него и в литературата, която се пише на български, се раждат странни родно-глобални хибриди. Но едновременно с това се появяват не по-малко странни съпротиви срещу въпросната литературна и езикова глобализация. Текаат процеси, които трансформират микроравнищата на българския, „глобализират го отвътре“ и променят възможностите му да прави литература.

За да покажем как става това, нека поразсъждаваме за техниките, с които съвременната българска литература събужда памет, да се вгледаме в структурата на цитатите, в културните отпратки, алюзии и реминисценции, да се попитаме какви скрити културни тенденции има зад тях, какви имплицитни читатели и публики предполагат. Разбира се, тук не правим преглед на цялата съвременна българска литература, а се ограничаваме с примери, които изглеждат симптоматични.

Традиционната българска интертекстуалност, за която говорих – обичайните препратки, алюзии и поетически цитати към Ботев, Яворов и Вапцаров все повече изчезват от съвременните начини на писане, да не говорим за напълно отсъстващите алюзии към Лилиев, Траянов, Фурнаджиев или Разцветников, към Ханчев, Геров или Димитър Подвързачов. Все повече отпратките към българските контексти биват изместени от употреби на паневропейски или универсални „велики кодове“, библейски, старогръцки и римски, понякога дори египетски или индийски. В последните десетина години човек просто не може да изброи огромния брой стихотворения на стари и млади поети, на даровити и графомани, в които уместно или не, се появяват не само Тезей, Персей, Андромеда, Минотавъра, хидри и амазонки, кентаври, горгони и медузи, нито само

Матей, Лука, Йоан и Марк, Йона, Йов и Симон. Появяват се странни библейски ослици и херметични православни откровения, както и трудноразбираеми, почти езотерични препратки – към загадъчно античните Амарилда, Мелибей, Титир и Акзифатем, към измислени грузински и литовски традиции, и към всевъзможни други странности, за предпочитане малко известни. Отвързани от вековните разговори в българската традиция, съвременните автори предпочитат да работят с общоизвестни културни репертоари, космополитни и европоцентристки, разпознавани от всеки възможен читател, без оглед на езика.

Някой би могъл да възрази, че да се работи с цитати и препратки към престижни европейски традиции е практика в българската литература поне от времето на Пенчо, ако не и на Петко Славейков насам. Няма да е прав. Защото друг е режимът на употребите днес: европейските символи не се появяват в светлината на своята всеизвестност, нито се ползват от българските литературни текстове в своето канонично, класическо европоцентристко значение. Т.е. те не функционират, както са функционирали тогава, когато българската литература, обогатявайки се и пълнейки своите липси и празноти, се е опитвала „да ся възвиси“ – да разбере, да постигне, дори да преобразува и „надмине“ общеевропейските традиции – какъвто е случаят, например, със „Симфония на безнадеждността“. Тогава опитът за цитиране-постигане-надмогване е водел и до националистичен парадокс – литературната комуникация е оставала винаги във въображаемите рамки на „нашето“: поетическото общуване, имащо за съдържание чуждото, античните и европейски символи и герои, всъщност е било винаги насочено към „нас“, имплицитни читатели българи. Цитатите и културните алюзии са говорили на конкретната българска въображаема родна общност, която пише и чете на този сякаш естествен, прозрачен език, която иска да има на своя език Великите символи. Това е правело от Родината, дори когато става дума за екзотични цитати и отпратки, не само център, но и езиков хоризонт на общуването, естествена граница за поетическа комуникация: чуждите репертоари винаги трябва да се отварят и да говорят „на нас“; те са използвани, за да бъдат четени от носителите на този прозрачен, естествен, вече въздигнал се литературно, универсален език. Така национализъмът обхваща не само съдържанието на културните препратки, но и комуникативната им рамка.

Днес глобалните културни репертоари са загубили естествения си европоцентризъм на съдържателно ниво, а с това и естествения си национализъм на формално-комуникативно ниво. Това води началото си още от края на 80-те години, от зрялата поезия на Георги Рупчев, Кирил Мерджански и Миглена Николчина, които започват да употребяват неklasически имена, реалии и културни традиции. Вариантите и посоките, характерни за всеки поет, са различни, но почти винаги са изместени в посока на разпадане на класическата аура, отказ от емблематичност, блокаж на клиширано-традиционния символен капитал – дори традиционните културни репертоари са обикновено разработени в посока към „долницата“ или към маргинални персонажи, към неизвестни на масовата кул-

турна памет сюжети и към ерудитски (или псевдоерудитски) препратки, за които читателят се чуди достоверни ли са, или не. Те вече не извикват никаква свръхценна и споделена европейска памет – духовен Център, до който „българското“ да се „домогне“, а сами са се превърнали в алтернативни лични митологии или в парчета от хоризонтален, децентриран и ироничен пъзъл-пастиш. Въображаемата литературна публичност също вече се е разпаднала, няма вече единно „ние“, на което културните цитати и отпратки да говорят по смислен и споделен начин. И сякаш онова, което искат да направят подобни поети, е да забравят това споделено официалното минало, европейско или българско, да го отместят, да видят алтернативите му и непредвидимите възможности: за момент отново да погледнат „познатите“ Елада или Рим като непозната „чужда страна“. Така цитатите, културните отпратки, реминисценциите са само симптом, че миналото се използва като сноп от нестандартни културни кодове, най-често като особен личен жаргон на конкретния поет, бягащ от европоцентричните и нациоцентрични езици на културната власт. По този начин още от 80-те и 90-те години класическият европоцентризъм-нациоцентризъм на непоколебимия класически литературен канон е едновременно присъстващ и оспорен. Днес, две десетилетия след това, културният фон, към който препращат текстовете, е още повече лишен от център, ред и класическа аура, към него са провокирани всевъзможни други перспективи и алтернативи, традиционните културни репертоари са загубили очевидната си власт и вече не се възприемат като съдържащи недосегаеми богатства и образци. Литературната комуникация се е фрагментаризирала, разроила в различни посоки. Заедно с литературната идеология, наречена „европеизация“, „откриване на човека в българина“, „обогатяване на българската култура чрез приноси към Европа“: съответно е изчезнала ориентацията на написаното към духовния и комуникативен център на Родината, както е било преди.

Това, че става дума за постепенен процес, в който българският език губи своята културна памет и се глобализира, може да се види и във факта, че тенденции, които обсъждаме през 90-те, стават още по-отчетливи и видими в началото на новия век. Културните цитати и ерудитските препратки се превръщат или в *lifestyle* стратегия, или във „фигури на отказ“ от езикова памет, или пък демонстрират по различни начини индивидуална изолация, фрагментация и бягство от традиционния асоциативен фон и споделена компетентност: те вече не предполагат единна и голяма въображаема българска публика, както са предполагали Ботев и Вазов, Славейков и Яворов, Лилив и Траянов, Фурнаджиев и Гео Милев, Марангозов и Вапцаров (за което писах в „Нерадикален манифест“). Принципът, лишаваш цитатите и символите от културната им дълбочина, от диалогичната им вписаност и символната им провокативност, сякаш е засилил действието си. Културните препратки вече не функционират като „велики казуси на културата“, драматични философски дилеми, по които си заслужава да се мисли и страда: често са само имена, подложени на глобализиционна пулверизация, при това откъснати от собствения си пораждащ

контекст, езиков и национален. Често са употребени авторефлексивно, като знаци на самите себе си, или присъстват като игрови, но престижен ерудитски пласт. Минали в пастишен режим, те са загубили дълбочина, оплоскостили са се и са се превърнали само в ироничен спомен за спомена, вече не предизвикват дебати, терзания и вековни интелектуални драми.

По-долу ще дадем и примери, но преди това едно отклонение за социалните условия, които са го породили. Необходимо е да припомним, че всичко това е свързано не просто с повишената обща литературна култура на писателската общност, колкото с повишената достъпност на текстове и информация в Интернет. Светът вече е на една крачка, бързо и безпроблемно можеш да откриеш каквото ти трябва в Интернет, разбира се, основно на английски: вече никак не е необходимо *да знаеш* това, което цитираш, да си го мислил и преживявал – достатъчно е да го намериш бързо. Огромни виртуални библиотеки, легални и нелегални, предлагат от пълни събрани съчинения през компендиуми от крилати фрази и парчета от световната литература. Всичко е съвсем лесно откриваемо, рее се на една ръка или по-скоро на няколко клика и само с малко виртуален рисърч в някоя от мощните търсачки лесно може да стане актуално – и да се превърне по приумица на конкретния автор в релевантна семиотична среда, по отношение на която неговите текстове да строят своите реплики. С просто око се вижда, че националните литературни традиции са престанали да бъдат неизбежна ориентационна система за всяко добро писане и че, както казва една поетеса, съвременното сърце на поета само е заприличало на летище.

Към дигиталните условия да прибавим и глобализацията на българското издателско дело и книжния пазар, наводнен със световни, обикновено англоезични бестселъри, които работят със сходни режими на ползване на литературното наследство на Европа, налагат жанрови, персонажни и сюжетни образци от пазарен тип. Затова днес вече не родната литература търси своите добри преводачи, а преводите задават нови модели и интертекстове на оригиналната литература: българският език е привидно запазен, но, както казахме, без най-горните му културно-конотативни етажи, а литературното произведение се ражда, вече попаднало в глобалните матрици.

В популярната българска литературна продукция, например, основните жанрови схеми по правило са глобални, не български – и всички следват авантюрен модел, който има за висок образец Умберто Еко и за негов популярен двойник – Дан Браун, но се разоряват по комерсиални жанрови разновидности, самите имена на които са вече симптоми: „българско“ фентъзи, хорър, кримки, трилъри, *chicklit* и пр. В случая е важно, че „българските творби“ не само предлагат бързи и успешни наднационални жанрови и сюжетни матрици на писане, гарантиращи успех, а и че последните също така играят ролята на престижен контекст за цитиране. Никак не е лошо, ако съчинението ти напомня за Толкин, престижно е, ако новият ти роман ражда асоциации с Дан Браун или с Хорхе Букай, или с Паулу Куелю... И е просто умилително, ако събужда спомени за холивудското детство:

„Матрицата“ или „Междувъзвездни войни“... Но защо да не поръсиш цялата работа с малко цитати от Платон, Аристотел, св. Августин, Джон Дън или дори Абу Али ал-Хусайн ибн Абдалах ибн ал-Хасан ибн Али ибн Сина...

* * *

По интересни са примерите обаче, които идват не откъм популярното, а откъм поезия и литература с високи претенции: например тази на млади или относително млади поети, получили образованието си в Гимназията за древни езици и култури или в други престижни училища. Те пишат като ерудити, със съзнателен херметизъм. Стратегията на писане намеква, че по-скоро се обръщат към микросреда от съученици, а не към някаква масова и анонимна общонационална публика от четящи на български. Скрытото послание е: да четат тези, които могат, които са в състояние да разгадават високоспециализираните игри с латински, старогръцки или староисландски цитати; другите, като не разбират, толкова по-зле за тях, поне ще четат със страхопочитание. Лирическото действие е поместено в далечни, често невъзможни въображаеми географии. Поети като ВБВ или Манол Глишев например, пишат в руслото на някаква своя „грузинска“ или „бургундска“, литовска или полска традиция, ползват езотерични аури, играят с имена на митологични персонажи и местности, пред които читателят тръпне в почуда и неведение: „Шавлег, Амирани, Хвалми, Йолк, „древните гърди на Лазистен“, „налудното огледало – Насрен-жаче, пещерата Абрскила ...“... Поетическият им език не помни Ботев, Лилив или Емануил Попдимитров, но за сметка на това с ескейпистка наслада „припомня“ хипнотични сципиони, телемахи, беоулфи, плутархи и камелоти.

При други автори работи не толкова езотеричната ерудиция, а фигурата на отказа, бягството от традиционния български, езикът, който помни. Става дума за поетически операции, които имат разрушителен ефект за неговата традиционна културна конотативност – говорим за съзнателна стратегия. Подобни поети преднамерено деконструират езиковата памет на националната литература: поезията им са базира на оттласкване от традиционния асоциативен фонд на българския език, те търсят някакъв аутистичен, лишен от конотации български, негов нулева културна степен. Поетесата Надежда Радулова например, не гори от желание да „измие срама и да възвърне блясъка на българския език“, каквато е традиционната национална поетическа утопия от Изворски, Вазов и Пенчо Славейков насам. Напротив, тя би искала да направи тъкмо обратното – да разруши напълно символно-идеологическите нива на българския, на който пише, да отмести, да отмахне всичко цивилизовано и традиционно-национално литературно в него, всичко, което намирисва на локална аура. Пътят ѝ е самоунищожително назад през пластовете на цивилизованата материя на българския, през имитации на английски и анаграматичното разпадане на Бърнс и Дикинсън, през безсмислици, лимърици и нонсенс-стихове, през разпадане на изречението до разбягващи се по страницата фрагменти, за да стигне до точките, в които

българският език сякаш се превръща в чужд, непознат, в поетическа *tabula rasa*. Радулова се е укрила от културната памет, за да избяга възможно най-дълбоко в психоаналитичните лабиринти на предсимволическата *chora*.

На пръв поглед това няма нищо общо с поезията на Бойко Ламбовски, който моделира своя поетически смисъл от глината на махленски, мачовски и рибарски жаргони. Но с доста сходен жест Ламбовски нарече рибарската си стихосбирка *Autiso*, за да изолира своите стихове от разпространените литературни езици. Също като Радулова той иска да ги изтръгне от наследения конотативен фонд, стреми се панически да освободи рибарските си истории от всички споделени нива на общуване, от всички традиционни контексти, не само българските, а всички възможни традиционни конотации – библейски, туристически, рекламни. По подобен начин Мария Вирхов създава неприличащ на никой друг български, собствен, асоциален поетически език, смес от клошарски жаргон, руски синтаксис и английски похвати. Камелия Спасова избира непознатата старогръцка дума „Кеносис“ за заглавието на своята стихосбирка, след което е принудена да я обясни в бележка: „Кеносис е отказът от всичко, намаляването на живота, изтощаването до смърт. Това е процес на себеизпразване, самоизчерпване, себеотнемане ... протяжното изтощаване на смисъла... Кеносис е опразване на високите редове, при което те остават високи, но празни...“.

Могат да се дават още много примери за варианти на тази фигура на опразването, отказа, аутизма, за кастрацията на традиционните литературни конотации, за търсенето на несподеления и несподелим с другите херметизъм на посланията, за преднамерения блокаж на езиците с памет. Но веднага трябва да отбележим, че при тези високи примери не става дума за глобализацията, за която говорихме в началото, защото те не търсят пазарната преводимост, а амбицията им е друга: те не мечтаят милионни тиражи и са по-скоро на страната на непреводимото.

За обратната възможност – тази на културната съпротива през езика – също има много примери. Но нека преди това илюстрираме и двете тенденции, като проследим пътя, който ги свързва – от непреводимост към принципната преводимост. Ще направим това през творческото развитие на Георги Господинов. От разбираемата само за българска публика национална поетика на „Черешата на един народ“, играеща с езиците на Българското възраждане, в романите си той се придвижи към други, глобални стратегии на писане. И в „Естествен роман“ (1999), и по-късно във „Физика на тъгата“ (2010) действа един двоен принцип – универсално сюжетиране с разбираем универсален герой и конфликт, спрегнати с универсално разбираем контекст. Това не значи, че в тези романи няма призовани локални контексти, напротив – те по-скоро са цял необозрим архипелаг. Събудени са множество памети, но подчинени на един пулверизиращ контекстите принцип. В „Естествен роман“ се разказва за един нещастен любовен роман, т.е. по-конкретно за развода на главния герой. Но едновременно с това естественият роман за развода е равен на всички световни романи – от „Робинзон“ до „Ана Каренина“ (е, всъщност само на парченце от началата им, но

това е мотивирано сюжетно – та не започва ли животът като нов роман, отново и отново след всеки развод?). Във „Физика на тъгата“ са разказва за едно нещастно детство по времето на социализма. Но историята на социалистическото дете е размножена в историите на всички изоставени деца, дори нещо повече – на историите и митовите на всички изоставени от майките си същества, животни, охлюви, креатури, философи и чудовища, в резултат на което са разказани много истории, призовани са много памети, едва ли не всички възможни. Принципът на тази панконтекстуалност и разбягваща се универсализация води до това, че във „Физика на тъгата“ политиката на въображаемите географии, цитирания и културни препратки обхваща огромен, дори неимоверен световен културен репертоар. В първия роман обемът на събудените контексти тръгваше от древногръцки метафизици и натурфилософи, минаваше през английски, френски и руски романисти, шведски природоизпитатели, Селинджър и Лукиан, Анаксагор, Винету и Стивънсън, Линей и Ламетри и стигаше до Дикенс и Толстой, Платон и Фуко, Лиотар, Ортега-и-Гасет, Гарфинкъл, Шютц, Елиът, Тарантино, Хемингуей (който гали тигър), Джуандзъ от III век, евангелистите Матей, Марк, Лука, режисьорът Костурица... Във втория изобилюето е още по-голямо, направо смайващо, сякаш иска да бъде пределно. Там действието преминава през Крит, Арканзас, Сандвичевите острови, Онтарио, Вроцлав, Малага, Москва, Маями, докато като епизодични персонажи или просто под формата на имена и обикновени споменавания се мяркат Сократ, Платон, Сенека, Псевдо-Аполодор, Плутарх, Томас Ман, Хоркхаймер, Ото Дикс, Марио Пузо, Брежнев, Али Агджа, Джеси Оуен, Франциско Гоя, Густав Курбе, Салман Рушди, индианците, Гойко Митич, Ален Делон, съвременните геймъри, кой ли не... При подобен начин на работа с контекстите се тръгва от конкретен персонажен и сюжетен център, който обаче се оказва изходен пункт на разбягващи се галактики, а те – споменатите културни цитати – не извличат от забравата цели смислови светове и диалогични контексти, отложени в езика – не, езикът си остава прозрачен и лек, универсален, готов за превод, докато онова, което е събудено, са единствено имена-емблеми, реещи се културни парчета от една атомизирана глобална културна вселена.

* * *

Във финала ще дадем пример и за по-чисти форми на културна съпротива, минаваща през радикални употреби на езиковата памет.

Както стана дума, в това отношение 90-те години са по-богати. Това е времето на „високия български постмодернизъм“ от 90-те (терминът е на Пламен Антов) – стихосбирки на Ани Илков, Златомир Златанов, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Бойко Пенчев, на самия Антов. Разбира се, в това отношение парадигмалният автор и учител на всички останали е Ани Илков, който се завръща чрез лична археология към българската литературна традиция, но не към основния каноничен интертекст на „високото Възраждане“, създаден от Ботев, Каравелов и Вазов, а към алтернативното и тъмно Възраждане на Бозвели, Берон и

Раковски. Илков извлича от тази, конструирана от самия него, друга традиция, собствен, изместен поетически речник и създава на неговия български почти непостижим за превод поетически свят, в който българското се оказва космически език на екстаза и всемира – то е мистична културна традиция, на чийто език може да се опише ликуващото сливане на хора и животни, лъвов и славянки.

За тъмен двойник на Илков можем да обявим Златомир Златанов, който извършва сходни манипулации, но в пародийния регистър, с байганьовската традиция, но потъва все повече в лабиринтите на собственото, постструктуралистко, българо-лаканианско и „финеганювско“ непрозрачно писане. И ако при Ани Илков наблюдаваме пример на „висока“ непреводимост, търсеща алтернативен на модерността и глобализацията ирационален и възторжен език на местното, който скрито се съпротивлява на „лесните“ и продаваеми глобални езици, то при Златомир Златанов същият процес води не само до деконструктивистични напъни, но и до пълен херметизъм: до неизбродими писания, при които байганьовското е все по-пълно с езотерични лаканиански и деридиански цитати, неразбираеми вече не само за обикновения носител на езика, а дори за носителя на предишната литературната традиция и запознатия с хуманитарната култура.

Ще завърша с „Възвишение“. Първите силни романи на Русков – „Енциклопедия на мистериите“ и „Захвърлен в природата“ – бяха написани по глобален модел и в преводим ключ. Последният роман обаче внезапно направи завой и поне частично последва Ани-Илковата линия на литературна съпротива срещу глобализацията.

Разбира се, и „Възвишение“ има в себе си цял преводим пласт, с който да се хареса на българския и световния читател традиционалист, особено на онзи световен читател, който изпитва любопитство за балкански истории. Това е просто много добър реалистичен роман с ясна сюжетна линия, пълна с перипетии и съспенс, отличен драматургичен ритъм, с изключително майсторство при епизодите и при характерите; накрая има и изненадващ обрат с предател. Всичко това перфектно би могло да представи екзотиката и местните дивотии на балканските въстания пред глобален читател. Впрочем, затова и екранизациите не закъсняха. Но в романа има и крипто-алегоричен, напълно непреводим пласт. Защото Русков е избрал да работи с два големи български провала – проваленото въстание от Арабаконашкия обир и Димитър Общи и провалът на просветата и езика през експериментите на един „мечтател безумен, образ невъзможен“ – Раковски. Тук ще се спра само върху втория.

Налудничавият езиков проект за „древност“ и български санскрит на Раковски е бил мъртвороден още при появата си, а след това десетилетия наред е бил осмиван и подиграван от поколения български историци, литератори и езиковеди. В този смисъл езикът, създаден от Раковския, има негативна, травматична памет. Той е запомнен като лош, неуспешен български, пълен с налудничави езиковедски фантазии, измислици, исторически блънувания и попара от празни патриотически претенции, връх на всичко това е езикът на поезията на Раков-

ски, „Горски пътник“. И Русков тайно поема риска да трансформира и възвиси този езиков провал. Езиковата и стилова трансформация, на която е подложен езикът-попара в романа, е сложна. Тя преминава през редица повествователни стъпки. На първо място езикът – невъзможна доктрина на Раковски – е превърнат в езика на индивидуализиран персонаж, който е и разказвач на романа – хайдутинът Гичо. Това го отмества от доктринерското и го прави жив, характерологичен и жестов човешки език, а доколкото Гичо е симпатичен герой, прави го и симпатичен индивидуален и личен език. Гичо разказва на него през целия роман и обживява, „стопля“ този изкуствен език. Така читателят постепенно свиква, приема го. Измислиците на Раковски, нелепите лексикални, морфологически и поетически хрумвания са вече повествователен сказ, станали са личен начин на мислене, всекидневен поток на съзнанието и вътрешен, изпълнен с телесност монолог. Доктринерското е забравено, надмогнато от емоционални възклицания, от натрапчиви и смешни ругатни и попържни – „Че тогаз да видиш!“, „от мен да знайш, „абе аз ти казвам!“, „а, тъй ли си думаш? Абе аз ти казвам!“, „...но ти що очакваш?“, „блъскай ги яко!“, „ибах га!“, „Ахмак!“

Но това далеч не е всичко. Зад характерологичния език повествователят на Русков разказва така, че езикът на разказа непрекъснато поражда открити и скрити културни асоциации. Те съвсем не се ограничават само с любимите на Гичо Раковски и Берон, всъщност са надлични, а-хронични, надскачат и Гичо, неговата езикова перспектива и неговото конкретно време и неговата културна компетентност. Подозрителният към българската езикова памет читател няма как да не усети възрожденска тръпка при величествения панорамен и патриотичен поглед на повествованието към българските пейзажи: онова възхитено плъзгане на окото слово по планини и долини, реки и низини, „по тънката синя пътека на Дунав“... То невидимо събужда спомени за възрожденската поезия, за Славейковото „и на север и на юг“, дори за националния химн. Но важното е, че всичко това се носи от второто, скрито тяло на езика, т.е. не се натрапва, притихнало е в напълно реалистични, съдържани и поетични природни картини, в които гората зашуми, вятър повее, а зеленото и жълтото имат хиляди топли и студени отънъци – те миришат на младост, но миришат и на смърт. Зад българския културен пласт има и един друг, още по-скрит. В него се чуват цитати от Интернационала, Марсилезата и от някакво странно Русково учение за еманципацията, напомнящо на Гьотевото *Werde wer du bist* и Ницшевото *Amor fati*. По тези фини начини гласът на повествовател се измества съвсем неусетно от езика-попара на Раковски, от който е тръгнал. Отначало странен и налудничав, абсурден и дефамилиаризиран, езикът на „Тъмното Възраждане“ първо е станал личен, интимен и привичен, а после зад кадър е започнал да звучи културно-авторитетно, обемно, но без какъвто и да е патос.

Накрая в романа се случва чудото на езиковото възвишение. Този вече спечелил читателя повествователен език внезапно започва да се връща към своя скандален първообразец: Гичо цитира отново и отново любимия си „Гор-

ски пътник“. За съвременния вкус поетическите цитати от Раковски звучат измислено, абсурдно и бездарно, но за Гичо те са поетическо откровение. За него езикът на „Горски пътник“ е начинът, по който хайдушкото битие се разкрива и говори на хайдутина. Така словото на Раковски зазвучава в романа през уста-та на главния герой, сякаш е поезия на Хьолдерлин... Русков е трансформирал езика-попара, възвисил го е, направил го е инструмент, достоен през него да говори битието, философията, поезията...

Както се досещате, преводим в своя първи реалистичен пласт, романът „Възвишение“ завинаги ще остане непреводим във втория – в описаните езикови и културно-исторически мистерии. Но тук не говорим единствено за непреводимост на глобален английски, тя някак се саморазбира. Нито дори за това, че въпреки вече появилите се десетина превода на романа на други езици, те са с предизвестен провал – няма как да не изпуснат този пласт. Най-интересното е, че този език е непреводим и на обикновен, плосък български. Защото няма нещо, което да е по-далечно от езика на „Възвишение“ от съвременния масов и агресивен български патриотизъм, друго име на масовата българска ксенофобия. Изследвания показват, че културният репертоар на този „патриотизъм“ е беден и семпъл. В него влизат няколко хана, един национален флаг, малко еничари и Вазов, лъвът от герба, слухът за някакви национални катастрофи, шурмът „На нож!“ при Одрин, Ньой и „няма да забравим, няма да простим“... Тази популистка идеология няма нужда от сложен и исторически дълбок символен репертоар, не се нуждае от херметичните литературни паметни на вековната митопоетическа традиция, създадена от българската литература, не се нуждае и от богат, конотативен, натоварен с исторически асоциации български език. Тя доволства в своята елементарна и агресивна националемблематика, за която е готов да гони, преследва, бие и дори убива. Тя ѝ стига, макар че въпросният „патриотизъм“ би могъл да гони, преследва, бие и убива, дето се вика, и без нея. А ако в него все пак има запазени територии за някакви тайни, за тях отговарят конспиративните „елити“, които ги търсят ту в Иран и Туран, ту в Багатур и Волжка България, ту в мощите на Св. Йоан Кръстител в Созопол, или в укритата от враговете връзка на българите с индоевропейското арийство.

Така че този начин на писане е двойна съпротива. Автори като Ани Илков и Милен Русков пишат, противопоставяйки се на глобализационните процеси, но не по-малко предварвайки, предвиждайки и противопоставяйки се на процесите на настъпващ националпопулизъм. А това деградира – или издига (!), възвисява – бившият институционализиран език на паметта, националната литературна традиция, в непреводим, несподелим език на индивидуални поетически съпротиви.

Така глобализацията не действа само като външен натиск, от световните културни и медийни процеси, от глобалния английски. Тя присъства тук, около нас, в нас, в собствената ни езиковост, във въображението и неговите регистри. Там се разиграват микробитки, водещи, от една страна, към поетическия аутизъм, от друга, към локалния културно-езиков херметизъм.

**ПОЛИТИКА,
ДИАЛОГ, МЕЖДУТЕКСТОВОСТ.
ВЪТРЕШНИЯТ И ВЪНШНИЯТ КОНТЕКСТ
НА ЛИТЕРАТУРАТА**

*Politics,
dialogue, intertextuality.
The internal and external context
of literature*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ПОЛЕМИКА – ПОЕТИКА – ПОЛИТИКА.
СПОРОВЕТЕ НА НИКОЛА ГЕОРГИЕВ

Яни Милчаков

УниБит/Шуменски университет
„Епископ Константин Преславски“

POLEMICS – POETICS – POLITICS.
THE DISPUTES OF NIKOLA GEORGIEV

Yani Milchakov

University of Library Studies and Information Technologies, Sofia
/University of Shumen Konstantin Preslavski

Abstract: If we try to terminologise a polemic unit in Nikola Georgiev's work, we could do this through some imaginary words like polememe or disputandeme. His polemic power could be provoked by a single letter, mistaken by an anonymous writer lacking style; it could deny certain theories, concepts, schools, books, or strip classical or popular literary authorities of their cult status. As a polemist with an almost predatory reader sensitivity and critical precision, Nikola Georgiev can undermine entire philosophical systems in which he has detected even minor inconsistencies, i.e. theories which are vulnerable in rationalist sense, inapplicable to literary science, or simply thickening the immanent cognitive and methodological vagueness.

The present text argues for the reality of Nikola Georgiev's non-institutionalized, 'invisible' school as a radical alternative to the official literary criticism (defined by Georgiev as Timofeev-like, sadly unprofessional approach). At the same time, the text emphasises the special significance of M. Glovinski's "socialist parnassism" magnificently typifying the conjunctural opportunism of the tacit agreement between authorities, writers and intellectuals, typical of the ideological blockade, political delegitimation and moral degradation of the ruling nomenclature East of the Berlin Wall. Finally, the all-pervading polemicism of Nikola Georgiev should be recognized above all in the lesson that the best polemist is one who can argue first of all with himself.

Key words: polemics, argument, debate, socialist parnassism, ideology

От зачеркнатата буква до оборената система

Пред следващите редове, казано с митологична метафорика, се крият една Сцила на чуждия апотеоз и една Харибда на собствената суета. Те дебнат

зад два възможни „погрешни“ прочита в лошия смисъл, който рецептивистиката след Пол де Ман и Харълд Блум влага в термина *misreading* (Блум 1975). Етични мотиви задължават пишещия да увери първо себе си, че няма претенции да създава юбилеен мемоарен апотеоз или интелектуална биография на една изключителна личност. Не го тласка и суетата на съвременник, който се самооблъщава, че точно неговите спомени и свидетелства от общуването с героя на тази *Biographia Literaria* имат някаква по-висока стойност от спомените и свидетелствата на другите. Между другото, в целия бум на (авто)биографистиката като издателски стратегии, пазарни бестселъри и интердисциплинарни изследователски проекти от последните десетилетия прозвуча много важно предупреждение пред читателите и тълкувателите на този поучителен, увлекателен, но и твърде коварен „жанр-протей“. То гласи: „Лъже като очевиден!“.

След това *memento* и недоверието към *verba volant*, „отлитащите думи“ – нека хвърлим поглед и към *scripta manent*. „Оставащите писмена“ в случая оставят и едно документирано до възможния текстологичен минимум свидетелство. Ако отворим притежавания от Никола Георгиев екземпляр от последното издание на „Спомени за княжеското време“ от Добри Ганчев, ще видим критично очертана и ядосано зачеркната от писалката на учения една-единствена буква – „ч“. Вместо нея в полето е отбелязана вярната с оригинала „л“ (Ганчев 2012)¹. Това е поправката в изречението, което описва какво меню може да предложи за вечеря на княз Фердинанд и на свитата му едно „градЛе“ като Орхание! Изглежда, тази отмряла пейоративно-умалителна форма освен в спомените на Добри Ганчев и в „До Чикаго и назад“ на Алеко Константинов² не се среща никъде другаде; някой редактор или коректор безцеремонно я осъвременява и така заслужено си спечелва честта да бъде зачеркнат от един голям учен и свръхвнимателен читател. Най-важна обаче е мотивацията, която Никола Георгиев винаги е изтъквал в завещанието на мемоариста и придворен учител по български език на княз Фердинанд Добри Ганчев. Наред с етичните уговорки и заръки („Да се отвори след 25 години!“) той категорично настоява пред бъдещите си издатели „да се запази слога му“.

Дори този поглед към такава дреболия обаче ни убеждава, че от заглавие „споровете на Никола Георгиев“ трябва да се очаква много малко. На първо място, поради необхватността на темата и титаничността на усилията, които тя изисква. Ако терминологизираме полемичното у него чрез въображаема единица „полемема“ или „диспутандема“, тя може да обхваща една-единствена буква, сбъркана от анонимен безстилник, може да отрича конкретни теории, концепции, школи, книги, да смъква „култовите“ ореоли около класиче-

¹ Става дума за изданието от 2012 г.; в предишното издание от 1983 г., под редакцията и обработката на Н. Хайтов, оригиналното „градЛе“ е запазено.

² „И гледаш на тази харта пътя през Ниагара. Че то няма път!.. Тук-там за хатър написано с микроскопически букви по някое градле.“ (Константинов 1893: 56).

ски и модни литературоведски авторитети. Накрая полемистът Никола Георгиев може да срина цели философски системи, в които с дословно хищническа читателска сетивност и критическа точност е разпознал „ахилесови петъци“. В научни категории това означава – уязвими или от общо рационалистско гледище, или неприложими за литературната наука (колкото казаното от К. Попър, Т. Кун, Т. В. Адорно, М. Фуко да усложнява подобна груба прагматика), или съгъстващи и така честата познавателна и методологическа мъгла в нейната работна атмосфера. Блокадите пред познанието за литературата, които налагат в сърцевината, а не в периферията си крошеанство.

Въпреки любезността в обноските, издаващи домашно възпитание „не от мира сего“, деликатните маниери, колегиалното внимание към другите, към идеите им и писаното от тях, Никола Георгиев никога не е водил нито миг безконфликтно съществуване в епистемологичната, професионалната и социалната среда на своята наука. Отдаден без остатък на нейните вечни въпроси, щедър и великодушен до разсипничество в раздаването на своята безгранична ерудиция, откровен, когато споделя своите съмнения и тревоги за всичко, свързано с целите и смисъла на литературознанието, той е пряк, неумолим и безцеремонен, когато се спори за принципите, върху които тази дисциплина трябва да се изгражда с целия неин „блясък и нищета“, какво тя може да говори на хората и как „да оправдае съществуването си от социално гледище“.

Спорове в Системата или спорове със Системата?

Противно на описваните със заслужен укор от Никола Георгиев „бягства на литературоведа“, неговият глас в големите литературни дискусии от 60-те/80-те години на XX век отразява критичния ангажимент на един висок академичен интелект към процесите в българската литература и култура особено ако бегло припомним характеристиките на времето, когато тези дискусии се водят.

Драматични спорове в българската „елитарна“ литературна критика от края на XIX в. до 1944 г. избухват между „стари и млади“, „еротомани и моралисти“, „декаденти и граждански активисти“, „модернисти и реалисти“, „идеолози и *l'art pour l'art* артисти“, „традиционалисти и експериментатори“. Партийни узурпатори инструментализират Ботевата поезия „отляво“ и „отдясно“ в десетилетните бурни препирни „чий е Ботев?“, неофитите на фройдиисткото учение у нас я редуцират до нейните въображаеми „инцестуални прасцени“ според психоаналитичните директиви и т.н. В тези дебати се включват в амплуа на критици (с крайно несъизмерими критически дарби и демонстрирани страсти), освен възприемания изключително с „имидж“ на критик д-р Кр. Кръстев, най-авторитетните академични философи, филолози и литератори като Б. Цонев, А. Балан, Б. Пенев, М. Арnaudов, Ст. Младенов, Д. Михалчев, Б. Йоцов (при голямата съдържаност на проф. Иван Шишманов в изказванията

на мнения за съвременната му българска литература, особен „жанр“ и ценен документ за културната ситуация в България от началото на XX в. представляват неговите често полемични речи като просвѐтен министър върху въпросите на българската интелигенция, хуманитарното образование и културното строителство).

Въпреки участието на учени, някои от които и с имена в чужбина, дебатите до 1944 г. не засягат проблемите на философската естетика и методологията на литературната интерпретация. При всички погроми и военни катастрофи, при катаклизмите в българския обществен живот и авторитарни заплахи българските учени и литератори спорят в плуралистична култура и полилогична хуманитаристика.

Пръв сред академичните полемисти обаче проф. Димитър Михалчев (един от интелектуалните авторитети на преддеветосептемврийска България, към когото Никола Георгиев храни искрена симпатия; не на последно място – и поради „чешката следа“ в неговата биографична траектория) изпитва върху себе си настъпилата след 9-ти септември 1944 г. промяна. Наред с другите забрани, тя изключва и споровете в толерантен дух, равнопоставеността, категориите, аргументационните стратегии и реторичния инструментариум на „чистия“ академизъм *Ex cathedra*. След философския спор на Димитър Михалчев с Тодор Павлов (по думите на Никола Георгиев – „*лапата на българския философски марксизъм*“) върху иначе политически безобидния с утопичните си идеи за славянско културно единство философ, но доста критично възприеман заради проюгославизма и благосклонното си отношение към СССР нестандартен дипломат се стоварват тежки идеологически нападки. Михалчев първо е заклеймен като „идеалист“ и „ремкеанец“ (въпреки отчаяните му опити да обясни, че течение или школа „ремкеанство“ във философията просто няма). После идва като по-зловещ ек от онези години и обвинението, че ръководената от него Академия на науките и изкуствата е „*средище на буржоазни философии и великобългарски национализъм*“.

Много по-различно от сблъсъците на свободни мнения в преддеветосептемврийска България, през 60-те/70-те години в НРБ също се водят литературни дискусии. Те противопоставят вкусовете „за и против свободния стих“; има спорадични пререкания между „физици и лирици“³, фразеологични следи от спора в урбанистично-технократичната линия на „априлската поезия“ у някои

³ Като цяло, слаб български отглас от дискусията от началото на 60-те в „размразената“ за кратко през постсталинския период интелектуална конюнктура в СССР, където освен огромна публицистична (пара)продукция дебатът добива и форми на масови ритуали и декламации на стихове като тези на Б. Слуцки: „Что-то физици в почете.,// Что-то лирики в загоне.// Дело не в сухом разчете,// Дело в мировом законе,// Значит, что-то не раскрыли// Мы, что следовало нам бы!// Значит, слабенькие крылья – // Наши сладенькие ямбы...“

от нейните „отци-основатели“ до късните ѝ подражатели с типичните „антени“, „ретранслатори“, „реактори“, „волтажи“, „мегавати“, „електрони“, „циклотрони“, „турбини“, „юзини“ и пр. фразеологични бутафории в парада на индустриалната модернизация, които обаче са в дискурсивна връзка и с тактически премълчаваното (приписвано) на Сталин авторство на метафората за поетите като „инженери на човешките души“). Първата от двете фундаментални лъжи в официозната лирика на НРБ беше прехласната по „щурчетата на къра“, „звука на батювата окарина“, „ухаещите тезеци земя по мамината мотика“ и „дядовия хайдушки пищов под татювия партизански ямурлук“. Другата възпяваше трясъка от кремиковските линии за студено валцуване, пушеците над Долината на голямата химия и тайнственото писукане на радиосигналите от политналите към Космоса съветски спътници. Имаше и трета – на компромисния „синтез“. Илюстрират я, ако използваме съзнателно една точна и експресивна дума, която е използвал Н. Георгиев в такива случаи, – „гламавщините“ от рода на „сине мой, аз не мразя машините, // но съм тичал с камиш от лико!// Телевизор ми беше сред нивите// едно биволско топло око...“ Оказали се обаче неразчленими в социологически категории, и трите дочакаха безпощадна оценка в следния пасаж в една от книгите на Никола Георгиев (Георгиев 1999: 52), в която не е пощаден абсолютно никой:

Но поврага българската интелигенция, говорим за литература! Само че и там същата фарисейщина. През XX век и особено в годините на Народната република българската столица и българската литература се напълни със селяни и селянчета, които откъм панелените, а често и от „монолитните“ си апартаменти все за корените си спомняха и все за заника на здравия народностен дух се вайкаха. И фарисейщината беше не толкова между битието на тези столични литературни чиновници и писанията им. Лъжата, фалшът и пошлата ретроградност беше в самите им писания.⁴

⁴ Намекът за „корените на селянчетата“ определено визира белетристичните емблеми на „корените“ – едноименния роман и паралелната му „Низина“ на свръхфаворизирания тогава, определено талантлив, напорист в кариерата, но забравен днес Васил Попов. Обявени за най-добри книги в годините на появите си, предговаряни от академици с високи държавно-партийни постове и издавани в отромни тиражи, те бяха наистина образцови в 100%-ово постигнатия баланс между „националната форма“, „социалистическото съдържание“ и „прогресивните художествени тенденции“, които тогава обхващаше името на Габриел Гарсия Маркес, безсмисления етикет „магически реализъм“ и подражанието на „вътрешните монолози“ „ще чакам да съмне и ще ида до фурната, шеснайсе купона си имам и брашно съм си занесла, сама, с торбичката, че да не ме съжбяляват и да си рекат, че не мога да си занеса; шеснайсе купона си имам, а до първо число има цели пет дни, а аз мога да взема цели шеснайсе хляба, ама за какво ли ми са, като не мога да ги изям, и жито си имам аз, и никой не знае и не се досеща, че освен онез двесте и четиристиях кила, дето ми дадоха от стопанството, и други си имам, еххе, още оттогаз, като дойде Горския и рече да си дадем житото.“

Покрай „духа на мястото“, донесъл на Иво Андрич през 1961 г. Нобеловата награда, се разгръща спорът между „котловинни и космополитни“; спорят възхитени хвалители на здравия народностен дух“ на „Диви разкази“ и хладно вгледани в техните структурни специфики интерпретатори (вж. Янев 2006); дискутират „структуралисти и импресионисти“... Колкото тези спорове обаче сами по себе си да дават признаци за дезинтеграция на Системата и да сигнализират отстъпление на идеологическото всевластие, те се водят при всички условия, ограничения и рискове, произтичащи от формалния партийно-идеологически монопол върху социалните науки, изкуствата и литературата – една санкция „от горе“, подобно на „случая „Тютюн“ би предрешила незабавно и „правилните“ изводи от дискусиите, и техния край, и бъдещите кариери на дискутиращите. Вярно е, че в сравнение с годините на „ортодоксалния“ сталинизъм, „докладът на Хрущов“ от 1956 г. и неговото васално „априлско“ копие в София слагат край на най-бруталните репресивни практики срещу всякаво интелектуално, творческо и гражданско свободомислие. Всички институции обаче от „културната сфера“ на НРБ, целият тоталитарен арсенал за административен натиск и политически репресии, всички изпробвани в сталинското време символични режими за обществена педагогика, социален контрол и обществена мобилизация са си на местата до 1989 г., а Никола Георгиев обобщава спецификата на този период с изразителните „метафоризирани метонимии“ – „*краката на Живковия режим вече се клатеха – но не и зъбите му.*“ (Георгиев 1991а: 167).

Беглият поглед към историческия контекст може да подсказва заключението, че Никола Георгиев пишеше своите книги и статии, учеше на критично мислене своите студенти и вдъхновяваше своята неинституционализирана, „невидима“ школа като радикална алтернатива на официалното (определено от него като „тимофеевско, ще рече тъжно непрофесионално“) литературознание. Това ставаше във време, когато унищожителната – често в буквален смисъл – формула на отношението, практикувано от ленинизма и сталинизма спрямо интелектуалците и творците – „*който не е с нас, е против нас*“, беше заменена от хрущовата неодобрителна, но не и кръвожадна гримаса към проявите на духовна и артистична свобода в „лагера“ – „*който не е с нас, не е с нас*“.

Никога обаче ученият не отстъпи пред каквито и да е компромиси със следващия, последен стадий от съществуването на Режима, който премина под формулата „*който не е против нас, е с нас*“. Това е стадият на „соцпарнализма“ – между другото, един от любимите шеговити квазипериодизационни термини на Никола Георгиев. Сътворен от Михал Гловински през 1980 г. (Милчаков 2009: 381-419), „соцпарнализъмът“ великолепно типизира конюнктурния опортюнизъм на негласната спогодба между власт, писатели и интелектуалци при идеологическата блокада, политическата делегитимизация и моралната деградация на управляващата на Изток от Стената номенклатура.

Уплашена от „силата на безсилните“ (по Вацлав Хавел), от истината в изречението от писателя Лудвиг Вацулик („2000 думи“ – манифеста на Пражката пролет, – „отправени към работниците, земеделците, служителите, дейците на науката и всички останали“), но най-вече поразена от работническия бунт на „Солидарност“ – бунт на класата, в чието име тя гради демагогията си, властта решава да корумпира творците и хуманитаристите с привилегии и привидности на творческа свобода, вместо да ги контролира, заплашва и санкционира със старите методи.

Ето защо в погледа към годините на съществуване с „единствено вярното и всесилно учение“ и соцреализма, при рисковете от демонизация, банализация или релативизация на злото в моралната равностметка с миналото, грешно борава с понятията самият въпрос, който преди доста време постави един неспокоен телом и духом литератор, днес, за жалост, покойник:

„дисидент ли беше Никола Георгиев?“

– при общото му възприемане именно като такъв в градските и университетските легенди, при неговата „буржоазна“ семейна среда и биография, сред приятелската му компания и близките му хора, с неговата дистанция от официалщината и снобеенето, с критичността му към кухи институции и мними авторитетети, при неговия полиглотизъм и „западничество“, при неизменната му ирония към глупавите властници и овластената глупост, с хапливите бележки по овластения „дървен“ новогвор и т.н.? Само веднъж си позволявам тук, покрай въпроса за дисидентството, да възпроизведа негова реплика от разговор, състоял се в средата на 80-те години. Пишещият тези редове, бивш специализант при доцент Георгиев, в младежката си суета и амбиция да се покаже осведомен по въпросите на наратологията, носи ксерокопие от студията на Любомир Долежел „Семантика на нарацията“, публикувана в полски превод в „Паментник Литерацки“ (В скоби вметнато като щрих към образа на Полша като „най-веселата барака в соцлагера“, в това изключително списание, дори и в условията на военната диктатура, под очите на официално възстановеното след 13 декември 1981 г. с откровеното име Управление за цензура (върху всекидневната битова комуникация – писма, телеграми, телефонни разговори и т.н.) (Раджиковска 1999), и на дотогава функциониращото под оруеловското съкращение GUKPPIW Главно управление за контрол на публикациите и представленията, не пролича нито отстъпление от световното теоретично равнище на тематичните броеве, нито пък смущение от публикуването на „опасно близък“ до Полша чешки политически емигрант с изразявани антисоциалистически възгледи) (Долежел 1985). Био-библиографската бележка информираше, че авторът е „чешки литературен теоретик, който от 1968 г. преподава в различни университети в САЩ и Канада...“ Доцент Георгиев разгърна страниците на Долежел, прочете био-библиографията и възкликна с престорено иронично учудване

сред гъстия дим от цигарата: „Хмм, че чудна работа, чешки теоретик, пък баш от 1968-ма да почне там да преподава!...“ Никола Георгиев отдавна знаеше перипетиите на придобилия слава дълголетен създател на теорията за възможните светове Долежел (Долежел 2008). Въпреки разликата в поколенията, може да се открие доста общо между тях. Освен верността към Школата (Пракка), свързва ги рязката, опърничава и очевидно много важна за „интегритета“ на двамата световни литературоведи неотстъпчивост пред всевъзможните изкушения на професионалната реидентификация. „Културолог?“, „Социален (?) антрополог“?, „Културен (?) антрополог“, „Универсален интелектуалец?“, „(Квази)академичен активист *à la Michel Foucault*, който пред игрите на диегези, дискурси, веридикции и епистеми се легитимира като „археолог“, „картограф“, „публицист“, „търговец или производител на оръжие (в двете значения на „*un armurier*“⁵), „Ангажиран мислител?“, т.е. Сартъров тип, в чиито дух, думи и действия често се случва „ангажиментът“, упражняван най-вече като публична логорея по теми и категории от рода на „световния мир“, „бъдещето на човечеството“ или „конфликтът между поколенията“ постепенно да подчини и накрая да елиминира „мисловността“... – всички тези подвеждащи въпроси от страна на Л. Долежел и Н. Георгиев получават само един отговор – „Не, благодаря! Винаги, само, докрай и с цената на всички рискове филолог-литературовед!“⁶. В случая разликата е, че Долежел решава да бъде чешко-канадски литературовед по света и из „възможните светове“, а Никола Георгиев – български и световен литературовед в България. Тук обаче ненаписаната в свързан вид история на българската литературнотеоретична мисъл стои пред деликатен проблем. Неговата същност може да бъде разбрана в условен аналог с една добре написана и ритмично дописвана история на една голяма национална литературнотеоретична традиция като полската. Тя отдавна се е отказала да „впише“ Роман Ингарден в *sensu stricto* историята на полската литературна наука. Това не е „реваншистка реакция“ на литературоведите. Те, несъмнено, са огорчени и обидени от факта, че самият Ингарден – рядко аполемичен темперамент и чужд на конфликтите като типичен – пренебрежително поставя пред името на литературната теория „така наречената“, а самото име на дисциплината – в кавички (!) (вж. Милчаков 2016). Не е ясно обаче чии традиции продължава ученият.

Представата за текстове на Никола Георгиев, писани нощем, които пълнят тайно чекмедже, е приамвала въображението на мнозина от неговите слушатели, ученици, колеги и почитатели, а отговорът на въпроса за дисидентството

⁵ Много от понятията на големия мислител обаче работят и в друг интерпретаторски контекст; пример за това е книгата на Пламен Шуликов „Иван Пейчев. Стилистика на веридикцията“ (Шуликов 2016).

може да звучи така: „алтернативна култура, алтернативна литература, алтернативна хуманитаристика могат да означават и много повече, и много по-малко от „дисидентска култура, литература и хуманитаристика“. Никога обаче те не са 100%-ово валиден синоним на „дисидентство“. Коректно използвано, това явление и понятие сигнализира само обрата в идейните биографии на бивши комунисти и ортодоксални марксисти, а Никола Георгиев не е такъв – въпреки огромните му и нескривани симпатии към всички бунтове срещу Системата и всички обречени реформаторски опити за нейното „очовечаване“ – Югославия 1948, Унгария 1956, Чехословакия 1968, Полша 1980. Номиналната поява на марксизма като термин и компоненти от аналитичен апарат в негови ранни (Георгиев 1969) и късни работи и в полемики никога не е диктувана от „застраховаща“ реакция „преди 1989“, нито е ограничена от политическа тенденциозност *post factum*, „след 1989“. Тя не се изчерпва с типично дисидентската критика „*Anno Domini 1968*“ и с идейния фермент, който тя добавя в тогавашните дебати за компрометираните институционални практики и геронтократски догматики на „тоталитарно-бюрократизирания марксизъм“ в света на изток от Стената vs култа към „младия Маркс“ и глорификацията на интелектуалния марксизъм на запад от Стената, сякаш генетичното знамение „дете на Сартър“ е дадено не на литератора Пол Пот, а неизвестно кому! Марксистко литературознание (или поне самоопределящо се като такова) обаче е съществувало от края на XIX, през целия XX век; съществува до днес и на запад, и на изток от някогашната Стена. Като литературоведски школи в него личат различни зависимости от лявата политическа и обща интелектуална субкултура, звучат и различни интерпретаторски обертонове. Изследователят на В. Бенямин А. Бжох вярно отбелязва, че

традицията на такъв вид социологическа гледна точка върху изкуството – макар и без да използва модерни политикоикономически понятия – в немската естетическа мисъл и по-конкретно в рефлексията върху литературата не започва нито с Бенямин, нито с Маркс, първообразите ѝ (като „антропологически материализъм“) могат да бъдат забелязани още в XVIII в. “ (Бжох 1999),

да не говорим за съвременните модификации на марксистката идеология в постколониалните и *Gender* студиите с целия техен антидискриминационен патос, в чиято логика жени, деца, сексуални „алтернативни идентичности“, расови, етнически и пр. „другости“ са угнетени класи в марксисткия смисъл на понятието и като такива очакват да бъдат освободени от тиранията на Канона, където доминират различните „евро-фало-вестерн“ центризми на големи и мъртви бели мъже. Не толкова отдавна някои от тях (както и всички литературоведски школи) изпитаха по свой адрес елегантната кавалерска ирония и колегиална критика на Никола Георгиев „Дамите минават първи“ (Георгиев 1991b). Точно той обаче успя да създаде усещането, че за марксизма дори в онези условия може да се говори в дискусивно многогласие, отвъд ритуал-

ните заклинания и цитатния брeвиарий на пропагандата. Поне книгите и трагичните обрати в биографиите на литературоведи и хуманитарни мислители като Дьорд Лукач и Валтер Бенямин заслужават този жест на научно внимание и почит към социологическата традиция в интерпретацията на изкуството и художествената литература, към обществения контекст на творбата и нейния възможен прочит в социологически категории, към идеологическите доминанти, социалните типизации, политическите резоньорства на литературните герои и други атрибути на стандартния „марксистки“ анализ с неговата амбиция да бъде синоним на социология на литературата. В скоби казано, думата „десоциализация“ и нейните производни в оценките на нечия поезия или нечий литературен анализ у Никола Георгиев звучат винаги с много осъдителни конотации – веднъж, когато преди 35 години препоръча например Емил Щайгер с неговия емблематичен иманентистки култ към автономията на литературната интерпретация, той не забрави замислено, провокативно и полемично да попита, а спрямо какво, все пак, тази интерпретация трябва да се автономизира, каква е нейната съпоставимост с „неавтономните“ интерпретации и нейните предимства пред тях? Така без тенденциозна войнственост и дидактизъм, а само с една реплика ученият обори едновременно и марксистите, и иманентистите, а не останаха пощадени и посредниците във взаимния им компромис. Пръв сред тях е Дьорд Лукач. Неговата мисъл, че *„в литературата истински социална е формата. Формата прави възможно поетът да съобщи своето преживявяне на другите, на публиката“*, драматично зачерква, все едно дали в ретроспекция или в перспектива, собствената му мрачна „московска“ ортодоксия от 30-те години и преобръща по същество материалисткия фундамент на цялата марксистка естетика. Лукач обаче достига до това прозрение пак следвайки модела на „диалектическите челюсти“ (по описанието на дървения комунистически новогovor, *Lalanguedebois* в прославената книга на Франсоаз Том⁶); значи ли тогава „обратната им диалектическа захапка“, че „естетическо в литературата е само съдържанието“? Интересни примери предлагат и литературоведски биографии, компрометирани от близост с „кафявата“ версия на тоталитарната идеология. Ако се ограничим с три имена на световната литературна мисъл от XX в., то те са Пол де Ман, Пол Рикъор и Волфганг Кайзер. „...Но толкова да не му личи по нищо!“ – обобща Никола Георгиев парадокса между писаното от Кайзер, у когото няма нито ред литературнотеоретичен текст – пряко или косвено свидетелство за нацистките му убеждения и политически ангажменти към режима като активен член на СА още от 1933 г., убеден националсоциалист и важна фигура в културната дипломация на Третия райх – директор на Немския културен институт в Лисабон от 1941 г.

⁶ И след формалния край на „съветологията“ поради номиналното изчерпване на нейния предмет френската изследователска традиция в аналитичната критика на „дървения език“ продължава активно (Delporte 2009).

Никола Георгиев оборва привидно поляризираните интерпретаторски подходи с ясен (за българския читател) пример. Това е кариерата на литературния герой Бай Ганьо „от литературата към живота и обратно“. „Писмовността“ на появата му като герой на цикъл разкази в жанрово неопределима книга последва „устността“ на континуитетите на тези разкази във вицове, има и чисто литературни континуации, екранизации, драматизации и т.н. – и обратно. Ясната теза, че няма никакви „изконни“ бариери пред взаимобратните преображения и релации между социално и художествено, „филологическо-политическата“ (и полемична във всеки свой ред) есеистика на Никола Георгиев свързва полетата на „филологията“ и „политиката“ по неповторим начин в ерудитски, познавателен и социален смисъл. Освен много горчиви истини за българската съдба и манталитет „политическата филология“ на Никола Георгиев (Милчаков 2012; Георгиев 2008) прогнозира в един специфичен преломен момент – началото на 90-те години – какво може да очаква литературознанието и какво от своя страна обществото може да очаква от „господин Литературоведа“ в новата епоха и в новата Европа. Без маскулинистка (да спестим някои синоними) дискриминация спрямо литературоведките в случая, този господин Литературовед, живял в Ялтенската Източна Европа между Балтийско, Черно и Адриатическо море, е дочакал с облекчена въздишка краха на идеологическия монопол, ликувал е пред вестта за края на партийно-бюрократичния контрол и (авто)цензурата, вкусил е възцаряването на неограничения от нищо интерпретаторски плурализъм. Същевременно обаче господин Литературоведът е усетил много скоро и особената нивелация (ако предпочетем тази дума пред „инфлацията“, която причиняват други фактори, и „девалвацията“, която представлява собствено доброволно обезценяване) на своята професия според цената, която, наред с други стоки, ѝ определя свободният пазар на идеи, знания, думи и книги.

„Симпатиите му към марксизма, доколкото ги носеше, бяха симпатии тъкмо към неговия материализъм.“ – пише Никола Георгиев в трогателния си човешки спомен и безпощаден в описанието на родната политикоинтелектуална конюнктура портрет „Мирослав Янакиев ... и имаше ли той почва у нас“ (Георгиев 2000). В този текст се появява отново ключовата за кариерата на Никола Георгиев дума „точност“. Тя вдъхновява първата му студентска публикация (в съавторство с Иван Добрев) върху „Българско стихознание“ на Мирослав Янакиев; същата дума, но в кавички, му вменяват като литературоведски грях неговите противници в дискусията около „Диви разкази“, а самият Никола Георгиев предпазва пред нейното хипертрофирано разбиране и прилагане със същата иронична възискателност, засвидетелствана в определението към опонентите „сладкодумна критика“.

С жест към сюжетите на позитивисткия биографизъм можем да изследваме влиянието върху Никола Георгиев на първата столица на структуралисткото интелектуално царство – Прага. Той преподава там в навечерието

на „събитията“ (както мъгляво ги евфемизираше новогovorът на съветската пропаганда) и в самия апогей в употребата на понятието „точност на литературната наука“. Категорията „точност“ ни позволява да очертаем условно и научната общност – световна, европейска, източноевропейска, в която също условно възприемаме Никола Георгиев и като човек на своето време и идеи (в Прага недостъпен брой на „Литерарни листи“ от 1967 г. пази и участието му в полемика, в която редакцията го поканва, върху проблемите на академичната славистика).

Като манифест на фразеология, полемична теза, изследователска програма и епистемологична цел „точността“ навлиза в по-обща употреба през 60-те/70-те години до голяма степен благодарение на световната популярност на въпроса на Иржи Леви „Ще бъде ли литературната наука точна наука?“ (Леви 1971)⁷ и серията работи на големия чешки учен върху математическите модели на теорията на стиха (Леви 1969).

Никола Георгиев е пръв сред вдъхновяваните от Мирослав Янакиев в началото на 60-те млади, точни, бунтуващи се и демонстративно „броещи“ различни езикови единици български филолози. Въпреки своя колективен структуралистки ореол сред научната общност и колегиални междуличностни връзки обаче те не формират условно или дословно разбираема школа с обща изследователска програма. Ат. Славов, Н. Георгиев и Ц. Младенов работят през 60-те и 70-те години с ентузиазма, идеалите и апаратите на точността в хуманитарните дисциплини. Те (при водещото място на лингвистиката) се развиват в този период и на Запад, и на Изток в идеологически модернизирания климат – резултат от хрущовото десталинизиращо „размразяване“, франкфуртските ревизии на марксизма, еврокомунизма, реформаторския полъх от Прага, югославския пример на критичните марксисти от „Праксис“ и Корчуланската школа, общото сциентизиране и „репозитивизация“ на социалните науки, настъпило с космическите изследвания, революцията в електронните и биотехнологиите и глобалните комуникации.

Тези процеси обаче имат своите овластени „антагонисти“ в НРБ. Начело с академик Тодор Павлов, те олицетворяват бдителността на „марксистко-ленинската идеологическа стража срещу формализма и буржоазната лъженаука кибернетика“. От друга страна, „точните“ български литературоведи стават мишена и на представителите на друг интелектуален кръг литератори

⁷ За действителен създател на термина и на програмата „Методология на точното литературознание“ е смятан Б. И. Ярхо, живял в СССР през годините 1889 – 1942, а според търсачите на прототипове и литературни митове – по своята изключителна ерудиция – един от биографичните първообрази на Булгаковия Майстор. Манифестната монография обаче, заедно с други текстове на филолога – политически затворник и „спецпоселенец“ в Сибир, където умира – е писана в затвора и през сибирското заточение и публикувана едва през 2006 г. (Ярхо 2006; Шапир 2005: 43-61).

с особено място в тогавашния културен живот. Спорове „за и против структурализма“ през 60-те/70-те години с различни акценти се водят в целия „лагер“ – от застиващия в условията на Брежневата ресталинизация СССР (Басина, Полякова, ред. 1975), в реформаторската и „нормализирана“ след 1968 г. Чехословакия и дори в практически почти освободените от идеологически надзор унгарска (Vilmos 1986: 279-92), румънска (Net 1990: 221-274) и полска литературоведска хуманитаристика (под забавното пророчуване „И ти ще станеш структуралист!“ или като „Въпроси към семиотиците“, които в коректен и напълно толерантен тон отправя Хенрик Маркевич – най-видният полски академичен литературен теоретик с международен авторитет и с изповядвано марксистко верую до края на дългия му живот, дори след преживяното от него до границите на оцеляването в сталинските концлагери в Централна Азия, където бива откаран като млад полски комунист (Balcerzan 1973: 1-8; Markiewicz 1989: 189-197).

На литературоведската сцена „от Прага до Владивосток“ спорят със структуралистите повече или по-малко ортодоксални марксисти, изглежда обаче, че с изповядваните си идеи и аргументи в спора споменатият кръг противници на точните структурни методи е характерен, наред с други нейни екзотики, изключително за България от този период. Това е нападателното дилетантство в специфичните проблеми на литературната теория (възприемано тогава също като нонконформизъм) на няколко народопсихолози и есеисти в техните импресии, трепети, болки и тревоги за „котловинната изконност на неуловимото в нашата литература, обречено да посърне в хладината на рационалната рефлексия над проблемите на духа и културата, и да изчезне завинаги сред обезличаващата стихия на космополитната цивилизация“.

...четирите десетилетия на Великия български изолационизъм, когато чуждестранното литературознание бе не само чуждо, но и вражески чуждо. Тогава например при разправиите около структурализма в хор бе изречено следното заключение: структуралният анализ няма почва у нас, той може да се прилага към „западни“ произведения, но за нашата литература той е не само чужд, но и кошунствен...(Георгиев 1992)

Оставяме догадките дали в тези носталгични унеси критиците „импресионисти“ и пръв сред тях Тончо Жечев е бил верен на спомените за рустикалната дивяддовска идилия в общата си „консервативно-романтическата“ мисловна нагласа и на още посочените от Никола Георгиев „романтически догматизъм“, „национален изолационизъм“ и „регионализъм“, или прагматично и прозорливо е предусетил официално приближаващия националконсервативен „коренотърсачески“ обрат в „културната сфера“ на НРБ. Самите новатори водят спорове помежду си [както Никола Георгиев предпазва пред фетишизацията на таблиците и цифрите „кой какво брои, как го брои и какво излиза накрая от това броене“ (Георгиев 1975)], докато тръгват по напълно

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
различни научни пътища в различни дисциплини (Георгиев 1972; Куюмджиев 1974: 29).⁸

Така „точните“ български литературоведи, междувременно надхвърлили националните граници биографично-пространствено (като Ат. Славов) или с текстовете и идеите си (като Н. Георгиев), дочакват легитимизацията на структурно-семиотичните методи към 80-те години.

За Никола Георгиев като полемист не са валидни думите за Аристотел, който според Франсис Бейкън установява своята духовна власт в науката най-вече защото срина в заядливи полемики останалите системи, постъпвайки като *„турски султан, който не чувствал своето философско царство в безопасност, докато не унищожил братята си, и се грижел само за това – потомството в нищо да не се съмнява.“*⁹

Никола Георгиев надхвърля вярното, но непълно разбиране за смисъла на дискусията като „жанр“ и „институция“ на литературния живот, която единствена (заедно с почти задължителното в нейния „арсенал“ отворено писмо) позволява „тук и сега“ да видим и чуем спорещите като живи хора с техните художествени вкусове, граждански позиции, морални принципи и политически страсти. Именно дискусията, която драматично разделя литераторите, заедно с манифеста, който патетично ги свързва, ученият винаги е изтъквал с нескривано съжаление сред тежките липси и „значещи отсъствия“ в българската литература и културен живот. Обяснението на тази липса той е търсил в много рядкото у него, но винаги премерено и точно позоваване на някои десоциализиращи, за да не кажем – асоциални! – особености в „националния менталитет“. При всички условности на тази категория, с всички справедливи подозрения спрямо нейната валидност в понятийния апарат на хуманитаристката рефлексия, нейната инструментализация и компрометиране в българските интелектуални традиции и условия, опитът позволява да се твърди, че този възпътен в социални нрави роден менталитет е склонен да отъждествява докрай принципните несъгласия по научни теми и художествени проблеми с възможните мотиви на личната неприязън в нейния пагубен за душата и разума репертоар – от съперническата ревност и кариерно-колегиалната завист до политическата атака срещу опонента.

Точно тук ученият многозначително засвидетелства своя траен интерес към един понякога зловец в прагматиката си литературен жанр, **именно защото синхронният спор с този жанр е невъзможен**, именно защото едната „страна“ в този спор може дори и физически да бъде ликвидирана в изпълнение на „жанра“, или да води дискусията десетилетия по-късно в тиши-

⁸ Задълбочена ретроспекция към полемиката е текстът „Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретациите (Върху полемиките в българското литературознание)“ на Боян Манчев (Манчев 1999).

⁹ Цит. по Попиванов, Митев 2013: 14.

ната на прашния архив с разсекретени тайни, но без най-важния дискуснт – авторът, анонимен, псевдонимен или с чин, име, презиме и фамилия. Този мрачен жанр е литературният донос, а неговата персонална емблема, обезсмъртена за вечни времена в Русия с титлата „литературен доносник“ – критикът Фадей Венедиктович Булгарин – се мярка в някои текстове и изказвания на Никола Георгиев¹⁰.

Бледо е да се каже, че в полемиките, които пряко или дискретно засягат методологическите проблеми, ученият създава интерпретаторски контекст на нови литературни произведения и разколебава йерархии в литературния канон. Той деконвенционализира всяка рутина и с богат до неизброимост реторичен инструментариум (от резкия сарказъм, фината ирония до сциентичната строгост и метафизичната рефлексия) сочи ограничеността и рисковете пред всяко говорене, писане и стил на теоретизиране за литературата, което се отклонява от рационалността и вярата в социалния, културния и човешкия смисъл на литературната наука.

С признание за досегашните им тълкувания в българската литературна наука пропускаме фактологията, хронологията и персонологията в дискусиите за „Диви разкази“. Към написаното за тях в студиите на Боян Манчев (Манчев 1999) и Владимир Янев може да се добави много малко и то по-скоро засяга образа и стратегиите на полемиста Никола Георгиев.

На първо място и с поглед към класическата древност на подобна характерологична дилема, не може да получи еднозначен отговор важният въпрос – условно аристотелевски или платоновски полемист е той? Привилегированата позиция на аристотелевския тип в историята на литературоведската рефлексия очертават солидните линии на класическите поетики, структурализма и (донякъде) феноменологията – при ясното елиминиране на всяка оценъчност. Освен реторичните систематизации, поетиката с Платоновски импулси вдъхновява рецептивистото наследство от съвременната Констанцка школа до

¹⁰ Вж. изказването на учения от 16 юли 2001 г. на Кръглата маса „Досиетата на Държавна сигурност в българската култура“ <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/130/lv0130003.htm>

Жанрът „литературен донос“ е стар и при цялата му морална неприемливост той представлява патологично инструментализирана, но по същество една от формалните литературно-социологически връзки между автор, текст, „реципиент“, критик и обществена институция. Известно е, че Джакомо Казанова като „щатен информатор“ с хонорар от 15 дуката месечно между 1776 и 1782 г. усърдно донася на Венецианската инквизиция за предпочитани в салонните разговори автори, произведения и теми, за издателските планове на печатниците и за „бунтовен дух“ в една пиеса – (Stefanik 2000: 12-14); 720 страници илюстрират дейността на „литературния доносник“ Фадей Булгарин в изключителното изследване (Рейтблат 1998). Количествено все още необхванатият принос на българските комунистически тайни служби към жанра е документиран у Марангозов (Марангозов 2000).

средновековните „поетрии“, които виждат меда на поезията и нейния смисъл не в строежа, а в нейното въздействие; в нейната линия е и теорията на романтичното „преживяване“ (*Das Erlebnis*). Платоновската поетика по общо мнение увенчават концепциите за диалогизма в книгите на М. М. Бахтин, тя отрича иманентизма, държи на аксиологията, вниква в социалния контекст на литературата сред идеолозите на епохата, и изобщо „слуша и чува“ творбата в диалозите и многогласията на социалното говорене. Съвършено ясно е, че тези грубо, но не и невярно противопоставени линии, и техните дискурсивни модификации могат да обхванат тълкувателя на литературата Никола Георгиев само в много сложни взаимни преплитания.

Обяснението на всепроникващия полемизъм на Никола Георгиев е в нещо, което Б. Манчев съвсем вярно долавя:

Н. Георгиев извежда металитературознанието чрез опозицията (или неразчленеността) между литературата и изследващите я текстове. ...Методологията на металитературоведския проект на Н. Георгиев би могла да се схематизира по следния начин. Първата важна операция представлява извеждането на проблемите и понятията, които ще служат за критерий на систематизацията. Реториката на почти всеки частен текст на Н. Георгиев води към формулиране на позиции, които са по-скоро проблематизиране на позиции – откриване/създаване на проблемни полета, които „разчертават“ епистемологическата повърхност. Над тази теоретическа операция се надгражда метатеоретическата: към изведените позиции се отнасят частните емпирични теории, школи, автори. Следващият етап на систематизирането (което може да бъде и хаотизиращо, тоест дестабилизиращо систематизиране) представлява групирането на „теориите“ по скалата между двата антиномични полюса, като всъщност най-важно е самото идентифициране на полюсите, на крайните възможни, взаимоотричащи се позиции, които полагат и гарантират устойчивостта на цялостната рамка на диспозицията. По този начин завършва изграждането на диспозицията, която е изходна точка на металитературоведския анализ.

Репликата ми към този цитат следва ориентира на думите „опозицията (или неразчленеността) между литературата и изследващите я текстове“ в друг аспект. Пропускам строго ницшеанското разбиране за „танците“ на описателния език при художествените феномени и производния деконструктивистки поглед към темата. Стилното многогласие на всеки анализ на Никола Георгиев не е само израз на таланта на блестящ хуманитарен писател. Свърхспециализиран термин, известен на шепа експерти и битов турцизъм, емоционален изблик и сциентичен словесен разрез, ерудитски коментар и вслушване в простодушно мнение, почит и пародия, тъга и шега в неговите текстове могат да поразжат експресивно по въздействие и незаменяемо по точност единство.

Стилът обаче ни напомня, а Никола Георгиев много пъти е наблягал, и то не само в ерудитско-информиращ контекст, че преди да възникне научна

рефлексия върху литературата, са съществували множество форми за нейното познание, чийто окончателен статут като „декласифицирани единици“ в епистемологичните архиви никога не е сигурен. Появата на термина „литературознание“ през 1842 г. за никого не е културно събитие и знамение, авторът на термина – забравеният философ хегелианец Йохан Карл Фридрих Розенкранц – за никого не е културен герой; днес литературоведски жанр рутинно означава „статия“, „студия“, „монография“ и „сборник със статии, студии и монографии“; на прелома между XVIII и XIX век, когато се създава и терминът „литература“, е означавал преди всичко философски съчинения и части от тежки томове под перата на Жермен дьо Стал, Кант, Хердер, братя Шлегел, Шелинг, към средата на столетието – на Тен, Дилтай... Още Антифан от Родос към края на V в. пр. Хр. обаче е автор на комедиите „Поезия“ и „Сафона“, а комедиографът Амфис – на „Дитирамб“ – кой се наема да отмери дали като рубрики в литературоведски речник или като интегрално въздействие на текст и спектакъл тези заглавия носят повече познавателна полза на литературоведа?

Полемизмът на Никола Георгиев напомня на всяка литературоведска школа особено в моментите на върховно самоопиянение,

- че загубата на умението да използва тези разнородни инспирации си е само за нейна сметка;
- че стойността на собствената концепция става пропорционално по-висока с допуснатите в собствения текст други интерпретаторски гледни точки и стилове на теоретизиране;
- че еднороден модел на литературоведска рефлексия няма поради спецификата на самата литература като предмет на интерпретация и нейните възможни (хипотетично неизчерпаеми) съпоставимости;
- че с другите може да спори най-добре този, който спори едновременно със себе си.

Всепроникващият полемизъм у Никола Георгиев има един също всепроникващ противник – езиковата патология, диктувана от политически и други доктрини и конюнктури (критиката на политическия език в „Крещящата глухоняма революция“). В неоченимата роля на учения за „завръщането на Чудомир“ например си струва да припомним думите му, че в „разказите на Чудомир намираме първия голям присмех с езиковата патология в историята на нова България.“ Но, както личи от последните интервюта на Професора, самите езикови патологии и пораждащите ги социални дадености далеч не са последни в българската история.

Така отвъд злободневните дилеми на дискусиите и идеологическите конюнктури Никола Георгиев изгражда интегрален хуманизъм на убеждението, основан върху ценностите на литературата и нейните прочити, и отстоява критичния хуманоцентризъм като истинската голяма цел на науката за

литературата. Покрай обясняваната от него някога в препълнената аудитория реторична тетрада „*Docere, Delectare, Movere*“ + „*Persuadere*“, се изкушавам да кажа „хуманизъм на персвазията“, за да предизвикам (при неговата нетърпимост към претенциозни чуждици) ако не неговия полемизъм, то поне писалката му.

Библиография

- Басина, Полякова, ред. 1975:** *Структурализъм: „за“ и „против“*. Под ред. Е. Басина, М. Полякова. Москва: Прогресс, 1975.
- Бжох 1999:** Bzoch, A. *Walter Benjamin a estetyka moderna*. Bratislava, 1999, 76-77.
- Блум 1975:** Bloom, H. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Ганчев 2012:** Ганчев. Д. *Спомени за княжеското време*. София: Захарий Стоянов, 2012.
- Георгиев 1969:** Георгиев. Н. Разноличието на едностранчивостта (критически наблюдения върху методологическата безпътница на съвременното немарксистко литературознание). – В: *Философски и методологически проблеми на съвременния модернизъм и на западното литературознание*. Под ред. на П. Зарев. София: Наука и изкуство, 1969.
- Георгиев 1972:** Георгиев. Н. „Диви разкази“, от гледище на науката, морала и сладкостната критика. – В: *Литературна мисъл*, № 2, 1972, 6.
- Георгиев 1975:** Георгиев, Н. Zarys Wersyfikacji Bulgarskiej от Atanas Sławow (Poetika VIII с приложение таблици, 1974 г.). – В: *Литературна мисъл*, № 4, 1975.
- Георгиев 1991a:** Георгиев, Н. *Нова книга за българския народ*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991, 167.
- Георгиев 1991b:** Георгиев, Н. Подир сенките на половете. – *Култура*, бр. 31, 1991.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. Ние и светът – този път в литературознанието. – В: *Името на розата и на тютюна*. Електронно списание LiterNet, 23 юни, 2002 <<http://litenet.bg/publish/ngeorgiev/imeto/nie.htm>>
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. *На повратки в село – или към света? Никола Вапцаров и Николай Марангозов по кръстопътищата на българската литература*. София: Гражданско дружество „Критика“, 1999, 52.
- Георгиев 2000:** Георгиев, Н. Мирослав Янакиев ... и имаше ли той почва у нас. – В: *Култура*, бр. 48, 2000.
- Георгиев 2008:** Георгиев, Н. Интервю с проф. Никола Георгиев. Българските литературоведи са самотници. – В: *Любословие*, т. 8, 2008, 9-13.
- Долежел 1985:** Doležel. L. Semantyka narracji. – *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskie*. 1985, Tom 76, № 2, 289-310.
- Долежел 2008:** Doležel. L. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.
- Константинов 1893:** Константинов, А. До Чикаго и назад. – *Български преглед*, кн. 5, 1893, 56.
- Куюмджиев 1974:** Куюмджиев, К. „Диви разкази“, и „точните“, науки“, . В: *Литературна мисъл*, кн. 2, 1974, 29.

- Леви 1969:** Levý, J. Mathematical Aspects of the Theory of Verse. – In: *Statistics and Style*. Ed.by L. Doležel. New York, 1969, 95–112.
- Леви 1971:** Levý, J. Bude: literarní veda exaktní vedou? – V: *Úbor studii*, Praha, 1971.
- Манчев 1999:** Манчев, Б. Интерпретации на идеологията, идеология на интерпретациите (Върху полемиките в българското литературознание). В: Литературна мисъл, № 1, 1999.
- Марангозов 2000:** Марангозов, Ц. Доносът като литературен жанр. – В: *Литературен форум*, № 7-8 (430-431), 2000.
- Милчаков 2009:** Милчаков, Я. Соцреализмът и идеологическата дезинтеграция на режима (1956–1989 г.) – *Соцреалистически канон/ Алтернативен канон. Официално и неофициално в българската литература и култура между 1944 и 1989 г.*, София: НБУ, 2009, 381-419.
- Милчаков, Я.** Прелъстителят и изоставените. Никола Георгиев на 75 години. – В: *Култура*, бр. 40, 23 ноември 2012.
- Милчаков 2016:** Милчаков, Я. Идеали, знаци, истории и илюзии на точността (математически, количествени и статистически методи в литературната наука – край на XIX – началото на XX век) – *Статуите на мисълта. В чест на професор Иван Младенов./The Statues of Thought. In Honorem Professor Ivan Mladenov*. София: Академично издателство „Проф.Марин Дринов“, 323-341.
- Попиванов, Митев 2013:** Попиванов, Б., Митев, П.Е. Предговор. В: *Карл Маркс. Човекът и бъдещето*. София: Изток-Запад, 2013, 14.
- Раджиковска 1999:** Radzikowska, Z. *Z historii walki o wolność słowa w Polsce cenzura w okresie PRL w latach 1981-1987*, Kraków, 1999.
- Рейтблат 1998:** Рейтблат, А. И. Вудок фиглярин. Письма и агентурные записки Ф. И. Булгарина в III отделение. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.
- Шапир 1969:** Шапир, М. „Тебе числа и меры нет“: О возможностях и границах „точных методов“ в гуманитарных науках. – *Вопросы языкознания*, 2005, № 1, 43-61.
- Шуликов 2016:** Шуликов, П. *Пейчев. Стилистика на веридикцията*. София: Фабер, 2016.
- Янев 2006:** Янев, В. „Диви разкази“ в българската литературна критика. Електронно списание LiterNet, 8 февруари, 2006 <http://liternet.bg/publish13/v_ianeve/divi.htm>.
- Ярхо 2005:** Ярхо, Б. *Методология точного литературоведения. Избранные статьи по теории литературы*. Москва, 2006.
- Balcerzan 1989:** Balcerzan, E. I ty zostaniesz strukturalistą. – W: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, № 6 (12), 1973, 1-8.
- Delporte 2009:** Delporte, Ch. *Une histoire de la langue de bois: De Lénine à Sarkozy*. Paris: Flammarion, coll. „Histoire“, 2009.
- Markiewicz 1989:** Markiewicz, H. Pytania do semiotyków (literatury). – W: *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa, 1989, 189-197.
- Net 1990:** Net, M. Semiotics in Romania. – In: *The Semiotic Web*, ed. Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok, Berlin, 1990, p. 221-274.
- Stefanik 2000:** Stefanik, M. Casanova a inkvizicia.- *Historická revue*, № 9, Ročník XI, 2000, 12-14

Vilmos 1986: Vilmos, V. Semiotics in Hungary. – In: *The Semiotic Sphere*, ed. Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok, New York: Springer, 279-292.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЩЕШЕ ЛИ ДА ИМА „МИСЪЛ“
БЕЗ ЗНАМЕНИТАТА ФОТОГРАФИЯ
ОТ 1905 Г.?

Пламен Шуликов
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

WOULD THERE HAVE BEEN A LITERARY CIRCLE MISAL
WITHOUT THE FAMOUS PHOTOGRAPH OF 1905?

Plamen Shulikov
University of Shumen Konstantin Preslavski

Abstract. The article puts forward at least three hypotheses. The first hypotheses is whether the great attention of literary criticism to the work of the Misal (Thought) circle would have had the same magnitude if it had not been for the famous photograph and its myth-generating power? The second concerns the fundamental re-relationship between verbal and visual, since the ideological significance of the Misal magazine as a sacred verbal medium is somewhat blasphemously sought in the meaning potential of a single image. The third hypothesis focuses on the contribution of photography with its inherent "graphic sadism" (W. Benjamin) to the understanding of realism in our country at the turn of the last century, and even later. The interest in these issues is provoked by similar photographs of literary circles from the first decades of the twentieth century, which provoke tempting doubts that they are deliberately reminiscent of G. Woltz' iconic photograph and the already well-known, rather unambiguous and already discussed photo-arguments of our time.

Key words: literature, photography, realism, myth-generating potential, four, reminiscence

Този въпрос бе зададен неотдавна от Никола Георгиев¹. Разбираема е неизбежната му актуалност след 2014 г., когато в твърде къс период и доста изненадващо няколко текста² наново се концентрираха върху хипотетичните

¹ В личен разговор с Яни Милчаков, на когото благодаря, че бе любезен да сподели това с мен.

² Вж. напр. Неделчев 2014; Калинова, БВБ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015; Николчина 2015; БВБ 2015; Неделчев 2016: 85-87.

фотографски опори на реалния литературоведски култ към кръга „Мисъл“. Вече бяхме преживели и като че даже позабравили едно шокиращо идентификационно фотопредизвикателство от 1995 г. След 20-годишна пауза, през която по неволя, в режим на постоянно закъснение и в повечето случаи неуспешно се адаптирахме към разнокалибрени постмодернистки жестове, разпознаваемият иконографски образ на четворката от „Мисъл“ осъмна с нови лица, при това – с повече от четири. Разбира се, става дума за манифеста на „п“³. Там, изписани още в самото начало, годините 1905, 1995 и 2015 като че ли чертаеха, така да се каже, рождественската и воскресна хронология на колективния фотообраз. С един предговарящ текст [„Фотографии на четворки в миналото“ (ВБВ 2015)] авторите на манифеста за пръв път ясно изговориха иначе витаещото, красиво и в някаква степен пожелателно (само заради липсата на аргументирани изследвания върху публичния живот на знаменития портрет от началото на века) допускане, че авторитетът на „Мисъл“ има своите визуални опори, без които той не би постигнал дълголетна устойчивост и които са формирали траен, континуален и едва ли не повсеместен стремеж към възпроизводство чрез отъждествяване с изходната иконографска норма от 1905 г. Същевременно, разбира се, не без помощта на дълголетно витаещи предчувствия за това, поредните млади от „п“ на висок глас реабилитираха поизбледнелия потенциал на визуалния образ като равноценен конструктор на публично легитимната норма за литературна ценност, наред със специфично литературни обстоятелства. Те твърдо настояваха, че подобна, почти каузална зависимост не подлежи на съмнение поне заради интегративността на обществения живот. Не на последно място, те внесоха своята лепта в ескалацията на климакса („знаменита, велика, звездна“), неизменно атрибутиращ литературоведския прочит на иначе естествено, според алгебрата, число четири.

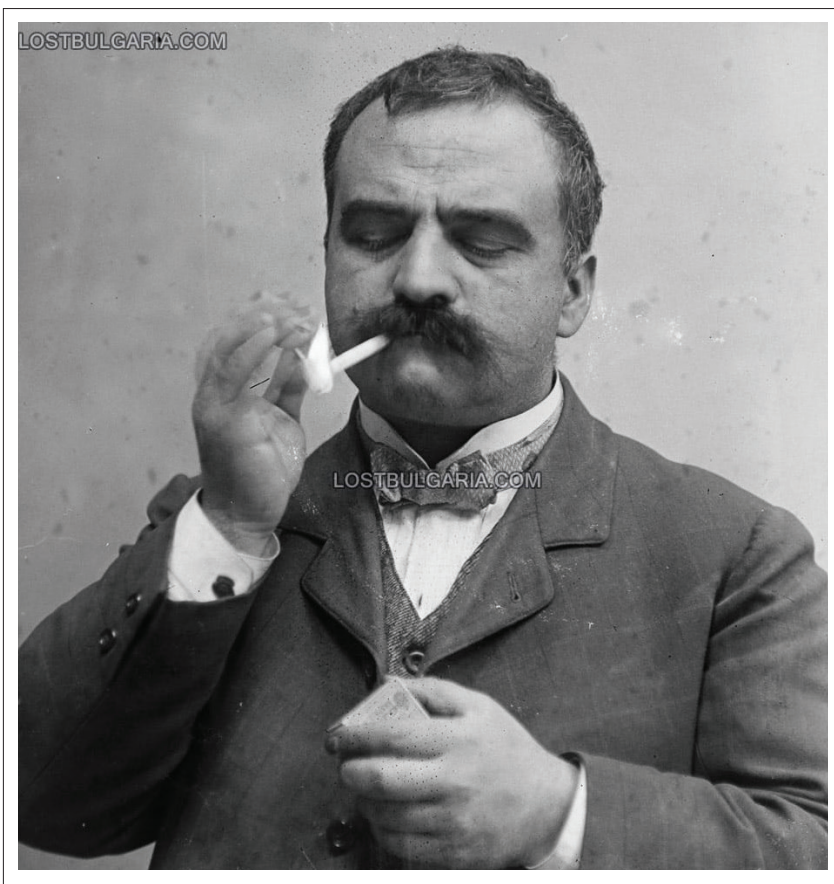
Дори въпросът в заглавието на настоящия текст да е леко модифициран, във всеки случай несъмнените хипотези, очертани от него, са поне три. Първата от тях се интересува дали изобщо христоматийното литературоведско внимание към кръга „Мисъл“ би добило своя характер на почти поклоннически култ без знаменитата му фотографска опора и нейния митогенен ресурс? Втората тълкува фундаменталните отношения между реч и образ, доколкото идеологическата значимост на сп. „Мисъл“ като сакрализирано медийно поле на словото е някак светотатствено търсена в смислоторния потенциал на едно единствено изображение. Третата (признавам, малко по-индиректно засягаща обединението на първия ни литературен модерн) кръжи около приноса на фотографията с присъщия ѝ „графичен садизъм“ (В. Бенямин) изобщо към схващането за реализъм у нас около междувековната граница, а със сигурност и по-късно. Основателността на тези въпроси потвърждава както такива фотографии на литературни кръгове от първите десетилетия на XX век, които про-

³ Калинова, ВБВ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015.

вокират изкусителни съмнения, че са преднамерено реминисцентни спрямо създадената от Волц фотоикона, така и споменатите вече общоизвестни, доста недвусмислени и коментирани вече в критиката фотоаргументи от нашето текущо съвремие.

Фотографиите или „фотографският сериал“⁴

Безспорното начало на фотопоредицата, повече от столетие индоктринараща българското литературознание, заема, разбира се, творбата на френскоговорящия „немски“ грък, български поданик и придворен фотограф Георг Волц, който, твърде вероятно, дори не е подозирал митогенния потенциал на своето студионо вдъхновение.



*Георг Волц (Georg Woltz), придворен фотограф.
Автопортрет, заснет в студиото му в София (около 1907 г.)*

⁴ Николчина 2015.

През 1905 г.⁵ в своето първо фотостудิโอ на ул. „Лега“ той изработва няколко групови фотографии на участниците в кръга „Мисъл“, една от които се радва на особено широка популярност и като че ли най-плътно е предпоставила визуалния образ за четворката, отложен в колективната ни памет.



Фотография: Георг Волц, 1905 г. (П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров, д-р К. Кръстев)

Ако предприемаме разсъждения върху едва ли не каузалната зависимост между визуализирания от Волц наглед на кръга „Мисъл“ и последващия литературоведски култ към обединението, би следвало в изпреварващ порядък да си дадем сметка, че засега все още липсва литературно-социологическо изследване, специално посветено на разпространението на фотоиконата, на нейния автономен публичен живот като митогенен факт, на съпътстващите я оценки сред самата четворка, както и всякакви допълнителни обстоятелства, направляващи сценичния ѝ живот, и пр. По този повод е разбираемо да съжаляваме, че сме пропуснали да се допитаме до Офелия Кръстева-Шивачева. Дори самият ѝ внук, литературоведът Румен Шивачев, няма спомени за

⁵ По повод на годината има известни разноречия сред изследователите, някои от които твърдят, че знаменитата фотография е направена през 1906 г. Тъй като все пак става дума за снимка, се позовавам на истории на фотографията у нас. Вж. Боев 1983: 204; Галибов 2013: 17.

автентична фамилна информация, която би хвърлила известна светлина върху коментирания въпрос. Засага като че ли разполагаме единствено с текста на М. Неделчев „Ритуална снимка на кръга Мисъл“ (Неделчев 2016: 85-87), буквално провокиран от дарствен жест на доктор-Кръстевата дъщеря Офелия Шивачева към съвсем младия тогава (23.IV.1968 г.) литератор, както впрочем гласи и самият дарствен надпис. Предмет на дарствения жест със стойност на ритуално посвещение в литературата е именно една от фотографиите на знаменитата четворка. Фактически удостоверената яснота на това макар и красноречиво обстоятелство обаче като че ли остава в обхвата на персоналната просопография. Същевременно то прекрасно илюстрира и посоката на една все още ненаписана, но, надявам се, осъществима социология на, така да се каже, „литературната“ фотография у нас.



Войната на Българския Парнас

Редакторите на сн. „Мисъл“ срещу Кирил Христов

Елин Пелин. *Самоеди*
(Ал. Божинов. *Минали дни*,
София, 1958, с. 126)

Доколко създадената от Г. Волц визуална представа за сп. „Мисъл“ като за мисловна, светогледна, доктринално неразчленима група се комплектова трайно с вярата, че значимите успехи на литературното поприще са неизбежно предпоставени от екипното обединение, личи дори от една не твърде добронамерена карикатура на Елин Пелин. Независимо обаче от очевидната инвектива на своята изобразителна тенденция (понятие впрочем наложено от д-р Кръстев предимно като че за да се самопортретува), рисунката на така и неосъществения байловски художник дори не дръзва да оспори наложената вече визуална представа за барикадното единство на „Мисъл“. Унизително тушираният от четворката К. Христов е красноречив аргумент към поразителната мощ на съединистката кауза, дори тя да е само литературна.

Две години след иконографския шедевър на Г. Волц студентското литературно микросъдружие на Йордан Сливополски-Пилигрим и Крум Кърджиев (по повод на когото тук е мястото да се каже, че тъкмо на проф. Никола Георгиев принадлежи заслугата той да бъде открит като сензационен феномен за българското литературознание) заклинателно предговаря в Лемберг (Лвов) своите нескрити младежки амбиции в словесното изкуство не с писмена реч, а именно с фотография.



*Йордан Сливополски-Пилигрим и Крум Кърджиев, Лемберг,
1907 г. (ДА - Шумен, фонд 813К, оп. 1, а.е. №68)*

Подозренията, че тя е постановъчно реминисцентна спрямо фотографията на Г. Волц, са твърде изкусителни, поне за мен. Систематизирах ги в една своя отдавнашна работа от 2009 г. (Шуликов 2009: 119-144.), но, в интерес на истината, трябва да призная, че обстоятелства, обосноваващи безспорна реминисцентност, липсват. За сметка на това обаче интертекстуалните адреси, целящи като че ли демонстративна разпознаваемост особено в лирическото творчество на К. Кърджиев, очертават подозрително изчерпателно почти пълната парадигма на литературните фобии и филии на кръга „Мисъл“. Както в неговите непубликувани стихотворения, така и в единствената му лирическа книга „Творческа тъга. Песни“ (Шумен, печ. И. Аргоети, 1923), са пиететно усвоени канонизирани вече емблематични конструкции и на Х. Ботев, и на П. П. Славейков, и разбира се, на П. Яворов. В реминисцентното предразположение на Кърджиев недолюбваният от „Мисъл“ К. Христов е обгърнат от пълна, така да се каже, интертекстуална тишина, за разлика от „стария“ Вазов. Както се полага на народен поет, той е почетен с отделен обструктивистки текст, красноречиво обозначен „Апостроф“⁶, като че за да не остане нито капка съмнение в лоялността на автора към аксиологичните директиви на младите от „Мисъл“.

Интересен аргумент към предубеждението ни, че четворката от „Мисъл“ добавя недоказуем, но същевременно и неоспорим, така да се каже, аксиоматичен литературен дивидент към иначе твърде обикновеното числително бройно „четири“, дава едно недатирано колективно писмо в стихове от периода между 1909 – 1912 г. Разполагаме с него благодарение на Г. Константинов, който доста по-късно го публикува в книгата си „Едно необикновено приятелство“. Написано е от основателите на бъдещия кръг „Звено“, който, както е известно, през 1914 г. успява да легитимира претенциите си за литературен суверенитет и в няколко единствени броя на едноименно списание, като преди това е дал убедителна заявка за своите законодателни намерения в литературния живот и чрез антологична селекция. Наречено от своите автори „Резолюция-протест“, писмото в стихове ударно залага в началото си на очевидно важното уточнение на техния брой [„Днес, на втори февруари,/ ние, тримата (курс. мой – П. Ш.) другари,/ ваши достове сè стари – /Димчо, Коста и Димитър,/ кат’ мечтахме по за литър...“ (Константинов 1967: 95)]. Тук неизвестни около имената на героите почти няма. За разлика от безспорните като Димчо (Дебелянов) и Димитър (Подвързачов), от известно персонално уточнение се нуждае май само името Коста. По-надолу обаче текстът сам щедро предоставя нужното указание, като нарича Коста „шваба“: „Тук за него ще престанем/ и за Коста ще захванем./ Тая шваба продължава/ да си смуче като крава,/ нивга трезвен не остава./ Пие, а пък нам не дава...“ (Константинов 1967: 97). Очевидно става дума не за втория Коста (К. Константинов-Душечка), който по време на Ни-

⁶ Людокос, год. I, бр. 14 от 26.01.1914 г.

колай-Лиливия престой в Париж (1909 – 1912) също пребивава там за около половин година, когато всъщност се и запознава с Лилив, за да бъде впоследствие въведен от него в кръга, а за Коста Кнауер. Поредното литературно обединение комплектова своя изходен четиричленен състав чрез фигурата на адресата, „счетоводителя Михайлов“ или „Михайлов-Лилиев“⁷, който по време на Балканската война е мобилизиран в родната си Стара Загора. Така писмото в стихове („Резолюция-протест“) се оказва своего рода фотографски портрет на поредната четворка в стихове, не особено прилични на места, и всъщност може да бъде полаган, разбира се – с известно предубеждение заради липсата на контактологични основания, в така или иначе съществуващата традиция, положена в поемата „Hiawatha's Photographing“ (1857 г.) на Л. Карол, фотографското изображение да бъде подменяно чрез речеви екфразис. В поемата си Карол, така да се каже, „преразказва“ нехаресаните от клиентите фотографии на Хаявата. В тази традиция на *écriture automatique* успешно се вписват, например, както разказът на Чудомир „Фотографът“ (1935 г.), така и шеговито-ироничното есе на К. Чапек „Човекът и фотоапаратът“ (1930 г.). За тях ще стане дума малко по-късно. Тук обаче имам предвид преди всичко шокиращия хипотипозен потенциал на фотоизображението, който към средата на XIX в. взривява рецептивния медиен стереотип, като подлага на съмнения и неизбежно преосмисляне съзерцателния миметизъм на традиционната пикторалистка конвенция. У нас тези промени в структурата на нормативния социален рефлекс спрямо шокиращия „графичен садизъм“ (В. Бенямин) на фотоизображението, разбира се, закъсняват и странно съвпадат с първото масовизиране на интереса към фотографията на границата между вековете, отчасти провокирано от популярния и евтин „Кодак брауни“ на Джордж Ийстман. В контекста на остра репрезентативна конкуренция речевият екфразис също мобилизира своя хипотипозен ресурс. Как обаче протича у нас около междувековната граница този сблъсък между традиционно „уседнали“ в художествената практика сътрудници като реч и рисувано изображение, от една страна, и фотоизображение в ролята на пореден медиен варварин – от друга, е отделен въпрос, заслужаващ специално внимание. Тук само ще схематизирам няколко опорни пункта на възможните разсъждения върху него.

Дори да изглежда странно на пръв поглед, именно със „стария“ Вазов като че ли е свързано началото на това осъзнато взаимодействие у нас. Прелюбопитни обстоятелства около илюстрациите на първото самостоятелно издание на романа „Под игото“ от 1894 г. разказва Асен Василиев (Василиев 1976). По спомени на Иван Попов (в ролята на Боримечката), привлечен заедно с други актьори от тогавашната трупа на „Сълза и смях“ за работа върху илюстрациите, първо били инсценирани някои от най-емблематичните епи-

⁷ Според формулата на Г. Михайлов от едно талантливо негово писмо в стихове до Лилиев от юли 1914 г. Вж. Константинов 1967: 176.

зоди. След това „живите картини“ били заснемани от придворния фотограф Иван Карастоянов. Неговите пък фотографии, „дообработвани“ най-накрая от И. Мърквичка къде с гваш, къде с туш, се превръщали в убедително рисувани илюстрации. Така „графичният садизъм“ на изходното изображение като автентичен белег за неговия фотопроизход се оказвал смекчаван, даже заличаван чрез ценностния престиж на традиционни пикторалистски способности. Тези илюстрации впрочем и до днес най-често съпровождат илюстрираните издания на романа, за да конструират стабилна и единна визуална представа за най-концептуалните според Вазов романови сцени. Въпросът е какво е заставило Вазов да се опре на фотографията като посредник (тъкмо медия) между текста и неговата частична визуализация, прицелена във фундамента на колективната памет. Очевидно е, че елитната художническа група (А. Митов, А. Пиотровски, Й. Обербауер, И. Мърквичка), привлечена от Вазов, свидетелства за все още наличния през 90-те години на XIX век аргументативен приоритет на рисуваното изображение. Макар и някак задкулисно допусната в проекта от 1894 г. обаче, фотографията в лицето на единствения си застъпник И. Карастоянов сред иначе многочисления екип от актьори и художници като че сигнализира за колебания в публичния рефлекс спрямо нормата за репрезентативна достоверност и нейните конвенционални агенти. Макар под надеждно пикторалистско прикритие, почти палимпсестно заличена, с половин уста, фотографията от страниците на „Под игото“ открива изобщо разговора у нас върху най-острия и болезнен медиен дебат от ново време (*scriptura vs. pictura*).

Впрочем, не е изключено изборът на Вазов да призове фотографията като неопровержим аргумент за достоверност да е повлиян от достатъчно разпространената по това време в Европа практика художници да използват фотографии за своите предварителни ескизи. Един от немногото художници обаче, така да се каже, с двойно (пикторалистско и фотографско) изповедание е А. Муха, на когото се позовавам главно защото той се радва на особено радушен прием у П. Генадиев, С. Радев и А. Балабанов в сп. „Художник“, а впоследствие по повод на мащабния си проект „Славянска епопея“ даже посещава България. Негови подготвителни фотографии с български сюжети могат да се видят и днес сред богатата сбирка на фондация „Алфонс Муха“. В началото на 90-те чешкият художник споделя в Париж общо ателие с Пол Гоген. Частта от ателието, обитавана от Муха, е всъщност фотостудио, където той снима прототипите на своите рисувани изображения. Участ на фотографски фиксиран прототип има дори образът на самия Гоген. Че фотографията в художническата практика на Муха не изпълнява единствено слугинска роля на модерна, но все още не твърде достойна за дефилета из елитния артсалон Пепеляшка, ни убеждават изкуствоведски изследвания⁸, посветени на фотографските пристрастия на чешкия художник. Общ аргументативен метод в тези изследвания

⁸ Вж. напр.: Ovenden 1974.

е паралелната демонстрация на фотографирани прототипи, някои от които разчертани с мрежа за копиране, и техните окончателни рисуванни преобразования. Очевидността на дългата поредица от лесно разпознаваеми, дори буквални съответствия между тях е впечатляваща.

У нас към края на XIX век подобна продуктивност на съдействието между фотография и конвенционален изобразителен подход е само откъслечно документирана. П. Боев, например, споменава за писмо на С. Доспевски до негови родственици, в което той се оплаква от трудности по работата си в началото на 1876 г. върху портрета на починалата съпруга на Захари Зограф Екатерина заради лошото качество на фотографията, която е ползвал като фактографска опора (Боев 1983: 64). Дали не е симптоматично обстоятелството, че в средата на първото десетилетие на XX век в сп. „Художник“ се промъква странното и описателно жанрово уточнение „по фотография“, приложено към живописни произведения? В цялото течение на списанието успях да го констатирам два пъти⁹, но дори тази честота далеч да не гарантира употребителна системност, все пак двукратната употреба като че ли фиксира поне тенденции към понятийно фразеологизиране. Допълнителен аргумент към това допускане е коментираната вече традиция при изработката на възрожденски календари (Йонков 1989) или на литографски портрети да бъдат използвани фотографии. Такава е, например, практиката на Георги Данчов-Зографина (Галибов 2013: 13). Доста по-късно и В. Димитров-Майстора използва фотографии в работата си като портретист, но по-скоро заради трудно постижимото съгласие на жени мюсюлманки да му позират като модели. По време на бомбардировките на София подобна практика предприема и Ц. Лавренов¹⁰ във връзка със серията си урбанистични пейзажи оттогава, но и той използва фотографиите като своего рода мобилна памет от страх пред ежедневно изменящия се пейзаж на разрухата, отколкото по силата на авангардно предчувствие за предстоящата неизбежност на тѐх-ическото (пое-етическото) сътрудничество между фотографско и рисувано изображение.

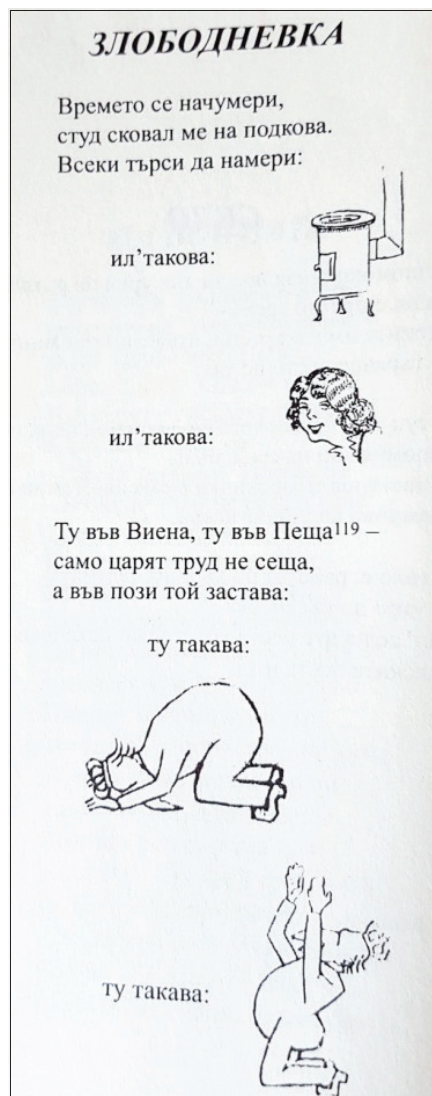
Функционално обособяване между фотографско и рисувано изображение представя и „юбилейният“ „Литературен сборник на българановците“ от 1906 г. Там покрай всички графични шаржови портрети, с които А. Божинов удостоява живите членове на веселата компания, има и един фотопортрет. С него е представен починалият една година по-рано Киряк Савов-Faustulus¹¹.

⁹ Веднъж, спрямо неатрибутирана картина „Към обетованата земя“ (Художник, бр. 12 от 1.03.1906, с. 1) и, втори път, също спрямо неатрибутирана картина „А. Бенар в своето ателие“ (Художник, бр. 7-8 от 03-04. 1907, с. 38).

¹⁰ На 29.03. 2006 г. в НХГ Иво Хаджимишев и внукът на Ц. Лавренов Лаврен Петков организираха любопитна паралелна изложба на Цанко-Лавреновите урбанистични пейзажи от бомбардирана София и разпознаваемите фотоизображения на художника, с които той е гарантирал достоверността на своите рисуванни „производни“.

¹¹ Литературен сборник на българановците 1906: 154.

Очевидно е, че далеч не липсват на изобразителен ресурс е възпряла шаржовата стихия на Божинов. Причината по-скоро следва да се търси във все още неизживения от късното Възраждане „висок *modus vivendi* на фотографското изображение“ (Спасов 2001: 172), което доста по-адекватно от шаржа би визуализирало дължимото почитание към мъртвите.



Докъм войните като че ли е все още твърде колебливо очертана употребителна специализация на фотоизображението като медиен аргумент за достоверност. У Чудомир през 1913 г., например, оптималният речев дейксис, изключително съсредоточен в показателните местоимения, се оказва аргументативно усилен с рисунка (Чудомир. Злободневка. – В: Барабан, бр. 215 от 10.11.1913. Цит. по: Чудомир 2013: 120).

Дори доста по-късно, през 30-те, когато Чудомир вече е приобщен към изкуството на Манчо Вагарджиев¹², той именно чрез рисунка, а не чрез фотография, визуализира тъкмо фигурата на фотографа от едноименния си разказ.

Не е изключено зад упорството на Чудомировия аргументативен стереотип да личат неизживени остатъци от медийния рецептивен рефлекс през 20-те. За него е все още характерна известна толерантност към свободата при аргументативната употреба на фотографско и рисувано изображение, допустима е дори тяхната подмяна. Макар и обичайна вече през това десетилетие, журналистическата практика словото да бъде подлагано на фотографска верификация все още допуска отклонения главно по технологични причини (липса на достатъчно бърз транспорт, недостатъчна съоръженост на фотографите, липса на способности за тран-

¹² Фотографът-мошеник от комедията на Ст. Л. Костов „Вражалец“ (1933 г.). В музея „Чудомир“ в Казанлък е съхранена немската фотокамера на писателя оттогава, а през 1963 г. той е един от учредителите на местния фотоклуб. В учредителния протокол подписът на Чудомир заема трета почетна позиция.



слация на изображенията). Заради тях събитията все още изпреварват своето медийно отразяване, като приемливата норма за журналистическо закъснение на фотоаргумента е около два дни (Спасов 2001). В случаите, когато пък е невъзможно достоверността на разказа да бъде укрепена чрез допълнително приложена фотовизуализация, нейните аргументативни функции се поемат без каквато и да е рецептивна съпротива от фикционално изображение, стремящо се към свидетелска обективност. Този статут на публичния комуникативен „договор“ регламентира и обичайната тогава медийна кадрова практика щатове на фотограф и художник да бъдат заемани от един и същи сътрудник (Спасов 2001: 174) в името на оптималната медийна оперативност.

Макар и само схематично очертан, а вероятно и твърде непълно, статутът на фотографското изображение в медийния контекст от началото на XX век позволява литературният „фотосериал“ да бъде уместно допълнен с един колективен портрет на В. Василев и П. Яворов от 1912 г., въведен впрочем в контекста на настоящата тема и от Е. Белчева, и от група „п“.



Фотография: Иван Карастоянов (Владимир Василев и Пейо Яворов, 1912 г.).
Евелина Белчева. Владимир Василев – самотен в своето време, В: „Век 21“
(<http://vek21press.com/index.php/2015/12/27/vladimir-vasilev/>)

Направена от класика на българския фотопортрет Иван Карастоянов, тази фотография е интересна за нашия предмет не толкова със същинското изображение, което е издържано в неписаната постановъчна конвенция, предпоставена от традиционния и някак конфекционен реквизит на сецесионното фотоателие. По-важна е тя с предизвикания от нея текст на една пощенска карта, изпратена от В. Василев до Яворов: „Пейо, от дома ми писаха, че си взел и моите портрети. Прати ми, моля ти се, и трите, *за да си видя мутрата* (курс. – П. Ш.), та да мога да кажа от кои и колко да направят. Изпрати да видя и другия (двамата). *Во очакване от ден на ден съм зарязал всяка работа* (курс. – П. Ш.). Много здраве. Твой Влад“ (Белчева 2015).

Днес, когато всекидневно се произвеждат, че и предоставят за публичен достъп повече от 40 милиона фотоизображения, тръпната припряност на В. Василев (дори тя да е преднамерено шеговита и самоиронична) да види собствения си образ отстрани изглежда като трудно обяснимо инфантилно откровение¹³. Същевременно обаче тази реакция на нетърпеливо, рецептивно неприучено и, така да се каже, естествено-наивно любопитство към визуалната „истина“ за личния образ има и по-съществена стойност. Има стойност на автентично свидетелство за все още поразяващото въздействие у нас в началото на XX век на вцепняващия със своята графична острота фотографски образ като най-сетивен агент изобщо на реалистичната репрезентация.

На това самопознавателно изкушение, докрай усилено от чувствената острота на фотографското въздействие, очевидно не устоява и четворката от „Мисъл“, съзнателно поела към ателието на Г. Волц. Дали обаче тази преднамереност на посещението при фотографа е същевременно и преднамерен митостроителен акт? Вероятно отговорът би бил положителен, ако отнесем изключително към „Мисъл“ констатацията на Г. Тиханов, според когото „не е случайно, че за обществената прозрачност (както и за обществената енигматика) на кръга решаващ характер добиват образите на (авто)биографичните светове и телесните нагледы, които другите изработват за участниците в него или които те сами произвеждат за себе си“ (Тиханов 1998: 60). Тиханов разбираемо се позовава на А. Щюц, който смята културата на всекидневието априорно основана върху „отелесената, въплътена в живо човешко присъствие интерсубективност“ (Тиханов 1998). С други думи, в случая с думите на Х. Гарфинкъл културата на всекидневието добива ценностна значимост, когато „всекидневните сцени стават забележими“ (Гарфинкел 2007: 47-49) или когато всекидневието се конституира в социална

¹³ Впрочем, в своя „Дневник“ Чудомир свидетелства, че интересът на В. Василев към собствения му фотообраз съвсем не е мимолетен: „Суетен беше, напоследък често се фотографираше. Дойде у дома, извади из джеба си снимка и ме пита: „Хубаво ли съм излязъл...“ (Чудомир 2013, Т. 5: запис от 20.09.1964).

действителност, достъпна в непосредствени преживявания (А. Шютц), или пък, най-накрая, когато непосредствените преживявания добият културна или културоподобна „тактилна ценност“ (Б. Беренсън). Разбира се, всичко това едва ли би предизвикало несъгласия, дори ако дръзнем да предговорим антологичните теоретици на всекидневието с понятието на немския психиатър К. Л. Калбаум от 70-те години на XIX век „чувствена конфабулация“. С него създателят му обяснява клиничната склонност празници в паметта да бъдат запълвани с измислени обстоятелства (Фрейзер 2014), провокирани по чувствен път, нещо като ганглийна фикционалност. Колебанията ми, свързани с митостроителната (в това число и фотографска) активност на четиримата от „Мисъл“, по-скоро засягат именно демонстративната им склонност да конструират подобни обстоятелства, които, дори неизмислени, все пак целенасочено водят колективната памет за техния публичен образ в бленувани, значи тенденциозно отстоявани посоки. Не бих бил толкова колеблив по повод публичните жестове на „Българан“, чийто тотален ироничен код така и остава неразбираем дори за образован изкуствовед като А. Протич, според когото „забавителният лист“ има комай единствената заслуга да бъде изпълнен само с „дреболии, повърхностни закачки и шеги“ (Протич 1905: 136). Нямам колебания и по повод всекидневния задкулисен живот на литературните групи около „Звено“, „Барабан“, „Смях и закачки“ на „Зора“ и „Щурец“, чийто безотговорно несломим българановски дух светотатствено посяга на високата литературна поза, за да възмезди по достойнство всекидневния литературен бит като достоен източник и предмет на творческо вдъхновение в присъщи жанрови форми като ценностно самодостатъчни писма в стихове, автографи, епиграми, посвещения, епитафии, светски остроумия, паремийни експромпти и пр.

Опияняващото изкушение от контакта с болезнено-сладостната чувственост на фотоизображението очевидно провокира и други литературни четворки да издигнат фотографски „паметник неръкотворен“¹⁴ (ахейропойетой по Базен 1972) на своите, понякога едва предстоящи и дори непотвърдени впоследствие екипни претенции. Такава е поне следващата фотография на приятелския кръг на Петър Нейков, Елин Пелин, Димитър Бояджиев и Любомир Давидов от 1907 г.

¹⁴ Пушкиновата конструкция от 1836 г. впрочем изглежда твърде съзвучна с представата на У. Х. Ф. Талбът от 1844 г. за дефинитивните доминанти на фотографията. Пушкиновото лирическо клише предхожда патента на Л. Дагер с три години, но с известно предубеждение, колкото и немотивирано да изглежда то, днешният интерпретатор би могъл да намери в него подкрепа за холистичните си илюзии.



Петър Нейков, Елин Пелин, Димитър Бояджиев и Любомир Давидов, София, 1907 г.

По-късният и недатиран (1921-24 г.) групов портрет на четворката от „Развигор”, привлечен през 2015 г. от група „п” като едно от фотооснованията на нейния манифест, заема малко по-особена позиция във „фотографската серия” литературни четворки.



Литературен кръг „Развигор” – Тодор Боров, Елин Пелин, Александър Балабанов, Димитър Б. Митов (приблизително между 1921 г. и 1924 г.)

За разлика от фотографията на П. Нейков, Е. Пелин, Д. Бояджиев и Л. Давидов, този групов портрет звучи като своего рода рекапитулация или даже фотоотчет на реално осъществена издателска дейност (в-к „Развигор“). Тук очевидно няма и следа от очевидния сецесионен пикторализъм, толкова характерен за предходните фотографии на литературни четворки. Знаковата липса на разпознаваеми визуални цитатни функтори като че ли рязко скъсва със сладостния сантимент по и без друго твърде краткия роден бел епок. Например, традиционният и разточително резбован борд на сецесионната масичка, около която са разположени четиримата от „Мисъл“, тук все едно е подложен на ригористична редакция, проведена през спартанския стилев филтър на „Баухаус“. Стилото овладеният ателиерен мизансцен от близкото минало вече проявява видимо равнодушие към пикторалистката хармония на фона, стилото разцепен от дискантото на два очевидно предназначени за ширпотреба пейзажа, единият от които – безотговорно килнат. Пренебрегната е дори знаковата манифестация на легендарния Пенчов бастон като свръхразпознаваем аксесоар от костюма на първия сред първите четирима. Накратко, тази фотография от началото на 20-те е позиционирана далеч извън онзи предполагаем контекст на демонстративно визуално митостроителство, който ние, обременени с хипертрофични, свръхинтерпретативни и най-вече предпоставени очаквания, четем или се опитваме да разчитаме в непременно съгласие с днешните си представи за съвършена вътрешна системност и хармония на преднамерено конструираната литературна поза от началото на XX век с неизбежната сценичност на присъщото ѝ всекидневие.



*Литературен кръг „Хиперион“ (неатрибутирана фотография, 1.01.1928 г.):
Иван Радославов, Вичо Иванов, Моис Бенароя, Мирослав Минев, Теодор Траянов
(ДА „Архиви“)*

Дори автоапологетичната obsesия на „Хиперион“, която оправдано очакваме да произведе и съзвучни митостроителни фотопотвърждения, някак примирено се съобразява с ателиерната визуална норма от края на 20-те. Без да е манифестно прогласявана, разбира се, тази норма (по-скоро споделена неписана представа за функционалното предназначение на фотопортрета) е значително повлияна както от оперативния фотодокументализъм на журналистическия репортаж през войните, така и от ескалиращата след тях мирно-временна медийна оперативност на фотографията. Опосреден чрез достъпна и портативна камера, фотографският акт е загубил своята празничност, за да я впише в безкрайния регистър на делничните стереотипи. Както се вижда от груповия портрет на хиперионци, широкообхватните и твърде недефинитивни метафорични пориви на символизма са някак визуално сведени до почти нулевата степен на иконографския емпазис, а бленуваният от Траянов богочовек като че окончателно се е примирил със своето неизбежно портретно vyplъщане в простосмъртен.

В този смисъл след войните, особено след средата на 20-те, докъм началото на 40-те, е малко вероятно¹⁵ да попаднем на групови фотографски портрети на литературни обединения, преднамерено конструиращи собствения си визуален образ чрез целенасочена сценография, включително чрез постановъчност, реминисцентна спрямо знаменитата фотография на „Мисъл“ от 1905 г. Доколкото това все пак е част от основните въпроси, поставени в началото на настоящия текст, следва да се добави, че ако изобщо фотографията на Г. Волц провокира безспорна серийна идентификация на литературни обединения чрез преднамерено търсена, провокирана и провокативна реминисцентност на техни групови портрети, това става далеч по-късно в соцреалисткия контекст на дългогодишна доктринерска враждебност, тегнеща върху, така да се каже, първото българско „западничество“, предприето от „Мисъл“. Тематичната рестрикция върху делото на четворката, разбира се, отложи появата на системни изследвания върху него, но същевременно, подобно на всяко ограничение, неимоверно усили аксиологичната стойност на табуирания феномен и насърчи стремежа към ценностно, даже визуално отъждествяване с него като с висока икона на автентичната литературоведска етика.

През 60-те, разбира се, подобни задкулисни отъждествявания с очевиден протестен характер разбираемо странят от официалната медийна сцена. Макар да е трудно да повярваме, че познавачи като З. Петров, Т. Жечев, К.

¹⁵ Въвеждам хипотезата за вероятност, тъй като имажинерният национален фотографски фонд едва ли може да претендира за пълнота. Текущо предоставяните в него частни сбирки очакват своята обработка, като същевременно методиката за фототечно систематизирано описание на артефактите не притежава яснотата и ефективността на изпитания в практиката библиотечен каталог (Вж. повече по тези въпроси: Пискова 2003: 276-287).

Куюмджиев и Цв. Стоянов са останали далеч от съблазнителната перспектива да се видят през обектива на Г. Волц, все пак тяхната четворка (с променлив четвърти член – В. Джерекаров, Й. Василев) остава в историята не като звездна, дори не като велика, а се примирява с шеговития евфемизъм „четворка по бридж“. Дори да съществува цялостен фотообраз на тази четворка, на мен не ми е попадал. В състояние съм да го реконструирам единствено по контаминативен път.



Цветан Стоянов, Тончо Жечев и Кръстьо Куюмджиев (1969 г.)



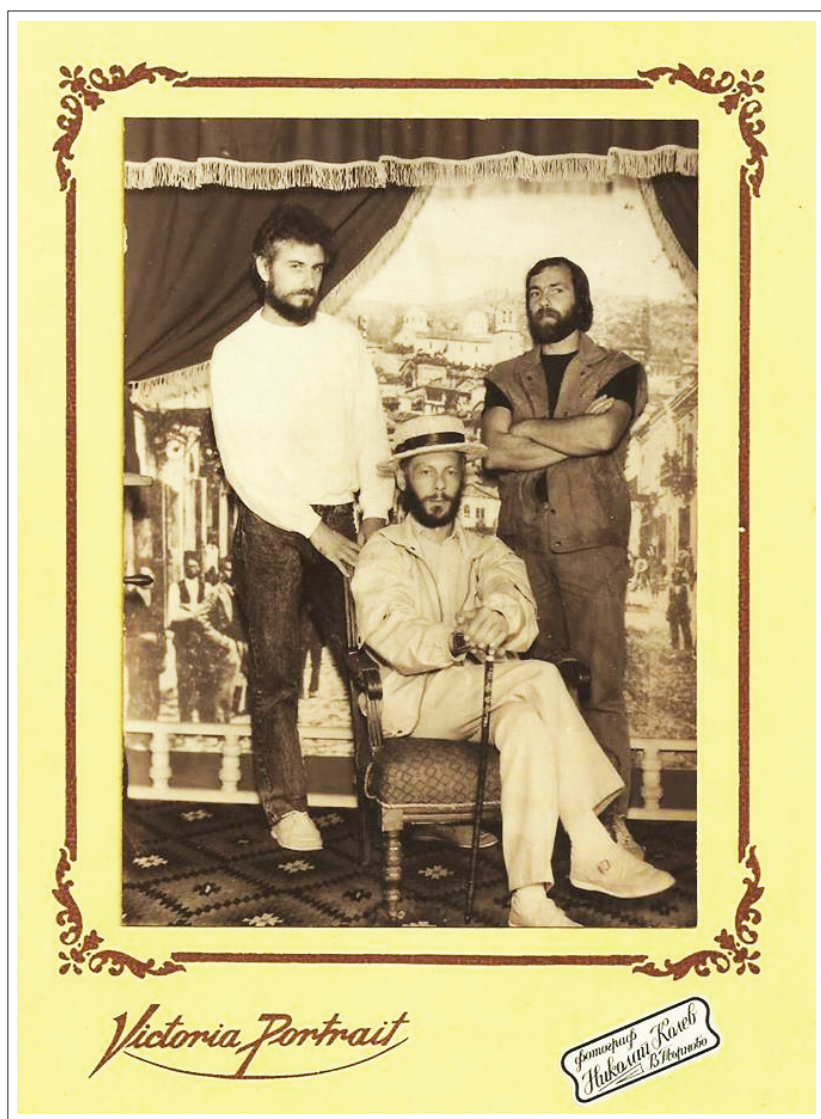
Кръстьо Куюмджиев, Здравко Петров и Тончо Жечев (недатирана)

Подобно артистично отношение към систематиката на собствения си фотографски архив е свойствено и за доста по-късния кръг „Синтез“, поне доколкото за това може да се съди по отбраните фотографии, чрез които неговият визуален образ, особено образът на постоянната му четворка „Фортинбрас“ (А. Кьосев, И. Дичев, В. Тодоров и И. Кръстев), е представен в брой 8 (2013/2014 г.) на сп. „Пирон“, посветен на академичния ъндърграунд от 80-те. Това обстоятелство само по себе си дава достатъчно красноречив отговор на иначе изкусителното очакване, че обединение с толкова силен мисловен отзвук сред тогавашната хуманитарна публика едва ли е подминало хипотезата да се отъждестви със знаменитата четворка от „Мисъл“ дори само въз основа на численото съвпадение. Даже в името на кръга – „Синтез“ – няма и следа от подобна идентификационна хипотеза, макар в названията на някои академични обединения оттогава като „Платонов семинар“ и „Магнаурска школа“ твърде ясно да личи стремежът им (дори той да е игрови, какъвто е във втория случай) да се приобщят към високи културни образци с несъмнена (или по-скоро идеологически неатакуема) ценностна конвертируемост. И тук, в самото навечерие на прелома от 90-те, като че ли се изчерпва редът на литературните обединения (някои от които дори четворки), за които се предполага, че вероятно преднамерено демонстративно усвояват мощния символен дивидент на „Мисъл“, но за чиято артистична склонност същевременно липсват необорими фактически аргументи.

Впрочем, има едно любопитно изключение. Все още през 80-те, макар и към самия край на десетилетието, във Велико Търново е манифестиран жест, който най-накрая добива безспорна недвусмисленост, като че за да оправдае уместността на настоящата тема или поне да изкупи евентуалния ѝ Прокрустов грях. След всички колебания, съмнения и условности, съпровождащи реминисцентния вектор на вече назовани и вероятно доста неназовани предтечи в литературния театър на маските, Войчех Галонзка, Иван Станков и Димитър Михайлов предприемат умишлено разпознаваема мистификация с реминисцентен адрес „Мисъл“. И като че за да предотвратят каквото и да било съмнение в разпознаваемостта на превъплъщението, тримата (заради отсъствието сред тях на четвъртия – „идеолога“ Н. Даскалов, който по това време е в Шефилд¹⁶) се самоназовават не как да е, а именно „Смисъл“.

Паралелно с това, както се вижда от фотографията, те залагат на различни конфекционни атракции – както на сценичния реквизит на студиото, включващ задължителна гарсонетка и бастон в съзвучие с носталгичната архитектурна концепция на „Самоводската чаршия“ в стария Търнов, така и на подложка-паспарту, стилизирана във визуалната норма на сецесионния фотопортрет.

¹⁶Вж. Войчех Галонзка на 70! – Литературен вестник, бр. 15 от 26.04-2.04. 2017.



Кръгът „Смисъл“: Иван Станков, Войчех Галонзка, Димитър Михайлов.
Велико Търново („Самоводска чаршия“), 7.09. 1988 г. Фотография: Николай Колев.
Фотографията е публикувана за пръв път в Литературен вестник,
бр. 15 от 26.04 – 2.05.2017

По свидетелството на Д. Михайлов, шеговитият жест е целял публичност единствено сред тесен академичен приятелски кръг. Вероятно именно защото по замисъла си не е бил обвързан с последваща изследователска програма, този игрови пърформанс е можел да си позволи сценичната рязкост и яснота на преображението, които в противен случай вероятно биха срещнали

институционален отпор. Както е известно, от 1944 г. до 1987 г. единственият автор, сдобил се с благоволение да публикува монографичен текст върху д-р Кръстев, е Л. Георгиев (през 1968 г.). Едва през 1987 г. стигмата върху д-р Кръстев и „Мисъл“ като че избледнява и изведнъж се появяват цели две монографии (на Л. Стаматов и Г. Цанков), посветени на идеолога на четворката. Дори само със своята шеговита безпоследственост обаче жестът на тримата от „Смисъл“ някак прогностично предговаря далеч не само все още предстоящите цялостни изследвания върху делото на кръга от Цв. Атанасова (1991 г.), Г. Тиханов (1998 г.) и М. Кортенска (2008 г.), но и цялата последваща поредица концептуални идентификации с образа на четворката от 90-те до днес.

Тези, тогава все още предстоящи, ролеви преображения днес са вече добре познати. За да не преекспонирам тяхната и без друго достатъчна известност, бих добавил само две пояснения. Първо, те са единствените безспорно предназначени ролеви превъплъщения в груповия образ на „Мисъл“. Второ, именно тяхната късно манифестирана реминисцентна яснота е единственият, но и необорим засега аргумент, който оспорва иначе съблазнителното допускане, че в родния ни културен контекст от 1905 г. насам естественото число 4, или по-скоро тъй наречената четворка, е непрекъснато извеждана от присъщия ѝ алгебричен ред, за да бъде системно, хипертрофично и съзнателно литературоведски конотирана. Както впрочем постъпва навремето и Ботев в превода си на известната Числителница на П. Михайлов¹⁷. Там, както се знае, първите четири аритметически правила рязко скъсват с Евклидовото алгебрично равнодушие към земната суета, за да се „революционизират“ неузнаваемо в приложението със задачи¹⁸.

Точно по същия начин и първата ясно разпознаваема концептуална фотоидентификация с кръга „Мисъл“, обобществена от Б. Пенчев, Г. Господинов, Й. Ефтимов и П. Дойнов 90 години след груповия портрет на Г. Волц, прави своего рода литературоведски превод на остатъците от здрав алгебрически смисъл в числото четири. То неудържимо бленува преображение във велика четворка, видимо и от Пенчовия бастон, на който е подпрян Бойко (на всичко отгоре наистина Пенчев!), и от Яворовите последни очила, зад които като че ли обещава да провидят очите на все още неродената тогава Вайша, и от странно повдигнатите Данчови ревери, все едно заели се да ни убедят изобщо в историческата самотност на Петко-Тодоровата литературна фигура, и, най-накрая, от видимо стабилната позиция на П. Дойнов в ролята на д-р Кръстев, без каквато устойчивост ни „Мисъл“, ни „Литературен вестник“ биха се радвали на своето дълголетие.

¹⁷ Уроци за първите четири аритметически правила и за счетовите, от Михайлов (превод от руски), Букурещ, Изд. Х. Г. Данов, 1863.

¹⁸ Вж. Стоянов 1976: 163; Пенков, Чобанов 1958: 61-67; Унджиев, Унджиева 1975: 632-634.



Фотография: Георги Богданов, 1995 г. Бойко Пенчев (като П. П. Славейков), Георги Господинов (като П. К. Яворов), Йордан Ефтимов (като П. Ю. Тодоров) и Пламен Дойнов (като д-р К. Кръстев)

Нещо повече, тази първа по своя манифестен замисъл литературна, че и литературоведска фотоконцептуализация на четворката (и като естественото число) стига още по-далеч в преосмислянето му. Тук заслугата не е на най-младите тогава четирима, а на М. Новков, чието име като че тъкмо по силата на съдбата стовари върху младите и историческата длъжност непременно да бъдат и нови. В работата си „Увисналите челюсти на литературата“ (1999 г.) Новков очерта тази новост дори като криминално (пardon, криминалистко) бъдеще, тържествено разгърнато пред „бандата на четиримата“. След като във визионерската си представа той видя всекиго от нея като велик литературен детектив (Б. Пенчев – Шерлок Холмс, Г. Господинов – отец Браун, Й. Ефтимов – Арсен Люпен, П. Дойнов – Филип Марлоу), подхвърли дори хипотезата за „мускетарска четворка“. Само някак пропусна да спомене за „велика четворка“, както впрочем гласи заглавието на един именно детективски роман на Агата Кристи от края на 20-те. Както се вижда обаче от портрета на новата четворка, а и от смелите хипотези на Новков за невиджани дотогава хоризонти на възможните ѝ ролеви преображения, те все пак останаха в 90-годишната иконографска числова конвенция.

Превърнаха я в обект на светотатствено посегателство двадесет години по-късно, през 2015 г., едва следващите млади от „л“, които релативизираха

митогенния статут на литературно-литературоведското число четири – и позиционно, и числено, и полово.



*п, отляво надясно: ВБВ, Мария Калинова, Камелия Спасова, д-р Огнян Касабов
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



*п, отляво надясно: Огнян Касабов, Юнуз М. Юнуз, ВБВ, Камелия Спасова
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



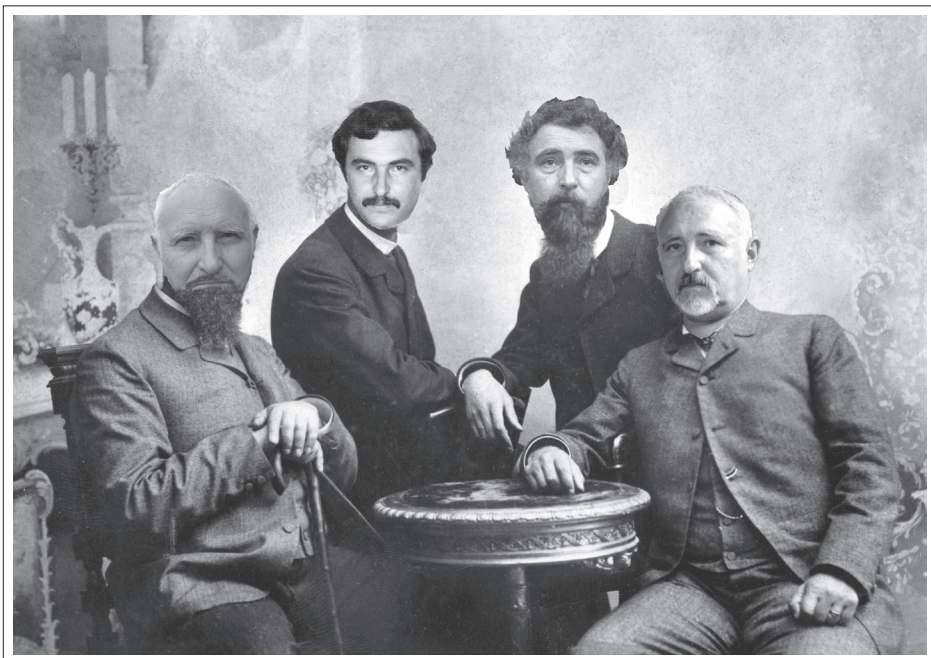
*п, отляво надясно: Мария Калинова,
Димитър Божков, Юнуз М. Юнуз, Огнян Касабов, ВБВ.
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*



*п, отляво надясно: ВБВ, Мария Калинова,
Димитър Божков, Камелия Спасова, Юнуз М. Юнуз, Огнян Касабов, ВБВ
Снимка: Яна Лозева (2015 г.)*

Литературният кръг „ π “ изчисли лицето си така, както се изчислява лицето на всеки кръг – с помощта на ирационалното число π . Неговата стойност, приблизително равна на четири, се оказа според поредните млади, че може да бъде приблизително равна дори на петица, че и на шестица ($\pi \approx 6$). Те всъщност заложиха на антиевклидовото твърдение, че естествено число може да бъде същевременно и ирационално. Същински неолиберален ХАОС. Една степен обаче на съвършената свобода в това ирационално преосмисляне на литературно-литературоведската числова конвенция все пак им убягна. Дали заради досаден пропуск или пък заради екипна лоялност, не стана ясно, но, така да се каже, „нарцистичната“ единица остана извън обсега на техните предизвикателни уравнения.

Пропускът начаса и с провокативна готовност бе запълнен от Светлозар Игов, който и без друго не твърде увлечен по екипни проекти, сам пое непосилния дотогава товар и на четирите артистични преображения едновременно и еднолично.



Фотошарж: Нова „Мисъл“. Колажът е дело на Стефан Галибов, използвани са кадри и на Зафер Галибов (Литературен вестник от 23 – 29.09.2015 г.)

Току-що предявено, настояването, че метаморфозите на канона са неизчислими и в този смисъл безкрайни, осъмна в поредно превращение с шеговити претенции за окончателност. Така ирационалната (почти) четворка на π бе свърната наново в реда на естествените числа, но в позиция, доста по-предходна спрямо изходната. Освен новото числово равенство ($4 \approx 1$), фотокола-

жът с мултиплицирания образ на С. Игов постанови и още една, мисля, вече съвсем не шеговита съизмеримост. На избрани не от него визуален език той категорично заяви, че млади, т.е. радикално нови, могат да бъдат и старите. Остроумната алгебрична спекула на π се оказа в член сблъсък с аргумент из областта на литературната аксиология. Този аргумент се усъмнява изобщо в продуктивността на противопоставянето между „млади и стари“ като фундаментална контроверзия, повече от сто години успешно захранваща националния литературен дебат. Така и приключи литературният фотосериал. Засега.

В заключение може би следва да бъде предложен поне опит за отговор на въпроса, поставен в заглавието на настоящия текст. Дали такъв отговор поне отчасти не се съдържа в текст на Н. Георгиев, до чиито думи прибягнахме при самата формулировка на изходния въпрос? В работата си „Закващият диалог“ той вижда симптоматиката на почти поклонническият литературоведски култ към Бахтин в колективните литературоведски усилия той да бъде превърнат в образ, даже в литературен образ (Георгиев 1999: 5-28). Надявам се, няма кой да оспори тази негова констатация. Ако същевременно обаче се запитахме колцина от нас биха визуализирали ясно представата си за образа на Бахтин, допускам, че ще провокираме масова неловкост, а в резултат – спонтанен колективен натиск към фонда с изображения на световната енциклопедия. Но как така образна представа без фотография? Нима това днес не е поне толкова абсурдно, колкото фотография на безплатна идея? Днес, вероятно – да. Днес подобно допускане наистина би изглеждало абсурдно, поне толкова, колкото ФБ профил без автентичен портрет на притежателя му. Именно днес обаче, когато фотоизображенията агресивно отнемат в своя полза все повече и повече територии от съвкупната публична комуникация и когато тя видимо и необратимо се визуализира, за пореден път е подет и разговорът по поставения в заглавието въпрос. Потопени без остатък в регламента на публичното общуване, изглежда сме позабравили трепетното любопитство на В. Василев през 1912 г. „да види мутрата си“ не само, но и „во очакване от ден на ден да зареже всяка (включително и литературна) работа“. Склонни сме зад неприучената спонтанност на този, меко казано, наивен сенсуалистки рефлекс да търсим концептуалност, свойствена за епохи на далеч по-развита визуална комуникация. Даже сме склонни в полза на предубежденията си да конструираме и малко вероятни аргументи. Ето един.

През 1902 г. немският физик Паул Рудолф създава модификацията „Tessar“ от известната линия обективи „Zeiss“. Обективът получава името си (Tessar, от гр. Τέσσερα – четири) заради своята конструкция, изградена от четири оптически елемента. Не много по-късно, в края на 20-те, именно с помощта на този обектив Дзига Вертов (известен също и като Давид Кауфман) снима авангардния си филм „Человек с киноапаратом“, толкова харесал на З. Кракауер. Едва ли има причини да се съмняваме, че щом Кауфман в Съветска

Русия се е сдобил с немското „ястребово око“, както още е наричан обективът, придворният фотограф с фамилия Woltz не е успял да направи това в царска България. Представете си колко вдъхновяващо би било съвпадението между литературоведския култ към числото четири и модификацията на обектива „Tessar“ с тъкмо четирите му оптически елемента, през които именно четворката от „Мисъл“ нахлува стабилно в света на безспорната визуална сетивност. Ще усиля хипотезата. Представете си само каква макротежест би имал такъв микроисторически аргумент! Звучи като неизбежно съдбовно предзнаменование. Красиво, нали? Именно в красотата е и изкушението.

Библиография

- Ovenden 1974:** G. Ovenden. Alphonse Mucha Photographs. London: Academy Editions, New York: St. Martin's Press, 1974.
- Базен 1972:** Базен, А. Онтология на фотографския образ. В: А. Базен. Что такое кино? Сборник статей. Москва: „Искусство“, 1972.
- Белчева 2015:** Белчева, Е. Владимир Василев – самотен в своето време. – Век 21 <http://vek21press.com/index.php/2015/12/27/vladimir-vasilev/>.
- Боев 1983:** Боев, П. Фотографското изкуство в България (1856-1944). София: „Септември“, 1983.
- ВБВ 2015:** ВБВ. Фотографии на четворки в миналото (13.09.2015), В: <http://314etc.com/blog/2015/09/13/series/>
- Василиев 1976:** Василиев, А. Първите илюстрации на „Под игото“. – Литературен фронт, бр. 20 от 13.05.1976.
- Войчех Галонзка на 70!** В: Литературен вестник, бр. 15 от 26.04. – 2.04. 2017.
- Галибов 2013:** Галибов, З. Зараждането на българската фотография от Освобождението до средата на 30-те години на XX век. Автореферат на дисертация за присъждане на образователната и научна степен доктор. София, Институт за изследване на изкуствата, 2013.
- Гарфинкель 2007:** Г. Гарфинкель. Исследования по этнометодологии. Спб., Питер, 2007.
- Георгиев 1999:** Н. Георгиев. Заекващият диалог. – Литературна мисъл, 1999, № 2.
- Йонков 1989:** Йонков, Х. Български четници с революционен стаж при Васил Левски. – Българско фото, 1989, № 7.
- Калинова, ВБВ, Спасова, Касабов, Юнуз, Божков 2015:** Калинова, М., ВБВ, Спасова, К., Касабов, О., Юнуз, Ю., Божков, Д., ХАОС (редакторски манифест). – Литературен вестник, бр. 27 от 15 – 21.07.2015.
- Константинов 1967:** Г. Константинов. Едно необикновено приятелство. Литературен очерк. По случай петдесет години от смъртта на Димчо Дебелянов. София: Народна култура, 1967.
- Литературен сборник на българановците.** София: Олчево издание, 1906.
- Неделчев 2014:** Неделчев, М. Награди, конфликти, постмодернизъм. – Култура, бр. 24 (2773) от 27.06.2014 г.
- Неделчев 2016:** Неделчев, М. Кръгът „Мисъл“ в годината на големите литературни юбилеи, София – Созопол, 2016.

- Николчина 2015:** Николчина, М. Четворката на Пи или литературният манифест като фотографско изкуство. – Култура, бр. 30 (2822) от 11.09.2015 г.
- Пенков, Чобанов 1958:** Пенков, Б., Чобанов, И. Ботевите „уроци за първите четири аритметически правила. – Физико-математическо списание, 1958, Т. I, кн. 1-2.
- Пискова 2003:** М. Пискова. Български държавен фотоархив. – В: Известия на Катедра Българска история и археология и Катедра Обща история. ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, 2003/1.
- Протич 1905:** Протич, А. Българан. – В: Мисъл, 1905.
- Спасов 2001:** Спасов, О. Фотографията в медиите: исторически реконструкции. (От Възраждането до късния социализъм). – Социологически проблеми, 2001, № 3-4.
- Стоянов 1976:** Стоянов, З. Христо Ботйов. Опит за биография, София: Изд. на БЗНС, 1976.
- Тиханов 1998:** Тиханов, Г. Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“. Към културната биография на българския модернизъм. София: „Академия“, 1998.
- Унджиев, Унджиева 1975:** Унджиев, И., Унджиева, Цв. Христо Ботев – живот и дело. София: „Наука и изкуство“, 1975, с. 632-634.
- Фрейзер 2014:** Фрейзер, Х. Язык прикосновения в викторианском дискурсе об искусстве. – Новое Литературное Обозрение, 2014, № 1 (125).
- Чудомир.** Събрани съчинения в шест тома, Велико Търново: „Абагар“ и фондация „Чудомир“ – Казанлък, 2013.
- Шуликов 2009:** Шуликов, П. Крум Кърджиев – дълголетieto на Беровия комплекс. Опит за реконструкция по архивни материали. – Литературна мисъл, 2009, кн. 2.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЗАЛОГЪТ НА МЕЖДИНАТА:
НИКОЛА ГЕОРГИЕВ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТТА

Биляна Курташева
Нов български университет

FROM ‘INTER’ TO ‘IN BETWEEN’: NIKOLA GEORGIEV
AND THE INTERTEXTUALITY

Bilyana Kourtasheva
New Bulgarian University

Abstract. The paper traces Nikola Georgiev’s engagement with the intertextual theory and analytical practice through the years, his both reconstructive and deconstructive approach in this field, his various ways of questioning and developing the terminology including the productive oxymoron inventions ‘silent dialogue’, ‘stuttering dialogue’, etc., and his disillusioned point of view on intellectual import/export in literary studies. Georgiev’s theoretical legacy is seen against the backdrop of the 1990s – the decade of the great opening of Bulgarian cultural context to the world and the bitter realization that the periphery could hardly gain the status of a higher in betweenness.

Keywords: intertextuality, intertext, periphery

Отнасянето на Никола Георгиев към интертекстуалността се случва на поне две равнища. От една страна, имаме неговите успоредни прочити на различни литературни текстове, т.е. конструираните и разгърнати от него интертекстове, от друга, са неговите метарефлексии върху интертекстуалността като понятие/метод/практика. Двете равнища обаче са неизменно обвързани. Всеки опит на Никола Георгиев в това – а и в други аналитични полета – показва, че конкретният прочит няма смисъл без „разсъждение върху метода“ и обратното. И че самият метод трябва да бъде непрекъснато изпитван, извеждан до собствените му граници – сигнал за това са емблематичните оксиморонни заглавия, като „Мълчаливите диалози в литературата“ (1987)¹, „Пропаст и мостове на междутекстовостта“ (1999) или „Закващият диалог“ (1999).

¹ Навсякъде, където е възможно, ще се посочва и годината на първа публикация на съответния текст.

Ако тръгнем да реконструираме Никола-Георгиевия път към, във, а в негов стил би трябвало да добавим и напреки на интертекстуалността, първо ще се препънем о самото понятие. Той го ползва усъмнено, реконструктивно-деконструктивно и доразвиващо. Ореолът на Бахтиновия диалог и френската семиотика, проблясващ зад терминологичната инвенция на Юлия Кръстева, е повод не за прехласване, а за отваряне на големия въпрос за пътищата на превод/пренос в полето на литературознанието. И на по-частния: къде стои България на тази карта и конкретно – какво става с *intertextualité* на български.

В своите работи Георгиев последователно ползва наполовина побългареното „междутекстовост“, както сам не без ирония казва (Георгиев 1987/2000) – там, където „мнозина колеги предпочитат да „превеждат“ на български само с „интертекстуалност“ (Георгиев 1992: 6). Или – бихме могли да добавим – да употребяват без уговорки двете версии на понятието като синонимни, в това число слагам и себе си. Никола Георгиев обаче се нуждае от проблематизиране на безуговоръчното. Прави го кратко, но остро поне на две места – в „Мълчаливите диалози в литературата“ (1987/1999) и в студията „Името на розата и на тютюна“ (1992). Не става дума за някаква „съпротива срещу теорията“, срещу тази точно теория – Георгиев без съмнение е един от най-ранните, находчиви и заразителни интертекстуалисти в българската литературоведска общност. Не е точно и съпротива срещу самото понятие, защото той намира за уместен опита на Юлия Кръстева чрез *intertextualité* да прецизира метафоричната разлатост на Бахтиновия „диалог“. Опит уместен – да, успешно утвърден – да, но все пак квалифициран като „по-малко ефектното и порядъчно тромаво новообразуване“ (Георгиев 1987/1999). Българският теоретик отказва да заглади ръбовете на този малко нещо претенциозен, пофренчен неологизъм-латинизъм.

Ясно е, че полупобългареният вариант „междутекстовост“ не е чак толкова по-пъргав, нито по-малко новообразуван. Нито пък един литературовед, особено български, може да си позволи да е кой знае какъв пурист, при положение че повечето понятия в това поле са вносни – осъзната болка на Никола Георгиев, която той коментира многократно и в различни контексти.

Тогава защо му е важно „интер-“ да стане „между-“, и то чрез осъзнат словесен жест, а не по подразбиране? Можем да поспекулираме около това, че действително на български и изобщо в Източна Европа латинското *интер-* не е невинна представка. Преди 1989 г. то се актуализира в думи като, да речем, Интернационал, по-късно Интервизия – доста далечни на диалога и литературознанието. Впрочем, в една от интертекстуалните си разработки Георгиев прави опит да опитоми и разиграе това „интер-“ и в резултат почти го извежда до абсурд в неологизми от втора степен, като „имплиинтертекстуалност“ и „експлиинтертекстуалност“ (Георгиев 1999: 97). Но това се случва в текст, писан за чуждестранна публика и излязъл първо на полски през 1985 г. („За един мълчалив диалог в българската литература“, Георгиев 1999: 89-126).

„Между“, от своя страна, по-явно откроява „българската следа“ в концепта. Според Никола Георгиев „българската литература предразполага, не, буквално плаче за майстора си да бъде прочетена с междутекстова нагласа. Това е литература с тясно и сгъстено в себе си текстово пространство, в което отделните творби отблизо общуват помежду си – кога конфликтно, кога съдействено. (...) С една дума... това е литература, която сама би могла да подтикне изследвачите си да стигнат до идеята за междутекстовостта.“ (Георгиев 1992: 7) Тоест Юлия Кръстева формулира концепта на френски, в Париж, но все пак сигурно има значение, че тя идва от тъкмо тази малка литература...

Освен това „между“ някак притегля, интимизира, стопля, като заедно с това удържа идеята за граници. Но по-важното е, че „между“ може да бъде субстантивизирано в „междина“. („Интер“ не позволява подобен субстантив.) А междината, когато е съчетана с надредност (друга ключова николагеоргиевска дума), може да бъде не утъпкан синур, а обзорно било. Едно от най-въздействащите негови определения на интертекстуалността гласи:

„Върху пресечните линии в междутекстовото и диалогичното пространство на творбите любителят на интелектуални и литературни приключения може да се опита да гради нещо трето, междинно и същевременно надредно, което прекрива ограниченията, присъщи и на най-обхватните творби, и отива към **извънсловесното и неизразимото**. Тази междутекстовост е най-трудната и поне засега най-малко прилаганата, но нека все пак я назовем: диалогично-конструктивна.“ (Георгиев 1992: 22).

Надредната междина се оказва пространство на пораждане на нов смисъл, способно и да изведе на ръба на смисъла. И то не само между две творби. В по-едър мащаб постигането ѝ е трудният единствен шанс на периферията да се пребори за центровете на смисъла, единствената комай достойна позиция на литературоведа от едно „малко литературознание“ (фразата е на Галин Тиханов²), каквото е българското. Да го кажем пак: интертекстуалността може да придаде срединност дори на периферията (каквато сме), да я превърне в междина.

Възможностите за успоредно четене на разни текстове не са от вчера, но както отбелязва Никола Георгиев, за разлика от традиционната компаративистика „междутекстовият подход не целеполага, а равнополага“ (Георгиев 1992: 9). Това позволява, от една страна, да се излезе от идеологически натрапените клиширани генеalogии и йерархии на канона от соцвремената, а от друга страна, тясното национално литературно пространство да се отваря разнопосочно навън.

Затова и – логично – 90-те години интензифицират тези похвати. Изобщо, 90-те не са неутрален контекст, те се връзват, апострофират самия поток

² Цитиран от Н. Георгиев в текста „Женитбата на литературата със света“ (Георгиев 1999: 141).

на анализа, както става в успоредния прочит на Кафка и Хашек: „Сега вече можем да застанем в междутекстовото пространство на двата романа и да започнем. Не, не можем да започнем. Щяхме да можем, ако пишех тази статия в далечното минало, а не в средата на 90-те години на XX век.“ (Георгиев 1999: 26)

90-те без съмнение са пронизани от интертекстуалност. Това личи и от литературоведската траектория на Никола Георгиев. 1992-а изпъква като своеобразна първа интертекстуална година. Тогава излиза вече цитираният по-горе текст „Името на розата и на тютюна“, една от образцовите интертекстуалистички студии на Георгиев, отпечатана като отделна книжка. Оттогава е и книгата му „Цитиращият човек в художествената литература“, която, без специално да подлага на дисекции интертекстуалистиката, по същество я практикува, доколкото цитатът е сред най-преките, видими форми на междутекстово отнасяне, или пример за онова, което другаде той назовава „експлицитна интертекстуалност“. Десетилетието знаково се затваря от най-програмно интертекстуалната книга на Георгиев: „Пропасти и мостове на междутекстовостта“ от 1999 г., която е своеобразна рекапитулация на собствените му занимания в това поле през годините.

На финала в тази книга са поместени два текста, които демонстрират едновременно възможностите и обреченостите на надредната междина през два сюжета, развиващи се знаменателно в самото начало и в самия край на XX век. Предпоследният, „Между Марица, Нева и Сена“, е посветен на случая „Райна Търнева“ – открита от Никола Георгиев забравена българска литературоведка, защитила докторат върху Гогол в Лионския университет през 1901 г. – работа, исторически значима за френската русистика и до днес и напълно неизвестна у нас. Последният текст – „Сватбата на литературата със света“, е песимистично-ерудитски доклад на международна конференция в Германия през 1993 г., посветена на идеята за световна литература. Песимизмът всъщност идва рано – от бързото осъзнаване, че падането на Стената не прави идеята за световна литература по-малко утопична и че не само българското литературознание е „малко“, а самото литературознание като дисциплина в световен план все повече се „смалява“. Голямото отваряне към света след 1989 г. се е оказало двойно минирано – от една страна, защото периферията все пак си остава периферия, а от друга, защото самото поле на литературознанието безмилостно се свива под натиска на по-пазарни дисциплини.

Изобщо, Георгиев е последният литературовед, който би приел диалога безрезервно утопично, не отминава с мълчание и превръщането на Бахтин в литературоведски пенкилер. Пак от 1999 г. е и текстът „Заекващият диалог“, в който Георгиев се осмелява да се усъмни в диалогичността на Бахтин, да го прочете against the grain през проблематичното му (не)съотнасяне със съвременника му Бубер, другият възможен баща на диалога в новата европейска традиция (Георгиев 1999/2001).

На не едно място Никола Георгиев е демонстрирал, че е виртуоз на нещо, което можем да наречем „интерперсонажен прочит“ – междутекстов прочит, управляван в най-висока степен от съпоставката между двама герои, или „сдвоени образи“ – Йозеф Швейк и Йозеф К., Швейк и Бай Ганьо и т.н. Но в „Заекващият диалог“ това умение е повдигнато на степен, защото имаме не литературни, а концептуални, теоретически персонажи, каквито се явяват Бахтин и Бубер. С други думи, металитературознание в действие, усложнено допълнително от трети елемент – ролята на Цветан Тодоров в „износа“ на Бахтин на Запад.

Но да се върнем към собствената си черга. Казахме, не е случайно, че тъкмо в свои междутекстови анализи Никола Георгиев (си) задава фундаментални въпроси за статута и конвертируемостта на българското литературознание. Те са проиграни особено остро и въздействащо в студията „Името на розата и на тютюна“ – още през 1992 г. Сравнявайки „Бай Ганьо“ и „Тютюн“ на основата на общата им тема „ние и света“, той заявява: „...прилагането на междутекстовия подход ни задължава да се вгледаме в следващото, по-високото равнище – отношението ние и света, но вече в полето на литературознанието“ (Георгиев 1992: 5).

Да забележим, че стигнем ли до този знаменателен въпрос, непременно се намесва Бай Ганьо. Наблюдението на Никола Георгиев, че „Бай Ганьо“ е най-активният български хипотекст (по Женет) абсолютно се потвърждава и от собствените му междутекстови конструкти. Изправени сме пред цяла интертекстуална Байганьовиада: Бай Ганьо и Швейк, „Бай Ганьо“ и „Нова земя“, най-сетне „Бай Ганьо“ и „Тютюн“. Така да се каже, тъкмо с помощта на Бай Ганьо изникват концептите за мълчаливия диалог в литературата, за дълбинна и повърхнинна интертекстуалност и т.н. Срещата на Йозеф Швейк и Ганьо Балкански пък генерира такива мощни интерперсонажни енергии, че жанрово прелива от метатекст във фикция – чудесната финална импровизация за срещата на двамата герои на улица „Боище“ (Георгиев, 1999: 87-88). Знаков (пост) теоретически жест – в текст, чийто ранен вариант е още от 1973 г., във време отпреди професорите да почнат да пишат романи.³ Но това е друга тема.

Отклонението в горния параграф ни беше нужно, за да забележим, че „Името на розата и на тютюна“ е един от малкото текстове, в които става дума за „Бай Ганьо“, без самият Бай Ганьо да играе основна роля. Нещо повече, той остава на заден план (след едно важно, но кратко съпоставяне с Борис Морев). Защото в тази студия водещи са не героите, а техните стоки – съответно розата и тютюна – в разнообразните им символно-икономически употреби. Междутекстовият анализ е в много висока степен и междуконтекстов, социо-

³ Сцената е и своеобразен реверанс към текста на Карел Косик, който събира-разминава на Карловия мост Швейк и Йозеф К. в доклад, четен на знаменитата конференция върху Кафка в Либлице, Чехословакия, през 1963 г. (Георгиев 1999: 23).

исторически и политикономически прочит. Той представлява, от една страна, инатливо връщане към Маркс във времената на рязкото му загърбване, от друга – прочит, пророчески занимаващ се с пазара в зората на новите пазарни времена (годината, да не забравяме, е 1992 г.). И е лишен от всякакви илюзии за бъдещето. Впрочем, в заглавието на студията е вградена сянката на Умберто Еко, който ни най-малко не е мислен като положителен герой с неговата пазарна надредност – Никола Георгиев е един от първите му критици у нас.

Студията се занимава всъщност с това – възможен ли е и как експортен образ на България и българското и дали нашите символи не си остават семпли суровини. Затова „Името на розата и на тютюна“ може да бъде прочетена като една (мета)алегория: дали самото българско литературознание не се оказва в ролята на Бай Ганьо – явяващо се със съмнителни мускали в пояса си на „пазаря на световната [литературоведска] суета“, ако перифразираме Пенчо Славейков...

Библиография

- Георгиев 1987/2000:** Георгиев, Н. Мълчаливите диалози в литературата. – *Език и литература*, 1987, кн. 1. По-късни публикации в: Георгиев, Н. *Мнения и съмнения*. София: Литературен вестник, 1999. Цитирано по електронната публикация в LiterNet, 2000. Посетено на 29.06.2017. https://litternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/malch.htm
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. *Името на розата и на тютюна („Бай Ганьо“ и „Тютюн“ – междутекстов анализ)*, София: Издателство на БАН, 1992.
- Георгиев 1999:** Георгиев, Н. *Пропасти и мостове на междутекстовостта: Франц Кафка, Ярослав Хашек, Алеко Константинов, Иван Вазов*. Пловдив: Пловдивско университетско издателство, 1999.
- Георгиев 1999/2001:** Георгиев, Н. Заквацият диалог. – *Литературна мисъл*, 1999, бр. 2. Цитирано по електронната публикация в LiterNet, 2001. Посетено на 29.06.2017. <https://litternet.bg/publish/ngeorgiev/statii/zaekvashtiat.htm>

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

СИМВОЛНИТЕ ВОЙНИ
МЕЖДУ ВАПЦАРОВ И МАРАНГОЗОВ

Тодор Христов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE SYMBOLIC WAR
BETWEEN VAPTSAROV AND MARANGOZOV

Todor Hristov
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper discusses three representations of the anxiety on the verge of WW2 – the Bulgarian satirical newspaper *Parrot*, the fragment “Parrot –1939” of the poem “Homecoming to the village” by Tsvetan Marangozov, and the analysis of the poem in “Homecoming to the village – or towards the world” by Nikola Georgiev, one of the most influential Bulgarian critics since the 1970-ties, who proposed an intertextual reading of Marangozov’s and Vaptsarov’s poetry. I will claim that anxiety of war is rhizomatic, and that it involves a particular type of common-sense knowledge, the knowledge that one is unable to know. I will try to demonstrate, that because of its fuzziness and uncertainty, because of its inability to claim any truth, this knowledge is excluded from the conventional public discourses, yet it can be articulated in poetry.

Key words: war, anxiety, common-sense knowledge, Tsvetan Marangozov, Nikola Georgiev

Една война избухва първо в главите. Не само в главите на тези, които я подготвят, но и в главите на тези, които се тревожат.

Такава тревога има по-скоро корени, отколкото причини. Не просто главният корен на една травма, нито просто добавъчните корени на нервните напрежения или дисфункционалното поведение.¹

Тревогата, че идва война, е ризома, в чиито корени е вплетено знание-то, че не можем да знаем – че не можем да знаем какво идва, че сегашното е чупливо, че може да бъде счушено внезапно и отдалеч.

¹ Тук имам предвид основните линии на проблематизиране на тревогата в психиатрията, обобщени въз основа на (Berrois 1996: 263-288).

Знанието за крехкостта на мира не е сигурно като знанието, обещаващо или изисквано от учените. То е знание за една всекидневна несигурност, което преминава в незнание, щом прекрачи отвъд прага на дома, защото е твърде малко, неясно, неустойчиво, ситуативно, мълчаливо, лично.

Но както много други знания, които не допускат да бъдат обобщени или дисциплинирани, това несигурно знание може да бъде приютено в литературата. Тук ще се опитам да го проследя в начина, по който Никола Георгиев чете прочита на един популярен вестник от навечерието на Втората световна война в поемата на Цветан Марангозов „На повратки в село“.

1. Папагал, 1939 г.

„Папагал“ е име по-скоро на жанр, отколкото на вестник. Отличителните му черти могат да бъдат сведени до следното:

1. насочен е към тези, които не могат или не искат да си купят вестник;
2. предвиден е за места, на които се събира публика, например кръчми, бръснарници, магазини;
3. печата се само от едната страна на листа, защото обикновено го закачат на стената или закрепят на тезгяха;
4. пространството му организирано е около една или няколко цветни карикатури, най-често свързани с международното положение, съпроводени с кратък пояснителен коментар и рамкирани от две ленти с реклами и обяви.

Има такива английски, немски и френски издания, но вероятно най-популярният представител на жанра е болонският вестник *Il Papagallo*, издаван от 1873 до 1915 г., коментарът към чиито карикатури е публикуван и в превод на френски и английски език (Goldstein 1989: 102).

Опитите да бъде издаван подобен български вестник датират от 1892 г.² Те като правило са краткотрайни, дори когато препечатват карикатурите на *Il Papagallo*. Вероятно причината за това е високата цена на цветния печат. Вестниците от този тип са значително по-скъпи от сутрешните и дори най-успешният сред тях, *Нов световен папагал*, в крайна сметка се оказва принуден да печата карикатурите си само в три цвята.³

² Открих следните вестници: Източен папагал, 1892 г. Папагал, приложение на сп. Жило, 1910 г., Пъстър папагал, 1927 г., Световен папагал, 1929-1930 г., Световен папагал (Péroquet), 1931 г., Нов световен папагал, 1935-1939 г., Папагал, 1939-1944 г., Папагал: Народен стенен двуседмичен вестник в карикатури, 1945-1953 г.

³ През 1937 г. един брой на вестника струва 5 лв., докато тези на основните му конкуренти – популярните сутрешни вестници от типа на Утро и Заря или дори сравнително авторитетни вестници като Слово се продават на цена 1 лв.

Но през пролетта на 1939 г. изглежда, че тревогата може да продаде това, което преди е било непродаваемо.⁴ Нещо повече, карикатурите на международното положение обещава да продадат вестник от два листа, печатани двустранно, които включват английски превод на коментара им, цена в долари, редакционна статия, политически новини, анекдоти, земеделски и здравни съвети, поучителни и любопитни истории и дори комикс за отвличане на любима от султански харем.⁵

Драги г-н редакторе, ... право да Ви кажа, в Папагала ви биха могли да се внесат много подобрения. Той има поне това преимущество, че е по-скромен и не си служи със сензации, мъчейки се очевидно да бъде повече полезен, отколкото вреден... И при това състояние, Папагалът ви доста се търси и чете по нас из селата. На много места служи дори като барометър на световната политика. Особено по кръчмите, където става предмет на дълги разисквания. Текстът му такъв, какъвто е сега, е добре, само че слагайте малко повече хумор и световни работи. (П-в 1939).

Вестникът не възпроизвежда определена политика. Редакционните статии признават, че Германия има право на по-широк достъп до световните пазари, но същевременно и че Великобритания и Франция имат право да защитават своите колонии, симпатизират на Съединените щати, но също и на Съветския съюз, твърдят, че Обществото на народите е превърнало малките държави в сила, но и че всичко зависи от световните сили, призовават за неутралитет, но смятат войната за естествена и дори необходима.

Но макар да не възпроизвежда определена политика, вестникът произвежда политика. Той разлага антагонизмите до позиции, на които придава лица. Тези лица са стереотипни, например българинът е представен като възпълен небръснат мъж с потури, калпак и цвете зад ухото – бай Ганьо, Германия – като намусен войник, Съединените щати – като чичо Сам, съветска Русия – като мечка. Тъй като тези лица са стереотипни, тъй като не са чужди, те призовават читателя да разпознае в тях своето. Вероятно почти всички се разпознават в бай Ганьо, но ако се съди по писмата на читатели, публикувани във вестника, много виждат своето лице в Германия, Съветския съюз, Великобритания, Франция.

⁴ Вестникът излиза до началото на 1944 г. Вероятно за това допринася почти наполовина по-ниската му цена в сравнение с неговите предшественици, компенсирана с допълнителното пространство за реклама, създадено от увеличаването на обема. Всъщност той придобива такава популярност, че издаването му е подновено през 1945 г., този път като орган на Отечествения фронт. Това партийно издание съществува до 1953 г. и вероятно тъкмо него си спомня Никола Георгиев (2000: 127).

⁵ Струва си да се отбележи, че много от карикатурите са дело на Борис Ангелушев, художник също и на кориците на Моторни песни и Повратки на село (Георгиев 1999: 8).

Мнозина мислят, че лошото време и градушките се дължат на войните. Някои пък мислят, че времето е лошо, защото хората са станали зли и защото се пролива кръв. Други иначе свестни хора мислят, че времето постоянно се разваля от бойните гърмежи, които раздвижат въздуха. В това може да има нещо вярно. ... Науката, разбира се, нищо подобно не признава. Това е само една вяра у старите хора, но такова обяснение на времето няма нищо общо с истината. Други – по-учени – си обясняват промяната на времето с по-приемливи причини. Например с прекопаването на някои канали, с обезлесяването, с отводняването на някои места и дори с радиопредаването и хвърченето на аеропланите. А напоследък, както казахме, някои дори смятат, че военните действия по фронтовете развалят времето. Но според господин Киров и тези обяснения не са доказани и те не могат да се смятат за научни. (Войната и времето 1939)

Щом разпознаят лицата си, читателите са избрали позиция. Те вече знаят своето място в идната война. В това отношение вестникът функционира като класификационна машина. Нещо повече, той функционира като машина за ред, защото щом се разпознават в стереотипни лица, читателите типизират своите позиции, вписват ги в абстрактното пространство на една типология, която войната утвърждава, вместо да руши. Войната се превръща в стереотипен спор.

Ако вестникът има определена политика, то това е политиката на здравия разум. Но този здрав разум не е свободен от тревогата. Той по-скоро опитва да я овладее, като ни призовава да не бъдем неразумни пред лицето на идното, като настоява, че е винаги същото, че в крайна сметка всичко ще бъде наред. Това е здравият разум на вестникарските хороскопи, разумът като натрапливи мисли, насочени срещу едно тревожно желание (Adorno 1994: 80, 88).

2. „Папагал – 1939“

Поемата на Цветан Марангозов завършва с послепис, епиграм и итога. В началната част на послеписа, озаглавена „Папагал – 1939“, говорят за войната. Но гласовете са различни единствено пунктуационно, от тиретата, които трябва да обозначат смяната им.

Тези гласове без лица не говорят един на друг, те не говорят дори един след друг, защото казаното от един не следва казаното от друг, нито следва от него. Те говорят по-скоро един през друг и тъкмо поради това дори да сменим последователността им, няма да променим техния смисъл.

При това речта им е косвена (Делюз, Гатари 2009: 105-106). Като гласове в репортаж те могат да говорят само откъснати от лицето на автора, само доколкото авторът мълчи, доколкото не носи отговорност за думите им, доколкото не се ангажира с истинността или сериозността им.

Нещо повече, тези гласове говорят на странен език, който се отклонява значително от обикновения, без отклоненията да отпращат към фигуративно

значение. Тук липсва не само обикновеното значение на думите, но и значението, което липсва в обикновените думи. Същевременно гласовете не се отклоняват от обикновения език дотам, че думите им да означават липсата на значение. Те не създават нова организация на езика, по-скоро анулират организацията му (Badiou 1982: 123-125).

Тези гласове говорят в кръчмата на едно типично балканско село. Но тя е хетеротопично пространство, очертано от двойно отрицание. На първо място от отказа на автора да носи отговорност за тях, като същевременно настоява върху истината им.

Тука автора си позволява
предвид тъжните ни времена
да използва удобното право
и не вземе открито страна

къмто шарените разговори
в последующите глави –
негли истината непристорна
може някого да уязви. (Марангозов 2005: 220)

На второ място, пространството на гласовете е очертано от отказа от жанра на вестника и от присъщата му политическа теология, от религиозната вяра в здравия разум, към която гласовете същевременно отпращат.

– Днес България все ми прилича
ей на оня пророк от Юдей,
що го хвърлили в тъмна тъмница
между тигрите да оцелей.

– Прекалено се много тревожиш ти
зарад нашата кожа и хал,
а със притчата от законбожито
изпиши си за теб папагал! (Марангозов 2005: 220)

Това двойно отрицание е двойно отречено в края на фрагмента. Гласовете замлъкват, след като са призовали учителя да говори отговорно, да каже, ако може, истината. Но неспособен да каже истината за друго, той се заема да разказва живота си.

Но туй вече не е политика
и лъжица за нашта уста.
Ей и даскала, дето пристига
нека каже какво по света

има още тепърва да стане –
нали, даскале, никой не знай? (Марангозов 2005: 223)

Старозаветната политическа теология на вестника е заместена от политическа есхатология, която свързва войната с науката и се надява единствено на по-скорошен край.

И се всеки с надеждата храни
да настане по-скорошен край.

Но невям, дорде ваште учени
все по-нови изкуства строят
за човешкото всеизтребление –
не ще скоро изгрее мирът. (Марангозов 2005: 223)

Това двойно отрицание не е отрицание на отрицанието, то не отвежда до нещо позитивно. То е по-скоро отграничаване от отграничаването, откъсване от откъсването от автора и жанра. Тъй като са вписани в него, гласовете не отвеждат до нищо. Те не дават отговор, не казват нещо, те само кръжат около въпроса за войната. При това този въпрос е датиран. Със задна дата, която ни позволява да кажем какво всъщност се е случило. Всъщност, вече избухва война. Гласовете кръжат около въпрос, който е вече решен от хода на събитията, около празен въпрос.

В тези безлични, празни гласове могат да бъдат разпознати някои от чертите на класификационната машината на вестника. Те са типизирани, в тях могат да бъдат разпознати типични позиции, позициите на политически типове, които нерядко говорят на страниците на вестника дори когато възпроизвеждат стереотипите на шовинизма или фашизма. Но тази класификационна машина вече не произвежда ред, тя произвежда шум. Шумът на тревогата.

Тревогата е тъкмо шум. Този шум има силата да ни залее, да ни обземе, да ни оглуши. Той не може да бъде вместен в никакъв ред. Не защото е неуместен, а защото не може да си намери място, защото липсва дори място, от което липсва, защото би могъл да бъде на мястото си само в един невъзможен ред (Badiou 1982: 172-174). Но тъкмо в този шум можем да чуем истината на тревогата. Защото не се ли състои истината и тъкмо в това – да знаеш, че не можеш да знаеш, да виждаш, че не виждаш какво идва, при това не защото е твърде далеч, а защото е твърде близо.

3. Война и мир

Никола Георгиев ни учи не само че един текст може да бъде четен различно, но и че може да бъде четен различно едновременно. В *Повратки на село – или към света?* той чете „Папагал – 1939“ на Цветан Марангозов поне по следните начини:

1. Следвайки махаловидното движение на историческата поетика, Марангозов се стреми да открие опори извън литературата – в името и биографи-

ята на автора, в публицистичния жанр на репортажа, в литературните институции, в обикновената реч (Георгиев 1999: 17-18, 26, 69, 11, 37). Но опитите да прекрачи отвъд границите на литературата усилват литературността на поемата, защото името на автора се оказва автореференциално, репортажът – жанр на мълчанието, литературните институции – елемент от убийствената съдба на българските поети, обикновената реч – високо изкуствен, високо литературен стих в рядък размер, приемлив единствено като пародия на самия себе си (Георгиев 1999: 26-27, 69, 31, 38).

2. Доколкото структурира „Папагал – 1939“ като репортаж, Марангозов се освобождава от отговорност за гласовете в него. Вследствие на това си спечелва „удобното право“ да ги остави да говорят безотговорно. Те казват, каквото искат да чуят властите, а те се отблагодаряват с признание, подкрепа и дори с награда (Георгиев 1999: 69, 11).⁶ Тъй като Марангозов приема признанието и подкрепата им, тъй като не отказва наградата, отграничаването му от тези удобни за властите гласове в крайна сметка не се оказва нищо повече от литературност.

3. Междутекстовият анализ на „Повратки на село“ и „Моторни песни“ прави възможно рекомпозирането на гласовете от поемата на Марангозов, така че вместо един през друг те да говорят или един след друг, както гласовете на спорещите около неутралитета (Георгиев 1999: 129), или един срещу друг, както гласовете на русофилите, англофилите и германофилите (Георгиев 1999: 132), или един с друг, както гласовете на пресмятащите ползите от бъдещата война (Георгиев 1999: 131). Това рекомпозиране на гласовете позволява под повърхността на различията им да бъде разпознат един колективен субект – селяните. Този политически субект, конституиран от своята откъснатост от света, от своята затвореност, е субект на една политика, формирана от усещането, че светът е далеч, дори да е станала световна война, че нищо не може да се промени, че ако все пак се промени, то трябва да опитаме да вземем своето от промените, като браконieri (Серто 2002: 104-106). Не политика на тревогата, политика на хитростта.

4. Конструирането на селяните като субект на хитрост дава възможност в поемата да бъде разчетена една политическа икономия, която може да бъде сведена до следното: една световна война е сблъсък на световни сили; но ние сме слаби; следователно не можем да бъдем страна в този сблъсък; въпреки това не можем да не вземем страна; поради това трябва да пресметнем избора си така, че да извлечем от него стойност; но съще-

⁶ Всъщност, някои от тези удобни гласове изглеждат резюме в стихове на типични пояснения към карикатурите, например цитираните от Никола Георгиев стихове за Дойчо или Чешко (Георгиев 1999: 132-133). За сравнение вж. например: Размирнен мир 1939, Война 1939.

временно да удържае възможността да го променим, щом се променят обстоятелствата; и тъй като всъщност нямаме избор, тъй като сме принудени да направим политически невъзможен избор, да опитаме да превъзмогнем невъможността му, представяйки го като цивилизационен избор (Георгиев 1999: 110-111, 129).

Последният прочит е възлов за критиката на онази политика, чийто представител е Цветан Марангозов. Но той предпоставя известна слепота. От една страна твърди, че от избора на страна извличат стойност само политиците. Но от друга страна приема, че кръчмарската политика се състои в пресмятането му. Поради това предпоставя, че те споделят обща политическа икономика, която прелива от кабинетите в кръчмите, че селяните не са нищо друго освен селски политици.

Цялата нагласа на поемата „На повратки в село“ – от жанровия знаменател „Папагал“ до изказванията на политиканстващите селяни – бележи тези изказвания със снизходителния знак „проста им работа“. Добре, но простоватите хитрини, тънките сметки и дебелашките задочни пазарлъци в селската кръчма много скоро се оказват височайши държавни решения, скрепени със съгласието на Негово величество цар еди-кой си. „Простодушните селяни наши“ предвиждат какво ще стори високата политика, макар че по собствените им признания тя не е „лъжица за наште уста“. (Георгиев 1999: 133-134)

Тъй като схваща гласовете от поемата на Марангозов като гласове на политици, този критически прочит пренебрегва тревогата, чиято сила ги изпразва от значение до степента в тях да не може да бъде доловена дори празнота. Тъкмо тук Никола Георгиев чете „Папагал – 1939“ като вестник *Папагал*, временно сляп за литературността. Но тази слепота е необходима, за да направи възможни прозренията на една политика на смелостта, която той vyplъщава във фигурата на Никола Вапцаров.

Тази политика, политиката на Никола Георгиев, може да бъде сведена до следното: опитите да избираме пресметливо страна в политическите антагонизми са обречени; защото дори да успеем да извлечем стойност от избора си, ние ще сме пропилили ценности като независимостта и достойнството си; затова щом не е възможно да не изберем страна, трябва да изберем невъможното; Вапцаров е създал пространство за такъв невъзможен избор, разцепвайки всяко понятие, разколебавайки и преобръщайки всяка ценност, дори земята (Георгиев 1999: 64), небето (Георгиев 1999: 117), борбата (Георгиев 1999: 116), класата (Георгиев 1999: 122), другия (Георгиев 1999: 118), страданието (Георгиев 1999: 123-124), самото противопоставяне на войната (Георгиев 1999: 123).

Тази политика на смелостта отключва сила, разрушаваща символния ред, за да артикулира онова, което няма място в него, коренът на истината

– реалното (Badiou 1982: 176-177, 190).⁷ Но Никола Георгиев настоява, че тази сила, тази истина, силата на тази истина е присъща на поезията. Поради това той схваща политиката на смелостта като политика за поети. И ако днес поетическата му политика ни се струва неубедителна, то е, защото сме твърде тревожни.⁸

Библиография

Война 1939: Война. – *Папагал*, 15.09.1939

Войната и времето 1939: Войната и времето. – *Папагал*, 23.05.1939

Георгиев 1999: Георгиев, Н. *На повратки в село – или към света?* София: Критика.

Дельоз, Гатари 2009: Дельоз, Ж., Ф. Гатари. *Хиляда плоскости*. София: ИК „Критика и хуманизъм“

Марангозов 2005: Марангозов, Ц. *На повратки в село*. София: Захарий Стоянов

П-в 1939: П-в, С. Мнението на един читател. *Папагал*, 03.07.1939

Размирен мир 1939: Размирен мир *Папагал*, 01.08.1939

Серто 2002: Серто, М. *Изобретяване на всекидневието*. София: ЛИК

Тенев 2014: Тенев, Д. Авторът тук: Между скритото несъгласие и невидимата промяна. – В: *Изпълзващият се предмет на литературознанието. Невидимата школа: Мирослав Янакиев, Никола Георгиев, Радосвет Коларов*. София: Литературен вестник, 143-155.

Adorno 1994: Adorno, T. *The Stars Down to Earth, and Other Essays on the Irrational in Culture*. New York: Routledge

Badiou 1982: Badiou, A. *Théorie du sujet*. Paris: Seuil

Berrois 1996: Berrois, G. *The History of Mental Symptoms: Descriptive Psychopathology Since the Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP 263-288

Goldstein 1989: Goldstein, R. *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century*. Frankfurt: Springer

⁷ Тази политика може да бъде разпозната в анализа на понятието напрегнатост у Никола Георгиев, предложен от Дарин Тенев (2014: 153-154).

⁸ Щом напусне пространството на поезията, тази поетическа политика става също толкова слабо невъзможна, колкото политиката на националното достойнство, която може да бъде разчетена в послеслова към книгата или основаната върху нея критика на югославската война от 1999 г. (Георгиев 1999: 136, 113). Ако не критикуваме антагонизмите, чиито водовъртежи ни поглъщат, националното ни достойнство не би било нищо повече от аксесоар, също както националната идентичност в днешния национализъм, а неутралитетът ни във войни като тази от 1999 г. – не по-малко илюзорен от неутралитета, за който настоява вестник Папагал в навечерието на една нова световна война.

**СВЕТОВНИ И
МАЛКИ ЛИТЕРАТУРИ.
ФУНКЦИОНАЛНОСТ
НА ГЕОГРАФСКИТЕ, ЕЗИКОВИТЕ
И ПОЛИТИЧЕСКИТЕ ОБЩНОСТИ
– БАЛКАНСКИ, СЛАВЯНСКИ,
ЕВРОПЕЙСКИ, ЗАПАДНИ
ЛИТЕРАТУРИ**

***World literature
and minoritarian literatures.
Functions of geographic, linguistic
and political communities, reflected in Balkan,
Slavic and Western European
literatures***

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**TOTEM И ТАБУ НА СЕМЕЙНИЯ АЛБУМ
Върху прозата на няколко съвременни балкански автори**

**Людмила Миндова
Институт за балканистика с Център по тракология, БАН**

**TOTEM AND TABOO OF THE FAMILY ALBUM
On the Prose of Some Contemporary Balkan Writers**

**Liudmila Mindova
Institute of Balkan Studies and Centre of Tracology
at the Bulgarian Academy of Sciences**

Abstract. By the image of family and its figures of authority, the text concentrates on the novels by Dubravka Ugrešić, Daša Drndić and Ilija Trojanov. Provoked by prof. Nikola Georgiev's observation in his book "A New Book of the Bulgarian People" and particularly on the chapter "The Family: a Way of Usage", we take up different literary examples that show and analyse the bonds between family and social sphere, between home and state power, between weak and powerful people. In the analysis we can notice that the family album in the literature is one of the instruments that help control the memory, a small form of power exercised in every family, but at the same time an effort to restore the memory where the official version of reality tries to destroy it.

Keywords: Balkan literatures, Post totalitarian literatures, Photography, Aesthetics, Politics

В „Нова книга за българския народ“ (1991) проф. Никола Георгиев включва текст, с който отваря една дотогава избягвана тема в българското културно и научно пространство. Избягването е съвсем разбираемо, тъй като става въпрос за внимание към онези страни на комунистическото семейство, за които комунистическата власт е естествено да мълчи. „Семейството: начин на употреба“ – това е заглавието на този текст и в него чрез известния семейно-държавнически дует „Годор Живков и Людмила Живкова“ се пита как точно диктаторите използват своите роднини за политически нужди. Онова, което прави книгата на проф. Георгиев особено ценна, са препратките към появилата се век по-рано сатира на Стоян Михайловски „Книга за българския

народ“, препратки важни, защото насочват читателя към самата природа на диктатурата и към нейното развитие в историята. Не всички комунистически лидери използват семействата си по начина на Живков, но има забележително сходство в комунистическото отношение към семейството и откривател на това не е Тодор Живков, нито дори комунизмът. Всеки диктатор „служи си с рода си“ и ето защо по време на диктатура никой не може да каже, а дори и да си помисли, че той и семейството му са независими от диктатурата. Истинската майка е Партията, истинският баща – диктаторът. Единствената надежда да съхраниш семейството си е да служиш на Партията и диктатурата... Защото децата са техни.¹

Поставено под контрол, изкуството е принудено да отразява тези зависимости. Отразява ги особено отчетливо плакатът и фотографията. Многобройни са портретите на комунистическите вождове, заобиколени от деца – първенството е на Ленин, но не по-малко известни са и онези на Сталин, а многобройни реплики на съветския „архетип“ ще се появят след края на Втората световна война във всички комунистически държави, приели „бащината ласка“ на съветските вождове да определя държавната им политика. В българския случай активно в този визуален възпитателен модел ще се включи и дъщерята на вожд – Людмила Живкова, чийто образ е увековечен на редица фотографии с деца, сред които и с питомците на създадената от нея асамблея „Знаме на мира“.

След падането на комунистическите режими тази употреба на детския образ в политическите кампании не само не се губи, а придобива още по-смущаващи измерения. Онова, което е очевидно, това е копиращият рефлекс на новите политически вождове. Рефлекс, който продължава да поставя под въпрос автономността на семейството и правото на детето да живее и расте в свят, необлъчван непрестанно от политическа демагогия.

Художествената литература под една или друга форма интерпретира разпада на семейството както в тоталитарното, така и в посттоталитарното общество. В произведенията, които ще разгледаме тук, този разпад често е обвързан и с поетиката на произведението и разбира се, с образите в него, с фотографията. Макар от времето на появата си фотографията да е дълбоко свързана със семейството, тя се оказва повратен момент както за неговото съществуване, така и за интимния свят на човека.

¹ За социолозите и психолозите темата придобива все по-голям интерес през последните години и интересни наблюдения например представя разговорът на Снежана Димитрова и Нина Николова с македонската литературоведка и писателка Ясна Котеска „Отсъстващите бащи“ (Котеска, Димитрова, Николова 2011: 268-286). Подробни изследвания по темата предлага и сборникът „The New Diversity of Family Life in Europe

Mobile Ethnic Groups and Flexible Boundaries“, Çitlak, B., Kurtenbach, S., Lueneburg, M., Zlatkova, M. (Eds.), Wiesbaden: Springer, 2017.

Дубравка Угрешич: Музеят на безусловната капитулация

Този роман на Угрешич се появява през 1998 г. Той е свързан с реално съществуващия музей с това име в Берлин, който очевидно е възприет като блестяща метафора за описание на съвременния свят, а подобно на по-ранните си произведения Угрешич и тук успява да съчетае по впечатляващ начин разговорите и за политика, и за изкуството, и за семейството.

В романа семейният албум заема специално място. Разказвачката представя миналото на майка си и спомените за роднините ѝ в България и Югославия. В началото на романа семейният албум не съществува в обичайния си вид. Майката на разказвачката държи семейните снимки не в албум, а в чанта. Тази чанта е заменена от албума едва когато и майката, и дъщерята осъзнават, че албумът е не само по-подходящ, но е и по-добра защита срещу нахлуването на неочаквани спомени.

Снимките често се изсипват от чантата и се пръсват на земята. Тогава човек случайно може да види снимки, предизвикващи болка. Снимката на починалия баща например. Семейният албум пази от всички неочаквани болки. Въдворява ред. Помага на човека да контролира историята, емоциите, мислите си. Семейният албум е твърде близък до музея. Да правиш албум, е акт на класификация и подредба на семейното минало.

Макар да говори действително много за семейния албум, да анализира и иронизира неговата поетика, както и да му предоставя значителни функции в структурата си, романът визуално представя само една-единствена снимка. Това е фотографията на трите къпещи се жени, която се намира във всяко издание на романа на Угрешич и е в самото начало на книгата. Историята за тази фотография се повтаря така често, както и историята за кита от Берлинския музей или артинсталациите и другите споменати музеи. Това следователно са ключови образи в романа, които създават и поддържат неговата символна цялост. Както описанието на кита в Берлинския музей и хаотичността на целия инвентар в корема му, в неговия „телесен музей“, представлява ярка метафора на съвременната естетика, по същия начин и чантата – семеен албум на майката е това – алтернативна визуална „поетика на прозата“: „По подобен начин читателят би трябвало да чете романа, който се намира пред него. Ако му се стори, че между главите няма здрави връзки, нека бъде търпелив, постепенно връзките се установяват сами“ (Угрешич 2004: 12).

Трите къпещи се жени нямат връзка със семейството на разказвачката или поне тя не знае за това. Тъй като на снимката изглеждат твърде тайнствено, в романа те въздействат като трите мойри от гръцката митология² – предопределят човешката съдба, но и съдбата на разказа. Като към това се прибави фактът,

² В този контекст интересни наблюдения предлага Небойша Йованович в статията си „Мотивът за трите жени в „Музеят на безусловната капитулация“ на Дубравка Угрешич“ (Йованович 2006: 107-126).

че макар да няма други фотографии, романът представя словесни описания на множество ярки визуални образи (на музеи, паметници, художествени инсталации, на предмети от бита, библиотеки...), може да се каже, че тази единствена фотография в романа усилва внушенията от разказа и помага на читателя да си създаде сам свои собствени образи въз основа на представените истории.

Семейният албум в романа на Угрешич следователно е място на памет, но и на заличаване и реконструиране на паметта. Носейки и предавайки ритуални функции, сам по себе си обред на „семейната инициация“, албумът съдържа безброй пластове социална и политическа история. В плана на метафоризма той е от един порядък с образа на Берлин в романа – отваряйки един семеен албум, човек никога не би могъл да знае колко пластове история ще открие в него, следи от точно колко общи и лични победи и поражения. Затова и един от най-ярките образи в „Музеят на безусловната капитулация“ е от гробището – мястото, в което са пръснати фотографиите на новото отвъдно семейство на мъртвите.

Именно при срещата със смъртта семейният албум започва да се преживява като място на носталгията и загубата, за да се напомни сякаш това, което формулира Зонтаг в книгата си „За фотографията“: „Фотографията е елегично изкуство, изкуство на залеза. (...) Всички снимки са *memento mori*. Да заснемеш нещо или някого, означава да се приобщиш към неговата смъртност, уязвимост, променливост“ (Зонтаг 2013: 22-23). Там, на гробището, разказвачката извиква образа на разпадането. Разказвайки за редовните посещения на майката при гроба на бащата (този „никому ненужен ритуал“), чрез личната история за човешката уязвимост разказвачката включва и големия разказ за разпада на държавата и идеологическата символика. Представяйки си гроба на бащата, вече в съвсем нови политически обстоятелства, след рухването на комунизма и кървавото разделяне на югославската държава „на братството и единството“, героинята в един момент осъзнава, че там, над малката снимка върху надгробния паметник на бащата, има и символ, който вече е не само безвъзвратно отшумял, но и неудобен: „Вярвам, че тогава за първи път се е загледала в горещата надгробна плоча и изведнъж е забелязала петолъчната звезда (...) и може би за първи път ѝ е дошла наум мисълта (...) да бъде ретуширана звездата, издълбана в камък, а после засрамена е прогонила тази мисъл и запази в албума снимката на баща ми в партизанска униформа там, където беше, както запази и торбичката с никому ненужните ордени като своя“ (Угрешич 2004: 47-48).

„Музеят на безусловната капитулация“ е роман, който отказва капитулацията си пред идеологическия диктат. В него не може да се очаква, че петолъчката ще бъде заличена, тъй като от самото си начало той се превръща в място на среща между разнообразни и често конфликтни помежду си пластове памет. Единствената възможна капитулация тук е пред обезличаващото равенство в смъртта, в „корема на кита“, в който без йерархия са натрупани останките от всеобщата история.

Даша Дръндич: *Sonnenschein*

Романът на Даша Дръндич е публикуван през 2007 г. В него можем да видим много повече фотографии в сравнение с романа на Угрешич, което е и загатнато от жанровото определение, дадено от авторката. *Sonnenschein* е маркиран като „документален роман“ и фотографиите в него подчертават допълнително тази документалност, уплътнявана както чрез многобройните описвани документи, така и чрез вмъкването на разкази за реални исторически лица от историята на XX век.

Sonnenschein е история за укритите факти, за лъжите на обществото, за фалшивата политическа и семейна история. Чрез любовната история от времето на Втората световна война между Хая Тедеси и Курт Франц романът въвежда скритата история на съвременния свят. Един от „архиварите“ в този роман е самата Хая Тедеси. Тя именно през 1976 г. започва да прави „малка картотека, съвсем безсмислено. Да изписва картончета, да ги подрежда, премества, размества, сякаш разбърква карти за игра, *бих могла с тях да нарежда един пасианс*, казва си, което по някакъв начин и прави“ (Дръндич 2007: 329). Освен тези „картончета“ с биографични данни за различни нацисти, както и с протоколи от техни разпити по време на процесите след края на войната, романът съдържа и дълъг сто страници списък на около 9000 евреи, депортирани от Италия или убити в Италия и окупирани от нея държави между 1943 и 1945 г. Списъкът е поместен под заглавието „Зад всяко име се крие история“ и романът като че ли действително се опитва да възстанови прекъснатите и заличени човешки съдби.

Сред фотографиите, пръснати из целия роман, се открояват тези, които са свързани с историята на „скритите деца“. Сред тях, от една страна, са децата на окупирани и окупатори, за които в комунистическия строй се мълчи, а от друга – децата от нацистките сиропиталища, създадени по специалния таен проект „Lebensborn“ („Изворът на живота“): „Създаден през 1935 г., проектът в началото е замислен така, че да се грижи за „расово и биологично незаменимите“ бременни, които трябва да раждат расово и биологично незаменими синове на родината, свършени жребци, високи най-малко метър и осемдесет, синеоки и русокоси, с обли, но развити мускули, дисциплинирани спартанци“ (Дръндич 2007: 413). След края на войната всички тези деца, с променени имена и скрита идентичност, са дадени за осиновяване. Тъй като по идея на Химлер подобни сиропиталища са били създавани и в държавите, окупирани от Райха, такива деца фактически има из цяла Европа. Така романът вмъква в историите си и реални исторически личности.

Сред многото фотографии читателят ще открие и тази на Арнолд Шварценегер, който се оказва дете на нацисти и според него „моят баща не е извършил нито едно престъпление, защото войниците на Вермахта не са убивали, войниците на Вермахта само са воювали...“ (Дръндич 2007: 464). Тук са също и разказите за световно известния диригент Херберт фон Караян, на когото

след войната е било забранено да дирижира заради членството му в Нацистка-та партия и едва след много ходатайства възобновява концертната си дейност през 1948 г. Но същевременно в романа са представени и паралелните истории на известни личности като Мадлин Олбрайт или Том Стопард, които едва в края на 90-те години научават, че са деца на евреи, „изчезнали все едно не ги е имало никога“.

Подобно на „Музеят на безусловната капитулация“ на Угрешич и романът на Дръндич „картотекира“ многобройни лични и общи истории. За разлика от него обаче, той заявява многократно своята граничност между факта и фикцията, привличайки за тази цел и фотографията. Докато в романа на Угрешич фотографията има ярко символно въздействие, в романа на Дръндич тя е привлечена повече в ролята си на свидетелство от един „документален роман“.

Илия Троянов: *Власт и съпротива*

Романът е публикуван през 2016 г. и е разказ за срещите на човека и Държавна сигурност по време на комунизма и след него. Основната история е представена чрез секретни документи, чрез разказите за различни години от втората половина на XX век, както и чрез спомените на двамата основни герои. Единият от героите е агент от ДС и силно приближен на Тодор Живков. В романа името му е Методи Попов. Другият герой е Константин Шейтанов – бивш политически затворник, излежавал 20-годишна присъда заради атентат срещу паметника на Сталин в Парка на свободата в София.

Първоначално читателят остава с впечатление, че Методи и Константин нямат свои деца. Методи говори за своите племенници, а Константин – за затвора и живота си без семейство. По време на комунизма – напомнят и двамата по различен начин – да имаш независимо семейство не е възможно.

Константин наистина няма деца – като повечето политически затворници той е импотентен след връщането си от затвора. Междувременно се е разделил със съпругата си, след като софийското жителство му е било отнето, и семейство повече не е създал. Нещо повече, на два пъти именно по отношение на неговата безкомпромисност четем следното: „И аз мисля като тебе, но не смея да го кажа, жена и деца имам. На теб ти е лесно“. (Троянов 2016: 363).

И Методи, и Константин са хора на години, когато протича действието на романа, и в неговото начало читателят също остава с впечатлението, че Методи няма собствени деца, особено след неговите коментари за това. Оказва се обаче, че Методи има дъщеря, при това един от ключовите моменти в романа е в нейната поява. Детето на Методи е плод на негово посещение в женския лагер Скравена. Прочут развратник, Методи се усамотява с една от политическите затворнички, която е знаела, че може да получи помилване или поне отлагане на присъдата си, ако забременее. Голяма част от разказите на Методи в романа са свързани със срещите му с тази появила се от нищото дъщеря, с проверките на личността ѝ, с постепенното му привързване към нея.

Това, което впечатлява особено в разказите на Методи и Константин, е тяхната противоположност не само на нивото на убежденията, но и на нивото на езика. Докато Методи, колкото и праволинеен в разбиранията си да е, разказва разнообразно и с ясно съзнание за мощта на словото си, Константин разказва без подобно усещане – вяло и сякаш с чувство за предопределен провал. Отличава ги, с други думи, еросът на езика. Методи се държи като олицетворение на мъжкаря и оттам е и развързаният му език, Константин отдавна е изгубил самоувереност и самочувствие за своята мъжественост. Единственият останал ерос за Константин е в мисълта за отмъщението или поне в разказването на цялото безчестие на тоталитарния опит. Защото тъкмо Константин в края на романа ще каже: „Ненаказаните престъпления предсказват бъдещето“.

Еротизмът и чувството за надмощие на Методи са видими и в отношението му към дъщеря му. Неочакваната ѝ поява го кара веднага да се заеме с разследване на случая. Той изпраща детектив да я проследи, а по време на една от срещите им не спира да я фотографира. Тези снимки не са публикувани в книгата, но ние виждаме типична черта на фотографията – да бъде оръжие, атрибут на властта, или както пише Зонтаг, „във всяко използване на фотоапарата има тайна агресия“ (Зонтаг 2013: 12).

Формално Методи Попов вече не е приближен на Първия в държавата, но реално нито той, нито преобладаващата част от бившата партийна номенклатура са изгубили властовите си позиции в държавата³. Именно епизодът с фотографиите на неочаквано появилата се дъщеря показва както рефлекс на човека от властта, така и страха му от срещата с неочакваното. Фотографирането е начин за предотвратяване на случайностите в идеално програмираното ежедневие.

Фотоапаратът е средство за контрол. Той се оказва част от поредица ритуални действия, призвани да съхранят и личната, и семейната идентичност. Несъзнателно или не, както този, така и останалите представени тук романи се докосват до един от най-характерните белези на фотографията – нейната близост до териториите на „тотема и табуто“. Макар анализът да не прекраща към откритията на Фройд и на по-късната психоанализа в тази област, очевидно е, че съвременните знаци на политическата принадлежност носят в себе си много от характеристиките на тотема – самата Партия винаги е ново семейство с нов тотем и нови табути и всички членове на обществото са длъжни не просто да се съобразяват с тях, а ако се налага, да жертват и своите най-близки

³ На този проблем обръща внимание и Цветан Тодоров в книгата си „Тоталитарният опит“, показвайки защо в посткомунистическите държави процеси срещу престъпленията на комунизма от типа на Нюрнбергския срещу нацизма се оказват невъзможни: „Ситуацията в източноевропейските страни предразполага още по-малко към разчистване на сметки, тъй като бившите комунистически ръководители станаха междувременно най-богатите хора в страната, едри собственици и работодатели!“ (Тодоров 2015: 51).

роднини. Затова и вероятно границата между семейната и пропагандната фотография е толкова тънка, понеже и в двете има твърде много обред, твърде много мит. Неслучайно Ролан Барт ще забележи, че „големите портретисти са и големи митолози“ (Барт 2001: 44).

Библиография

- Барт 2001:** Барт, Р. *Camera Lucida. Записка за фотографията*. София: Агата, 2001.
- Георгиев 1991:** Георгиев, Н. *Нова книга за българския народ*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1991.
- Зонтаг 2013:** Зонтаг, С. *За фотографията*. София: Изток-Запад, 2013.
- Йованович 2006:** Jovanović, N. *Motiv tri žene u „Muzeju bezuvjetne predaje“ Dubravke Ugrešić*. – In: *Reč*, 74/20, 2006, 107-126.
- Котеска, Димитрова, Николова 2011:** Котеска, Я., Димитрова, С., Николова, Н. Отсъстващите бащи. – В: *Социологически проблеми, специален брой*, 2011, 268-286.
- Тодоров 2015:** Тодоров, Цв. *Тоталитарният опит. Ч. 1. Човешкият отпечатък*. София: Изток-Запад, 2015.
- Троянов 2016:** Троянов, И. *Власт и съпротива*. София: Сиела, 2016.
- Угрешич 2004:** Угрешич, Д. *Музеят на безусловната капитулация*. София: Стигмати, 2005.
- Drndić 2007:** Drndić, D. *Sonnenschein. Dokumentarni roman*. Zagreb: Fraktura, 2007.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

THE PORTRAIT OF WARSAW A WIN
SZCZEPAN TWARDUCH'S NOVELS *MORPHINE*
AND *THE KING*

Assoc. Prof. Cristina Godun
University in Bucharest

Abstract. The essay depicts the portrait of Warsaw as we see it unfolding in Szczepan Twardoch's hugely acclaimed novels *Morphine* and *The King*. The narrative revolves around strong male characters caught up not only in history but in social as well as national stereotypes. In both novels, Warsaw is a character in itself, having a life and a destiny of its own, reflecting the main characters' spiritual journeys through life. Readers are pleased to be acquainted with the artistic life of interwar Warsaw in *Morphine* as reflected by the literary cafes and restaurants frequented by the capital's upper class. Even though most of them did not survive the World War II, the author succeeded in describing them so vividly, it seems they are real and tangible.

Key words: interwar Warsaw, city landscape, national stereotypes

If we were to reduce the entire literary work of young Polish writer Szczepan Twardoch to a common denominator, be it *The Battle of Grunwald*, *Morphine*, *Drach* or *The King*, we would not exaggerate saying that all of them revolve around the identity theme as well as the delicate issue of demythologization of Polish national stereotypes. The vast majority of reviews and monographic studies that discuss individually or holistically Szczepan Twardoch's literary output refer to these two aforementioned aspects¹.

¹ The bibliography is long, I will specify here just a few examples: Justyna Sobolewska, *Mężczyzna w rękach kobiet*, onpolityka.pl, 4.12.2012, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1533239,1,recenzja-ksiazki-szczepan-twardoch-morfina.read>; Olga Majerska, *Szczepan Twardoch – Morfina* (recenzja), 23.12.2012, <http://www.kawerna.pl/recenzje/ksiazka/item/6211-szczepan-twardoch-morfina-recezcja.html>; *Morfina*, onGranice.pl, <http://www.granice.pl/recenzja,morfina,6294>; Artur Nowrot, *Jestem tym, kim jestem*, on Poltergeist, 13.01.2013, <http://polter.pl/ksiazki/Morfina-Szczepan-Twardoch-c25203>; Tymoteusz Wronka, *Morfina*, 22.05.2012; <http://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=664242>; Cocteau & Co, *Król Szczepana Twardocha*, 11.10.2016, <http://cocteauandco.pl/KROL-SZCZEPAN-TWARDUCH/>; Paweł Rzewuski, *Szczepan Twardoch – Król – recenzja*, 17.10.2016, <https://histmag.org/Szczepan-Twardoch-Krol-recenzja-14118>

Among the above-mentioned titles, *Morphine* and *The King* are two of the most interesting, captivating as well as multi-layered novels of Szczepan Twardoch who draw the reader into a fascinating journey through the meanders of self-identity, during which the characters are constantly exposed to the dangers of national, ethnic, racial stereotypes manipulated for ideological purposes and personal gain. Regarded from this perspective as well as with a view to moral and spiritual transformation of man confronted with the strenuous trials of life, we can state that both novels are just a variation of one and the same theme. Written in an alert and captivating style², these novels reveal an extraordinary eye for the details, relevant especially in the thorough depictions of the city as well as the attention for painting the city landscape in true colours. In her review to *Morphine*, Justyna Sobolewska names Twardoch a true master of details, because „[...] he recreates with extreme attention and deliberation the reality of the beginning of the war, we accompany the hero along the streets of Warsaw, and we attend its restaurants” (SOBOLEWSKA 2012). In *Morphine*, we see the story unreel as we follow the complicated life story of the main character, Konstanty Willemann, the son of a German officer of aristocratic descent and a Silesian of German origin, turned to “Polishness” by his own choice. Who is at the outbreak of the II WW, when we meet the main character for the first time, and who proves to be Konstanty Willemann as the story unfolds, it is difficult to grasp in a few words, because his whole identity is defined by national and cultural stereotypes. For those who know him (his outer self), Kostek is Polish by choice, despite his pure German descent, sub-lieutenant in reserve in the 9 regiment of uhlans Małopolska. Before the war, he was just a *bonvivant*, an artist amateur, a womaniser, and morphine addict. Konstanty’s social identity is concrete, palpable, sanctioned by the role he plays in society: that of son, husband, father, officer in reserve, but Willemann feels he is a man without a face and merits, lost in a world whose hierarchy of values is but strange to him. Before the war, Konstanty Willemann did not have identity issues, he was content with his life and social condition, his easy careless life giving him a perpetual air of arrogance. The war proves to be the catalyst of all the transformations and metamorphoses that the hero will go through. In times of war, Konstanty Willemann does not know who he really is, and his evolution throughout the novel is defined by the quest of his own self-identity as well as the attempt to reckon with Polish national stereotypes: *Bóg. Honor. Ojczyzna.* (God. Honour. Motherland.). It is not a random detail that among Willemann’s acquaintances are the Skamanders, a group of Polish poets who believed, among other things, that literature should move away from the tight grip and long domination of patriotic, nationalist and militant subjects, especially in an epoch when the Polish nation was at last free and independent: „My motherland is free, free...

² The style of *Morphine* was seldom deemed psychedelic and hallucinatory, see Justyna Sobolewska, Polska, męskość, ciemność – „Morfina” Szczepana Twardocha, „Polityka”, 14.09.2013, idem, Mężczyzna w rękach kobiet, „Polityka”, 4.12.2012; Damian Piwowarczyk, Szczepan Twardoch „Morfina” on culture.pl (<http://culture.pl/pl/dzielo/szczepan-twardoch-morfina>), December 2012etc.

I can now throw Conrad's coat off my shoulders"³», writes Antoni Słonimski in his poem *Czarna wiosna* (Black spring).

In *The King*, the action precedes and in a way prefigures the events in *Morphine*, being set in the inter-war period. As in *Morphine*, the plot and the characters' evolution have a certain historical background that influence their behaviour and destiny. *The King* is the Jew Jakub Szapiro, a man of thirty-seven years old as charismatic, as handsome, elegant and fascinating as Willemann in *Morphine*, but contrary to him, Szapiro is not torn apart by identity dilemmas. He knows who he is and who he wants himself to be. He considers himself a Warsawer, pugilist of The Makabi Club as well as Jan Kaplica's right hand, the gangster for whom he collects protection money. „I am a Jew. [...] I am Szapiro. And Warsaw is my city, we belong to Warsaw” (TWARDUCH 2016: 62), he tells his partner, Emilia, who dreams of moving together to Palestine. But Szapiro wants to be himself in his own town, he wants to become „the King of the city”. On the other hand, for Mojsze Inbar Bernsztein, that is the young narrator of the story, Jakub Szapiro is not the man who dragged his father out of the house by the beard as he had been ordered by the gangster Jan Kaplica, he is not a criminal nor an outlaw, he is a man loved and respected by his peers, charismatic, generous, strong yet sensitive, brief he is the protective father figure he hasn't had in life, a role-model to admire and follow.

Even though the thread we wish to pursue in our exegesis doesn't imply discussing the whole array of characters thoroughly outlined by the author in both novels nor does it involve tackling their identity dilemmas, the analysis of the city landscape in both works cannot be properly done in the absence of those who are going to be our guides during our wandering through inter-war Warsaw. We get acquainted with the city and we perceive it through the filter of their own sensibilities, and we get about the urban areas that have deep meaning for them. In *Morphine*, the attention for detail shows itself plainly especially in the perfect and accurate account of Warsaw in the year of 1939, but Konstanty Willemann often calls forth in his memories the city's time of glory in the pre-war period. In *Morphine*, Warsaw is not just a mere background for the plot of the novel, it is a character in itself with its own destiny tainted by calamity. In the history of Polish literature, Warsaw has been a literary *topos* often exploited by writers in their works. The first mention of the city is a portrayal of a bridge over the river Vistula, in an epigram of Renaissance poet Jan Kochanowski. The image of XVII century Warsaw emerges fully in Adam Jarzębski's poem *Gościniec, albo krótkie opisanie Warszawy* (The road that is a brief depiction of Warsaw). Throughout the centuries up to the present moment, Warsaw has been depicted and immortalized in several states by the representatives

³ Słonimski's as well as the Skamanders' suggestion hints to the liberation of literature from the pressure of being the shaper of Polish national and social awareness, set by the example of romantic literature, represented by the literary symbol of Konrad Wallerond, the hero of the homonym work of national bard Adam Mickiewicz.

of all the literary trends⁴, its image varying from that of a flourishing cultural, industrial as well as artistic centre, to that of a place destroyed by war.

We have a glimpse of Warsaw as seen through the eyes of Konstanty Willemann in October 1939 almost from the beginning of the novel:

I went out into the city, a city that is no longer mine. The windows were mostly glassless, but those which still had their glass intact, were glued with strips of paper in the form of a cross, Saint Andreaw's crosses in the windows, and on those crosses our crucified life, though most of the times, instead of window panes you could see ordinary plywood and the dark sockets left behind by the plucked out casements and the broken glass. The shops were closed, with the doors planked or the windows shattered, instead of inside the shops, people traded straight in the streets, selling absolutely everything you could imagine: horse riding English boots, combs, lamps and food at prices that made you want to shoot them.

The Germans had taken over the city after only a short siege. Besieged, bombed, destroyed, with the stones of the pavement pulled out by the Warsawers in order to erect barricades, with tramway tracks plucked out, with its ministries and cultural institutions closed, Warsaw is far from being the glamorous city full of fancy restaurants, nightclubs and literary cafes where Konstanty Willemann used to hang out. In Konstanty's eyes, Warsaw becomes the personification of a war casualty. His words, repeated as a mantra throughout the novel – *This is not my Warsaw. Not my Warsaw...* – are the outer reflection of the character's inner shattered world. The inner structure of the novel revolves around two major recurrent questions: *who am I?* – keeps wondering the main character and *who (and not what) is Warsaw at the end of 1939?* The emptiness he feels inside as well as Konstanty's loss of self-awareness are in key with the downfall of Warsaw and with the loss of the city's own identity, which is that of a glamorous capital of an independent state.

In a style sometimes close to narrative journalism, Szczepan Twardoch introduces his readers into the topography of the city, re-enacting with noteworthy carefulness, in a language imbued with lyricism and sensitivity, sequential hallucinatory and chaotic images of the city that come in waves, precisely like the hero's states of mind, re-creating with accuracy an authentic atmosphere and appearance of old Warsaw. We can feel the rhythm of Warsaw streets, the pain of its inhabitants, the destructions left behind by the bombings like huge and open injuries on the “almost lifeless” body of Warsaw. „A city half dead, and yet alive”, says the hero. In any case, a metaphor often called forth by Konstanty Willemann during his wanderings through ravaged Warsaw is that of a raped woman.

⁴ Here are just several authors who have exploited this theme in their works from Romanticism up to nowadays: Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Adolf Dygasiński, Bolesław Prus, Stefan Żeromski, Stanisław Wyspiański, Wiktor Gomulicki, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Jan Lehoń, Czesław Miłosz, Krzysztof Kamil Baczyński, Leopold Tyrmand, Miron Białoszewski, Adolf Rudnicki, Tadeusz Konwicki, Andrzej Stasiuk and others.

Warsaw is not mine, it is not mine anymore, it is not his, Warsaw is riddled, Warsaw is now wrapped in cold, mud and slush, Warsaw is raped, Warsaw is a cemetery, [...] Warsaw is like my Salome, slapped, lying on the ground, with legs wide open and the thicket of her dark rough hair. [...] the earth is lifting up and down in the rhythm of Warsaw's breath, in Vistula Warsaw washes her sore cunt.

By impersonating Warsaw, Twardoch grants it potency and makes it a separate character endowed with its own destiny and history.

Konstanty's itinerary through Warsaw outlines several landmarks that we can pinpoint in downtown Warsaw (KOLEBUK, ed. 2014: 65-69): the chocolate house, where he used to live with his family, symbolizing the lost paradise, the damp, squalid and cold flat of sensual Salome in Dobra street, the conspiratorial nest in a partisan's dwelling in Redeemer Square, the house of Konstanty's father-in-law in Powiśle street, The House of the Generals or the German Club, and within this perimeter the main character's existential drama as well as his trance-like monologues unfold:

Warsaw, a city which was no longer mine.

Destroyed, the city was no longer mine.

My city and yet no longer mine, riddled by bullets, I'm walking along Krakowskie Przedmieście [...] I'm walking along Nowy Świat, a place where not so long ago I could still see [...] volunteers fighting for Warsaw, they were gathering to dig ditches, but now in those places where formerly it was the road there is nothing but holes left, peasant wagons instead of tramways, there are no tramways, there are no buses, there are only wagons, right now one is passing by, in it sit carelessly fifteen Warsawers in their coats and hats, holding their briefcases on their laps, [...] and one is even reading the newspaper that is „Wiadomości”, as if he was riding a cab to the Atheneum, to the opening night of Szaniawski's latest play. On the city walls instead of posters – notes.

On one hand, we can read *Morphine* as a work of fiction – and in a certain manner it is mostly pure literary fiction – and the plot will prevail, because the story is very well structured, the main character extremely complex and the narrative style stunningly dynamic. On the other hand, a rude and uninitiated reader can lose a lot from the novel savoury if he is not properly introduced into the deeper layers of the novel, because every place mentioned in passing or thoroughly described in it not only existed in reality, but it is rich in history. Almost all of them are cult places in the cultural awareness of Warsaw. We can dare say that both *Morphine*, as well as *The King* are live testimonials of the most representative sights or edifices in the Polish capital of inter-war period. Some of them no longer exist presently, having not survived the war, but their memory has stayed alive: the modern Plants for Distillating and Purification of Vodka „Koneser”, an interesting example of European industrial architecture of red brick combined with elements of the New Gothic; the cinema Femina, Kercelak Market⁵, the Engineering

⁵ In the pre-war period, Kercelak was the biggest market in Warsaw, stretching over one and a half hectare that covered many streets on the East-West axis of the city. It was considered a city in itself with its own life and specific atmosphere, a place where both illegal and legal transactions were conducted.

Company Lilpop, Rau & Loewenstein, Pawiak prison, The Brühl Palace are just a few examples.

When we first meet Konstanty Willemann, he goes out to visit his best friend, Jacek Rostański, his main supplier with morphine, who is a doctor at Ujazdowski Hospital. Today the hospital no longer exists, but it has been a landmark of Warsaw city life since its opening in 1794 on the premises of Ujazdowski Castle and its surrounding domain. By the end of II WW, the hospital was heavily bombed, and after the war, it was no longer re-opened. The presence of the hospital is nowadays commemorated by a number of plates in Leon Strehl Square.

Leaving the hospital, Konstanty Willemann goes to see his wife and son who live in the house of chocolate. It is the tenement house of chocolate manufacturer Wedel, a building in modernist style in the Mokotów district, at the corner of Madaliński and Puławska streets, whose gable looks like a ship adrift in the city landscape. Built in 1935-1936 based on Juliusz Żórawski's design, the building is presently considered a perfect example of Warsaw functionalism, as it observes the five principles of moderne architecture laid down by Le Corbusier.

More interesting than the streets or cultural and administrative institutions are in both novels the cafes and restaurants as symbols of pre-war Warsaw and true urban legends: Lours, Oaza, Paradiso, Ziemiańska, Lardelli, Adria and Pod Wróblem. After I WW, when Poland regained its independence, the country undergoes a great transformation, and the Polish society is very open and enthusiastic to social, economic, technical and cultural metamorphoses brought forth by the modern epoch: automobiles, motorcycles, telephones, radios, architectural innovations etc.

From Konstanty Willemann's evocations emerges the image of inter-war Warsaw as a very dynamic and flourishing city, that after 1918 has undergone a major economic, political and social growth, turning from a city rather provincial in comparison to other European capitals of the time into a city dubbed The Northern Pearl or the Paris of the North. The postcards, films or photographs of the period prove this comparison to be true and reveal a city with a beautiful architecture, clean and spruce streets and squares. However many inhabitants of the city as well as most foreign travellers had a different outlook on the city. Warsaw was considered by some „utterly ugly”, a bleak grey miserable city, the ugliest capital in the world with a scarce infrastructure and slums, which is not that far from the truth, taken into consideration the great gap between social classes at that time. If someone from the Soviet Union came to Warsaw, he might have thought it was as pretty as Paris, but for travellers from the western world, Warsaw was nothing more than a smaller Asia (LESZCZYŃSKI 2015)⁶. A similar rather negative image of Warsaw we can find in Julian Tuwim's poem *Mieszkańcy* (The Inhabitants): „*Dreadful dwellings. In dreadful dwellings / in dreadful conditions live dreadful inhabitants*” (TUWIM, ed. 1951: 135).

⁶ Hints to the Asian atmosphere of Warsaw we can find both in *The King as in Morphine*, from which we bring forth a vivid example: „I wandered in the streets of Kassa, a small Central-European town like any other, so much different from the Asian Warsaw, everything was different, the churches, the houses”.

The image of Warsaw in *The King* is closer to the aesthetics of ugliness we know from Tuwim's poem, offering a double perspective upon the life of the city as a result of the clash between the Polish and the Jewish world. The cover of the novel itself informs the readers that Warsaw in the 1930's of the XX century is a „multicultural, heterogeneous city, segregated and torn apart as a result of national, political, social and religious conflicts”, rather the battlefield of gangsters, nationalists or fascists than the image of modern Warsaw in *Morphine*. Politically, things were tensed, the group that is advocating for marshal Rydz-Śmigły, backed up by the National Radical Camp⁷, prepares a *coup d'état* that is meant to push Poland in the direction of fascism. The Jews, and generally speaking all minorities, are not welcomed. As a result of political turmoil, the chancellors of many Polish universities adopted a discriminatory form of education based on students segregation according to their race – Jews were compelled to sit at the back of the lecture rooms (ZALEWSKA 1996: 311). In the first pages of the novel, we are acquainted with Warsaw as seen by a young Jew, one of the many people who had come to see the boxing match between Jakub Szapiro and his opponent, the representative of the club Legion of Warsaw, as well as a well-known member of the political radical camp Falanga:

Around the ring have gathered two foreign Warsaws. [...] two Warsaws that speak two different languages, and live in two different worlds, two Warsaws that read different newspapers and treat one another at best with indifference, at worst with hatred, but, usually, simply with an icily loathing, as if they didn't live in neighbouring streets, but they had an ocean between them.

Maybe the way the narrator reduces Warsaw of the 1930's to these two anti-thetic facets – *one that belongs to the Poles and the other that belongs to the Jews* – is rather too simplistic and naive, but this dichotomy is vital to the inner structure of the plot. The Polish quarters are clean, paved, rich (see *Morphine*), whereas the Jews live in poor wretched districts, with streets covered in mud and gravel. In *The King* “the little Jerusalem” is brought into focus. It occupies the Northern District of Warsaw, and displays a filthy landscape, the air is full of feter, most of the dwellings are unsanitary and lack basic utilities. It is a place where the Polish language is as rare as a bird as the Poles. The provinciality of Warsaw, especially visible when set on the background of war destructions becomes obvious for Konstanty Willemann when he goes on mission to Budapest only to discover a sparkling European city, a former imperial capital, in comparison to which Warsaw is but marginal and provincial:

⁷ The National Radical Camp (in Polish Obóz Narodowo Radykalny) was a Polish extreme right, nationalist political party, influenced by the ideas of Italian fascism. It aimed to put into practice the ideas of totalitarianism with limited parliamentarism and pluralism. Because the Camp openly encouraged anti-Jewish pogroms, and was actively involved in boycott of Jewish-owned stores, it was outlawed after three months of existence, in July 1934. The National Radical Camp then split in two groups, one of which being The Falanga National Radical Camp (generally known as Falanga), formed in the spring of 1935.

[...] everywhere streetlamps are lit [...] but why are the buildings here bigger than in Warsaw? [...] my Warsaw is just a small provincial, Jewish and Russian city that has been out of the blue declared capital of the country, God knows why, because it is big? Here [in Budapest] it is not pitch dark, the streetlamps are not smashed by the bombs, the asphalt is smooth, cars ride on that asphalt, so do the tramways [...].

Whereas in Warsaw it is pitch dark and freezing, [...] you can see no one in the streets at night, no night trams, no wine houses [...].

The portrait of Warsaw in both novels is masterfully rendered by the author. It is far from being motionless, it rather has the liveliness of a motion picture that comes alive as we read the books. It is often punctuated by a stylistics of rhythmic repetitions, frequently used by the author in both novels, as well as by frenetic monologues that shape the atmosphere of the novel and potentiate the apocalyptic setting (in *Morphine*) and the Jews' district in *The King*.

References

- Tuwim 1951:** Tuwim, J. *Mieszkancy*. – in: *Poezjwybrane*. Warszawa: Wyd.Czytelnik, 1951, 135.
- Twardoch 2016:** Twardoch, S. *Morfina*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- Twardoch 2016:** Twardoch, S. *Król*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2016.
- Zalewska 1996:** Zalewska, G. *Ludność żydowska w Warszawie w okresie międzywojennym*. Warszawa: PWN, 1996, 311.
- Cocteau & Co 2016:** Cocteau & Co. *Król Szczepana Twardocha*. 11 October 2016. Accessed on 10 April 2017. <http://cocteauandco.pl/KROL-SZCZEPAN-TWARDPOCH/>
- Kolebuk 2014:** Kolebuk, *Niemoja Warszawa. O Moefinie Szczepana Twardocha*. - in: *Miasto w sztuce. Sztuka w mieście*, Ed. by M. Kostrzewa, B. Malec. Lublin: 2014, 65-69. Accessed on 10 April 2017. http://www.academia.edu/8732891/Zmierzch_i_nowy_%C5%9Bwit_%C5%BCydowskiego_miasta_w_dramaturgii_pierwszej_po%C5%82owy_XX_wieku_Dybuk_Anskiego_i_Ta_ziemia_Aszmana
- Leszczyński 2015:** Leszczyński, A. *Nędzaprzedwojennej Warszawy*. 18 May 2015. „Gazeta Wyborcza”. Accessed on 10 April 2017. http://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,17920093,Nedza_przedwojennej_Warszawy.html?disableRedirects=true
- Nowrot2013:** Nowrot, A. *Jestem tym, kim jestem*. 13 January 2013. Accessed on 10 April 2017. <http://polter.pl/ksiazki/Morfina-Szczepan-Twardoch-c25203>
- Majerska2012:** Majerska, O. *Szczepan Twardoch – Morfina*. 23 December 2012. Accessed on 10 April 2017. <http://www.kawerna.pl/recenzje/ksiazka/item/6211-szczepan-twardoch-morfina-receza.html>
- Piowarczyk 2012:** Piowarczyk, D. *Szczepan Twardoch „Morfina”*. December 2012. Accessed on 10 April 2017. (<http://culture.pl/pl/dzielo/szczepan-twardoch-morfina>)
- Rzewuski 2016:** Rzewuski, P. *Szczepan Twardoch – Król*. 17 October 2016. Accessed on 10 April 2017. <https://histmag.org/Szczepan-Twardoch-Krol-recenzja-14118>
- Sobolewska2012:** Sobolewska, J. *Mężczyzna w rękach kobiet*, „Polityka”. 4December2012. Accessed on 10April2017<http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1533239,1,recenzja-ksiazki-szczepan-twardoch-morfina.read>
- Wronka 2012:** Wronka, T. *Morfina*. 22 May 2012. Accessed on 10 April 2017 <http://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=664242>

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

MOLFAR. L'UKRAINE OU L'ÉTERNEL RETOUR DE L'ANCÊTRE

Olena Berezovska Picciocchi
Université de Corse Pascal Paoli

**MOLFAR. THE UKRAINE OR THE ETERNAL RECURRENCE
OF THE ANCESTOR**

Abstract. *Molfar* is the character of Houtsoule oral tradition, of the people who live in Ukrainian Carpathians. He may influence cow milk production and control the weather; the life of village community depended on him. In 1911 he appeared in Mychailo Kotzjubynskiy's novel *The Shadows of Forgotten Ancestors*, which in turn inspired Sergiy's Paradjanov's movie, filmed in 1964, that found its international acknowledgement under the title *Fire Horses*. Since then this character was promoted in Ukrainian literature and cinema and seems to become a Ukrainian national symbol that incarnates Ukrainian traditional past and Ukrainian identity, at least of the Western Ukraine. The key of understanding the outstanding career of this fruit of popular believes and some forgotten legends lays in the cult of ancestors and its continuous revival.

Keywords : Ukraine, Houtsoul, Magic, national identity

Le *molfar* est le personnage de la tradition orale des Houtsouls, peuple de l'Ukraine carpatique. Pouvant agir sur la production du lait des vaches et contrôler des éléments atmosphériques, la vie de sa communauté villageoise dépend de lui. En 1911, il apparaît dans le roman de Mykhailo Kotsioubynsky *Les ombres des ancêtres oubliés*, dont s'inspire le film de Sergueï Paradjanov, sorti en 1964. Depuis, promu par la littérature et le cinéma, le personnage du *molfar* a fait florès et semble devenir l'emblème du passé national traditionnel et identitaire ukrainien, néanmoins en ce qui concerne l'Ukraine de l'Ouest. Alors une question se pose : quel est le secret de son succès ? Nous allons y réfléchir en essayant tout d'abord de voir comment, dans la prose de Kotsioubynsky, l'ethnographie devient art littéraire, puis comment cet art crée son *molfar*, personnage essentiel bien qu'à l'ombre. Enfin nous nous pencherons sur le thème de l'éternel retour dans l'optique d'une répétition créatrice.

1. Lorsque l'ethnographie devient littérature

La figure du *molfar* [мольфар] attise la curiosité déjà pas son étymologie. A priori, il s'agit d'un dérivé du vocable «*molfa*» [мольфа] qui désigne un objet enchanté au moyen d'incantations, l'objet que le *molfar* utilise pour ses pratiques rituelles. Bronislaw Kobylansky, linguiste et philologue ukrainien, émet deux hypothèses sur l'étymologie de ce mot. En 1967 il commence par considérer le mot «*molfar*» comme étant d'origine slave (Кобилянський 1967). Selon cette hypothèse, à la racine du vieux russe *мъл* avec laquelle se forme le nom *мълва* – la parole, s'ajouterait le suffixe *арь*. Ainsi, on obtiendrait le nom *молвар*, qui signifierait celui qui ensorcelle avec la parole. Puis il revisite son hypothèse (Кобилянський 1980: 47-48) pour supposer la liaison entre le *mol-far* carpatique et *malfare* italien «faire du mal» et donc avec sa source latine, du verbe *malefacere*. Le chercheur justifie cette piste étymologique des langues romanes par le lien étroit qui existe entre la culture houtsoule et celle de la Roumanie voisine. Selon cette hypothèse le *molfar* serait celui qui fait du mal, ce qui correspondrait à l'image qu'en donne le travail ethnographique de Volodymyr Choukhevytch dans lequel, il semblerait que ce vocable ait été fixé pour la première fois par écrit. Le *molfar* y est un personnage explicitement négatif comme en témoigne cette définition par laquelle il s'agit de désigner des personnes qui peuvent faire périr, par leur magie, un homme ou un animal: «то такі люде, що можуть стратити чоловіка або худобу» (Шухевич 1908: 211).

Force est de constater que chez Choukhevytch les *molfary* [ukr. pl. мольфари] sont classés dans la catégorie nommée «des dieux terrestres et des gens non simples (non ordinaires)» [земні боги та непрості люде] tout comme les vampires [опири], les sorcières [відьми], les maîtres de la grêle [градівники] et les adeptes du Livre Noir [чорнокнижники]. En fait, c'est une classification populaire appliquée à un ensemble de personnages que Raymond Christinger appelle «les êtres de passage» (Christinger 1965: 105) dans le cadre de la mythologie scandinave, ceux-ci assurant le lien entre l'autre monde et celui-là. Cette classification populaire houtsoule est aussi utilisée par d'autres ethnographes réputés dont Kotsioubynsky connaissait bien les travaux. Même si à l'époque Choukhevytch fut le seul à consigner le *molfar* dans son travail ethnographique sur les Houtsouls, leur mode de vie et leurs traditions archaïques de bergers semi-nomades des Carpates représentaient un sujet prisé pour des investigations lettrées, surtout ethnographiques et littéraires, tout au long du XIX et au début du xx^e siècle. Et si l'on doit comparer le travail de Choukhevytch avec ceux de ses confrères ukrainiens, membres de la Société Scientifique de Chevtchenko de Lemberg (Lviv actuelle) qui l'avait publié, il apparait comme le plus exhaustif, étant composé de cinq parties thématiques différentes, les autres en exploitant une seule, celle portant sur la démonologie. En l'occurrence c'est le cas des travaux d'Antin Onychuket de Volodymyr Hnatuk. Ce dernier, l'ami de Kotsioubynsky, a énormément contribué à la genèse de ses *Ombres des ancêtres*

oubliés. Cependant c'est surtout *Le pays houtsou* de Volodymyr Choukhevytch certainement grâce à sa relative exhaustivité qui est devenu la source ethnographique principale de cette fiction littéraire. Ce que, par ailleurs en 1974, avait brillamment démontré Emile Kruba, l'un des traducteurs de Mykhaïlo Kotsioubynsky, dans sa thèse intitulée *Mychajlo Kocjubyns'kyj*¹ (1864–1913) et la prose ukrainienne de son temps» (Krubá 1974: 480). Kruba y précise que l'écrivain: «n'a pas fait usage du folklore et de la mythologie dans un but réaliste. Il les revivifie par intériorisation en les assujettissant à une intension artistique sans jamais les ravalier au rang de moyens vulgaires» (*Ibid.*: 529). C'est ainsi, dans un mariage heureux de l'ethnographie et de la fiction, de l'universel et du particulier, en fin psychologue de l'âme humaine et de ses profondeurs les plus cachées et les plus sombres, qu'il peint son *molfar* Ioura, sorcier omnipuissant.

Le *molfar* de Kotsioubynsky est surtout amant vigoureux de Palahna, la femme d'Ivan, délaissée par son mari amoureux d'une autre, la belle Maritchka qui n'est plus de ce monde et dont l'ombre hante toutes ses pensées. Cette ombre d'une morte, aidée par l'art magique du *molfar* finira par le perdre. De cette manière, le *molfar* se présente, dans ce drame d'amour à la Romeo et Juliette qui se joue sur le terrain du magico-religieux houtsou, comme un personnage essentiel à l'ombre, selon la définition de la chercheuse bulgare Viara Timtcheva donnée à la figure du magicien dans la littérature: «Personnage à l'ombre, personnage de l'ombre, retiré et secondaire et en même temps si essentiel qu'il nous est impossible d'imaginer le monde du merveilleux sans lui : le magicien, qui est-il, qu'est-il ?» (Timtcheva 201: 34).

2. Personnage essentiel dans l'ombre

Le *molfar* de Kotsioubynsky, personnage clé à l'ombre comme il se doit, n'est pas au premier plan. Par conséquent, il n'apparaît qu'à la deuxième moitié du récit lorsqu'Ivan, âme en peine à la perte de sa Maritchka, tente de se réconcilier avec son existence. Dans cette tentative, il épouse Palahna, une femme terre à terre et l'exact contraire de son premier amour. La maison des jeunes mariés avoisine celle du *molfar*. Il inspirait la peur aux villageois mais ils avaient besoin de lui: «людини, його боялись, але потребували усі». (Коцюбинський 2006: 127). Ils disaient à son sujet qu'il: «борує» (*id.*). Le même verbe dont l'infinitif est «богувати», ouvre le portrait ethnographique des *molfary* chez Choukhevytch: «Вонибогують» (Шухевич 1908: 211). Il signifie littéralement «faire comme dieu». Chez Choukhevytch et chez Kotsioubynsky cette omnipotence du *molfar* s'exprime surtout par le contrôle de la santé et de la vie des hommes et des animaux. L'ethnographe donne une description détaillée d'un rituel de la magie néfaste avec la poupée fabriquée de la terre piétinée par la

¹ Mychajlo Kocjubyns'kyj est une des versions de transcription du nom de l'écrivain, de l'ukrainien Михайло Коцюбинський.

victime, homme ou animal, choisie préalablement et par laquelle le pouvoir *molfarique* s'accomplit (*id.*). C'est de la magie sympathique qui veut que les objets ayant été en contact entre eux, interagissent (Frazer 1988: 29). Puis, c'est surtout une magie relative aux *ex-voto* (du latin ecclésiastique: *selon le vœu*), ces objets rituels, souvent en cire, incarnation des vœux réalisés ou à exaucer. Les églises en abondent et ils sont connus depuis la haute Antiquité, comme l'explique Sylvie Hugues (Hugues 1999: 156-157). La «*dagyde*» en est le revers négatif. Du grec dorien *δαγύς* (Chantraine 2009: 235), ce mot désigne principalement une poupée de cire en usage dans les opérations de magie. Elle fut très prisée dans la sorcellerie européenne. Aujourd'hui c'est sa jumelle africaine du culte vaudou qui lui vole la vedette.

Force est de constater que dans *Les ombres des ancêtres oubliés*, pour éliminer Ivan c'est une poupée de glaise, autrement dit une sorte de «*dagyde*» que le *molfar* loura utilise. Courbé au-dessus d'elle il y plante ses doigts des pieds à la tête sous le regard amusé de sa bien-aimée Palahna dont le mari, victime du sortilège, espionne la scène que le lecteur découvre à travers ses yeux : «Юра зігнувшись, тримав перед Палагною глиняну ляльку і тикав пальцями в неї од ніг до голови» (Коцюбинський 2006: 137). Finalement, dans ce passage, l'écrivain reste assez fidèle à la description du *molfar* figurant dans l'ouvrage ethnographique *Le pays houtsoule*. En revanche si Kotsioubynsky dote son *molfar* du pouvoir sur la grêle, dans le travail de Choukhevytch un autre personnage en est dépositaire, comme c'est le cas chez les autres ethnographes, en l'occurrence chez Antin Onychuk. Il s'agit de «*gradivnyk*» (ukr. градівник). Ce mot à l'étymologie transparente désigne le maître de la grêle. Les personnages du même type, peuplent d'autres mythologies populaires notamment la balkanique et la roumaine. D'autre part, dans tous les travaux ethnographiques portant sur la mythologie populaire houtsoule, il existe un autre personnage qui regroupe toutes ces facultés que Kotsioubynsky attribue à son *molfar* loura. Il s'agit de *Tchornoknyjnyk* (ukr. Чорнокнижник – Adepté du Livre Noir). Mais comme le remarque justement Emile Kruba sur l'épisode «épique» (Krubá 1974: 522) dans lequel Palahna surprend son futur amant en train de combattre l'intempérie qui menace le village et son équilibre vital, il ne doit rien à l'ouvrage ethnographique de Choukhevytch car: «il ne présente pas un morceau de bravoure gratuit ou un prétexte à description documentaire. Son but est d'impressionner Palahna» (*Id.*). Autrement dit, nous sommes ici, en présence d'une ethnographie au service de la littérature et de sa quête du beau. Kruba souligne la beauté qui émane des forces découplées du *molfar* affrontant le ciel déchainé (*Id.*) lorsqu'il se tortillait comme une anguille en se mesurant avec le nuage: «Він вився, як в'юн, по горі, завертаючи хмару, моцувався із нею [...]». (Коцюбинський 2006: 134).

Paradjanov s'approprie magnifiquement cette inspiration et cette imagination lyrique de Kotsioubynsky selon le principe de l'éternel retour.

3. L'éternel retour ou des reprises créatives

Il est notoire de signaler que la notion de l'éternel retour du mythe dans l'antiquité indo-européenne qu'il s'agisse de la pensée indoue ou celle de la Grèce présocratique, investit la philosophie pour s'y conceptualiser en trois registres: 1) physique et cosmologique; 2) ontologique; 3) éthique (Tassin 2010). De Platon à Mircea Eliade et Deleuze en passant par Søren Kierkegaard et Nietzsche, chacun y trouva son bonheur philosophique dans lequel l'éternel retour finit par désigner une répétition dans le sens d'une reprise créatrice. De cette manière, en 1964, la performance cinématographique de Sergueï Paradjanov, devient une reprise créatrice de la prose lyrique de Kotsioubynsky et assure sa renommée internationale. À l'étranger, hors des frontières soviétiques, ce film sera connu sous le titre *Les Chevaux de feu*. Les contrastes entre le terrestre et le céleste, le sacré et le profane, s'expriment haut en couleur dans le chef-d'œuvre de Paradjanov et profitent à la montée de la notoriété du livre de Kotsioubynsky. Ainsi dans les années soixante-dix seront publiées deux traductions françaises de cette prose ukrainienne: celle de Jean Claude Marcadé et celle d'Emile Kruba. La célébrité de l'œuvre profite à son personnage essentiel à l'ombre. Le pic de sa popularité arrive avec la médiatisation du *molfar* réel, Mykhaïlo Netchay². En 1989, les organisateurs du premier festival du chant ukrainien très populaire aujourd'hui et dont le nom évoque une herbe médicinale (Routa rouge³), ont eu recours à lui pour maintenir le beau temps et écarter les nuages, les festivités ayant lieu en plein air. Nous l'avons rencontré le 27 septembre 2008 dans le cadre d'une enquête de terrain au cours de nos travaux de thèse. Mykhaïlo Netchay se disait être le dernier *molfar*, proclamait son art magico-religieux proche du chamanisme sibérien et s'inscrivait dans les tendances des néo-traditions du New Age qui sont finalement une façon de perpétuer une tradition. Il se désignait surtout comme guérisseur et maître des intempéries. Très médiatisé, il maîtrisait parfaitement l'art de mettre en avant sa singularité et il finit par incarner, d'abord, la singularité de sa région houtsoule dans les Carpates de l'Est en Ukraine et enfin il est devenu une singularité nationale. C'est ainsi qu'en 2006, Gromovitsa Berdnyk, lui dédia son livre au style documentaire, intitulé *Les signes de la magie carpatique*. Le thème chamanique y est suffisamment à l'honneur pour qu'en 2011, sorte une étude, une monographie de Volodymyr Yatchenko intitulée *Le chamanisme ukrainien* (Ятченко 2011) dans laquelle le *molfar* est une des figures centrales. 2011 est aussi l'année où Mykhaïlo Netchay est assassiné par un fanatique religieux. Enfin, en 2013 paraît le film dont le titre complet est *Les ombres des ancêtres non oubliés. Les secrets du molfar*⁴. C'est un thriller fantastique très américanisé, ce qu'assume parfaitement son réalisateur Lyubomyr Levytsky⁵. Il n'a presque rien à voir avec *Les ombres des ancêtres oubliés* de Kotsioubynsky

² Ukr. Михайло Нечай 1930–2011.

³ Ukr. «Червона рута».

⁴ Ukr. Тіні забутих предків. Таємниці Мольфара

⁵ Ukr. Любомир Левицький

et de Paradjanov, hormis la présence du personnage *molfarique* qui n'y est toujours pas le personnage principal mais qui sort, de plus en plus de l'ombre pour s'affirmer dans son rôle clé comme l'indique le titre lui-même. On peut dire que c'est un hommage indirect à Mykhailo Netchay. Le personnage *molfarique* y est entièrement positif: il combat les forces du mal et incarne la sagesse ancestrale et par conséquent l'ancêtre idéal et même le passé idéalisé. C'est dans la mesure de cette évolution du personnage *molfarique* que nous pouvons parler du retour éternel de l'ancêtre qui finit, dans cette dernière création cinématographique, par être non oublié. Ainsi sur le chemin de ses reprises créatrices, le *molfar* a passé du non simple, dieu terrestre au non oublié l'ancêtre idéal, de l'ombre à la lumière. Ce qui assure son éternel retour si nous considérons avec Gilles Deleuze analysant Nietzsche que l'expression «éternel retour» désigne non le retour du même mais une reprise sélectionnée, «une identité créatrice» (Deleuze 1983: 222).

Références bibliographiques

- Chantraine 2009:** Chantraine, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. (1968) Paris : Klincksieck, 2009.
- Christinger 1965:** Christinger, R. *Mythologie de la Suisse ancienne*. T. II. Genève: Georg.
- Deleuze 1983:** Deleuze, G. *Nietzsche et la philosophie*. (1962) Paris. P.U.F., 1983.
- Frazer 1988:** Frazer, J. *Le rameau d'or*. (1890) Paris : Robert Laffont, 1988.
- Hugues 1999:** Hugues, S. Esthétique et anatomie: science, religion, sensation. – *Dix-huitième Siècle (Mouvement des sciences et esthétique(s))* №31, 1999, 141-158.
- Kruba 1974:** Kruba, E. *Mychajlo Kocjubyns'kyj (1864-1913) et la prose ukrainienne de son temps*. Thèse pour le doctorat d'État (non publiée). Paris: Sorbonne IV, 1974.
- Kotsioubynsky 2001:** Kotsioubynsky, M. *Les chevaux de feu ou Les ombres des ancêtres oubliés*. Trad. J. C. Marcadé. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001.
- Tassin 2010:** Tassin, E. Du mythe originel au concept philosophique. – *Le mythe de l'éternel retour*, TDC № 995, 2010. Consulté le 10 avril 2017 <https://www.reseaucanope.fr/tdc/fileadmin/docs/tdc_995_mythe_eternelretour/article.pdf>.
- Timtcheva 2011:** Timtcheva, V. *Magie et magicien dans l'imaginaire méditerranéen et slave*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Бердник 2006:** Бердник, Г. *Знаки карпатської магії*. Київ: Зелений Пес, 2006.
- Гнатюк 1904:** Гнатюк, В. *Знадоби до галицько-руської демонології*. Львів: Наукового товариства імені Шевченка, 1904.
- Кобил'янський 1967:** Кобил'янський, Б. Деякі східнокарпатські архаїзми та історизми української мови. – *Мовознавство* № 6, 1967, 51-52.
- Кобил'янський 1980:** Кобил'янський, Б. Східнокарпатські міфоніми. – *Мовознавство* № 1, 1980, 41-49.
- Коцюбинський 2006:** Коцюбинський, Тіні забутих предків. – В: *Дорогоюціною*. Київ: Школа, 2006, 101-148.
- Онищук 1909:** Онищук, А. *Матеріали догуцульської демонології*. Львів: Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка, 1909.
- Шухевич 1908:** Шухевич, В. *Гуцульщина*. Част в. Львів: З "Заг. друк.", 1908.
- Ятченко 2011:** Ятченко, В. *Український шаманізм*. Київ: Міленіум, 2011.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

„ГОЛЕМИ“ ЛИ СА „МАЛКИТЕ“ ЛИТЕРАТУРИ –
ЕТЮДИ ВЪРХУ ПОЕЗИЯТА НА ЕСТА ЦИНГАНУ (ГЪРЦИЯ)
И ТУМАС ТРАНСТРЬОМЕР (ШВЕЦИЯ)

Фотини Христакуди-Константиниду
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

HOW ‘BIG’ ARE THE ‘SMALL’ LITERATURES –
ETUDES ON THE POETRY OF ESTAT SINGANOU (GREECE)
AND TOMAS TRANSTRÖMER (SWEDEN)

Fotiny Christakoudy-Konstantinidou
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. As marginal borders for Europe both the Balkan and the Scandinavian Peninsula have the privilege to be part of the whole, but also each of them in their own way to differ from it. The attempt to bring close together and compare two authors from the 20th and the 21st c. such as Esta Tsinganou (1960) and Tomas Gösta Tranströmer (1931-2015) - so different in their age, geographical and gender affinity, in their popularity and literary status - may seem random; however, my inner persuasion that in the world of the morphology of ideas this is not an inappropriate, but, on the contrary, a very successful and indicative undertaking, is a fact. It is up to us now to believe it or not that “*the spirit of peninsulas*” is the one that imitates, but that also powerfully generates differences and - finally - in the tensions between the stereotypes for the North and the South we can discover more proximity than discrepancies.

Key words: Esta Tsinganou, Tomas Gösta Tranströmer, stereotypes of the peripheral, cognitive cultural universality, the spirit of peninsulas.

Преди около година в ръцете ми попадна стихосбирката на гръцката поетеса Евстатия (Еста) Цингану (Ευσταθία Τσιγκάνου). Носеше оригиналното име „4+1 сезона“ («4+1 εποχές») и с интерес разлистих страниците ѝ. Зачитайки се в поетичните откровения на авторката – лекар ендокринолог по професия, ми хрумна идеята да преведа на български някои от стиховете, които определено ми допаднаха. Така, преглеждайки творбите в цикъла „Есен“, открих произведението „Четейки Tranströmer“ («Διαβάζοντας Tranströmer») ...Призна-

вам си – не бях запозната с творчеството на шведския нобелист, но колкото повече се потапах в лирическите импресии на Еста Цингану, в мен нарастваше любопитството да разлестя и проуча какво именно е сближило нейното светоусещане с това на един утвърден и известен нордически стихослагател. И колкото повече ме поглъщаха сетивните ѝ и умозрителни усещания, в мен нарастваше чувството за споделеност между Севера и Юга, между две „малки“ литератури, намиращи се в периферията на модернизма, чието „голямо“ име в лицето на един световнопризнат творец като Тумас Транстрьомер (Tomas Gösta Tranströmer) (1931 – 2015) даваше заявка за едно истинско преживяване в духа на „онези моменти на зареждащо прозрение, които психолозите наричат peak experiences“ (Ганчева 2013: 14).

Еста Цингану е малко известна гръцка поетеса, родена в Пирея през 1960 г. Омъжена е и е майка на две деца. През 2013 г. издава дебютната си стихосбирка „4+1 сезона“. Е. Цингану се занимава и с преводи – през 2015 г. превежда книгата на С. Джонсън „Танцувайки с мисис Далауей: истории, вдъхновили велики литературни творби“¹. Нейни стихове са поместени на страниците на различни гръцки литературни списания – „Фигос“ («Φηγός»), „Поетични творби“ («Τα Ποιητικά») и др. Втората ѝ поетична стихосбирка „Ксилофон“ («Ξυλόφωνο») (2017) също вече е литературен факт. За живота си тя казва: „Успоредно с външния ми живот, живеех и един вътрешен. Четях много, булимично. Тези два мои живота успях да съединя в поезията си“ (Τσιγκάνου 2013a, мой превод).

Да надникнем в първата стихосбирка на Еста Цингану „4+1 сезона“ – в самото ѝ начало стои чудесно посвещение: „На значимите хора в живота ми от миналото, настоящето и бъдещето“ (Τσιγκάνου 2013b: 9)². Интересно е, когато един автор си позволява да приобщи и бъдещето към момента на говорене, но не е ли това пък един атавистичен Омиров знак – способност на талантливия и интуитивен дух да гледа напред, там, където времето и пространството са затворени като очакване и възможност? И какво по-хубаво и обнадеждаващо това очакване и тази възможност да са потенция за досег с нещо специално. Реалността, превърната в метафора, става метаморфоза... Според изтъкнатия скандинавист Вера Ганчева „третирането на метаморфозите като идентификации и оттам – като неизчерпаем източник на себепознание и опитности от вида déjà-vu, е похват, прилаган от някои шведски творци, представители на традиция, обозначававана като междинно русло, колкото отграничаващо, толкова и съединяващо модернизма и мистицизма“ (Ганчева 2013: 13). Този анализ тя прилага към поетичния дискурс на Транстрьомер.

¹ Johnson, Celia. *Dancing with Mrs Dalloway: Stories of Inspiration Behind Great Works of Literature*. New York: Penguin, 2011.

² «Στους σημαντικούς ανθρώπους της ζωής μου στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον»

В унисон с идеята за аналогите в светоусещането и творчеството на двамата автори нека видим какво споделя в свое интервю Еста Цингану. При нея също поетичното преживяване се намира на границата на сетивното и имажинерното; разпадът и десубективизирането на Аз-а, характерни за мистичното преживяване изобщо, и тук се осъществяват на фона на извечния кръговрат на природата, при което се стига до извличането на нова субстанция в универсума. Годината за Е. Цингану се състои от пет, а не от четири сезона. За нея тя е „петптих на една религиозност на чувствата, където мястото на Пантократора е заето от времето, а това на ангелите – от мечтата-съновидение и болката, от смъртта и възкресението“ (Τσιγκάνου 2013а, мой превод). Не напомня ли това съвсем отчетливо за „светските молитви“ на Транстрьомер, както някои критици окачествяват поетичните му творения, „търсейки за тях и съответстващи им религиозни рамки“ (Ганчева 2013: 13), предполагаеми и невинаги видимо щрихираны от поета.

Тумас Транстрьомер не се нуждае от представяне, както Е. Цингану. И все пак, нека накратко кажем, че е шведски поет, психолог и преводач, литературен Нобелов лауреат за 2011 г. Неговите стихове улавят ритъма на дългите шведски зими, физически и духовно осезаемата красота на природата. По образование също е лекар – дипломиран психолог, любител ентомолог, с дългогодишна клинично-психологическа практика, с писателско и професионално умение да прониква в душата на човека отвън и отвътре. Дотук можем да кажем, че ги сближава биографията, която и при Цингану, и при Транстрьомер е свързана с изучаването на човека – физическо и духовно, а също характерното и за двамата пантеистично, почти религиозно преживяване на обкръжаващата ги природа. Но какво още?

И у двамата творци се наблюдава засилен интерес към музиката и нейната експресивност. При Еста Цингану реминисценцията за произведението „Четирите годишни времена“ на Антонио Вивалди (1678 – 1741) идва не само от заглавието на стихосбирката „4+1 сезона“, но и от графичното оформление на изданието. Върху корицата му са изрисувани партитурните ноти на световноизвестната поредица концерти за цигулка, обрисувачи в музика природни сцени от четирите годишни сезона. Всъщност, представата ни за музикалното съдържание на поредицата от концерти на гениалния италиански композитор акцентува, допълва или контрастно придава дълбочина на стиховете от петте цикъла на „4+1 сезона“. Интересно е да припомним, че всеки концерт е свързан със сонет (писан може би от самия Вивалди), описващ сцените, претворени в музика. Те са публикувани за първи път в „Il cimento dell' Armonia e dell'Invention“ (Опус 8) през 1725 г. в Амстердам от Мишел Шарл Льо Сен (1684 – 1743) (Everett 1996: 76). Преходът от текст към музика, илюстриран чрез цигулковите концерти на Вивалди, огледално се отразява в текста на Еста Цингану, вдъхновен от музикалния шедьовър. Музицирането на художествени произведения е процес особено характерен за гръцката поетична сцена в съ-

временен план. Множество творби заживяват нов художествен живот, когато композитори като Микис Теодоракис (род. 1925), Линос Кокотос (род. 1945), Манос Хадзидакис (1925 – 1994) и др. добавят музикален акомпанимент към тях. Само примерите от музикалното творчество на М. Теодоракис са безбройни: сред тях не можем да не споменем одите за гръцката националноосвободителна революция на Андреас Калвос (1792 – 1869), към които М. Теодоракис пише музика по време на Хунтата (1967 – 1974), или стихотворението „Отричане“ (от стихосбирката „Завой“, 1931) на Георгиос Сеферис (1900 – 1971) (превърнало се в химн на гръцката съпротива по време на Режима на полковниците), поемата „Достойно ест“ (1959) на Одисеас Елитис (1911 – 1996) и др. Между музиката и съвременната гръцка поезия възниква трайна симбиоза, която наблюдаваме оригинално отразена и в лириката на Е. Цингану. Освен че чете Транстрьомер и пише, вдъхновена от Вивалди, тя посвещава творба на любимата на Бетовен („На безсмъртната любима на Бетовен“), сътворява стихове, в които звучат Шуман и съвременната гръцка класика („Ноти“):

Дали се чу началото
на „Pauvre Orphelin“ на Шуман
или пък беше „Луна хартиена“ на Хадзидакис?
Тез мигове кристални
Искам да запазя....

(„Ноти“, цикъл „Есен“³) (Τσιγκάνου 2013b: 28)

Транстрьомер също е завладян от музикалното изкуство. Художественият интерес към вербализиране на музикалното творчество, който забелязахме при гръцката поетеса, при него намираме многократно реализиран. Пианист и композитор, меломан с професионални познания в областта на тоналното изкуство, Транстрьомер се стреми да поддържа осезаема връзката между лириката си и музиката. Тя служи за фон на поезията му, участва в заглавията, присъства в галерията от портрети на композитори (Шуберт, Лист, Вагнер, Балакирев, Григ и др.). В „Един творец от Севера“, посветено на норвежкия композитор Едвард Григ, вълнообразно се редуват тишина и звук:

По-тихо!
И тътенът на върховете слезе,
слезе,
слезе,
слезе при нас в една от нощите на пролетта,
преструвайки се на туптене на сърце.

(„Един творец от Севера“, превод В. Ганчева) (Ганчева 2013: 76)

³ Преводите на стиховете на Е. Цингану са от автора на статията, Ф. Христакуди.

Остава да си припомним един от най-лиричните гръцки символисти от първото символистично поколение в гръцката поезия, което твори през 90-те години на XIX в. – Ламброс Порфирас (1879 – 1932), за когото стихотворението е песен, в чийто изпълнен със сугестивни и музикални внушения свят особено място заемат именно тишината и мълчанието, превърнали се в най-всеобемащото осъзнаване на звуковата материя чрез нейното пълно отсъствие и отрицание. Но именно един друг голям гръцки поет, който не се нуждае от представяне и също е под въздействието на символизма (завладял европейската и в частност гръцката поезия в края на XIX в.), а именно Константинос Кавафис, Е. Цингану сочи за свой поетичен авторитет. В стихотворението „Желание“ от цикъла „Пролет“ (Τσιγκάνου 2013b: 11) откриваме референция към петте сетива, осъществена чрез средствата на оголената изразност, чиито корени намираме още в поезията на Великия александриец:

Бедна душа
омесваш с пет трошички
хляба на нуждата.
Обръщаш се към светлината
слаба, гола,
и жаждата ти е молитва.

В пролетния март на 1979 г. за Транстрьомер знаците също са рунически – тайнствени и лаконични, достигащи отвъд смисъла на общоизвестното:

Уморен от всички, идещи с думи, думи, но не с език,
Пътувах към заснежения остров....
Попадам на следи от сърнешки копита в снега.
Език, но не думи.

(„От март 1979“, превод Л. Гиздов)(Ганчева 2013: 108)

Безспорно, казаното за поетиката и поетичната метафоризация, характеризираща словото на Транстрьомер, важи и за Е. Цингану – те успяват да придадат на „уж обикновеното, на невзрачно сивото опалесциращата аура на иносказанието“ (Ганчева 2013: 12). Първичното, конкретното, шаблонното се преобразува в магически универсум, който не страда от преднамерена херметичност и не е необщителен с читателя. Делничното и рутинното са сублимирани в търсене не на трансфизичното, а на дълбоко човешкото, което запазва нюанса на тайнственото и сублимното. В творбата „Търсене“ на Е. Цингану откриването на сродна душа, на нашето *alter ego* може да има различни измерения, да бъде среща, но и разминаване. И все пак щастието е възможно – дори и само насън:

Не зная кой си
жена, мъж или дух без тяло.
Липсваш ми.
Дали те подминавам равнодушно всеки ден
или очи в очи те гледам?

Аз зная кой си.
Но тъй отдавна съм заспала,
че щом събудих се,
забравила бях аз лицето ти.

(„Търсене“, цикъл „Пролет“) (Τσιγκάνου 2013b: 12)

Мотивът за събуждането е ключов и за Транстрьомеровата вселена – събуждането „не само за новия ден, а и за живота изобщо“ (Ганчева 2013: 17). В този дух на мисли интересно е споделеното от Еста Цингану, че поезията ѝ „има за цел да предизвика тъкмо онези *пукнатини* [бел. авт.], през които мечтанието-съновидение⁴, дори и раздробено, може да нахлуе в настоящето, очовечавайки го“ (Τσιγκάνου 2013a, мой превод). Забележително е, че с почти сходни думи си служи видният представител на шведската литература Ларш Гюстафсон (1936), описвайки лирическото творчество на Транстрьомер: „Това е поезия за момента, в който мъглата изтънява. В който всекидневието *се пропуква* [бел. авт.] и престава да бъде такова“ (Ганчева 2013: 11). И тук може би няма да се изненадаме, че както за повечето изтъкнати поети от Севера, така и за Транстрьомер „непресъхващи извори са Библията, Омировият епос и староскандинавската поезия“ (Ганчева 2013: 15).

Но нека все пак зачетем Транстрьомер заедно с Е. Цингану и да видим как тя е уловила неговия поглед към света; да усетим как магията на северното въображение с кристално чистото ледено дихание и овладяната интензивност на чувствата са проникнали в южните мечтания на една средиземноморска авторка, преобразувайки поетичния ѝ свят в нещо ново, наподобяващо съдбата на героя от превъзходния разказ на Милорад Павич „Синята джамия“ (Павич 2012: 271), който последователно губи и намира своето Аз:

Иглички ледени поръсват моите ръце.
Полуизлегната на плажа пиша,
а музика от бара дивоустремена към морето се надига.
Пулсирането барабанно в миг сетен я улавя.
Наново зазвучават звукови вълни
и глас един, почти детински,
с морето тихичко напява.
Смрачава се.

По бялото поле на листа ми танцуват малки таласъмчета.
И питам се отново
как недосегаемото доближаваш?
Отново и отново.

Саронида, 22/09/2012

(„Четейки Tranströmer“, цикъл „Есен“)(Τσιγκάνου 2013b: 27)

⁴ Гръцката дума ‘όνερο’ означава ‘сън’, но и ‘мечта’.

И ако въпросът „Какво е поезията на Транстрьомер?“, така както е бил зададен на негови преводачи от цял свят през 1998 г., не е довел до еднозначен отговор, то можем със сигурност да кажем, че делничната автобиографичност на стиховете му, подплатена с емоцията на неочакваните метафори и медитативно-философските обобщения върху действителността, са спечелили многобройни почитатели на лириката му, преведена на близо 60 езика. Може да се надяваме, че и поезията на Е. Цингану в бъдеще ще започне да се радва на по-широка популярност, включително и в превод на български (впрочем той е сред първите езици, на който са преведени стиховете ѝ). А по отношение на количествения фактор, измерващ броя на творбите, си струва да си припомним, че и самият Транстрьомер не е сред твърде плодовитите писатели, а славата му на жив класик е спечелена още с първите му две стихосбирки, съдържащи общо 31 творби – става дума за „17 стихотворения“ (1954) и „Тайни по пътя“ (1958).

На фона на тези разсъждения остава да се запитаме има ли „малки“ в литературата и могат ли всъщност да бъдат „големи“ малките литератури? Мисля, че въпросът е реторичен. Разбира се, не е достатъчно да кажем – да, могат. Като маргинални географски граници на Европа и Балканският, и Скандинавският полуострови имат привилегията да бъдат част от цялото, но и посвоему да се отличат от него. Вера Ганчева много точно е казала, че провинциалното, ограничено местното, периферното са локуси на Транстрьомеровата лирика (иначе космополитна с измеренията и проблематиката си) дотолкова, доколкото „ѝ дават основа за отгласкване от тях и за достигане на висоти, изразени символно, но възприемани като реални“ (Ганчева 2013: 8). Не можем да останем безразлични като реципиенти, защото тези висоти действително функционират като реални. Топосът на *locus amoenus* (лат. приятно място) и при Цингану, и при Транстрьомер е реално обвързан в духа на древноримската поезия с физическия пейзаж. Разбира се, той не се явява само предметно дефиниран, а в духа на теорията за съответствията (*les correspondances*) се превръща в духовно отражение на обекти и явления от реалния свят, като и при двамата поети не губи, а напротив ревностно съхранява връзката си с действителността.

Двамата автори са изненадващо единни дори във възприятията си за истината, криеща се зад нашето съществуване – и нека тези стихове бъдат необходимият финал на това компаративно представяне. За Е. Цингану петият сезон е пак епифания на пролетта, на зараждането и възраждането:

Не свършват стиховете.
Носят се сред нас
като душите в зрака.
Под тях дори смъртта
не слага подписа-дамга.

([Не свършват стиховете] [«Δεν τελειώνουν τα ποιήματα»])
(Τσιγκάνου 2013b: 55)

Транстрьомер също е привърженик на идеята за един вечно обновяващ се материален свят:

Пътят не свършва никога. Хоризонтът бърза напред главоломно.
Птиците разтърсват клоните. Иззад колелата се надига прах.
А всички колела, които се въртят, смъртта опровергават.

(„Четириете темперамента“, превод В. Ганчева) (Ганчева 2013: 38)

Опитът да бъдат сближени Еста Цингану и Тумас Транстрьомер – двама толкова различни във възрастовата си, географска, полова принадлежност, творчески статут и популярност поети на XX и XXI в. – и все пак убеждението ми, че в света на морфологията на идеите това не е неуместно, а напротив – успешно начинание, е факт. Остава да вярваме, че „духът на полуостровите“ е този, който имитира, но и мощно генерира различия, и че в напреженията между стереотипите за Севера и Юга може да се (от)крие повече близост, отколкото различие.

Библиография

- Ганчева 2013:** Ганчева, В. Дискретният чар на съвършенството. – В: *Тумас Транстрьомер – голямата загадка (избрани стихотворения)*. Под ред. на К. Кадийски. Пловдив: Жанет 45, 2013, 5-17.
- Павич 2012:** Павич, М. *Вратите на съня*. София: Колибри, 2012.
- Everett, Paul 1996.** *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Τσιγκάνου 2013a:** Τσιγκάνου, Ε. Συνέντευξη στον Χάρη Γαντζοΰδη. – In: *Λογοτεχνικό ταξίδι*. 20 Ιουλίου, 2013. Πρόσβαση στις 20 Απριλίου, 2017. <http://logotaxidi.blogspot.bg/2013/07/blog-post_5399.html>.
- Τσιγκάνου 2013b:** Τσιγκάνου, Ε. *4+1 εποχές*. Αθήνα, Πολύτροπον, 2013.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**КИТАЙСКАТА ЛИТЕРАТУРА НА КОРЕНОТЪРСАЧЕСТВОТО
И ИДЕНТИФИКАЦИЯТА С МИНАЛОТО**

**Христина Теодосиева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

**THE CHINESE ROOT-SEEKING LITERATURE
AND IDENTIFICATION WITH THE PAST**

**Hristina Teodosieva
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The Chinese root-seeking literature sets a possible model of literary identification with in the work of fiction. Identification is the uniformisation of a fictional character with an exterior to the character object – a social role, an ideology or a person. In the case of root-seeking literature, identification could be outlined in the interaction between the authors and the national past. The root-seeking, which sets a way towards a nation's own uniqueness, seemed to be a possible escape from the depersonalizing socialist realism and the dogmatic moods of thinking after The Cultural Revolution for Chinese literature. The main purpose of the following article is to show how the literature in search for roots is related with the collective national unconscious (in terms of K. G. Jung). Literature works as well as the manifesto of this movement are recognized as a representation of a specific kind of identification with the past.

Key words: Identification, Root-seeking, Chinese literature, Nation, Past

Глобалистката асимилация на културите, която придобива все по-големи мащаби, не подминава Китай. Тя е една от опасностите, които съвременността поставя. Именно като алтернатива на унифицирането на отделните национални литератури се появява тенденцията за коренотърсачество. Идеята не е специфично китайска, а тъкмо напротив – видима е в редица други държави, като може би най-ярко изявена е в латиноамериканския магически реализъм. В същото време подобен подход отваря врата към търсене на автентичното, уникалното и различното за всяка отделна култура. В китайска среда това направление си проправя път в началото на осемдесетте години на XX в. То е една от най-значимите тенденции в следмаоистката епоха.

Коренотърсачеството може да бъде разглеждано като вид идентификация с миналото. Търсейки основите на националните разбирания, потребности и специфика, авторите от това направление правят паралел между настояще и минало, между корени и клони. Избраният подход е осъзнат и теоретизиран от съответните творци и следователно тяхната активност няма да бъде разглеждана като идентификация, тъй като една от основните характеристики на процеса „идентификация“ е неговата неосъзнатост според дефиницията¹, която Карл Густав Юнг дава. Затова отъждествяването ще бъде търсено на друго ниво – между настоящите проявления на китайската култура и литература и тяхното минало.

Избраният подход за разглеждане на коренотърсачеството в настоящия труд е през психоаналитичните тези на Карл Густав Юнг. Има две основни причини този възглед да бъде приложен. На първо място, интересът на Юнг към Изтока и в частност Китай е силно изразен. Познанията му върху спецификите на този вид светоглед дават големи възможности за анализирането на проблеми, свързани с китайската менталност, като се съчетава използването на западните методи на психоанализата. От друга страна, влиянието на Юнг при формирането на китайското коренотърсачество също трябва да бъде отбелязано. Идеите за колективното несъзнавано и архетиповете въздействат на китайските автори и отварят пред тях вратата към един различен тип писане.

Понятието „идентификация“

Понятието „идентификация“ ще бъде използвано в смисъла на отъждествяване на личността спрямо външноположени спрямо нея фактори. Юнг приема, че това е „психологически процес, в който личността е частично или изцяло дисимилирана от самата себе си. Идентификацията е отчуждаване на субекта от самия себе си в полза на един обект, в който субектът е до известна степен замаскиран.“ (Юнг 1993b: 93).

Отъждествяването с миналото е най-близко до идентифицирането с колектив. Според определението на Юнг във втория случай индивидът „ще се опита да предяви изискванията на своето несъзнавано пред другите, защото идентифицирането с колективната психика винаги довежда до едно чувство за универсална валидност – „богоподобност“ (Юнг 1993a: 146). Това определение може да се приложи и когато процесът е насочен към миналото. Именно такъв ефект на приобщаване бива постигнат. В същото време, същественото противопоставяне между двата вида отъждествяване е, че за разлика от отнасянето към колектив, идентификацията с историческите корени утвърждава индивидуалността. Това, разбира се, не е различността на личността, а нацио-

¹ „Идентификацията се различава от имитацията по това, че идентификацията е неосъзната имитация, докато имитацията е осъзнато подражание“ (Юнг 1993b: 93)

налната различност. Но в същото време мястото на индивида също се издига в един по-специфичен статут. Открояването на националната автентичност му дава възможност да търси и своята собствена уникалност.

Психологически основания

Психологическите основания за възникването на такъв тип направление могат да бъдат търсени в различни теории, но представата, която Карл Густав Юнг дава, изглежда най-близка до самите текстове на авторите от това направление – както до художествените, така и до манифестните. Нещо повече, самата китайска действителност в това време е силно повлияна от западни автори на психоаналитични трудове най-вече в две посоки – тълкуване на сънищата според Фройд и архетипалната критика на Юнг. Някои от идеите им са съзнателно привнесени в художествената литература.

При изследването на идентификацията в рамките на художествена творба, като се поставя фокус върху отношенията между фикционалните персонажи, директното прилагане на психоаналитичните теории е невъзможно без редица допълнителни уговорки за природата на литературните светове. Настоящият текст обаче се концентрира върху първия манифест на китайското направление – „Корените на литературата“ на Хан Шаогун, както и върху теоретичните предпоставки за появата му. Тук работата е съсредоточена не толкова в рамките на самите произведения, колкото около явлението по отношение на съвременния човек. Централният въпрос е – какво поражда желанието за отъждествяване с миналото? При така формулираната задача значително по-лесно се оказва прякото свързване с психоанализата, тъй като въпросът за връзката между литература и действителност остава извън предмета на изследването. В същото време отново се налага да бъдат направени някои уточнения. Сведенията за намеренията и нагласите на Хан Шаогун са изведени предимно от негов текст. Макар и не художествен, манифестът е наситен с множество метафори, алегии и символи. Тяхното присъствие, както и фактът, че обектът на изследването е публикуван текст, предполага различно разглеждане от това в практическата психоанализа и следователно понятията и определенията, заимствани от нея, ще бъдат употребявани косвено.

Метафората „корен“ се появява нееднократно в трудовете на Карл Густав Юнг. Още в увода на „Символи на трансформацията“ от 1911 г. тя е спомената повече от пет пъти (Юнг 1993с: VII – XXIV). Според него именно вглеждането в корените на собствената психика би могло да доведе до разгадаване на някои ключови общочовешки въпроси. В китайския език думата 根 има значението на „корен“ както в ботанически, така и в по-генерален смисъл, но сред останалите ѝ употреби са смислите на „основа“, „база“, „основание“. Участва в състава на двусричната дума 根据 – „според“. Приликите със западните употреби на словоформата са немалко, но е интересно да се обърне внимание на последния от посочените случаи. Корените в китайското мислене остават не само това, което

дава основата, но и нещото „според“ което се пораждаат последствията. В предлога 根据 (genjū) е заложена идеята за съгласуваност. За подобен тип успоредност между корените на дадена общност и психичната активност на индивида говори и Юнг. В „Символи на трансформацията“ той разграничава два типа мислене – насочено и ненасочено, като към втория случай спадат архаичните форми, детските преживявания като повторение на началата на съществуването, сънищата. Постоянното завръщане към миналото се оказва неосъзнат инстинкт. Юнг прави „един паралел между митологичното мислене на древния човек и мисленето при децата, при диваците и по време на сън“ (Юнг 1993с: 30). Тази теория не съвпада с напълно осъзнатите основания на търсенето на корените в китайската литература. Възможно е, разбира се, да има и непроницаеми пластове на подобни неосъзнати подбуди, но в случая с манифестния текст „Корените на литературата“ заявяването на потребността от завръщане към миналото, в това число и митологията, се оказва напълно „насочено“ (според терминологията на Юнг), линейно и целеположено. В същото време този случай не отхвърля възможността за тълкуване според Юнг, а тъкмо обратното. Съзнателното завръщане към корените просто е една степен надграждане над тази първооснова, разгледана в „Символи на трансформацията“. Именно защото митологичното, древното е вплетено дълбоко в народната колективна психика, то се явява отправна точка за авторите от 80-те. Ако завръщането им към тези теми не е продиктувано от несъзнателен мотив, а напротив – от рационално решение, то посоката, в която са се насочили, е именно тази на света на колективното архаично ненасочено мислене. От казаното до тук следва, че с настоящия понятиен инструментариум не би било продуктивно да се прави опит върху психичните нагласи на самите автори, а по-скоро да се приведат примери за основателността на техните търсения. Едно ниво на идентификацията с миналото неизменно би било ситуирано в парадигмата между самите творци и желанието им за завръщане към корените. Това намерение само по себе си, заявено като напълно осъзнато, трудно би могло да се причисли към случаите на идентификация като несъзнателно отъждествяване. Затова отклоняването в такава посока ще бъде избегнато в полза на отношенията между корените и настоящето на Китай в един по-общ план. Следователно, тезата на настоящата работа е: китайските автори коренотърсачи проследяват основанията на съвременното развитие на обществото в неразказаните, но предопределящи митологични, архетипни и лингвистични особености на първоосновите в конкретните географски ширини. Отъждествяването с миналото е несъзнателна характеристика на човека в различните епохи. Търсенията на творците в тази посока са рационално предопределени с ясното съзнание за възможностите, които дава това отъждествяване.

Един от принципите на новата китайска литература е обръщането на погледа към западните образци. Осъзнавайки непродуктивността на подобна тенденция по отношение на изявяването на собственото в изкуството, коренотърсаческата литература се опитва да се отърси от нея. Колективното несъзнавано според Юнг е общо за различните хора, раси, етноси, народи, както „човешкото

тяло има обща анатомия, така и психиката притежава общ субстрат, независимо от всички различия в културата“ (Юнг 2013: 36). В същото време обаче той прави ясна дистинкция между западния и източния модел мислене. Макар и в основата и на двата светогледа да са залегнали едни и същи архетипи, според него това по никакъв начин не прави подходите им за разбиране и преживяване на света сходни. В коментара си към „Тайната на златното цвете“ той недвусмислено отправя предупреждение към западния човек за опасностите, които крие поемането по един неприсъщ за европейца път, какъвто е източният. Подобни действия биха били просто една имитация, при която западният човек „напуска единствената сигурна почва на западния дух и се губи в мъгла от думи и понятия, които никога не биха се родили в мозъка“ му (Юнг 2013: 30). Разсъжденията по тази тема могат да се приложат и в обратна посока: по отношение на източния човек към западните методи. Диференциацията на типовете мислене, която Юнг прави в „Тайната на златното цвете“ е главно по линия на приоритизирането на интелектуалното за сметка на интуитивното в западната култура, в известен смисъл на съзнанието пред несъзнаваното. Обратно, в китайския светоглед противоположните състояния съществуват едновременно. Именно към тази характерна черта се завръщат някои от авторите коренотърсачи. Те откриват в старите разбираня тази синхроничност на полярностите, която е дълбоко вплетена в източната мисъл.

Манифестът „Корените на литературата“

Текстът на Хан Шаогун „Корените на литературата“² представя основните опорни точки на направлението. Той за първи път теоретизира практики, които вече са се появили в литературата. Пример за такъв тип писане, който дава в текста си, са разказите на Дзя Пин Уа. Собствените му художествени творби са едни от най-ярките образци на коренотърсаческата художествена проза.

Основното твърдение в манифеста е, че „литературата има „корени“, „корените“ трябва да са дълбоко засадени в почвата на народната традиционна култура, когато корените неса дълбоки, листататрудно могат да бъдат изобилни.“ (韩少功 2003) В началото на текста е поставен въпросът за изгубената култура на династия Чу. Все пак, следи от нея са запазени най-вече в някои характерни словоупотреби и топоними. Макар на пръв поглед нищо от древността да не е непосредствено достъпно, сред някои малцинства тази култура все още е жива.

Хан Шаогун заявява, че „елементарното копиране на западната култура, може само да доведе до заразно обезкървяване на културата“ (韩少功 2003). Оттласкването от неприсъщото за китайския мироглед възприятие на света е видяно като възможност за съхраняване не само на традицията, но и като даване на посока за развитие в бъдеще.

² Han Shaogong 韩少功, „Wenxue de gen“ 文学的根 (Корените на литературата), публикуван за първи път в Zuoqia 作家 (Писател), № 4 (1985): 2–5. Работен превод от китайски език – мой.

Навлизането на западната култура в Китай изглежда изключително еклектично. Погледът, отправен отвъд океана, поглъща едновременно комерсиални филми и класика. Това разстройване на сетивата води до собствени неособено високи постижения в културно отношение. Факт, който Хан Шаогун отбелязва с радост обаче е, че в същото време „писателите започват да проявяват проникателност, отново се вглеждат в земята под краката си, поглеждат назад към вчерашния ден на народа, имайки нова литературна съзнателност“ (韩少功 2003).

Хан Шаогун разглежда „пластовете на културата“ според теорията на Иполит Тен от „Идеалът в изкуството“ и се съгласява, че характеристиките, които съставляват най-дълбокото ниво, „могат да траят цял исторически период.“ (Taine 1874: 45). Те са силно предопределени от миналото на конкретния народ. Именно тези предпоставки търси коренотърсачеството. „Селото е миналото на града, то е музей на народната история“, казва Хан Шаогун. Именно там са запазени спомените за отминалото време. Те са дълбоко въплътени в целия бит и порядък на хората. За разлика от тях, градовете имат кратка история, която лесно може да бъде подменяна. Това обаче не означава, че и там няма как да бъдат открити следи. Те просто се оказват по-трудно видими. Авторы като Уан Ан-и и Чън Дзиенгун успяват да се справят с това предизвикателство, надмогвайки повърхностната култура, която съставлява най-видимия пласт.

Освен разграничението село – град, Хан Шаогун обръща внимание на едно друго противопоставяне, което се оказва по-значимо – това между утвърдената култура и неофициалните истории. По думите му „Местни жаргони, неофициални истории, легенди, вицове, народни песни, истории за богове и духове, нрави и обичаи, сексуални методи и така нататък, голяма част от тях рядко се виждат в класиките и не стават официални, онагледяват естествения облик на живота.“ (韩少功 2003) Именно те обаче, като един по-дълбок слой на културата, поддържат горните ѝ пластове.

Причините за възникването на направлението авторът определя по следния начин: „Това в общи линии не е породено от настроение на евтина носталгия и регионализъм, не е заради повърхностно влечение към игрословни каламбури, а е едно ново познаване на етносите, един вид пробуждане за потенциалния исторически фактор в естетическото усещане и конкретно въплъщение на преследване и овладяване на чувството за необятност и вечност на човешкия свят.“ (韩少功 2003) Този извод се доближава до теорията на Юнг за източния тип познание.

Двойственото отношение към Запада

Коренотърсачеството не е затваряне за чуждата култура. Тъкмо обратно, именно едно такова бягство би било още по-пагубно от забравянето на собственото минало. „Корените на литературата“ приема влиянията на западния свят като един от факторите, които помагат за вглеждане в собствената история. Отказът тук не е от приемането на чуждото, а от опита за неговото преповтаряне.

Западът има сложна роля във формирането на коренотърсачеството. На първо място именно отвъдокеанската литература е това, от което китайските автори се оттласкват. В някаква степен необходимостта от извеждането на преден план на нов, автентичен субект се ражда във взаимодействието с чуждото. В този процес може да бъде търсен противоположен принцип на отъждествяването, което беше анализирано дотук, а именно негативната идентификация като оттласкване, през което бива конструирана представата за собствената литература. По този начин първоосновата на литературното течение е апофатично определена. Всичко, което тя не е – подражателна, западна, политическа и т.н. – е част от ключовите характеристики за нейното пораждане. В този смисъл дистанцирането от чуждото се оказва определящ фактор – това е един вид „идентификация чрез“ Запада като оразличаване, благодарение на който се формира собствено литературното. Коренотърсачеството не представлява поставяне на бариера към различното, а възможност за диалогизиране с него, като се извежда на преден план един нов различен спрямо Запада субект. Този процес може да бъде разгледан като сходен с индивидуацията³. С това определение Юнг дефинира отделянето на индивида от социума и формирането на неговите личностни характеристики извън и понякога в противовес на колективните. Ако пренесем идеята за този процес в разглеждането на коренотърсаческата спрямо световната литература, то може да бъдат открити множество припокривания. Според Юнг индивидуацията е „естествена необходимост“ (Юнг 1993b: 97), която първоначално е дадена чисто физически (в случая на настоящата аналогия – географски), а впоследствие и психологически (съответно – литературно). Както китайското коренотърсачество се явява противоположно на западната литература, така и при формирането на личността „индивидуацията се намира винаги в повече или по-малко изразена опозиция спрямо колективната норма и изработване на особената, не обаче специално *търсена* индивидуалност, а тази, която има *a priori* основания в психиката“ (Юнг 1993b: 98). Именно такъв тип априорни основания търси и китайското коренотърсачество. Разграничаването от Запада в никой момент не е самоцелно. То се стреми да открие това, което е скрито дълбоко в пластове на китайското народно съзнание, а не да „търси индивидуалност“ по изкуствени пътища. Затова говоренето за „изобретяване на нов субект“ (Cai 2004: 29) в литературата е в известна степен двусмислено. То едновременно е продуциране на нещо различно на фона на съществуващата литература, но в същото време е и преоткриване, а не създаване.

³ „...процесът на формиране и специализиране на индивидуалната природа, в частност това е развитието на психологическия индивид като едно диференцирано същество извън общата колективна психология. Следователно индивидуацията е процес на диференциация, имаща за цел развитието на индивидуалната личност. (Юнг 1993b: 97)

Описвайки индивидуацията, Юнг използва метафората за почвата, която присъства и в текста на Хан Шаогун (както вече беше посочено) но в различен смисъл: „За да може едно растение да постигне своето специфично развитие, то преди всичко трябва да притежава способност да расте в почвата, в която е посадено“ (Юнг 1993b: 98). В този случай Юнг изтъква нуждата от адаптивност въпреки индивидуацията в колективното. Според него частното и общото са в постоянно взаимодействие и ако индивидуацията стигне до своята абсолютна степен, тя ще се превърне в краен индивидуализъм, което не би позволило адекватното функциониране на личността в обществото. В този смисъл твърдението, че коренотърсачеството е дистанциране от чуждото, но без отричането му, намира още едно потвърждение като реализация на един естествен процес, който не е доведен до крайно състояние. Ако Юнг използва метафората за почвата по отношение на ролята на индивида спрямо обществото, то при Хан Шаогун тя присъства в смисъла на търсене на собствената първооснова („корените“ трябва да са дълбоко засадени в почвата на народната традиционна култура (韩少功 2003)). Във втория случай именно в „почвата“ на собственото априорно основание за автентичността бива търсен „азът на народа“.

Още една перспектива, през която може да бъде погледнат въпросът за двойственото отношение на коренотърсачеството към Запада, е тази за влиянията по отношение на самото му възникване. Както вече беше посочено, примери като латиноамериканския магически реализъм и други подобни феномени вече са известни на световната сцена. Самият Хан Шаогун акцентира на тези примери, утвърждавайки основанията на собствените си идеи чрез вече доказани подобни примери: „Липсват материали, с които да опишем сложната връзка между изтъкнатите писатели и традиционната им народна култура. Но най-малкото, можем да посочим, че те имат силен пулс, който ги поддържа. Ами няма ли връзка например между американския „черен хумор“, американската хумористична традиция, „каубойските“ увлечения и Чарли Чаплин, Марк Твен, О. Хенри и др.? А няма ли връзка латиноамериканският „магически реализъм“ с латиноамериканската странна и пъстроцветна митология, алегии, легенди, суеверия за гадание и други културни феномени?“ (韩少功 2003) Сред останалите примери, които посочва, са съвременни нобелови лауреати от Япония и Гърция (Ясунари Кавабата и Одисеас Елитис), както дори Сартр и Камю. При всички тях Хан Шаогун открива връзка с корените и традицията и именно в нея вижда причината за достигането до толкова високи постижения.

В някаква степен сравняването с чуждестранни авторитети може да бъде видяно като несъгласуваност с принципите на коренотърсачеството. При по-детайлно вглеждане обаче става ясно, че никой от авторите от това направление не претендира, че е изобретил нов подход към литературата. Напротив, именно при позоваване на предходни постижения възможности-

те, които предоставя този метод, биват открити. Уникалното и различното се откриват на друго ниво. Те са закодирани във вглеждането в самата култура, изворите, от които авторите черпят.

Библиография

- Юнг 1993а:** Юнг, К. Г. Връзките между Аза и несъзнаваното. – В: *Избрано, книга втора*. Плевен: Евразия-Абагар, 1993.
- Юнг 1993б:** Юнг, К. Г. Психологически типове. – В: *Избрано, книга втора*. Плевен: Евразия-Абагар, 1993.
- Юнг 1993с:** Юнг, К. Г. Символи на трансформацията. – В: *Избрано, книга първа*. Плевен: Евразия-Абагар, 1993.
- Юнг 2013:** Юнг, К. Г. *Тайната на златното цвете*. Плевен: Лере Артис, 2013.
- Cai 2004:** Cai, R. *The Subject in Crisis in Contemporary Chinese Literature*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2004.
- Taine 1874:** Taine, H. *The Ideal in Art*. New York: Henry Holt and Company, 1874.
- 韩少功 2003:** 韩少功. 文学的根. 7 April, 2003. Xinhuanet. Accessed on 17 April, 2017. < http://news.xinhuanet.com/book/2003-04/07/content_819664.htm#>.

**НАДМОЩИЕ
И ПРИСПОСОБЯВАНЕ
НА ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГОСТТА –
УТОПИИ И ДИСТОПИИ, ФАНТАСТИКА
И ФЕНТЪЗИ**

***Domination
and adaptation of notions of otherness –
utopia, dystopia, fantasy,
science fiction***

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГАТА В РОМАНА
„НОЩИ В ЦИРКА“ НА АНДЖЕЛА КАРТЪР

Ралица Люцканова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

PERCEPTIONS OF THE OTHER
IN ANGELA CARTER'S NOVEL "NIGHTS AT THE CIRCUS"

Ralitsa Lyutskanova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. Angela Carter's 1984 novel "Nights at the Circus" depicts a circus aerialist called Fevvers (cockney for feathers), who claims to possess real wings. The story told in "Nights at the Circus" gives the reader a view of what occurs behind the curtains of a travelling show. A question lingers to certify the intrigue surrounding the heroine: "Is she fact or fiction?". In order to answer the novel provides different vintage points and perspectives of telling and looking. From early age Fevvers learns to adapt only to be able to disrupt from within. Angela Carter's character spreads wings – literally and metaphorically – in her quest of becoming "the woman of the new century". This paper aims to identify the mechanisms that show the rebellious potential of the "freak" woman.

Key words: Carter; freak; Fevvers; circus; fiction

Британската писателка Анджела Картър може да бъде определена като даровит и плодовит автор, като истинско явление в литературата на постмодернизма на острова. Първите ѝ романи излизат през 60-те години и заявяват с експерименталното си и провокативно звучене, че на сцената се е появил талант, спечелвайки няколко награди за своята авторка като престижната награда на името на писателя Съмърсет Моъм през 1969 г. Последният роман на Картър излиза през 1991 г. А скоро след това писателката умира от рак, но не преди да завещае на света силно експресивна проза, заради която Салман Рушди я нарича „добрата вещица на английската литература“ (Рушди 1992). Авторът на „Среднощни деца“ е един от многото писатели, които заявяват открито влиянието на Картър върху собственото си писане. Сара Уолтърс, Маргарет Атууд и редица други обявяват британската писателка за „явление“. Защо творчеството на Анджела Картър резонира до такава степен в литературата не само на

британско, но и на световно ниво? Еднозначен отговор е трудно да се даде, разбира се. За прозата на Картър са давани много определения, за всяко от които има основание. Колажирането на жанрови форми, смесването на „висок“ и „нисък“ стил, ангажирането на читателското внимание във възприемателски игри са част от причините тя да се мисли като постмодерен писател. Когато говорим за британски постмодернизъм, обаче, трябва да обърнем внимание, че авторите от периода възприемат различен подход. Иън Маккюън и Картър поглеждат към готическата естетика. Докато авторът на „Циментовата градина“ (1978) се фокусира върху пространството на града и зловещото, спотаено у неговите обитатели, Картър се съсредоточва върху природата на жената и правото ѝ на избор и желания, както и на проблематичността на образа в патриархален контекст – една от причините, поради които аз предпочитам да мисля писателката в границите на новата женска готика. Този термин предполага пресрещане на „женското“ и готическото писане, но не само. В творчеството на Анджеа Картър колажирането, смесването на теми, мотиви, сюжети, жанрови форми, приказни фрагменти носи привкуса на един вид съшиване (съвсем по франкенщайновски и аналогията е целенасочено търсена), защото предполага въставане, бунт, опит за преодоляване на действащи рестрикции и забрани в „мъжкия“ канон на западноевропейската литература. Подход, който позволява на авторката да предаде уж познати форми в непривична светлина, да де-мистифицира истини и да извае свое собствено Същество.

„Нощи в цирка“ е чудесен пример за този автоизразен „демитологизиращ“ импулс на Анджеа Картър. Предпоследен в списъка с произведения на авторката, романът лесно може да се класифицира като зряла творба. Той е своеобразен апогей на много от тлеещите из творчеството на Картър идеи за мястото и начините на представяне на жената в контекста на патриархалната култура и литература. Романът разказва историята на Февърс, подхвърлено дете, което носи истински криле на гърба си и което преминава през редица „институции“ като бордея, музея на жените чудовища и стига до цирка, който на прага на 20-тото столетие го прославя в световен мащаб. За да затвърди лесно разпознаваемото ангажиране на техники на реалистичния роман, действието се развива на три най-условно казано места – Лондон, Петербург и Сибир. Както обикновено при Картър, това, което се набива на очи, най-често бива иронизирано, разсъблечено и преобърнато, така и привидните опити за реалистичен наратив са безмилостно подкопани от естеството на историите, които Февърс разказва за себе си. Уолсър, американският журналист, който е изпратен да разобличи жената-птица като измислица, се оказва заплетен в една подвеждаща реалност, където дори времето е спряло. „Бащата време“, както самата героиня се изразява, губи своята власт в пределите на нейния разказ и доказателството е, че часовникът отброява нееднократно един и същи час.

В първата част на повествованието се смесват два разказа – този на Уолсър – очевидецът, който е предаден от собствените си сетива, и този на Февърс,

аз-говоренето, в което тя излага своята житейска история. Именно в автобиографичното говорене на героинята откриваме първото противопоставяне между образа на жената, граден с векове в патриархалния канон, и този, другия, който Анджела Картър се опитва да извае във фикционалния си свят. Февърс твърди, че не е родена, а излюпена. Легендата на нейното рождение е твърде сродна с тази за появата на бял свят на първата красавица в митологията на древна Гърция – хубавата Елена. Този образ е важен за нас, защото задава основните принципи за женскост в културата и литературата на западна Европа. Ще изведе основните характеристики на образа „хубавата Елена“, за да мога да ги съпоставя с образа, който Картър задава, отгласвайки се от същата легенда. На първо време, Елена е спечелена от Парис, тя му е дадена като награда, което следва да ни каже, че жената може да бъде давана и отдавана, притежавана и заграбвана – тя е предметена. На второ място, въпреки че става повод за цяла война, тя остава пасивна и мълчалива фигура, която търпеливо очаква мъжете да решат съдбата ѝ, което за времето си е закономерно поведение, напълно в унисон с нормите на обществото. И трето, много важно наблюдение – нейната красота става нарицателна за самата нея и измества посоката на гледане и разбиране не към жената, а към нейната хубост. Тенденция, която съвсем не е замряла в древността, а си действа през вековете, ако се вгледаме в примери като „Спящата красавица“ или „Хубава жена“.

Картър обаче си поставя за цел да създаде „жената на новото време“, както е наречена Февърс от осиновителката си Лиз. „Ноци в цирка“ извайва образ, който е пределно Друг на описания по-горе „каноничен“ (ако мога така да се изразя) образ. За разлика от дъщерята на Зевс, Февърс подчертава факта, че „няма пъп“, тоест не е родена от утроба на жена – символичното прекъсване на родствената връзка идва да подчертае статута на „единствена по рода си“, която не е наследила недостатъците, а поради това и ограниченията на родените жени. Този факт сам по себе си поставя героинята в едно гранично, неизследвано поле, където се раждат феномените.

Февърс се научава на самостоятелност от малка и сама изкарва прехраната си, като се калява в занаята на показването. Героинята на Картър, отраснала в публичен дом и преминала през школата на „спектакъла на изродите“ (freakshow), усвоява ценния урок за изключителната важност на видното и привидното и посвещава своята изключителност на кариера в цирка, която флиртува с любопитния поглед. Февърс знае, че окоето на гледащия притежава власт и именно в полето на тази власт тя извоюва своята независимост, изграждайки умело ореол на тайнственост около своето тяло. Причудливото тяло от векове е подклаждало интереса на човека и феномен като придобилото огромна популярност през XIX век в САЩ шоу или спектакъл на изродите се възползва от тези любопитства, ангажирайки техники на показване и казване, които наслагват значения върху изродното тяло. Февърс знае цената на своята причудливост и затова поддържа историята за легендарния си произход. Хи-

ляди се питат тя „истина ли е, или измислица“, вторачвайки изумени погледи в предизвикателното женско тяло, висящо от цирковия трапец. Накратко, героинята на Картър е наясно с погледа, който овеществава и вместо да се подчини на категоризиращите му функции, тя предизвикателно флиртува с неяснотата, неизясненото, с неопределеното. Това, че не може да бъде определена, означава, че не може да бъде и подчинена – в категории, принципи, норми и забрани. Февърс успешно се измъква от любопитните щения на влиятелни мъже, които искат от първа ръка да се убедят в нейната изключителност. Отхвърляйки обладаването, принцип, който патриархалното използва, за да подчини жената на волята на мъжа, героинята на Картър отхвърля и ролята на пасивната жена, която очаква съдбата ѝ да бъде решена от волята на мъжа.

Третият компонент, който изтъкнахме в характеристиката на Елена, е нейната красота. Въпреки че това е абстрактна категория, майсторите на перото са завещали една-две клиширани представи за красотата на жената. Във Февърс на Картър обаче трудно бихме намерили следи от тези клишета. Описана като притежаваща „Раблезиански пропорции“, тя не би могла да бъде асоциирана с друго определение, освен пишна. Февърс насища сетивата до краен предел и Уолсър става жертва именно на този агресивен сексапил. Той вижда разтягащото ѝ се тяло, като обемащо цялото пространство на гримьорната, където се състои интервюто им. Плътта ѝ е пишна и осезаема. Лишена от свян или срам, тя го нагощава с всички звуци на тялото си и му демонстрира хищния си апетит. Това подчертано присъствие, което обикновено свързваме с мъжкото и неговата изява, кара героя да се чуди дали застаналата пред него Февърс не е всъщност преоблечен мъж, който изпълнява женскост. Въпреки това той е силно привлечен от героинята и сетивната пишност на нейното частно представление.

Тук е уместно да вмъкнем, че Февърс е наричана още и кокни Венера. Сравнението с гръко-римската богиня на любовта също предполага обговарянето на образа на Картър през предзададени модели за женскост и красота. Родена от пияната на отрязаното бащино мъжество, Афродита-Венера възплъщава идеала за красота, според който се равняват и обикновените жени. Определения като „красива като Афродита“ не наблягат на нищо друго, освен на външността, което оставя на заден план личността и нейните качества. Февърс разчита на тази венерина анонимност, за да направи гастролите си изключителни. Споменахме, че когато погледът се плъзга по хубостта на жената, той остава отчайващо сляп за други нейни съвършенства и несъвършенства. Така например, посестрима по съдба на Февърс, Спящата красавица, както я наричат всички, експонат в музея за жени-чудовища, страда от рядко неврологично заболяване, познато със същото приказно име, което я кара да спи непробудно в продължение на дни и седмици. Любопитно е да кажем, че девойката изпада в това състояние, когато се превръща в жена, тоест при първата менструация, което загатва за съзнателно поемане по пътя на сънищата и своеобразно за-

гърбване на една сковаваща в предписания реалност, в която баща ѝ иска да я омъжи против волята ѝ. Не особено учудващ е фактът, че като експонат в музея за жени-чудовища Спящата красавица е една от най-търсените и предпочитани атракции. Пасивна, беззащитна, лесно ранима – тя е еманация на идеята за женскост, хванала дълбоки корени в патриархалната традиция. Тук ще си позволя да цитирам едно впечатление на Февърс по повод къщата на жените-чудовища: „Това, с което така и не успях да свикна, бяха очите им, защото нямаше ужас в къщата, който нашите клиенти да не носеха със себе си“. Наблюдението на героинята подчертава зависимостта на създаване на образи, идеи и проекции върху женското тяло. Ужасите отвътре налагат персонифицирани страхове, които искаме да видим победени. Не случайно най-въълнуваща се оказва заспалата, беззащитна жена – тя въплъщава надмощието, овладяването на собствените страхове.

„Нощи в цирка“ се заема да развенчае и образа на девойката в беда, като вместо в класически сюжет, където нуждаещата се от закрила и покровителство жена очаква своя избавител, на когото да е предана и отдадена, в романа на Картър мъжът е този, който изпада в беда и очаква своята жена спасител. Преобръщането на ролите се случва, когато Уолсър се загубва в Сибирската пустош с временна амнезия и попада под грижите на непознат шаман, който иска да се възползва от крехкостта и младостта на плътта му. В разпокъсаните си и неясни сънища той вижда едно и също крилато видение, за което бленува в будните си часове, с надеждата, че ще му се удаде случай да се събере отново с образа от сънищата. Междувременно Февърс тръгва по следите му и преодолява не едно и две препятствия, за да се добере до любимия. Финалът на романа е огласен от предизвикателния и игрив смях на героинята, която е възседнала своя любим, след като го е спасила. Февърс е „отгоре“, защото крилата не ѝ позволяват да заеме обикновено отрежданата на жената позиция – „отдолу“. Картър е обърнала вертикала на патриархалната вселена, за да я вмести в своите представи за „жената на новото време“.

Февърс вярва, че никоя жена не трябва да е обвързана с ограниченията на земното. Птичата метафора, особено активна в творчеството на Анджеа Картър, позволява на крилатата жена да се оттласне именно от това закотвящо притегляне, което я държи към земята, като отхвърля представите за това кое е нормално и кое не е. Изключителният статут на Февърс ѝ позволява да прескочи обръча на предписания за женскост и да преодолее рестрикциите на статуквото. Превръщайки се в девиация, тя поставя на изпитание нормата именно в стремежа ѝ да подчинява, приобщавайки. Героинята на Картър не се мъчи да пасне, а да се оттласне. Полетът е свобода и жената-птица на британската писателка не се страхува да се извиси.

Въпреки че наричам героинята на Картър със сценичното ѝ име (кокни произношението на английската дума за крила) Февърс всъщност носи името Софи. Мъдростта на героинята се корени в това, че много подобно на Мери

Улстънкraft, която твърди: „Тази жена не е нито Клариса, нито Лейди Джи, нито пък Софи“ (Wollstonecraft 2012: 5), тя се разграничава от посочените поименно носителки на ненакърнима добродетел и преследвана невинност, за да се въплъти в образа на жена, която е много по-цветна и разностранна, която е тяло, а не безплътни нравствени добродетели“.

Анджела Картър твърди, че основна цел на нейната проза е да влее ново вино в стари бутилки¹. И ако старите бутилки се пръснат под напора на новото, толкова по-добре. „Нощи в цирка“ е експеримент именно в тази посока. Вливайки свежата кръв на Февърс в шаблонните образци на класиката, Картър развенчава митове и представи за жената. А могъщите криле на Февърс, боядисани в ярки цветове, които крещат екзотичност, я пренасят отвъд ограничения и рестрикции.

Библиография

- Atwood 1994:** Atwood, M. Running with the Tigers. – In: *Flesh and the Mirror: essays on the art of Angela Carter*. Ed. by L. Sage. London: Virago, 1994, 133–150.
- Carter 1983:** Carter, A. Notes from the front line. *On Gender and Writing*. London: Pandora Press, 1983, 69-77.
- Carter 1984:** Carter, A. *Nights at the Circus*. London: Vintage, 1984.
- Rushdie 1992:** Rushdie, S. *Angela Carter, 1940-92: A Very Good Wizard, a Very Dear Friend*. 8 March, 1992. New York Times. Accessed on 14 June, 2017. <<http://www.nytimes.com/books/98/12/27/specials/carter-rushdie.html>>.
- Wollstonecraft 2012:** Wollstonecraft, M. *Mary, A Fiction and The Wrongs of Woman, or Maria*. Ontario: Broadview Press, 2012.

¹ Едно от най-често цитираните изказвания на писателката гласи: „Most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the bottles explode.“ (Carter 1983: 69)

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

УТОПИЯ
И АНТИУТОПИЯ В РОМАНА *КОРАЛНА ВРАТА*
НА ПАВАО ПАВЛИЧИЧ

Боряна Цветкова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

UTOPIA AND DYSTOPIA IN THE NOVEL *CORAL DOOR*
BY PAVAO PAVLIČIĆ.

Boryana Tsvetkova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The aim of this study is to present the contamination between utopian and anti-utopian in the novel *Koraljna vrata* by Pavao Pavličić. The text examines the problem of the relationship between real and fantastic, from the position of the poetry of mimesis. Emphasis is placed on the existence of a thematic connection with the author's previous fantastic works, but also the differences that are observed in the narrative strategy. The task is to interpret the understanding of the ideal and the realization of the concept of its unsuitability in the society. There is an intermedial approach in the novel and the alternative attitude of the characters in the situation. The symbolism of the names of the characters and the relationship of this motif to the research problem is discussed. In conclusion, the link between the work and the postmodernist culture and literature and the place it occupies in the creative path of Pavao Pavličić is examined.

Keywords: Croatian literature, Pavao Pavličić, utopia, dystopia

Творчеството на Павао Павличич, един от най-продуктивните съвременни хърватски писатели, се отличава с използването на повествователни стратегии и похвати, които се вписват в кода на фантастичната литература. Наред с това то изобилства с дискурсивни техники, присъщи за реалистичното писмо, т.е. в творбите на Павличич фантастичното и миметичното са в оригинално взаимодействие. В началото на 90-те години излиза романът *Koraljna vrata*, открояващ се с контаминиране на утопичното и антиутопичното. Характерна за това произведение е „играта“ между достоверно и чисто фантазно, като чрез миметичния език при изграждането на фикционалния свят се постига

плавен преход между отделните жанрови модели – от утопията към антиутопията. Романът поставя акцент върху проблема за историческата стойност на литературните произведения и по-конкретно върху въпроса, как те формират културното самосъзнание на една нация и как функционират в него. За целта Павличич реинтерпретира и проблематизира каноничната хърватска барокова литература, към която винаги е проявявал голям интерес. Като цяло творбата бележи прехода към поетиката на постмодернизма в творческата система на писателя, именно това я различава от създадените преди нея текстове на Павличич.

Ако разгледаме произведенията на писателя в хронологичен план, ще забележим, че първите му сборници с разкази са доминирани изцяло от конвенциите на фантастичната литература, изразяваща пристрастията на цяло едно поколение хърватски писатели. Впоследствие се наблюдава преориентиране на Павличич към формата на романа и навлизане на криминалния жанр в прозата му. В този смисъл писателят естествено стига и до създаването на романа *Koraljna vrata*, който се отличава от предишните му произведения със съчетаването на утопичното и антиутопичното. При изграждането на текста е използвана мозаечна композиция, като водеща в него и сглобяваща целостта му е опозицията утопия – антиутопия. Въведената утопична идея за идеалния социум, в който цари повсеместно здраве, впоследствие е категорично изместена от антиутопичното внушение, че подобно хармонично състояние е невъзможно.

Много важна отличителна черта на текста е уплътнената му интертекстуалност. В центъра на повествованието е поставена епическата поема „Осман“ на Иван Гундолич (1589 – 1638), която е най-представителният текст от времето на хърватския барок. Поемата е посветена на известната Хотинска битка (1621), в която армията на младия султан Осман II е разбита, а на следващата година той е убит при еничарски бунт в Истанбул. Изборът на тази творба не е случаен. От една страна, Павличич проявява настойчив интерес към бароквата култура и литература, и по-специално към поетиката на маниеризма. От друга, поемата „Осман“ е фундаментален за хърватската литература текст, който има ключова роля за конституирането и развитието на националното културно и в частност литературно самосъзнание. Особеното в него е, че липсват двете централни песни (XIV и XV) и върху този исторически факт се основава сюжетът на романа. В него главният герой Крсто Бродняк открива изгубените части на знаменитата поема и решава, че така се е докоснал до тайната на съвършенството. От този момент нататък романовото повествование става подвластно на утопичната представа, че съществува идеалното произведение, което притежава магически свойства.

Според Крешимир Немец романът на Павличич тематизира отношението между реално и историческо и може да бъде разглеждан като метатекст на знаменитата барокова творба, играеща в него ролята на първоизточник и

постоянна референциална опора. Хърватският изследовател откроява фантастичната повествователна конструкция на *Koraljna vrata*, която се придържа едновременно към традициите на „високата“ и на тривиалната литература (Немец 2003: 306). Ще допълня наблюдението на Немец върху стила на анализирания роман. Раздвояването между реторическата изаяност на изказа и „ниския“ стил е характерно още за романа „Утопия“ (1516) на Томас Мор. Тази творба съчетава достоверност и фикция, с което напомня, че разказът в нея е условен конструкт. Към подобен вариант се придържа и Павличич, който включва в текста си и литературната рефлексия. Едновременно с това романът на Павличич влиза в междутекстови отношения и със знаменития роман на Умберто Еко „Името на розата“. Той формира сюжета си с опора в неговата сюжетна схема – откриването на изгубена част от знаменит ръкопис, чиито разпадащи се страници при Еко са намазани с отрова, при Павличич – съдържат прах, който произвежда чудодееен ефект, дарява здраве и обещава всеобщо щастие.

Инкорпорирането на утопичното и антиутопичното в романа става чрез първоначално възприемане на идеята, че е възможно съществуването на идеален земен свят, основан върху телесната неуязвимост на човека, и последвалото я оспорване. Интересното е, че още с пораждаването на утопичната идея се осъзнава и нейната неосъществимост, по-точно рисковете, които тя носи със себе си. В началото Крсто Бродняк е запленил от своето откритие, и от невероятните възможности за въздействие върху човешкия свят, които то притежава. Впоследствие, виждайки как това се отразява на хората, героят филолог осъзнава, че подареното им телесно здраве не им помага, а им вреди. Бродняк е изправен пред сложен морален казус. От една страна, той смята, че неговото откритие би преосмислило развитието на хърватската култура и би променило възприемането ѝ, а от друга, вижда какво негативно действие има магическият прах от ръкописа върху населението на остров Ластово.

При изграждането на утопичния план в романа се променя отношението към християнската вяра. Тази метаморфоза е заложена в жанра на утопията още с неговото възникване през Късния ренесанс. Появата на утопическия жанр е свързана с мирогледен процес, в който вертикалният християнски модел на мирозданието се разпада. Заражда се свят, проектиращ себе си и своите желания по хоризонтала на земното пространство. В текста на Павличич ярко е открояна промяната, настъпила в общността, спрямо институцията на църквата и служещото в нея духовенството. Именно рязкото отдръпване от християнската вяра е един от преломните моменти в повествованието. Процесията в чест на Богородица е оприличена на „огнен облак“ около чудотворната статуя от „черно дърво“. След това отдаване на почит към Светата Дева нещо у хората се променя, те вече вярват само в здравето, то се превръща в тяхна религия. Това много отчетливо се вижда дори в разменяния поздрав помежду им: „Zdravi“. С разгръщането на разказа за възможния щастлив свят без болести

и физическа болка постепенно се създава представата за маниакалната обсебеност на хората от телесното, която ги деформира психически и ги ограбва духовно. Специфичен момент в изграждането на антиутопичното внушение на текста е фактът, че когато на острова се възцарява повсеместно здраве, т.е. колективната мечта изглежда постигната, масово започват да се разболяват децата. Този сюжетен факт предполага различно тълкуване. Възприеманенето на текста в онтологичен план подсказва хипотезата, че децата поради тяхната чистота и непорочност не са подвластни на магическото влияние на вълшебния прах. Тяхната уязвимост е знак за човешката им природа, тя напомня за крехкостта и преходността на човека, чието щастие неизбежно минава през страданието. Метонимично свързвани с Иисус, децата са коректив на масовата лудост, напомняне за Христовата саможертва и завещаното от нея. Друг мотив, който има осезаема връзка с рецепцията на християнството, е изгарянето на двете песни на „Осман“ в самия край на повествованието. Тази сцена е предшествана от посещението на Крсто в църквата, запознаването му с иконата на свети Ловро и осъзнаването, че на самата икона е изписана част от текста на изгубените глави от бароковата поема. Този епизод окончателно утвърждава победата на християнските ценности над фанатичната идеята за здравето, на духовното над материалното, на културната памет над съществуването заради самото съществуване.

Пространствено-времевият континуум в текста също отправя към отношението реално – фантастично в романа на Павличич. Верен на романа-утопия от литературата на Ренесанса, авторът помества действието в топоса на острова, но избира не символичен остров, а реално съществуващ. Събитията са отнесени към края на 80-те г. чрез споменатата стачка на миньорите в Косово и мобилизацията на армията (1988). Но невероятното и свръхестественото, което се случва на остров Ластово, го превръща във фикционално място и надраства чисто времето си рамкиране. Ставащото сякаш принадлежи на една сфера, ситуирана извън реално съществуващото време и пространство. Повторното намиране на ръкописите¹ потвърждава идеята, че този акт може да преобърне всемирния ред и е надпоставен спрямо конкретните обстоятелства.

Семантиката на имената в романа е специфична и посредством нея са открити двамата водещи персонажи. В случая е важен жестът на именуването – главният герой Крсто Бродняк и избягалото от Босна дете Ирфан Османбегович са назовани с лично име и фамилия, останалите са представени само с първите си имена. Тук е приложимо твърдението на Барт, цитирано от Долежел, че името е „лингвистична форма на реминисценция“. (Долежел 2008: 30). Думата „ирфан“ е с арабски произход и означава „благодарност“. В исляма ирфан назовава особен вид сакрално знание за Бога, което хората

¹ Има намек, че те вече са били намерени веднъж.

са изгубили и се опитват да възстановят. Фамилията на този персонаж пряко кореспондира с поемата „Осман“ и нейния герой – самолюбив и властен млад султан, чиито честолюбиви амбиции за реформи му костват живота. В романа на Павличич до Ирфан стои Крсто, чиято фамилия в превод означава мореплавател, а личното му име несъмнено отправя към евангелските текстове. Корабоплаването напомня за първите утопически творби, за мореплавателите и картографите от епохата на Ренесанса, които откриват нови земи, свързвани с представата за Земния рай. В романа на Павличич тази фамилия се превръща в метафора на търсещия човек, вярващ в постижимата социална хармония. В избора на имена за двамата персонажи се забелязва общ конструктивен принцип – противоречието между семантиката на първото име и на фамилията, реализирано в смисловото поле на двете религии – исляма и християнството. Тази антонимия е метафорична проекция на сблъсъка между божественото и земното в човешката личност, между вярата и утопичните възжелания за съвършен земен ред.

Опозицията утопия – антиутопия, разгърната в романа, води до преосмисляне на текстовете образци в хърватската литература. От периода на Възраждането в Хърватия се наблюдава култ към дубровнишко-далматинската литература, по-специално към творците от периода на Ренесанса и Барока. Именно създаденото от тях вписва хърватската художествена словесност в европейския културен и литературен контекст. Като се обръща към една от каноничните хърватски творби – поемата „Осман“, романът едновременно разколебава и потвърждава нейния културен статус. Загадката на текста, лишен от цялост, неговата непълнота раждат културно-утопични желания за дописването му, за възстановяване на идеалната му завършеност. Но именно във възможната невъзможност на този копнеж се крие особен импулс, който стимулира въображението и креативността в съвременната хърватска литература.

В заключение да се опитаме да отговорим на въпроса, зададен от Борхес и цитиран от Жанет: „На какъв литературен жанр принадлежим ние – аз, който ви говоря, и вие, които ме слушате: реалистичен роман или фантастичен разказ?“. Павличич в романа *Koraljna vrata* ни поставя на границата между тези две възможности, като не произвежда еднозначни внушения, с което демонстрира изумителните възможности на литературния дискурс.

Библиография

Барт 1991: Барт, Р. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991.

Жанет 2001: Жанет, Ж. *Фигури*. София: Фигура, 2001.

Doležel 2008: Doležel, L. *HETEROKOSMIKA Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Služebni glasnik, 2008.

- Duda 1999:** Duda, I. Kroz Koraljna vrata s Nevidljivim pismom u Zaborav. – *Književna revija*. Ed. by Josip Cvenić. Osijek, Matica Hrvatska, 1999, 102-113.
- Hocke 1984:** Hocke, G. *Manirizam u književnosti*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1984.
- Matanović 1991:** Matanović, J. AH! Pavao Pavličić Koraljna vrata. – *Književna revija*. Ed. by Josip Cvenić. Osijek, Izdavački centar Otvorenog Sveučilišta Osijek, 1991, 99-103.
- Nemec 2003:** Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb: Školska knjiga, 2003.
- Oraić Tolić 1996:** Oraić Tolić, D. *PARADIGME 20. STOLJEĆA Avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1996.
- Pogančik 2012:** Pogančik J. *Kombajn na književnom polju*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2012.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ПОСТЮГОСЛАВСКАТА
ТРАВМА В „БУИК РИВЕРА“ НА МИЛЕНКО
ЕРГОВИЧ

Борислава Иванова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE POST-JUGOSLAV TRAUMA
IN THE NOVEL „BUICK RIVIERA“
BY MILENKO JERGOVIC

Borislava Ivanova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper treats the problem of the war in a different way – the war is seen as a psychological state of the minds of two people who have known each other in a foreign country. Although both of them have grown up in the former Yugoslavia, their ethnic origins are different – one of them is Serbian, the other one is Muslim from Bosnia. The paper presents conflicts common for the Balkans that could be seen all over the region through the novel of Milenko Ergovich and the two protagonists that are collective characters of the people who cannot accept *the others*, who are not like them.

Key words: war, former Yugoslavia, the Balkans, ethnic origin

Постюгославското културно пространство е пространство не само на споделено минало, но и на множество противопоставяния, произтекли именно от общото, както и от процесите, съпроводили разпада му. Мултикултурният и мултиетнически облик на бивша Югославия бива разделен от границите на новосъздадените национални държави, а процесите на формиране, стабилизация и добиване на устойчиво присъствие на международната сцена продължават и днес. Неоспорим изразител на тези битки в пряк и преносен смисъл е и литературата, утвърдила тази своя функция през вековете. Особена достоверност на творбата се придава и в случаите, когато авторът принадлежи именно към географското пространство и социокултурната среда, за които пише. Такъв е случаят с романа „Буик Ривера“ на писателя от Сараево, творещ в Хърватия, Миленко Ергович (2002; 2011).

Авторът сам определя творбата си в едно интервю като „кратък роман за двама босненци, които се срещат на някаква Измислена земя и там продължават войната, започната в родината“ (Шарланджиева 2015). Главните герои наистина са босненци, но единият е мюсюлманин, а другият – етнически сърбин, всеки от тях носи своите спомени и истини за земята, която е напуснал. Макар и оцелели след братоубийствената война, съзнанията им се оказват белязани от рани, нанесени не от куршуми и бомби, а от неразбиране и неприемане на другия в границите на собствената държава, които неусетно са преминавали в ненавист, омраза и страх. Травмата в съзнанието на човека от постюгославското пространство е не следствие от един военен конфликт, а от лъжовното мирно съжителство на различните свои, което мъчително е намерило края си. Постюгославската травма е трагизмът на човешката душа да се окаже неспособна да припознае родното като свое и в сънародника да вижда „земляк, който не ... е земляк“, тъй като, както в споменатото интервю Ергович отбелязва още, „в нашия век политиката стана съдба на хората“ (Шарланджиева 2015).

Романът „Буик Ривера“ се отличава със специфична структура – в него отделни глави няма, а пряката реч е представена графично с курсив, без дори да е въведена с кавички или изнесена на нов ред с тире, сякаш текстът в своята цялост е един несекващ поток от мисли, неразделими една от друга. Това обаче не води до сливане на ясно отчетливите различни гласове на героите, а придава равнопоставеност на всеки един от тях. Не разказвачът, а отделният персонаж представя собствената си история, което придава автентичност на думите. Така се очертава един общ поток на съзнанието, но всеки от героите, които, от друга страна, са имигранти в Америка или, според думите на Ергович, в една Измислена земя, носи болката и тъгата не само по родината си, а и болка и тъга, причинени му в тази напусната родина. Това е потокът на едно общо съзнание на страдалата някога душа и понесла днес теглото не просто на изгнаник, а на изгнаник, който не е открил търсеното. С думите и разказите си за Босна Хасан рисува пред бъдещата си съпруга Ангела в началото на познанството им едно пространство, което за нея се превръща в Аркадия, но в което самият той не вярва: „... ако някой друг беше казал думите му за Босна и босненските обичаи, Хасан пръв щеше да възрази, че всичко това е лъжа, а онова, което не е лъжа, е преувеличено.“ (Ергович 2011: 119). Всъщност, босненецът мюсюлманин не напуска аркадийното пространство на реката, около която се е събрал със сънародниците си и „пеят тихо, пийват и хапват, сякаш всеки залък е последен и се съдържат да не заплачат“ (Ергович 2011: 118), а земя на острото противопоставяне на мое и твое, както проличава от думите на Хасан, изречени към Вуко: „*Не можеш да получиш онова, което е мое...*“ (Ергович 2011: 174). Камъкът на раздора между двамата не-земляци се оказва така ценната за Хасан кола Буик Ривера, защото тя е единствената наистина негова вещ в Америка. Вуко също не притежава нищо – всичко е собственост на съпругата му Лиса, паспорта си също получава благодарение на брака с нея.

На няколко фронтови линии воюват двамата – освен за колата, също и в бар „Алхамбра“, както и на домашната трапеза за вниманието на Ангела. Барът е собственост на богатия мадридски художник Хосе, който пристига в Америка, защото „в Испания вече не си говорел с нито един от трийсетте милиона испанци“ (Ергович 2011: 12). Редовни посетители на „Алхамбра“ са Хасан и „най-добрият, всъщност единственият истински приятел на Хасан“ (Ергович 2011: 13) Пиеро. Името на бара също се оказва знаково – идва от арабски и означава „червената“, а така се нарича мавърска крепост в Испания от времето на мюсюлманското владичество там през Средновековието. Препратка към семантиката на името и историческия паметник се открива и в червената реклама на заведението, чиито букви са стилизирани като арабските. Макар и в историята мавърският период да остава като време на толерантност между християни, мюсюлмани и евреи, в ново време бар „Алхамбра“ е мястото, което предхожда финалния сблъсък между Хасан и Вуко. Срещата на различни народности и вери се оказва фатална, защото е между бегълци, между хора, които се съмняват в другия и не го приемат. Именно съмнението бележи запознанството на двамата босненци: „Всъщност не се съмнявах в себе си, а всеки се съмняваше, че онзи, другият, се съмнява, докато си подавах и поемах ръцете – в Орегон, както и на Балканите...“ (Ергович 2011: 50), и то ще доведе до неминуемия сблъсък помежду им. В началото „Хасан видя у Вуко типичния наш човек, попаднал в белия свят“ (Ергович 2011: 54), а за Вуко „Хасан беше просто мюсюлманин, по друг начин изобщо не можеше да мисли за него, но добър и честен мюсюлманин, каквито нямаше в неговото село“ (Ергович 2011: 54), докато накрая всеки от тях не открива в другия своя дявол.

Хасан е напуснал Югославия преди войната, докато сърбинът е участвал в нея, макар за него всичко да е било решаване на недоразумения. В очите на Вуко Тито е „злодей, а не най-великият син на нашите народи и народности“ (Ергович 2011: 55), чиято единствена цел е била „да изтрие от лицето на земята всичко сръбско“ (Ергович 2011: 55). Това е шансът сърбите да си върнат целия Пашин гай, след като изкуствено създадените граници са наложили и изкуствено разбирателство между хората. Най-важни се оказват именно те, което проличава и от мислите на Хасан: „У нас заради границите гълъб гълъбу би изкълвал главата...“ (Ергович 2011: 73). Гълъбът, символ на мир, любов и чистота, преобръща символната си семантика в тази преформулировка на латинската сентенция. Сънародниците от различни етноси се избиват, макар и кръвта им вече години наред да се е смесвала. Парадоксът на обърканата идентичност личи и от така наречената традиционна солидарност – събиране на средства и даряване на кръв при инцидент в мина, но „кръвта, събрана в Сърбия, отиваше в Босна, а босненската кръв отиваше в Сърбия“ (Ергович 2011: 179). Пред невъзможността нещо да се определи еднозначно Хасан се изправя и в момента, когато, събрал в чувал за боклук предметите спомени, не може да ги разпреди в петте контейнера за разделно изхвърляне на отпадъ-

ци. Те, подобно на самия него, са многосъставни, но, както се оказва, „в света, където всичко е направено от един къс, няма място за онези, които са от повече материали и нямат свой контейнер“ (Ергович 2011: 196). Така Хасан захвърля чувала в снега край пътя. Кръстопътността на босненеца, невъзможността да се определи по един-единствен начин задава и трагичността в неговия образ на скиталец, на прогонван от родното си място или от друго, където е имал дом. Вуко влиза в живота на Хасан, като му помага, но се превръща в неговия Шейтан, в нашественик, след когото и „Алхамбра“ не отваря повече, от неоновия червен надпис остава само буквата А, а буикът лежи изоставен край пътя между Толедо и Портланд. Срещата на Вуко и Хасан е срещата на двама души с техните минало и произход, която обаче се оказва пагубна за илюзорните светове, в които са живели.

Похватът, чрез който се разкрива не само миналото на главните персонажи в творбата, но и светът на Босна, е ретроспекцията. Тя е важна и в самата романова структура, тъй като, наред с потока на съзнание на героите, придава обективност и динамичност на разказа. Два типа балканско семейство – християнското и мюсюлманското – са представени по този начин. И ако мюсюлманското семейство се оказва все още стожер на патриархалното и на дома, то християнското не е, но и двете са оставили травматични отпечатъци в съзнанията на Хасан и Вуко. За Хасан това е травматата, нанесена именно от религията и традицията със сюнета и от унижението, изпитано след това, която дори така ценният за онова време портокал не успява да заличи: „Винаги ще лежи тук, тежко ранен, с портокал в ръка, тих като изхлузила се на пода възглавница, ще помни неговото съвършенство и няма да го запомни докрай, докато е жив.“ (Ергович 2011: 84). Това е всъщност травма на идентичността, тъй като обрязването се явява основният различителен физически белег, че Хасан е мюсюлманин. А белегът, с който Вуко доказва, че е „стопроцентов сърбин“, е твърдостта му като на бук, добита след боя с камшик, нанесен от баща му, като неразбираем за Хасан е не боят, а неговият ритуален характер. В този „ритуален бой“ биха могли да се открият пародиен прочит на инициацията и преобръщане на патриархалните традиции. А ретроспекцията за смъртта на Вуковия баща разкрива друго противоречие в съзнанието на героя – с последните си думи той казва на сина си, че би живял живота си по друг начин, а това е непоносима истина за Вуко. Той предпочита да вярва, че баща му е „вършил добро, когато го е бил – оставяйки му в наследство повече белези и шамари, отколкото думи, – отколкото, че е истина онова, което му каза накрая“ (Ергович 2011: 163). Съмнението в традицията, от една страна, и във фигурата на бащата, от друга, допълва амбивалентното в спомените за родното и засилва несигурността в собствената принадлежност.

Посредством ретроспекция е представена и войната в Босна, но по един по-скоро косвен начин чрез метаморфозата в заниманията на Вуко. Преди войната той е шофьор на междуградски автобус, а с нейното избухване

започва да управлява танк Т-55. Превозващият хора със смяната на мястото си започва да убива хора и това е причина Вуко да си зададе въпроса „дали си е струвало заради малкото война да жертва маршрута Титово Ужице – Сараево“ (Ергович 2011: 134), но не заради друго, а защото „куршумът отсъжда само веднъж, а шофьорът на автобус всеки ден“ (Ергович 2011: 134). Това е основната цел на Вуко – да „прецаква“: „Щеше да издържи и изтърпи някак, утешавайки се с мисълта, че и това е част от голямата измама, от акцията, в която той, Вуко Шалипур, ще прецака цяла Америка...“ (Ергович 2011: 31). Цялата нелепост на войната личи и от отношенията в приюта в Белград за тези, които искат да заминат за Америка: Вуко се страхува, че някой от мюсюлманите ще познае в него свирепия убиец, а на сърбите просто не може да се довери. Любопитни са и отношенията между жените в приюта: „Мюсюлманките кълнат ония, дето са им запалили къщите, а сръбките кълнат политиката, довела до всичко, но се разбират помежду си по-добре, отколкото със собствените си снахи и свекърви.“ (Ергович 2011: 33), поредното доказателство за многоликия свят на Босна, в който заради стремежа към себеидентификация и различаване от другия се жертват човечността и животът. В приюта Вуко среща и алима¹ от своето село Алмас, когото мрази с „омраза, по-силна от всяко друго човешко чувство“ (Ергович 2011: 34), но тази омраза сякаш е насочена към самата чужда религия, защото Алмас само е лекувал сърбите, докато на мюсюлманите е помагал да се сдобият с „мюсюлмански дженет“² на земята. Раят, който Вуко не успява да намери дори и в мечтаната американска земя, измъчван непрестанно от съмнения, недоверие, страх и омраза. От друга страна, Хасан не е изпитвал тази омраза: „*Не съм бил долу от петнайсет години ... не исках, докато траеше войната, не от страх, а за да не изпитам омраза ... това едно време го нямаше и не зная откъде се появи...*“ (Ергович 2011: 51). Но, срещайки Вуко, Хасан среща и омразата, среща и войната. Притежанието на определена вещ – къща, кола – и отнемането на тази вещ са съкрушителният удар. Ако за Хасан домът му в Босна е бил разрушен, то в очите на Вуко това е било връщане на отнетото му. Разрухата на онзи свят, в който са живели всички заедно, е най-точно илюстрирана с думите на Вуко: „*Да, от една страна, сме, казваше се Югославия...*“ (Ергович 2011: 135). Както бащата на Вуко умира, защото му се е „разредила“ кръвта, според думите на алима, така и „смесената кръв на традиционната солидарност“ се е оказала не достатъчно силна да сплоти различните свои. Организмът отхвърля неестественото, както и хората са отхвърлили наложените граници.

В своето есе „The Politics of Literature“ Жак Рансиер пише, че литературата „прави“ политика като литература, без тя да е политика на писателя, и още че това е своеобразна метаполитика, която изследва в дълбочина обще-

¹ алим – ислямски учен (бел. авт.)

² дженет – едно от имената на Рая в исляма (бел. авт.)

ството и разчита симптомите на историята (Rancière 2004). В романа „Буик Ривера“ се срещат двама души от едно общество, което е претърпяло разруха, в друго общество, в което обаче те не са могли да се припознаят. Не се припознават и един в друг, неспособни да го направят. Чрез тези два образа се постига една пълнокръвна картина на босненския свят, в една непрестанна игра на надлъгване и надиграване се свалят маските, за да се видят обърканите и болни същности на босненеца сърбин и на босненеца мюсюлманин. Постюгославската травма е разпънатостта на лутащата се между многосъставността си душа и неизлечимостта на недоверието, прерастващо в омраза, към сънародника, който всъщност е такъв заради едни наложени граници. Вуко и Хасан разказват историята на своя народ от двете основни гледни точки, абсолютно противоположни една на друга. Личните им истории обаче не противопоставят хората, а по-скоро показват безсилието им пред непреодолимите различия, противопоставили носителите на общо етническо название, но на различни самосъзнание и вяра.

Библиография

- Ергович 2011:** Ергович, М. *Буик Ривера*. Превод Жела Георгиева. София: Панорама, 2011.
- Шарланджиева 2015:** Шарланджиева, Р. *На всяка цена да се говори истината, интервю с Миленко Ергович*. 21.09.2015.Посетено на 29.06.2017.<<http://kultura.bg/web/%D0%BD%D0%B0-%D0%B2%D1%81%D1%8F%D0%BA%D0%B0-%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0-%D0%B4%D0%B0-%D1%81%D0%B5-%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B8-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%B0/>>.
- Rancière 2004:** Rancière, J. *The Politics of Literature*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2004.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

НАДМОЩИЕ, ПРИСПОСОБЯВАНЕ
И ПРЕДСТАВИ ЗА ДРУГОСТТА В АНТИУТОПИЧНИТЕ
РОМАНИ „ИНВАЛИДНИТЕ БРАТ И СЕСТРА“
НА ЕГОН БОНДИ И „ЛЯГАЙ ДОЛУ, ЗВЯР“
НА ИРЖИ КРАТОХВИЛ

Александра Александрова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

DOMINATION, ADAPTATION
AND CONCEPTS ABOUT THE OTHERNESS IN THE DYSTOPIC
NOVELS *INVALID SIBLINGS* BY EGON BONDY AND *LIE DOWN,
BEAST!* BY JIŘÍ KRATOCHVIL

Alexandra Alexandrova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. These two Czech dystopic novels *Invalid siblings* by Egon Bondy and *Lie down, beast* by Jiří Kratochvil are representative for two different literature periods – 70s and 00s, in other words: the most intensive communistic period in Czechoslovakia and the most pluralistic postmodern time. In spite of this, they are comparable to each other, because they talk about almost the same historic period in Czechoslovakia. Both novels create models of totalitarian society, where otherness must be disqualified by domination. On one hand there are invalid siblings, who are a Czech underground cultural society metaphor. They don't adapt to the totalitarian paradigm. On the other hand in the novel *Lie down, beast!* there is a selected children's society, who live in a place called The Well and who must be convinced to sacrifice themselves in the name of ideology. The main question is whether these characters (the children and the invalid siblings) are able to adapt, or not.

Keywords: dystopia, otherness, identity, (Czech) postmodernism, adapting, (Czech) underground, totalitarianism.

Романите „Инвалидните брат и сестра“¹ и „Лягай долу, звяр“ се подреждат сред най-представителните в традицията на чешката антиутопия литература.

¹ Оригинаалното заглавие на романа е *Invalidní sourozenci*. Поради липсата на български превод, моето предложение за работен превод е „Инвалидните брат и сестра“. Бел. А.А.

турни произведения. Макар и текстовете да са плод на два съвсем различни модела поетика и да не са създадени в едно и също време, смятам, че би бил плодотворен паралелният им прочит през проблемите за надмощието, приспособяването и другостта. И двата романа създават модели на антиутопия за времето на тоталитарните режими в Чехословакия. И двата изграждат свят на абсурдите, отчуждението и опитите за надмощие. Романите ни предлагат един метафоричен и ироничен поглед към идеологическата пропаганда, чиято съдба в крайна сметка е нещастна. И в двата текста има сравнително щастлива развръзка в полза на свободата на духа и идеите. Не на последно място – и двата текста са представителни за съответния период, в който са създадени.

Тоталитарната идеология по времето на социализма в Чехословакия принуждава голяма част от интелектуалците да преминат или в позицията на съпротивата (дисидентство), или в средата на културния ъндърграунд, или да емигрират. В нито един от тези случаи не настъпва процес на приспособяване към културната парадигма, диктувана от авторитарния режим. След 1989 г., от друга страна, няма единствено вярно в културата, което съвсем естествено отрицва вълната на постмодернисткото мислене в Чехия. Романът на Егон Бонди „Инвалидните брат и сестра“ от 1974 г. се превръща в манифестен за чешкия културен ъндърграунд, а „Лягай долу, звяр“ на Иржи Кратохвил, издаден през 2002 г., е представителен за чешкия постмодернизъм. Общ и за двата романа обаче е проблемът за *другостта* и за опитите на едно авторитарно управление да подчини различния, да го *приспособи* към себе си.

Ако „Инвалидните брат и сестра“ са метафора за света на ъндърграунда и съответно възникват като антитеза на социокултурната реалност на диктуваното от идеологията културно единство, то „Лягай долу, звяр“ е роман, роден в плуралистичната среда на постмодерното мислене. Първият роман е четиво, принудено да се спотайва в сенките на подземията и да се предава от ръка на ръка само сред посветени и доверени хора, било то дисиденти, или просто меценати на ъндърграунда. Другият разглеждан текст, от своя страна, е неограничаван от цензура, излязъл в огромни тиражи, анализиращ несполуките и абсурда на близкото си минало, което е все още болезнено.

Двата текста ни предлагат визии за другостта, инакомислието, неподчинението, но и за опитите на определения авторитарен апарат да подчини другия, дори да го заличи, да го измести в периферията или да го отчужди от обществото. В ъндърграунд романа „Инвалидните брат и сестра“ другите са т. нар. инвалиди (още инвалидни пенсионери). Те са най-нискостоящата прослойка, маргинали, аутсайдери, пенсионери, които получават пенсии, защото така е по-евтино за държавата, която ги изтиква встрани от своето ядро – и физически, и психологически инвалидите заемат периферията на обществените пространства на острова. Общественото разделение в романа е класово; Егон Бонди създава модел на тоталитарно общество; на върха на йерархията стоят „офицерите“, на следващото ниво са „хората“ заедно с „пострадалите“, а на

дъното на класовото разделение са „инвалидните пенсионери“ – неспособните на труд интелектуалци. Другостта тук е пародирана – инвалидите са метафора на чешкия културен ъндърграунд, който по времето на „нормализацията“ е алтернатива на официалната култура. Те не са физически, а социални инвалиди. Възрастта на героите не се посочва, но е ясно, че те са млади.

В „Лягай долу, звяр“ на Иржи Крадохвил другостта е по-различно представена. Изграден е отново образът на тоталитарен строй, който произвежда демони. Героите на романа са в ранна предюношеска възраст. Те са представители на селекцията на най-добрите от най-добрите. Тук имаме първи признак за другост. Ако при Бонди имаме тотални маргинали, то героите на Крадохвил са избраници. Децата са затворени в т. нар. Кладенец – нещо средно между военен лагер и секта, където трябва да бъде подменена тяхната идентичност и да им бъде внушена идеята за саможертва в името на реабилитирането на авторитета на тоталитарния режим. Другостта в единия случай е позитив – децата не са случайни, а са заслужили мястото си в Кладенеца, защото са най-добрите сред връстниците си в цяла Чехия. В следващия момент обаче тази другост трябва да бъде не просто унифицирана, а заличена. Идентичностите биват подменени чрез нови имена, еднакви дрехи (подобни на монашеско расо) и чрез религиозно-фанатично военно обучение. Разривът между идентичностите довежда до самоубийствата сред тези деца в по-зрялата им възраст.

Проблемът за другостта в „Лягай долу, звяр“ е силно усложнен – от едната страна стои угнетяващата и фанатизираща идеология на определения авторитарен режим, а от друга – опитите на този идеологически апарат да унифицира селектираната група от обществото (избраните деца), внушавайки им потребността да се самопожертват в името на доброто на тази идеология. Но има и още един аспект на другостта – това е будното съзнание на главния персонаж, който анализира, иронизира, но най-вече разбира ситуациите. Той е инакомислещият и се превръща в символ на другостта в антиутопичния роман. Не разбирането на ситуациите му спасява живота обаче, а именно умението да се приспособява.

Нека проследим как се модифицира въпросът за приспособимостта в двата чешки текста.

В ъндърграунд романа „Инвалидните брат и сестра“ Егон Бонди създава антиутопичен модел на т. нар. „нормализация“ в Чехословакия. Светът е мрачен, кален, гниещ, застрашен от скорошно изчезване, популацията е ситуирана на един единствен остров. Действието се развива около 2600 г. по времето на петата индустриална революция. Метафората „трупът на земята“, епитети като кална, мръсна, мазна вода, „сакаш фекалиите от всички милиарди години съществуване на земята са се кондензирали“², символизируют погнусата на ъндърграунд интелектуалеца от авторитарния режим на Густав Хусак. Въпреки

² Бонди 1874: 107, соб. прев., А.А.

технологическия си напредък обществото се е върнало много назад в развитието си.

Двамата централни персонажи в романа А. и Б. са инакомислещите. Те са неспособни на труд. Давайки им пенсия, държавата смята, че губи по-малко, отколкото, ако ги накара да работят. Инвалидите са неудобни на тоталитарния режим, затова са изпратени в покрайнините на селата, където имат по-малка възможност да общуват с „хората“. Протагонистът А., автостилизация на самия Егон Бонди, е писател, есеист. Той е мисловен герой, интроверт. Чрез акта на писане той намира своя начин да запази в паметта на човечеството това, което знае. За него познаването на историята е от огромно значение за осъзнаването на движението на живота: „Развитието и ходът на историята и нейната диалектика представляват за мен постоянен източник на вълнение.“³

В романа „Инвалидните брат и сестра“ приспособимостта на инвалидите към останалата част от обществото е невъзможна, защото актът на приспособяване е равен на приемане на идеологическите парадигми. Нещо повече – обществото е с ясното съзнание, че тези същества трябва да бъдат изолирани, защото са различни, неконвенционални, не се вписват в общия фон, следователно са врагове на идеологията. Инвалидите обаче се превръщат в мисии в края на романа, защото именно те имат късмета да преживеят апокалипсиса и да пренесат знанието към новото поколение. Следователно другостта и неприспособимостта към диктуваното отгоре единствено вярно възтържествуват в името на идеята за индивидуалността.

В постмодернистичния роман на Иржи Кратохвил „Лягай долу, звяр“ актът на приспособяване към определената ситуация е по-усложнен, защото не е толкова категорично отказан като в романа на Егон Бонди. В „Лягай долу, звяр“ героят юноша е избраникът, най-добрият сред връстниците си, развит е и физически, и интелектуално. Той трябва да бъде посветен в тайните на избраничеството, трябва да бъде научен да бъде лидер, за да поведе своите връстници към акта на публичната екзекуция в името на „най-справедливия социалистически строй“. Героят привидно се адаптира към ситуацията, в която е изпаднал, но и той, както героят на Егон Бонди А., е мисловен, анализира и преценява възможните си ходове. В нито един миг не загубва контрол над своето съзнание. Той е изследовател – подхожда към новия си живот с любопитство, изследва границите на допустимия риск и не ги преминава. Иначе казано, героят на Кратохвил е хамелеон, адаптира се към ситуацията, така получава достъп до териториите на врага, анализира ги в тяхното ядро и по този начин се превръща в един от малцината от лагера Кладенеца, доживели зрялост. В постмодерния антиутопичен роман са вплетени елементи на фантас-

³ Бонди 1974: 12, соб. прев., А.А.

тичното, приключенското, дневниковото повествование. Именно първолично-то разказване и детският поглед към събитията засилват ефекта на посланията и автентичността на художествените внушения.

Накрая, но не на последно място, трябва да споменем, че романите „Инвалидните брат и сестра“ и „Лягай долу, звяр“ създават негативни модели на тоталитарни общества, чиято цел е заличаване на индивидуалността и подчиняване на другостта, но от нашата гледна точка на съвременни читатели тези романи носят две много универсални послания и засягат две, за съжаление, съвсем актуални теми – за тероризма и за глобалното затопляне. Ъндърграунд антиутопията на Егон Бонди може да бъде четена през темата за нарушеното екологично равновесие, през проблема за глобалното затопляне и човешкото нехайство към природния ресурс. От своя страна, поводът Иржи Кратохвил да напише „Лягай долу, звяр“, е всъщност терористичният атентат в Ню Йорк от 11 септември 2001 г., който е абсолютен образец за опитите за надмощие над другостта и за подчиняване и заличаване на другия. Затова, освен че постмодерният антиутопичен роман предлага един изобличаващ модел на тоталитаризма от близкото ни минало, текстът успява да засегне и актуалния въпрос за терора, фанатизма, омразата към другия, което, както всеки ден се убеждаваме, е един все по-задълбочаващ се световен проблем.

Чрез двата чешки романа, които разгледахме, успяхме да изложим две възможни гледни точки към тоталитарното минало на Чехословакия, към проблема за другостта и към идеите за надмощие и приспособяване. Въпросите, свързани с неприемането на другостта, с опитите тя да бъде подчинена или неутрализирана, са съвсем актуални и, за съжаление, не са останали само в рамките на близкото ни минало.

Библиография

- Бурова 2014:** Бурова, Ани. *Литературата и фрагментаризираният свят*. София: Парадигма, 2014. 211 стр.
- Ванжура 2010:** Vanžura, Marek. Dystopie. – *Drakkar*, Pochmurná města, číslo 22., říjen 2010. Str. 4-6. (21.04.2017) [http://drakkar.sk/download/vydani/drakkar_2010_22_rijen.pdf]
- Ковтун 1982:** Kovtun, Jiří. Egon Bondy, Invalidní sourozenci. – *Svědectví*, roč. 17, č. 67, září 1982, str. 585-588. (21.04.2017) [http://www.scriptum.cz/svedectvi/svedectvi_1982_67.pdf]
- Новак 2010:** Novák, Josef „Faskal“. Antiutopie a dystopie: ošklivé světy, za které si lidé můžou sami. – *Drakkar*, Pochmurná města, číslo 22., říjen 2010. Str. 6-16.
- Пиларж 1999:** Pilař, Martin. *Underground. Kapitoly o českém literárním undergroundu*. Brno, Nakladatelství Host, 1999.

- Стрико 1991:** Strýko, Marcel. *Súrodenci Egona Bondyho (předmluva)*. IN: BONDY, Egon. *Invalidní sourozenci*. Vydavatelstvo Archa, Praha. 1991. Str. 5-7.
- Фялова 2017:** Fialová, Alena. *V souřadnicích mnohosti. Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Academia. Praha, 2014. 817 s.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЧИТАТЕЛСКИ АПАТИИ.
НАДМОГВАНИЯ. ДЕЙВИД МИЧЪЛ И *ОБЛАКЪТ АТЛАС*

Чавдар Парушев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

READERS' APATHY.
DAVID MITCHELL AND CLOUD ATLAS

Chavdar Parushev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The following paper takes a closer look at the narrative strategies at play in *Cloud Atlas* by David Mitchell. The analysis aims to identify ways in which particular deficits in contemporary reading are overcome. Deficits caused by overabundance and easy access (to and beyond the point of saturation) of literary texts. Contemporary reading in which multiple traditional and digital media compete for attention of a limited supply. Situation which breeds apathy as readers' coping mechanism inside and outside the literary field. The paper suggests the term 'apathetic reader' in opposition to the Stanley Fish' informed reader in attempt to describe this particular tendency in the shifting attitude of the contemporary Bulgarian reader.

Key words: the apathetic reader, David Mitchell, reading practices

Нека извършим кратък мисловен експеримент – да вземем предложения от Стенли Фиш в *Literature in the Reader* теоретичен конструкт – информирания читател, и да опитаме да си представим каква работа би следвало да свърши такъв читател, ако се опитва да бъде добре информиран по отношение на издадената литература на български език през 2014 година.

По данни на Националния статистически институт през 2014 година са издадени 2607 заглавия в категорията „Художествена литература за възрастни“. От тях 2320 книги и 287 брошури (Статистически справочник 2016: 83), Броят на изиграните театрални представления е 14700 (Статистически справочник 2016: 85). Радиопредаванията в категория „Изкуство и култура“ пък възлизат на 13380 (Статистически справочник 2016: 91). Излъчените телевизионни програми в категория „Изкуство, хуманитарни и естествени науки“ са

19441 (Статистически справочник 2016: 92). Излъчванията на игрални филми на малкия екран са 110586 (Статистически справочник 2016: 92), докато делът на кинопрожекциите е почти три пъти по-голям 282202 (Статистически справочник 2016: 85). Броят на създадените през 2014 български филми (в т. ч. и телевизионни) е 114 (Статистически справочник 2016: 85).

За да бъде информиран, хипотетичният ни читател би следвало да чете не по-малко от шест книги на ден и поне по една брошура. Също така той следва да посещава поне едно театрално представление (премиерните постановки на сезон са около 350). Добре информираният ни читател би следвало да преглежда рубриките на 11 вестника и списания, посветени на художествената литература. Ако приемем, че добрата информираност включва и случващото се в съседни на литературата полета, идеалният читател би следвало да следи някаква част от ежедневните 36 радио- и 53 телевизионни предавания, включващи рубрика за литература и култура. Статистика за дигиталните медии на български език в Интернет с фокус литература НСИ не предоставя. Нека обобщим – шест книги, една брошура, едно театрално представление, единадесет вестника и списания, тридесет и шест радиопредавания, петдесет и три телевизионни, неизвестен брой дигитални медии ежедневно. Задачата изглежда да е по силите единствено на теоретично конструиран идеален читател, какъвто е този на Стенли Фиш. Какъв е реалният читател в България?

Според представително изследване на читателските практики в България през 2014 година четирийсет и един процента от респондентите четат книги (Кьосев и колектив 2015: 15), приблизително толкова – четирийсет и два процента, четат поне няколко пъти седмично (Кьосев и колектив 2015: 9) като четенето заема не повече от десет процента от свободното време (Кьосев и колектив 2015: 9). Приблизително две трети от респондентите (шестдесет и пет процента) посочват, че са прочели пет и не повече от пет книги през последната година. Процентът на читателите, прочели до петнайсет или повече и трийсет или повече книги е значително по-малък – четиринайсет цяло и шест процента от общо четящите (Кьосев и колектив 2015: 22). На фона на тези данни по статистика на Националния статистически институт общият брой първи издания на книги в България през 2014 година е 6000.

Очертава се следният извод: само за ден българските издатели издават повече книги, отколкото средностатистическият читател в България чете за една година. Към това трябва да добавим голямо количество вестници и списания, радио и телевизионни предавания, посветени на литература, и неизвестен брой дигитални медии. Доколкото литературните издания превишават с няколко порядъка както количеството прочетени издания, така и времето, отделяно за четене, ситуацията трябва да бъде определена като ситуация на пренаситеност, в която много голям брой издания се борят за ограничен ресурс от внимание посредством množащ се брой традиционни и дигитални медийни канали.

Смятам, че така описаната ситуация налага промяна в начина, по който мислим самия читател. Информираният читател на Стенли Фиш, освен аналитичен инструмент, е и възплъщение на определена културна норма – читателят такъв, какъвто очакваме да бъде. По презумпция той е любопитен и гледа на литературата с пиетет. Той притежава езикова, семантична и литературна компетентност и още *прави всичко по силите си, за да бъде информиран* (Фиш 1970: 145). Ситуацията на пренаситеност, а също и практическата невъзможност на тази културна норма да бъде отговорено, създават условия за и съдействат за формирането на контранорма, формиране на читател от друг тип (редом с хора, които просто не четат). Смятам, че този втори тип читател може да бъде описан и мислен в контрапункт на информирания като апатичен¹.

Предлагам понятието *апатичен читател* като идеална абстракция. Абстракция, която генерализира набор от читателски навици и стратегии, генерализация на определена нагласа и подход към четенето на литературни произведения (а и не само). Апатичният читател е преди всичко опит да се мисли определена тенденция, която ситуацията на информационна пренаситеност способства, формира и насърчава, а именно тенденция на апатия. Апатията (схващана като безчувственост и безразличие) е мислена преди всичко като адаптивна реакция спрямо посочената информационна пренаситеност. Ако потопени в ситуацията на литературно свръхизобилие, любопитните и добре информиранияте читатели биха били обречени да се удавят в морето от текстове и метатекстове, то апатичните читатели се адаптират чрез безразличие и незаинтересованост, адаптират се, като остават на повърхността, като отказват да се задълбочат.

Апатичният читател, доколкото е читател, чете диагонално, търси начини и прилага стратегии, които максимално редуцират обема от информация, с който се бори. Читателят от този тип проявява склонност към резюмиращи обобщения, които заместват пълния текст и необходимостта от боравене с него. Този тип читател е прагматичен, измерва стойността на четенето според резултата от него. Апатичният читател очаква ясно дефинирана и лесно конвертируема стойност, която да обезпечи непосредствено усилието по прочита.

В едно свое изследване Никола Георгиев определя най-мъчния въпрос в литературознанието като въпроса „Е, и какво от това?“ и по тази причина препоръчва този въпрос да се задава по-често. Следва ли нещо от направеното предложение да мислим съвременния читател по-скоро като дебелокож, отколкото като информиран или любопитен? Нека опитам да отговоря.

През 2012 година като едно от 2727-те издания с художествена литература е отпечатан българският превод на *Облакът Атлас* на Дейвид Мичъл.

¹ В есета си от *The Prospects Before Us*, Джон Дос Пасос определя апатията като естествена реакция на всеки жив организъм подложен на въздействие твърде силно или твърде сложно, за да се справи с него другояче, собственото ми мислене на апатичния читател се опирам на това определение.

Преводът е направен покрай премиерата на филмовата адаптация на романа – книгата е написана осем години по-рано. Тъкмо покрай въпросната премиера дължим и преводното заглавие *Облакът Атлас* вместо *Атлас на облаците*².

Британецът Дейвид Мичъл е пример за автор, който успява да се реализира сред широки и разнообразни публики. Повечето от романите му попадат в селекцията за „Букър“ в годините на публикуването си и утвърждават Мичъл като сериозен романист. В същото време романите му привличат също толкова успешно широките публики, четат се и се обсъждат в блогове, форуми и онлайн платформи, биват избирани от студенти за курсови работи и магистърски тези, превеждат се в Европа, Азия, Южна Америка. Към книгите му се проявява достатъчно широк интерес, за да привлекат вниманието и на холивудски режисьори и продуценти като Том Тиквер и Лили и Лана Уашовски, които екранизират *Облакът Атлас*. *Ghostwritten* (1999), *number9dream* (2001), *Облакът Атлас* (2004), *The Bone Clocks* (2014), *Слейд Хаус* (2015) показват експериментаторската страна на Мичъл, подчертаната му склонност към полифонично сплитане на множество стилове, почерци и жанрове. Последният му публикуван роман *Слейд Хаус* (2015), започва като страшна история, която Мичъл пише и публикува под формата на Туитър съобщения в навечерието на Все светии. Впоследствие експериментът прераства в Туитър роман. Най-новият роман на Мичъл *From Me Flows What You Call Time* заедно със *Scribler Moon* на Маргарет Атууд е част от арт инсталацията „Бъдеща библиотека“ на Кейти Патерсън. Според замисъла романът следва да бъде публикуван едва през 2114 година. Редом с експериментатора Мичъл полубиографичният *Black Swan Green* (2006) и историческият роман *Хилядите есени на Якоб де Зут* (2010) показват и един добре вписващ се в литературните традиции Мичъл.

Облакът Атлас на свой ред привлича вниманието на критиката със своя преходен характер, романът показва както постмодерни черти, така и черти на преодоляване на постмодерното писане (Бевил 2015, Личева 2014, Мезеи 2011, Скоен 2010). Той е постмодерен в своята колажна полифоничност, в монтажната си техника, в сюжетната дисперсия, в подчертания си отказ от наративно единство (Скоен 2010: 45). От друга страна, романът след постмодернизма е привидян като космополитен, като натоварен със задачата да прекрочва континенти и епохи, да утвърждава наднационален етос (Мезеи 2011: 12-13). От него се очаква да се опира на наднационална референциална рамка (Скоен 2010: 43) и да предлага поглед към взаимопроникванията между домашно и глобално от пълнотата и равнището на ежедневния жизнен опит (Скоен 2010: 46).

Облакът Атлас е композиран като матрьошка от шест разполовени и вътъкнати една в друга истории (Пенчев 2013: непагиниран). Мореплавателски дневник на млад американски нотариус от 1850 година. Серия белгийски

² Във всичките си издания заглавието на романа в оригинал гласи *Cloud Atlas*.

писма от разхайтен и талантлив млад композитор до негов приятел и любовник от 1931 г. Криминален роман от 1970-те за журналистка, изобличаваща корпорация, строяща дефектна ядрена централа в Калифорния. Кинолента от наши дни за незначителен застаряващ издател, въдворен в старчески дом в английската провинция. Холограма със съдебните самопризнания на Сонми-451, фабричен клонинг от футуристична консуматорска дистопия на Корейския полуостров. Разказ край огъня на стар пастир сред шепа оцелели хаваитяни в далечното бъдеще след глобална екологична катастрофа.

Всяка от тези шест истории мимикрира определен жанр, дискурс и време – мореплавателски дневник, епистоларен роман, криминален роман, кинокомедия, научнофантастична дистопия и постапокалиптичен разказ. Всеки следващ наратив чете, коментира и се усъмнява в достоверността на предходния – буквално и преносно. Музикантът Робърт Фробишър чете двете половини от дневника на нотариуса Адам Юинг. Журналистката Луиза Рей чете писмата на Фробишър. Издателят Тимъти Кавендиш чете и редактира криминалния роман на Луиза Рей. Клонингът Сонми-451 гледа лентата с перипетиите на Кавендиш. Пастирът Закри гледа холограмата със съдебните самопризнания на Сонми-451... Две от историите са поместени в миналото, две са представени като повече или по-малко съвременни и две от тях отправят към едно възможно бъдеще. Първият наратив започва в архипелага Чатъм, а шестият завършва на Хаваите, описвайки почти пълен кръг около земното кълбо.

Ходът е винаги двоен, всяка от историите (с изключение на последната) е разказана само до половината, преди да бъде прекъсната от следващата, за да бъде завършена след това в обратен ред. Мичъл залага на *наративна ненадеждност* (Бевил 2015: 4), всяка от историите е представена едновременно като действителна и като разказ с ненадежден източник, като разказ в разказа.

Нека се върнем към апатичния читател. Защо той би чел *Облакът Атлас* на Мичъл? Би ли последвало нещо от това?

Със своята постмодерна полифония *Облакът Атлас* създава определено внушение, внушение, че романът предлага представителна извадка от сюжети, почерци и гласове, доминирали романистиката през XIX и XX век. Внушение, че предлага в концентрирана форма нещо много по-обхватно. В допълнение на това предлага динамично темпо, множество обрати, множество сюжети, множество преходи от време и локации. С други думи: това внушение удовлетворява очакването за „икономия“ на четенето на апатичния читател.

Композицията на *Облакът Атлас*, от друга страна, умело препъва всеки опит за диагонален тип прочит. Пет от шестте истории се прекъсват една друга. Шестата история, „ядката“ на романа, разказана без прекъсване, дава тласък и отваря пътя за развързката на всяка от шестте истории и е поместена в средата на романа, тъкмо средата, която различните типове диагонален прочит биха опитали да прескочат. Диагоналният прочит би изтървал и деликатно поднесените вътретекстови връзки, които обединяват шестте истории в един роман.

При все цялото експериментаторство и скачането от епоха в епоха и от жанр в жанр (а вероятно и благодарение на тях) романът позволява четене на един дъх, държи плътно вниманието. Всяка от историите притежава собствена интрига, изградена по модел, типичен за масовата литература – протагонист, който бързо печели симпатиите и провокира към идентификация, бива изправен пред привидно неразрешим конфликт само за да му намери решение в поредица перипетии. Този добре изпитан модел на емоционален катарзис, теоретизиран още в Аристотеловата *Поетика* носи непосредствена емоционална граטיפикация в отплата на направеното усилие по прочит.

Облакът Атлас отговаря достатъчно добре на очакванията и вкусовете на съвременни читател, но прави и нещо повече – в своята ненатраплива амалгама на стилове, почерци, гъвори [...] неочаквано може да събуди интереса [му] и към четива, към които съвременният читател по презумпция не посяга (Личева 2014: 408). Мичъл въвлеча апатичния читател в една скрита образователна програма по култивиране на вкус към литературните източници, от които романът черпи щедро и към които в крайна сметка отправя. Романът прави от ницшеанския мотив за вечното завръщане, обединяващ шестте истории, мистерия, загадка, която да поддържа интригата на четене, но в същото време не спира да напомня и да провокира читателя към критичност благодарение на своята преднамерена наративна ненадеждност. Романът преследва своята скрита образователна програма, без да изпуска юздите на вниманието, и докато предлага на апатичния читател удоволствието от добре написаната история, всъщност не една, а цели шест такива.

Можем ли да отидем по-далеч, отвъд частния случай, отвъд строго теоретичния конструкт? Каква стратегия за преодоляване на реалните читателски апатии можем да извлечем от идеализацията апатичен читател и анализа на наративните стратегии на *Облакът Атлас*? Залогът на предложеното в настоящия доклад е опит за поглед от рефлексивна дистанция към тревожните питання какво се случва с реалните читатели и четенето днес. Кой са дефицитите на актуалната читателска ситуация и какво можем да направим за тях. Ситуацията на свръхизобилие до степен на пренасищане от достъпна литература, ситуация на конкуренция между голям брой традиционни и дигитални медии, активно борещи се за внимание. Ситуация, чиято пренаситеност формира апатия. *Облакът Атлас* показва един от пътищата за преодоляване на тази апатия. Път, който минава не непременно през литературни шедеъри и литературни канони, но през gateway литература, през произведения, които привикват и приучават към четене на други по-сериозни произведения. Gateway литература, която борави с тропите и механизмите както на масовата култура, така и на сериозната литература, Gateway литература, която хвърля мост там, където иначе би зеела трудно преодолима пропаст, за да култивира вкус към това, което отива отвъд нея.

Библиография

- Бевил 2015:** Beville, Maria. Getting Past the 'Post-': History and Time in the Fiction of David Mitchell. – In: *(Dis)placements* [online], No 1. year 6, 12/20015. pp. 1-17. Accessed 09.14.2017. <www.sic-journal.org/generatepdf.ashx?aid=353>.
- Йео 1974:** Yeo, Stéphen. On the Uses of 'Apathy'. – In: *Jstor Digital Library* [online] *European Journal of Sociology / Archives Européennes de Sociologie / Europäisches Archiv für Soziologie* Vol. 15, No. 2, Citoyens armés, prétoirien désarmés (1974), pp. 279-311. Accessed 13-04-2017. <<http://www.jstor.org/stable/23998532>>.
- Кьосев и колектив 2015:** Кьосев, Александър и колектив. Читателски практики в България. – В: Асоциация българска книга [онлайн], 2015. 50 с. Достъпно 15.04.2017. <www.abk.bg/attachments/download/420>
- Личева 2014:** Личева, Амелия. Езици на паметта в „Облакът Атлас“ на Дейвид Мичъл. – В: Езици на паметта в литературния текст. Доклади от годишната конференция на факултет „Славянски филологии“, СУ „Св. Климент Охридски“, 2013 [онлайн]. ИК Фабер, 2014. с. 406-4012. Достъпно 13.04.2017. <<http://www.bultreebank.org/petya/SU-Sbornik.pdf>>
- Мезей 2011:** Mezey, Jason Howard. „A Multitude of Drops“: Recursion and Globalization in David Mitchell's Cloud Atlas. – In: *Jstor Digital Library* [online] *Modern Language Studies*, Vol. 40, No. 2 (WINTER 2011), pp. 10-37. Accessed: 23-03-2017. <<http://www.jstor.org/stable/23339629>>
- Пенчев 2013:** Пенчев, Бойко. Разкъсана облачност. – В *Kanumal Light* [онлайн], 13 януари 2013. Достъпно 15.04.2017. <http://www.capital.bg/light/revju/knigi/2013/01/30/1993674_razkusana_oblachnost/>.
- Скоен 2010:** Schoene, Berthold. „Tour du Monde“: David Mitchell's „Ghostwritten“ and the Cosmopolitan Imagination. – In: *Jstor Digital Library* [online] *College Literature*, Vol. 37, No. 4 (Fall 2010), pp. 42-60. Accessed: 23-03-2017. <<http://www.jstor.org/stable/27917764>>
- Статистически справочник 2016:** Данчева, А. и колектив. Статистически справочник 2016. София: Национален статистически институт [онлайн], 2016. 308 с. ISSN 1313-9428. Достъпно 12.03.2017. <<http://www.nsi.bg/sites/default/files/files/publications/StatBook2016.pdf>>
- Фиш 1970:** Fish, Stanley. Literature in the Reader: Affective Stylistics. – In: *Jstor Digital Library* [online] *New Literary History*, Vol. 2, No. 1, A Symposium on Literary History (Autumn, 1970), pp. 123-162. Accessed: 13-04-2017. <<http://www.jstor.org/stable/468593>>

**КУЛТУРНА
И ИНТЕЛЕКТУАЛНА
ХЕГЕМОНИЯ; МУЛТИКУЛТУРАЛИЗЪМ;
ВИСОКО И НИСКО В КУЛТУРАТА**

*Cultural and intellectual
hegemony; multiculturalism;
high culture/low culture*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

КУЛТУРНИТЕ МОДЕЛИ В НАПРЕЖЕНИЕ И АДАПТАЦИЯ.
ПО СТРАНИЦИТЕ НА „ПОД ИГОТО“

Ирен Александрова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

CULTURAL MODELS IN TENSION AND ADAPTATION.
OVER THE PAGES OF „UNDER THE YOKE“

Iren Alexandrova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The article examines problems related to the cultural models in literature as a whole, particularly in Vazov's novel „Under the Yoke“. The attention is drawn to the opposition of „shame“ and „fear“ as a basis of cultural communities, as it is a new point of view on the structure and semantic levels of „Under the Yoke“. The problem of freedom is decided in tension between irrational and rational beginnings.

Key words: Ivan Vazov, Cultural Models, Adaptation, Conformity, Consciousness

Първият по време и по слава български роман, „Под игото“ на Иван Вазов, в образцовото си изпълнение на жанровия модел – с цялата пълнота на стилистична триизмерност и подвижност във времевите координати, дава възможност да се онагледят важни процеси както в културния и жанров диалог, така и в социалната действителност, към която той е изключително чувствителен. Литературната теория периодично сблъсква хипертрофия и абсолютен отказ от съдържателна и етическа проблематика, свежда литературата предимно до нравствени и социални послания или, напротив, абсолютно ги изключва от изследователския интерес. Културните модели са формула, която може да примири крайностите, да формализира, без да отрече съдържателния план. Ще проследим някои основни за културното пространство форми, които се проектират в романа на Вазов, и ще си позволим да погледнем към проблеми като конформизъм и адаптация, хомогенност и хетерогенност на хронотопа.

Терминът адаптация е зает от естествените науки и се отнася до природната възможност за промяна и вписване в околната среда. Литературните модели – жанрови, стилистични, семантични и психологически – в общото

пространство на художествения текст ще проявяват възможностите си и невъзможностите си за адаптация, доколкото това са онтологични процеси, свързани с природата на съществуването и възможността да бъдеш в определен свят, в случая – художествен. Примерите за проблематизиране на хронотопа в романа „Под игото“ представят провокативно адаптиране на културни модели, акцентирани от нарушаването на правдоподобността. Културното пространство надделява над миметичното.

Конформизмът, в сравнение с адаптацията, носи повече характерна социална поведенческа основа, свързана с принадлежност към социални групи, има елемент на повишена степен на избор и съзнателност, характерна подчиненост на собствената преценка спрямо колективната. Като всеки съзнателен поведенчески акт, конформизмът подлежи на етическа оценка и неизбежно се свързва с персонажната система в текста. Появява се нееднозначното напрежение между природа и култура по линията на ирационалното и рационалното, прагматичното и духовното начало.

Романът „Под игото“ представя изключително сложната тъкан на личните избори, от която се създава новата основа не само на националното съзнание, но и на културните модели, които са живата материя на всяко общество. Духът на възрожденския подем се концентрира в най-разломното време на Априлското въстание, митологическото безвремие на робското живеене без перспектива, без историческо линейно придвижване към бъдещето може да се преодолее само с катастрофа. Катастрофите са единственият начин за промяна в митологичното мислене на всички времена. Но на страниците на романа изключителният трус, който променя пространство и време, който винаги променя и човека, вкусил опиянението от свободата, не е по логиката на митологичния свят – блажено или кошмарно ирационален, а по логиката на други дълбоки вътрешни процеси, свързани с потребността от развитие, чест и достойнство, с осъзнаване на най-личното и общочовешкото. Природното и културното начало влизат в сложни връзки на допълнителност, промяната на пространството и социалните общности е хоризонт, модел, към който се налага поведенческа реакция на героите в романа, а също така именно отделните хора са носителите на промяната в своята най-лична мотивираност.

Културните поведенчески модели са модели на правила, а това означава и на ограничения, които имат различен еволюционен тип като степен на организация. В тезисите на доклада „За семиотиката на понятията „срам“ и „страх“ в механизма на културата“ Юрий Лотман отбелязва, че от психологическа гледна точка ограниченията върху поведението от типа култура се разделя на такива: регулирани от срама и регулирани от страха. Но страх изпитват и животните, докато срам – не. Затова на различни етапи на обществена организираност страх и срам по различен начин обединяват хората. „Регулирането чрез срама започва да се възприема като показател за

висша организация.“ (Лотман 1990: 328). „Предполага се, че който изпитва срам, не изпитва страх, и обратно.“ (Лотман 1990: 328) Нещо повече, „областта на „срама“ се стреми да стане единствен регулатор на поведението и се утвърждава точно в ония прояви, които предполагат, че *страхът е срамен*.“ (Лотман 1990 : 328)

Темата за страха и срама, за надмогването им, е една от основните и е структуроопределяща за романа „Под игото“. Тя вече е положена като такава в „Епопея на забравените“ на Вазов и там поради жанровите особености, оголващи по-ясно парадигматичните акценти, може да се наблюдава и обоснове по-ясно. Понятието „срам“ се явява в силна композиционна позиция, в началото („Кочо“, „Паисий“, „Каблешков“, „Опълченците на Шипка“), в кулминацията на действието („Кочо“, „Паисий“), в обобщения („1876“) и в ярките финални поанти („Левски“, „Братя Жекови“). Явява се с различни семантични нюанси, но най-показателна за тезата на Лотман и за основите в моделирането на културно самосъзнание е появата на „срам“ в „Братя Миладинови“:

Защото те първи усетиха срам –
туй велико чувство, и в глухия храм
сториха да екнат химни ясни богу
на език, погребан от векове много;

(Вазов 1986а : 87)

Главният герой на романа „Под игото“, Бойчо Огнянов, естествено, е натоварен с най-голяма роля да утвърди и този нов културен модел на честта и достойнството. Това се случва най-убедително чрез постъпките му, но се поддържа и от думите му, от преценките му, а и от обобщенията на автора и другите герои на романа. Образът на Огнянов е стабилизирал още в началото с една водеща характеристика, повторена трикратно, и тя е „рицарство“. Понятие, доста отдалечено от всекидневния културен модел на българина, но познато като благородство, смелост, самопожертвование и висока духовност. Соколов разказва на бай Марко за запознанството си с Огнянов в момента, когато той е тръгнал да се предаде на турците, за да избави доктора: „Каква душа благородна, бай Марко! Какво рицарство! Такива хора трябва на България.“ (Вазов 1986 в: 53) Следва авторовото описание на героя в главата, наречена „Бойчо Огнянов“: „Но за такива рицарски природи пречките и прекеждията са стихията, с която се калят силите им.“ (Вазов 1986 в : 69) Думата е произнесена и пред самия Огнянов, и то от неговата любима, на която току-що е признал страшното минало и страшното си бъдеще. „– Ти си мой, ти си най-благородният човек – извика тя. – Ти си моят герой, моят хубав рицар.“ (Вазов 1986 в: 73)

След като трикратно е утвърдено обобщението на характера, понятието „рицарство“ се възобновява още два пъти към края на романа в още две различни стратегии – наблюдение над преживявания и вътрешен монолог, за да изведе важна характеристика в културния модел на рицарството – любовта и

верността. Рада, невинна, но оклеветена и посрамена в подозрение, че е изменила на любимия, страда за него: „Тая страст достигна до култ. Ней ѝ се представяше тоя рицарски образ, разхубавял още от красотата на мъжеството...“ (Вазов 1986 в: 353) Самият Огнянов, с разбито сърце, но узнал вече, че Рада е жива, премисля любовта си: „В клисурския пожар той рискува живота си да я избави, но това той го стори не от любов, то не можеше да бъде от любов, ами от друго подбуждение... Може би от рицарство... и това той върши несъзнателно, без да си обяснява как...“ (Вазов 1986 в: 372) Както бихме казали, то рицар без любов може ли.

Основен антагонист на Огнянов е Стефчов, но той не е достатъчно благороден за рицарска опозиция, в такава влиза Кандов. Единственият случай понятието „рицарство“ да се употреби за друг герой е, когато Кандов удря плесница на Стефчов, за да защити публично честта на Рада: „Между това, някои прозорливци съобразиха, че Кандовото пламване имаше по-дълбоко причината си, отколкото в едната рицарска подплата на характера.“ (Вазов 1986 в: 285) При случайната и съдбоносна среща, когато Огнянов заварва Кандов у Рада и убеден от анонимно писмо за измяната, изсипва страшни обиди и обвинения, Кандов се хвърля върху него, за да го удари, но Огнянов го отблъсква, вади два револвера с думите: „– По хамалски не ща; вземи тоя пищов.“ (Вазов 1986 в: 311) Звънът на камбаните, прогласяващи въстанието, осуetyава дуела. Вазов има отличен художествен усет и няма да прекрачи и без друго доближената граница на правдоподобността. Напрягането на културния модел е напълно функционално, за да осветли черти на характера, които ще послужат за друго. Темата за честта и дуела латентно вече е подкрепена от едно друго по-ранно описание, което е четимо само в интертекстуална връзка от определен тип читатели на романа.

Влюбеният, но дълбоко почтен Кандов часове наред е чакал пред вратата на Рада, за да се прости с нея, преди да замине за Русия. Търсил я е напразно и трепетно с поглед сред погребалното шествие на Лалка. Гордостта и достойнството му се бунтуват. Духът му търси свобода от тиранията на това чувство и това се изразява интелигентски във философските размисли, противопоставящи дух и тяло, но не собственото тяло, а това на любимата. То е пределно демитологизирано, деструктирано до кожа, жили, кости и грозни течности. Всичко това е съпроводено с характерен детайл, повторен двукратно, който по тази причина настоява да бъде разчетен.

Усещайки нова ведрина и яснота, завръщайки се в живота си, „купи си половина ока череши от една бакалница и се завръщаше весел у дома си.“ (Вазов 1986 в: 300) Дъжд от бели листенца се посипва върху него и той вижда над себе си в цъфналата слива любовната игра на две врабчета. „Той изтърва кърпата с черешите и се хвана за челото.“ (Вазов 1986 в: 300) Купените и после изпуснати череши са добър и обоснован психологически детайл, ако не се налагаше да се пренатоварят – те са абсолютно невъзможни. Сезонът

е ранна пролет, толкова ранна, че цъфтят сливите, а те обикновено са първи. Не е възможно да има узрели череши. Детайлите обаче са прецизирани, както прави Вазов в най-добрите си творби, и не са случайни. Вниманието ни е отместено към други пластове и не знам някой да е обръщал внимание на това несъответствие, а то има своя културен и литературен адрес. Най-известният литературен образ на млад мъж, човек на честта, който гледа смело в смъртта по време на дуел и яде в момента показно череши, е безспорно познат на руския студент Кандов, познат е явно и на Вазов. Черешите са културен образ, ядро в повестта на А.С.Пушкин „Изстрел“ от цикъла „Повестите на Белкин“.
(Пушкин 1989: 16,17,21)

Там младият граф е предизвикан да удари публично плесница, да се дуелира, да стреля с намерение да убие и очаква ответния изстрел с пренебрежение към смъртта, докато яде черешите, които носи в шапката си. Вторият изстрел е коварно отложен с право да се произведе, когато другият герой пожелае. И той изчакава, за да го пожелае, когато графът е открил любовта и ще се жени. Образът на черешите се явява четирикратно в повестта и се сдобива със символична натовареност.¹ Едно от значенията е свободата на духа и от живота, и от смъртта. Любовта може да промени всичко.

В диалог с този културен модел образът на Кандов по-скоро печели. По време на боя в Клисура той единствен се изправя без страх сред куршумите, без да се прикрива: „Огнянов, изумен, позна Кандова! Поразен от това, той машинално отиде до него и в дима му простря десницата и му каза: – Брате, дай ръката! Студентът се извърна, погледна тихо, ледено Огнянова, но му стисна силно ръката.“ (Вазов 1986 в: 350) Подаването на ръка, както и плесницата, и дуелът са културни конвенции на честта или на срама. В същото това време Огнянов е абсолютно убеден в измяната на Рада, а Кандов не е отчаян, за да търси смъртта. Той я е приел. Погледът на Кандов има същите черти като този на Бръчков в „Немили-недраги“, когато несъзнателно се е упътил към брега на Дунав и в погледа му се разчита намерението му, „безстрастен, леден поглед“ (Вазов 1986 : 41). Тези смисли са проявени по-късно, в разказа за смъртта на Кандов в Бяла черква и уплътняват идеята за чест, героизъм и патриотизъм: „Всички мерили с пушки към отзова на потона, отдето трябвало да се покаже. Но той се не показвал. Ненадейно прогналият потон се продължил и Кандов паднал на чардака. Той се изправил, опрял се до преградата на чардака, кръстосал ръце и извикал: – Готов съм, удряйте! – Турците го мислили, че е началникът и че се предава: той говорил по български. Те чакали. – Варвари!

¹ „Приближаваше се, държейки фуражката си, напълнена с череши“. „Той стоеше пред пистолета, като вадеше от фуражката зрелите череши и плюеше костилките, които достигаха до мен“. „Ще видим дали така равнодушно ще приеме той смъртта пред сватбата си, както някога я чакаше с черешите!“ „Съжалявам – каза той, – че пистолетът не е зареден с чершеви костилки... куршумът е тежък.“

Стреляйте! Българи още ще останат! – викнал пак. Сега разбрали. Като отговор изпращели трийсетина пушки изведнъж въз тоя близък нишан. Но ни една го не закачила. Той търтил по чардака, слезнал през стълбите и ударил през двора към черквата, към която бил отворен пътът. Пушките пукали, но нищо. Току-що стъпил на прага, два куршума ударили Кандова и той паднал вътре в черквата...Заклали го и него...“ (Вазов 1986 в: 402) Героичният жест се пречупва в логиката на действителността, за да превърне смъртта от геройска в мъченическа. Културният жест неслучайно не е разпознат от врага, неразбирането е знак за друга ценностна и нравствена система и носи възможности за обобщение. Варвари – както казва Кандов.

Романът „Под игото“ предлага собствени решения, като поддържа връзката с разпознаваеми културни модели, „не е сговорчив“ спрямо готовите литературни и жанрови модели, както твърди и М. Бахтин за жанра на романа, но заедно с това води множество разговори с извънтекстовото пространство. Позволява си и дръзки провокации на хронотопа.

Доказателство за това е още един невъзможен образ, който работи като посредник на културни значения. Това също не е от случайните грешки, които са допустими според Аристотел, особено в епоса, а е по-скоро продуктивна грешка, каквато според Лесинг изкуствата могат да ползват. Описанието на женския метох в началото на романа представя двора пред черквата и богомолките, които чакат края на службата „под огромната клонеста круша“. Една част от тях са мирянки, натруфени и весели. „Другата част, състояща се от калугерици, повечето млади, които не по-малко шумно от мирянките озъртаха се насам-нататък, шепнеха си и се кискаха често с глас. От час на час те се спущаха на рояк да грабнат някоя узряла позлатена круша, която капваше от дървото, и даже се посборичкваха за завладяването ѝ и пак се връщаха зачервенели при другите богомолки и се кръстеха.“ (Вазов 1986 в: 58) Описанието обаче започва с деикс: „Тоя ден беше неделен.“ (Вазов 1986 в: 58), и отвежда към фабулното време – май, преди празника на славянската писменост. Възможно е образът на падащите зрели круши и веселата борба за тях да има характера на личен спомен от друг сезон, но работи изключително добре в общите смисли на жизнелюбието, на което женският метох не е чужд. Работи и като проводник на идеята за енергия и споделена свобода в регламентите на културния колектив.

Регламентите на страха, особено в погрома на Априлското въстание, са тези, които ще наложат друг тип поведение на общността. Който изпитва страх, не изпитва срам. Това личи в гласа на господин Фратю: „– Да живее негово величество султанът!“, и в мълчанието, което всъщност го подкрепя. (Вазов 1986 в: 384). Обобщението на Вазов гласи: „Страхът прави жестоко сърцето, той е най-висшата и безобразна форма на егоизма. Самият позор не туря такъв подъл печат на лицето, както страхът...“ (Вазов 1986 в: 359) Егоистичната самосъхранителна основа на страха може да гради само примитивни

културни колективи, връща човешкото в състоянието му на природно. Страх и срам, позор и чест пулсират навсякъде и на различни нива по страниците на романа и именно тяхното осмисляне задава хуманистичните универсални измерения на посланията.

Господин Фратю не е просто конформист, навсякъде в романа той се стреми да бъде пръв в конформистката си реакция, да я огласи публично. Големият спор на Шопенхауер с Кант е този за свободния избор в постъпката и моралната позиция. За Кант моралният принцип е априорен, а за Шопенхауер такъв е характерът, който не се променя, не позволява избори, а само се изиявява в постъпката. Разумът, познанието, съзнателното начало обаче дават възможност за преценка, а това вече е възможност за избор. Доколко той е свободен, това е вече друг въпрос. Конформизмът е съзнателен избор на подчинение, а в понятието подчинение стои разбирането за приемането не просто на чуждото, а и на различното от собствените преценки за позиция и поведение. Гласът на страха сменя парадигмата на ценностите, както коментира Огнянов: „сред толкова благоразумни безсърдечия, сред толкова честни низости“. (Вазов 1986 в: 405)

Оголени до характер и природа, героите на „Под игото“ показват укривани дотогава черти. Най-известният конформист, комично представен именно с тази си характеристика още в повестта „Чичовци“, е Хаджи Смион. Заради делничното си благополучие той винаги следва съгласие със своя събеседник. Но само той единствен в края на романа се опитва да спре всесилния Стефчов да предаде и така да убие Огнянов. Посрамената и затова изключена от обществото Милка Тодоричкина единствена ще помогне на Соколов, вярна на доброто в собствената си човешка природа. В абсолютния потрес от крушението Огнянов единствен „машинално“ ще понесе захвърленото сред бягащите бебе, без да разбере, че го е направил, и среща в реката от бягащи госпожа Муратлийска. Тя бяга по стръмнината с другите от горящата Клисура сред проливен дъжд „с едно дете пеланаче на ръце, а три по-възрастни вървяха отдире“, „Слаба, каквато беше, госпожа Муратлийска надали щеше да изкара пътя.“ (Вазов, 1986 в: 359) Взяма от Огнянов и захвърленото бебе: „стисна го на лявата страна на мокрите си гърди, а на дясната стисна своето, па продължи пътя си...“ (Вазов 1986 в: 360) Именно в постъпките на редица герои, смели и благородни, се гради другата представа за българина, за онова, което не се влияе от външния натиск на страха или недостойното поведение на колектива.

Познанието за многоликите човешки прояви в културните колективи ни дава възможност за избор на етическа преценка, а може би и на поведение.

Библиография

- Вазов 1986 а:** Вазов, И. Стихотворения. – В: И. Вазов, Съчинения в четири тома, т. 1. София: Български писател, 1986.
- Вазов 1986 б:** Вазов, И. Немили-недраги. – В: И. Вазов, Съчинения в четири тома, т.2. София: Български писател, 1986.
- Вазов 1986 в:** Вазов, И. Под игото. – В: И. Вазов, Съчинения в четири тома, т.3. София: Български писател, 1986.
- Лотман 1990:** Лотман, Ю. За семиотиката на понятията „срам“ и „страх“ в механизма на културата. – В: Ю. Лотман. Поетика. Типология на културата. София: Народна култура, 1990.
- Пушкин 1989:** А.С.Пушкин. Изстрел. Повести на покойния Иван Петрович Белкин. – В: А.С.Пушкин. Избрани творби в три тома. София: Народна култура, 1989, т. 3.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

КРАЛЯТ И КРАЛСКАТА ИНСТИТУЦИЯ
В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Славей Димитрова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE KING AND THE ROYAL INSTITUTION
IN THE LITERATURE OF THE CZECH REVIVAL

Slaveia Dimitrova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper examines the figure of the King and respectively the Royal Institution through the prism of typical for Czech Revival extreme attitudes. He was both perceived as the defender of traditional national values and as an instrument of foreign harmful influences on the Czech society. The image of the King is analyzed as a focal point of national traumas and yearnings.

Key words: Czech Revival, King, Royal Institution, national trauma, patriotism

През XVIII и XIX в. в резултат на липсващата самостоятелна държавност чешката общност не е ясно йерархично структурирана, което мотивира поредица жестове, свързани с изграждането и обединението на националния колектив. Начело на държавата традиционно се приема, че стои кралят – неговият статут не се оспорва, но се преосмисля ролята му. Върху неговата фигура се наслагват редица емоционални и ирационални елементи. В началото на Възраждането предразсъдъците на високопоставените обществени групи спрямо по-нискостоящите от тях ескалират до такава степен, че предимствата на едните спрямо другите се мотивират не само културно и икономически, но и биологично. Налага се представата, че тестото, от което е замесен аристократът, е по-добро, че кръвта му е по-ценна, че генетичната наследственост и икономическата състоятелност са единствените качества, гарантиращи принадлежността към високите идеали. В тази посока многократно се повтаря фактът, че в старата чешка литература автори са главно крале, аристократи и висшето духовенство. Безспорно тенденциозно е и твърдението, че от най-ранна възраст чешките аристократи страстно изучават майчиния си език. В Предго-

вора към издадените от Франтишек Мартин Пелцъл „Приключения на Вацлав Вратислав от Митровице“ (Přihody Václava Vratislava sv. pána z Mitrovic, 1777) той пише: „от устите на нашите благородници чешкият звучеше тъй благозвучно, тъй сладко, сякаш им беше вроден.“ (Pelcl 1977: 6). Възхвалата на аристократичната грижа за езика не само свидетелства за копнежите на автора, но доказва и политическия му усет за начина, по който биха могли да се привлекат благородниците да подпомогнат голямата патриотична цел (Pelcl 1956: 82).

С навлизането на идеите на Просвещението във Виенския двор през 80-те години на XVIII в. представата за отношенията между народа и владетеля се модифицира. Владетелят се приема за избран от Бога, а връзката с поданиците му се мотивира както съобразно просвещенската теория за общественния договор, така и чрез вярата; налага се убеждението, че всички в държавата би следвало да имат равни права. Последното далеч не означава, че се подлага на съмнение статуквото. На върха на йерархията все още е Бог, а едва сред него се нареждат кралят, родината и обикновеният човек. В зависимост от конкретната политическа обстановка се променя и честотата, с която се тиражира средновековният възглед, че йерархията е дадена от Бога и че Бог ръководи земните дела чрез кралете и аристокрацията. Под влияние на Френската революция обаче и в Чехия все по-често и открито започва да се говори за равенство, което равенство отново се мотивира чрез Библията. На този етап все още не се отхвърля първенството на аристокрацията; измества се обаче акцентът – важни са не произходът и богатството, а възвишеността на духа и сърцето. Оттук логично следва, че присъщият на аристократите висок морал (а не наследствеността) ги превръща в закономерни водачи. В пиесата „Олдржих и Божена“ (Oldřich a Božena 1789) Антонин Йозеф Зима дори открито се присмива на наследствения аристократизъм (Zima 1789: 11). Особено краен в негативните оценки за вредните навици и безразличието към националните интереси на аристокрацията е Карел Игнац Там в своята „Защита на чешкия език...“ (Obrana jazyka českého... 1783).¹ Към традиционните йерархични представи Франтишек Ян Вавак добавя духовния аспект, като уточнява, че светската власт е власт само над тялото, но не и над духа. Според него след като владетелят е избран от Бога, поданиците би следвало да му се подчиняват. Това подчинение обаче не трябва да е безрезервно особено когато разколебава или направо насажда пренебрежение към вярата. Вавак не оспорва и значението на аристокрацията за общността и смята, че патриотизмът намира своя опора и основание в почитта „към старите чешки аристократични, рицарски и владетелски родове“ (Vávak 1907-1924: 47). Разбира се, патосът на Зима и Вавак е насочен към доказването на равенството като извечно и непроменимо. Точно идеята за метафизичното християнско равенство подготвя всички онези

¹ Въпросът за вредните навици влияние на чешката аристокрация подробно коментира Иржи Рак (Rak 1994: 65-81).

обществени и мисловни нагласи, които ще изкристализират в началото на XIX в. Сходен е и патосът на Пелцъл, който в „Бохемска хроника за управлението на римския император и крал на Бохемия Йозеф II“ (*Böhmische Chronik unter der Regierung des römischen Kaisers und Königs von Böhmen Josephus II, Česká kronika za vlády římského císaře a českého krále Josefa II, 1790*) окачествява опита на Мария Терезия да отмени ангарията като не особено адекватен; авторът обаче се отнася иронично и към непрекъснатите оплаквания на аристократите. Явно оценките за политическите и икономическите решения на Виена са противоречиви, а аристокрацията за първи път е подложена на толкова сериозна критика. Пак чрез Френската революция се мотивират и езиковите копнежи на чехите. Според Вацлав Матей Крамериус изместването на един език от друг е напълно безсмислено и дори вредно, а езиковата унификация и понемчването на държавата, управлявана от Хабсбургите, би заплашило самото съществуване на монархията, тъй като поражда напрежение, което, от своя страна, би могло да прерасне в революция, насочена срещу династията. Индиректната агресия и скритите заплахи към Хабсбургите са само една от посоките, по която върви чешката патриотична мисъл.

Като следваща посока се очертава припомнянето на старите права на самите чехи. В това отношение стъпките са много внимателни и точно премерени – издадени са в превод на немски XI, XII и XIII глави от „За чешките обществени дела“ (*Respublica Bohemiae, 1634*) на Павел Странски, а в „Чешка експедиция“ на Крамериус е отпечатана популярна книжка за коронациите на чешките крале. Въпреки че не заявяват конкретни държавнополитически амбиции, двете публикации е трябвало да подхранват самочувствието, че някога е съществувала чешка държавност. Политическите амбиции на чешките възрожденци в края на XVIII в. се концентрират върху чешката корона като най-авторитетен символ на държавността. В пряк повод за засилването на интереса към инсигниите на чешката държава се превръща коронацията на Леополд II в катедралата „Св. Вит“.² „Приветствие на чешката корона“ (*Vítání české koruny 1791*) на Вацлав Матей Крамериус отразява ентусиазма, с който чехите посрещат светивацлавската корона, но и надеждите им за по-добри времена.³ Авторът се оплаква на короната за всички злини и нещастия,

² Нареджането на Леополд II чешката корона да се върне от Виена в Прага (което се случва на 6. IX. 1791 г.) и коронацията му като чешки крал в „Св. Вит“, го превръщат в един от най-обичаните австрийски императори. За обичта на чехите към Леополд допринася и фактът, че е разбирал чешки и че след коронацията си прекарва няколко седмици в Прага, през които приема изтъкнати чешки интелектуалци, в това число и Йозеф Добровски. По въпроса вж. и Pražák 1928.

³ Текстът не е подписан, но за автор се смята В. М. Крамериус (Kramerius 1791: 289-296). Описанието придобива популярност до такава степен, че след това дословно се препредава от редица автори, сред които и Ян Рулик в неговия „Исторически календар“ (*Historický kalendář, I., 1797, s. 161-162*).

постигнали чешките земи след 1743 г., когато тя напуска родината и попада в плен сред немците. Отсъствието на короната обяснява всички природни и социални катаклизми. Вярата, че със завръщането ѝ животът ще се промени към по-добро, се разпростира и върху политическите надежди, доказателство за което дават чудните знамения, предшествващи появата ѝ (годината е изключително плодородна, спират военните заплахи и т.н.) Ако природата и хората се променят още при мисълта за завръщането на короната, то двойно по-голям е ефектът в деня на нейното пристигане: сам Господ я поздравява от небесата и се радва заедно с народа; в мига, в който приближава „Св. Вит“ „започна да гърми и да се святка, а след това небето изведнъж утихна и тъмният облак се превърна в най-чудно зарево“. Очевидно с излагането на показ на короната изплуват и всички скрити надежди на чешките патриоти. Короната е посрещаната от „целия чешки народ“ и затова изброяването на присъстващите е важно. Крамериус обаче не споменава конкретни съсловия, а само казва, че са дошли сравнително състоятелни селяни и граждани (главно пражани), но такива, които говорят, чувстват и мислят на чешки. Крамериус изгражда причинно-следствена връзка, съобразно която след като короната е чешка, и държавата е на чехите. Ако до този момент народът се осмисля чрез количествените маркери, то в края на века вече се наслагва и качествено нов елемент – политическата принадлежност към чешката държава. В тази линия се вписва и речта на Йозеф Добровски пред Леополд II. В нея ученият се стилизира като говорител на „стотиците хиляди“, като защитник на чешките права и се оплаква, че народът никъде не може „да чуе майчиния си език“ (Dobrovský 1926: 42). Той оспорва и тиражирания възглед, че езиковото унифициране би било от полза за държавата и твърди, че броят на официалните държавни езици няма никакво отношение към постигането на целите на управлението. В края на речта си Добровски моли краля да остави на чехите езика им като славно наследство от дедите и да го пази. Ползата от познаването на чешкия език коментира и Пелцъл, който подчертава, че за самия крал би било много по-лесно да се разбере с поданиците си на техния роден език. В искането кралят да владее езика на подчинените си прозира и по-дълбок политически смисъл, отразяващ патриотичните копнежи чехите да имат свой собствен крал, който да познава езика, нравите и народа си.

Завръщането на короната в Прага подлага на преоценка и отношението към краля – той вече не се възприема като представител на властта и аристокрацията, а на целия народ. Коронацията не се третира само като обред, а като двустранно потвърждаване на договора между народа и владетеля. В представите на възрожденците народът и кралят влизат във взаимодействие, каквото помни далечното минало, но не и последните две столетия. Твърде скоро обаче се оказва, че този ентузиазъм е бил прекален. В резултат чехите отказват да титулуват австрийския монарх като император – във вестника на Крамериус Франц II е наричан чешки крал и владетел на чешките земи, а Ян

Нейедли го възхвалява като ценител и страж на чешкия език (Kramerius 1796a: 321; Kramerius 1796b: 374; Nejedlý 1806: 41). Очевидно, чешките интелектуалци никога не са възприемали Чехия като част от немскоезичната Австрийска империя.

Малко по-различно е възприемането на необразованите чехи. Според популярните представи владетелят е длъжен да се грижи за езиците на различните народи в държавата, да не накърнява достойнството и свободата на поданиците си, да бди за спазването на законите, да е милостив и снизходителен, да подпомага бедните и слабите (Štěpánek 1814: 41-47). Ново е обаче възприемането за отношенията между владетеля и подчинените му – в краля възрожденците виждат гарант на своите права, на социалния мир и на развитието на държавата, в резултат на което не подлагат на съмнение съществуването на монархията. Самият монарх продължава да се възприема като божии заместник на земята; тиражира се и традиционният постулат, че там, където липсва смирение и послушание към него, народът се разкъсва от бунтове и метежи и в крайна сметка загива. Парадоксално Наполеоновите войни се превръщат в пример за последното.⁴

Въпреки това обаче битките срещу Наполеонова Франция ревитализират спомена за старата чешка бойна слава. Мисълта за пролятата от чешките войни кръв за запазването на династията и многобройните жертви мотивира нарастващите социални и политически искания на чехите. В Пухмайеровия „Глас, викащ в пустиня“ се извежда тезата, че след като чехите служат толкова предано и лоялно на Хабсбургите, следва да им се помогне (Puchmajer 1798). Разбира се, исканията са поднесени дипломатично – в началото се подчертава гордостта, която чехите изпитват от факта, че са допринесли за запазването на австрийския трон, но тъй като искат и занапред да бъдат верни на монархията, а езикът и нравите са много важни черти на техния национален характер, те не биха могли да служат толкова благонадеждно, ако се подчинят на чуждите такива. Отвъд дипломацията на Пухмайер обаче прозира фактът, че чешкият народ по време на Наполеоновите войни започва да осъзнава физическата си сила и значението си. Възхвалявайки войнската чест на чехите с цел да ги амбицира да защитават още по-всеотдайно империята, Хабсбургите пропускат един много важен момент – подхранват националното самочувствие на самите войници. Успоредно на привидната лоялност, в чешките статии, песни и стихотворения битката срещу Франция се подчертава като битка за националната свобода и самостоятелност, като път към освобождението. Песните, възхваляващи австрийските победи, припомнят смелостта на чешките предци, превръщат ги в обект на национална гордост и пораждат определени амбиции. Французите са представени като победени от чешката храброст, коя-

⁴ Убедителни примери в това отношение могат да се открият при: Stach 1806: 59-61, 75-76; Nejedlý 1797; Hněvkovský 1802: 68-92; Svoboda 1820: 7; Šafárik 1986: 34-35.

то днес се възражда такава, каквато се помни от времето на Ян Жижка. Именно фигурата на Ян Жижка се оказва особено подходяща. В „Ода за Ян Жижка от Троцнов“ той е възпят като велик чешки герой (Puchmajer 1802: 60), който във всяка битка избива немците – чешките врагове (Kramerius 1796a: 320-322; Nejedlý 1797).

Злоупотребявайки с темата за непобедимия чешки войн и с историческите реминисценции (Kramerius 1800a: 304; Kramerius 1800b: 339-342), виенската политика инициира изместването на патриотизма от плоскостта на повърхностната декларативност към романтично метафизичното осмисляне на общото минало и език, на старата слава и особено на единството на кръвта. Типични в това отношение са императорският манифест „На милите чехи“ (Milým Čechům), официалната държавна брошура „Безстрашни защитници, мили патриоти“ (Stateční obrancové, milý vlastenci) и анонимната популярна брошура „Смелостта на славния чешки народ“ (Udatnost slavného českého národa), отпечатани през 1809 г. (Fiala, ed. 2001; Fiala 2001). Патосът и звученето и на трите текста са сходни. Манифестът, съживявайки старата военна слава, се обръща към потомците на Св. Вацлав с призив да бранят родината си и нейната чест и ги приканва да грабнат оръжията, ако все още „чешката кръв тече във вените им“ и ако в тях гори „искрата на смелостта на предците“. В този случай особено внимание заслужава фактът, че паралелно на традиционното възвеличаване на родната земя, се извеждат и два фундаментално значими за колективната идентичност образи и сюжети – за подкрепата свише от Св. Вацлав и за „кипящата и до днес“ чешка кръв.

В обобщение на заслугите и жертвите на чехите по време на войните и съответно на очакваната награда се превръща статията на Крамериус „Чехите през XIX в.“ (Kramerius 1814: 100-104). В началото на текста Крамериус подчертава, че те са се проявили като най-смелия и най-лоялния народ в империята. Същинската част на статията тенденциозно изброява битките, в които чехите участват от началото на века и стига до извода, че облъхнати от „въздуха на Чехия“, те се превръщат в защитен вал и за останалите народи в империята. Текстът натрапчиво внушава идеята, че императорът е излъгал чешкия народ и не е изпълнил обещанията си. В своя патриотичен устрем авторът дори твърди, че в Чехия се ражда свободата, която днес цари в Европа.

Още по-радикално е възприемането на Палацки. За него след Френската революция всички опити на монархиите да потушат раждащият се нов дух са обречени на неуспех. Бъдещето той вижда в революцията и предрича, че ако монарсите сами не се откажат от властта, „народите, усещайки силите си, сами ще разкъсат оковите“ (Palacký 1898: 60). Анализът на Палацки на тогавашните политически настроения показва, че почти всички народи не одобряват традиционните форми на управление, че вече са придобили свой облик, превърнали са се в субект на историята, в творци на собствените си съдби, т.е. в нации. Нациите според него вече не са склонни да се подчиняват

безусловно на краля, а напротив – очакват кралят да се съобразява с тяхната воля (Palacký 1898: 51).

Усилията на Палацки като историк и анализатор на европейските политики всъщност имат една-единствена цел – да докажат, че чешката държава съществува от столетия, че не се налага да се създава отново, а само да се възстанови държавническата традиция. Политическите възгледи на Палацки, както и тези на съвременниците му, фиксират едно характерно за периода противоречие: от една страна, се адмирират либералните идеи, при които етническата принадлежност не би следвало да определя правата в държавата, от друга страна, патриотичните нагласи диктуват отстояването на твърде тесния национален интерес.

Библиография

- Dobrovský 1926:** Dobrovský, J. *Řeč Josefa Dobrovského proslovená dne 25. září 1791 v České učené společnosti*. Ed. VI. A. Fracev. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1926.
- Fiala, ed. 2001:** Fiala, Jiří (ed.) *České písně ze slezských válek (Antologie)*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2001.
- Fiala 2001:** Fiala, J. *Dobové české slovesné reflexe slezských válek*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2001.
- Hněvkovský 1802:** Hněvkovský, Š. Děvčí boj. – In: Puchmajer, A. J. (red.) *Nové básne*. Sv. IV, Praha: Vytisknuto v Frant. Sommra 1802, 68-92.
- Kramérius 1814:** Kramérius, V. M. Čechy v 19. století. – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 18. VI. 1814, 100-104.
- Kramérius 1800b:** Kramérius, V. M. Francouzské rádné noviny praví... – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 25. X. 1800, 337-347.
- Kramérius 1796a:** Kramérius, V. M. Správa z Landhutu praví... – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 3. IX. 1796, 320-322.
- Kramérius 1796b:** Kramérius, V. M. V Praze 7 října... – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 8. X. 1796, 374.
- Kramérius 1791:** Kramérius, V. M. Vítání české koruny. – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 10. Září 1791, 289-296.
- Kramérius 1800a:** Kramérius, V. M. Z Frankfurtu 8. září... – In: *Kramériusovy c. k. vlastenské noviny*, 20. IX. 1800, 300-304.
- Nejedlý 1806:** Nejedlý, J. O lásce k vlasti. – In: *Hlasatel český*, roč. I, 1806, 41-43.
- Nejedlý 1797:** Nejedlý, V. Přemysl Otakar v Prusích. – In: Puchmajer, A. J. (red.) *Sebrané básně a spěvy*. Praha: Vytisknuto v Frant. Sommra 1797.
- Palacký 1898:** Palacký, Fr. Autobiografie. – In: *Františka Palackého korrespondence a zápisky. I. Autobiografie a zápisky do roku 1863*. Ed. Nováček, V. J. Praha: Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1898.
- Pelcl 1956:** Pelcl, F. M. *Paměti*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.
- Pelcl 1977:** Pelcl, F. M. Předmluva k laskavému čtenáři. – In: Vratislav z Mitrovic, V. *Příhody Václava Vratislava z Mitrovic...* Praha: Mladá fronta, 1977, s. 5-12.

- Pražák 1928:** Pražák, A. *Obrozenské tradice*. Praha: Svaz Národního Osvobození, 1928.
- Puchmajer 1798:** Puchmajer, A. J. Hlas volající na poušti. – In: *Nové básne. III.*, Praha: Vytiskné v Frant. Sommra, 1798.
- Puchmajer 1802:** Puchmajer, A. J. Óda na Janu Žižku z Trocnova. In: *Nové básne. IV.*, Praha: [необозначен издател], 1802, 60-65.
- Rak 1994:** Rak, J. *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*. Praha: H&H, 1994.
- Stach 1806:** Stach, V. *Starý Veršovec pro rozumnou kratochvíli*. Praha: Jan Dysbach, 1806.
- Svoboda 1820:** Svoboda, V. A. Báseň na mír Evropy. – In: Jungmann, J. *Slovesnost aneb sbírka příkladů s krátkým pojednáním o slohu*. Praha, 1820, 7.
- Šafárik 1986:** Šafárik, P. J. Oslava slovanských junákov. – In: Šafárik, P. J. *Tatranská Múza so slovanskou lýrou*. Bratislava: Tatran, 1986, 27-35.
- Štěpánek 1814:** Štěpánek, J. N. *Osvobození vlasti aneb Korutané v Čechách*. Praha: František Jeřábek, 1814.
- Vávak 1907-1924:** Vávak, F. J. *Paměti Františka J. Vaváka*. III/3. Praha: Dědictví sv. Jana Nepomuckého, 1907-1924.
- Zima 1789:** Zima, A. J. *Oldřich a Božena. Vlastenská původní činohra v pěti jednáních*. Praha: Vytiskné v Jana Tomáše Hóchlinbergra v menším městě Pražském, 1789.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**БЕЗСИЛИЕТО НА ИНТЕЛЕКТУАЛЕЦА
В „LARGO DESOLATO“ НА ВАЦЛАВ ХАВЕЛ**

**Кристиян Янев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

**THE POWERLESS INTELLECTUAL
IN VÁCLAV HAVEL'S „LARGO DESOLATO“**

**Kristian Yanev
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The paper is focussed on Vaclav Havel's play “Largo desolato” and tries to examine the clash of the intellectual with the totalitarian regime. Presenting the figure of the political dissident, the Czech playwright is examining the role of the intellectuals and their civic responsibility. This paper will also try to show the specific place of “Largo desolato” among the other Havel's plays and its connection to the traditions of the theatre of the absurd.

Key words: Vaclav Havel, theatre of the absurd, intellectual, dissident

Краят на Втората световна война и налагането на нов геополитически ред в Европа коренно променят интелектуалната среда в страните от източния блок, които за няколко десетилетия принудително биват откъснати както от достиженията на западния свят, така и от собствената си логика на самостоятелно държавно развитие. Това поставя културните дейци, мислителите и творците в усложнена и затруднена ситуация, в която независимата мисъл е силно ограничавана. Нейното отстояване, протестът и непримиримостта с моралните компромиси бележат една от проявите на тези личности – тогава пред тях стоят като възможни изходи или емиграцията (вътрешна или реална), или дисидентството. От друга страна, отстъпките пред властта, съобразяването с полицейския и цензурния апарат или лицемерието в професионален и личен план са присъщи на друг тип поведение, позволяващо на избралите го да запазят своята привилегирована функция и дори да се радват на благоволенieto на управляващия елит. По този начин обаче те се отдръпват доброволно от ролята на морални авторитети, изразители и защитници на общите интереси – а така предават не само очакванията на

своите сънародници, но и обществената мисия, зад която интелектуалната класа е стояла през предишните десетилетия.

Разбира се, подобна категорична подялба на типовете поведение в едно поляризирано общество на насилие, принудителна или доброволна колаборация, но и на гражданска смелост и доблест не може да отрази цялата истина и да опише всички различни прояви. Както отбелязва Чеслав Милош, „хората на Запад са склонни често да разглеждат съдбата на обърнатите в Новата Вяра само в категориите на принудата и насилието“, което според него е неправилно, защото „освен обикновения страх, освен желанието да избегнеш мизерия и физическо унищожение, не по-малко важен е и стремежът към вътрешна хармония и щастие“ (Милош 2011: 36). Затова полският нобелист подчертава, че „за да бъде разбрана ситуацията на писателя в страните с народна демокрация, трябва да се потърсят мотивите за неговата дейност и да се разбере поддържаното с големи усилия равновесие“ (Милош 2011: 36). Подобен опит да изобрази усложнения психологически и емоционален профил на интелектуалеца, разкъсан между натиска на властта и очакванията на обществото, прави и Вацлав Хавел в своята пиеса „Largo desolato“, която е обект на настоящото изложение.

Въпреки че засяга тази тема в своята драматургия, самият Хавел е пример за безкомпромисно и достойно гражданско поведение – в есето „Силата на безсилните“ той тезисно и емоционално представя несъгласието си с принудата да „се живее в лъжа“ (Хавел 1994: 17) в системата, чиито характеристики са нейните „съвършени и отработени механизми на пряката и непряката манипулация на цялото общество“ (Хавел 1994: 8-11). Комунистическата идеология е „един от стълбовете на външната стабилност на тази система“, но „този стълб [...] стои върху нестабилна основа, т.е. върху лъжата“ и може да бъде „годен само дотогава, докато човек е съгласен да живее в лъжа“ (Хавел 1994: 23). От това, дали ще приемат фалша и фасадата, зад която се крият истинските механизми на тоталитарното управление, се предопределят и различните роли на интелектуалците в славянските страни.

Тази проблематика намира изключително разнообразно и последователно развитие в цялостното творчество на Вацлав Хавел; при това тя присъства не само в неговите философски и политически есета, но и в драматургичните му произведения, като може да се отбележи интересна зависимост между тези две сфери. Театроведът Елжбиета Жимна посочва, че „това, което в есеистиката е обяснено и изложено директно, в драматургията е проблематизирано и показано като своето собствено отрицание“ – „драмите на Вацлав Хавел представляват есетата му *à rebours*, а героите им са негативен образ на говорителя от неговата проза“ (Balowski, ed. 2014c: 77). Затова при анализа на късните му пиеси от периода на нормализацията е важно да се представят и някои негови обществени и мета-театрални коментари, които биха могли да допринесат за по-доброто разбиране на сценичните му творби.

Синтезирайки в „Задочен разпит“ своя творчески опит, Хавел говори за влиянието на абсурдистката традиция върху писателския си облик – нарича я „най-значимото явление в театралната култура на двадесети век“, защото „показва съвременното човечество [...] в неговата „кризисност“ и изобразява индивида, „който е загубил основните метафизични опорни точки, изживяването на абсолютното, досега с вечността, усещането за смисъл на нещата“. Също така иронично заявява, че ако театърът на абсурда не е съществувал преди него, би бил принуден сам да го измисли (Хавел 1992: 74–77). Подобно твърдение до голяма степен потвърждава разпространеното критическо мнение за принадлежността на чешкия автор към това драматургично направление, макар и в неговата специфична източноевропейска рецепция¹. Освен това, в своето пространно интервю с журналиста Карел Хвиждяла Хавел прави и следното уточнение за промяната, настъпила в драматургията му в годините след потушаването на Пражката пролет, белязани от редица ограничения и идеологически контрол върху изкуството:

Моите пиеси от шестдесетте години се опитваха да разкрият общовалидните социални механизми и положението на човека, мачкан от тези механизми, следователно те бяха [...] за „структурите“ и за хората в тях; темата за човека, изхвърлен от структурите и същевременно съпротивляващ им се, тоест темата за дисидентското упорство, не се появява в тях. [...] „Дисидентски опит“ – поне в този му вариант, в който го придобих през седемдесетте години – по онова време аз нямах и не го познавах. Когато после бях изхвърлен от „структурите“ и се озовах в положението на „дисидент“, естествено, започнах да ги оглеждам и изучавам. [...] Така възникна серията „ванековски“ едноактни пиеси, която накрая намери своя синтез в „Largo desolato“ (Хавел 1992: 91-92).

Тази пиеса на Вацлав Хавел заема важно място в творческата му биография и е едно от произведенията, силно свързани с личните преживявания и фрустрации на своя автор. Самият той признава в „Задочен разпит“, че драмата е вдъхновена от опита му на преследван дисидент и репресиран творец, но заявява, че тя не е автобиографична пиеса. Драматургът подчертава, че ако наистина се е намирал в същото психическо и емоционално състояние като своя персонаж, не би могъл нищо да напише, а още по-малко да го стори с такава иронична дистанцираност (Хавел 1992: 91).

¹ Мартин Еслин, авторът на монографията „Театър на абсурда“, е изследователят, който поставя началото на обсъждането на славянската драматургия в съпоставка със западноевропейските авангардни опити след Втората световна война, като изказва идеята, че съществува специфична източноевропейска проява на театъра на абсурда, забележима първоначално в полска, а след това активно и в чехословашка среда. Акцентът, който той поставя, е върху обществена ангажираност и политическа обвързаност на това литературно явление (Esslin 1968: 306).

В „Largo desolato“ (1984 г.) чешкият творец проследява преживяванията на философа Леополд Копржива, чиито обществена ангажираност и гражданска доблест са останали в миналото, а настоящето му е белязано от страх, параноя и агорафобия. Според Ян Гросман той представлява „кариката на дисидента“ (цит. по Rosamora 2004: 236), макар че подобно обобщение не е съвсем справедливо спрямо интелектуалеца от пиесата на Хавел, който е доста усложнен персонаж. Той е уважаван от всички свои приятели и колеги; управляващите го възприемат като заплаха за своята власт и авторитет, а обикновените граждани го виждат като образец за достойно поведение. Въпреки това героят се намира в толкова окаяно емоционално състояние, че под съмнение е поставена неговата способност за каквото и да е решително действие. Първите сцени от драмата ясно показват неговата параноя и разклатени нерви – Копржива е изобразен като затворник в своето жилище, който очаква да бъде отведен на разпит; загубил е сигурността на собствения си дом, почти не спи, не се храни, злоупотребява с алкохол и медикаменти². Постоянно е навестяван от различни хора, но между тях не протича истинска комуникация – диалогът се оказва невъзможен, персонажите повтарят едни и същи фрази, често свеждащи се до обикновени клишета за дълга на интелектуалците и за респекта, който те будят. Кратките срещи с неговите близки не могат да му донесат успокоение, а допълнително изострят страданието му, защото му напомнят както бремето на неговата обществена позиция, така и разрива между предишното и настоящето му Аз. Това е демонстрирано ясно от изказването на близкия му приятел Олбрам, който добре осъзнава трудностите, с които се бори Копржива, и се опитва да му вдъхне смелост и решителност, макар и да изразява тревогите си, породени от състоянието, в което философът е изпаднал:

Просто всички от известно време загубихме увереността, че ще успееш да понесеш тази ситуация, че ще изпълниш очакванията, които са насочени към теб заради това, което вече си направил, [...], че ще бъдеш на висотата на своята мисия, на големите задължения към истината, света и към всички, за които си пример и надежда. [...] Дали просто вече няма да играеш тази роля механично и без убеждение – само за да докажеш на себе си, че все още си този, който някога имаше право на тази роля. Тоест, става въпрос за това дали между теб и твоята обществена роля не се е появила пропаст...³

² Във връзка с принадлежността на Хавел към традицията на абсурда и спецификата на неговите текстове, заслужава да се посочи, че „светът, който изобразява Хавел, има реалистичен характер. Събитията се развиват в точно описани жилища, градини или работни места. Много елементи, които се появяват в драмите, могат да се открият в действителния свят. Следователно драматургията на Хавел носи особеностите на реалистичния абсурд“ (Balowski, ed. 2014b: 110).

³ Всички цитати от пиесата са преведени от мен.

Въпреки че героят е в твърде нерадостна и безнадеждна позиция, като сам се съмнява дали би могъл да изпълни това, което всички очакват от него, за тоталитарната система той все още представлява реална опасност, защото дори само с остатъка от предишната си слава Копржива продължава да оказва влияние. Затова анонимните представители на властта, които агресивно и грубо нахлуват посред нощ в дома му, не искат да го отведат и затворят – подходът им е много по-коварен и подмолен. Предлагат му привиден изход, който може да му върне вътрешното спокойствие и усещането за безопасност, а единствената цена е да отрече, че той е авторът на философските есета, с които е спечелил своя социален авторитет⁴. Всъщност това, което желаят от него, е да се откаже от същността си и да предаде своята обществена роля. Това обаче е особено проблематично за Хавел, в чието творчество според британския бохемист Роберт Пинсент централни са темите за идентичността и отговорността, която за чешкия дисидент е „универсална“ и „се простира отвъд отговорността за самия себе си, приятелите или родината“ (Pynsent 1994: 8–16). Именно затова възможността за доброволен отказ от тях за него би била недопустимо и непростимо предателство. За всички в обкръжението на Копржива това е ясно, но философът е изкушен от предложението доброволно да се откаже от отговорността, чието бреме е непосилно за него⁵. Колебанията на дисидента и неговите опити да се оправдае пред себе си и пред своите близки са доказателство, че самият той осъзнава погрешността на доброволното сътрудничество с властта, но в неговото емоционално и физическо изтощение този изход му се струва привлекателен.

Въпреки че подобно желание е разбираемо, в условията на тоталитарната система то е равнозначно на морален компромис и на страхлива капитулация пред репресивните механизми на системата, а също така би дискредитирало всички предходни заслуги и постижения на Копржива. Оттук произтича и сложността на персонажа на Хавел⁶, раздвоен между правилното решение и смазващата отговорност, която то носи и която героят не е способен да понесе.

⁴ Тази тема за отказа от предходните дела на интелектуалеца се среща в по-ранната драма „Marast“ (1979 г.) на Павел Кохоут, която е част от цикъла пиеси с главен герой Фердинанд Ванйек. В това произведение главният персонаж е разпитван заради обвързаността си с „Харта–77“, като разпитващите го искат той да „признае, че неговият подпис се е оказал под Хартата без знанието му“ (Jungmannová 2008 : 14).

⁵ Мотивът за изкушението е централен в следващата драма на Хавел – в „Изкушение“ (1985 г.) той интерпретира фаустовския мит, за да разкрие последиците, които отстъпките пред властта могат да донесат.

⁶ Карол Рокамора цитира коментар на Хавел, че в сърцевината на пиесата „лежат парадоксът и двузначността. Леополд е пример за парадоксалност, тъй като е едновременно и герой, и страхливец; той е честен, но в същото време заблуждава; отчаяно защитава своята идентичност, а в крайна сметка я губи“ (Rocamora 2004: 235)

Неговата слабост личи най-силно в личния му живот, който е белязан от фалш – повтаря едни и същи извинения, опитва се философски да оправдае своята емоционална затвореност. Не отговаря на чувствата на своята любима, докато в същото време не се поколебава да прелъсти студентката по философия Маркета⁷. Това, което всъщност му трябва, е нечие внимание и обожание – тогава той е готов патетично да поддържа своята идентичност и да отстоява своите философски убеждения. Затова когато анонимните държавни служители се появяват отново, той е готов да ги посрещне, вярвайки във възобновената си духовна сила. Оказва се обаче, че властта е загубила интерес към него и не планира да го затвори – именно в този момент фасадата, зад която Копржива се крие, рухва, за да разкрие неговото абсолютно безсилие. Интелектуалецът стига дотам, че моли своите политически врагове да го вземат за разпит, осъзнавайки, че ако му отнемат единствената роля, с която той толкова дълго се е идентифицирал, би загубил себе си.

В края на пиесата бившият вече дисидент отново е сам в своето жилище, наблюдава с уплаха входната врата, откъдето очаква да се появи поредното враждебно присъствие. Макар че финалът представлява повторение на началната сцена, тази прилика е само привидна и е съзнателно търсен драматургичен ефект, който категорично подчертава усещането за неуспех и за дълбока личностна криза. В началото на драмата героят е изнервен и угнетен, но все пак се стреми да живее в истина и да не приема фалша на системата дори когато това означава изолация и преследване; накрая обаче той губи дори своите принципи.

Изобразявайки интелектуалеца в толкова уязвима ситуация, разкъсван между осъзнаването за дълга си и неспособността да го изпълни, Хавел проблематизира в „Largo desolato“ ролята на дисидентите в обществения живот, както и мита, който често израства около тези личности⁸, като изобразява безсилието им в една тоталитарна действителност. Драмата функционира и като предупреждение – защото, както се оказва, всеки един компромис с убежденията и всяка отстъпка пред властта могат да имат пагубни последици и да са равнозначни на морално предателство, на подчинение и загуба на идентичността.

⁷ Изборът на името на тази героиня не изглежда случаен – в „Изкушение“ по същия начин е кръстена девойката, прелъстена и предадена от д-р Фоустка, който е поредният безсилен интелектуалец в драматургията на Хавел. Както подчертава Елжбиета Жимна, „в драмите на Вацлав Хавел жените основно копират фаустовския модел на любовта“ (Balowski, ed. 2014c: 80), като най-често стават жертва на заблудите или амбициите на мъжете.

⁸ Литературоведът Богуслав Бакула отбелязва, че това е характерно за драмите на Хавел, който не идеализира своите герои – Фердинанд Ванйек, Леополд Копржива, д-р Фоустка, Бергман – а ги представя в доста иронична светлина, демаскирайки техните слабости, съмнения, неопределеност (Balowski, ed. 2014a: 54).

Библиография

- Милош 2011:** Милош, Ч. Поробеният разум. София: Балкани, 2011.
- Хавел 1992:** Хавел, В. Задочен разпит. София: Народна култура, 1992.
- Хавел 1994:** Хавел, В. Силата на безсилните. София: ИК „Избор“, 1994.
- Balowski, ed. 2014a:** Bakula, B. Rytualna degradacja. Václav Havel – György Spiró – Sławomir Mrożek. W stronę porównawczej antropologii dramatu środkowoeuropejskiego. – In: *Václav Havel: Człowiek – Pisarz – Filozof – Polityk*. Eds. Balowski, M., B. Bakula. Poznań: Wydawnictwo Pro, 2014, pp. 49–60.
- Balowski, ed. 2014b:** Tarnawska Grzegorzycza, A. Václava Havla osadzenie w krainie absurdu. – In: *Václav Havel: Człowiek – Pisarz – Filozof – Polityk*. Eds. Balowski, M., B. Bakula. Poznań: Wydawnictwo Pro, 2014, pp. 109–125.
- Balowski, ed. 2014c:** Zimna, E. Uporczywa niemożność koncentracji albo zgubiona tożsamość bohaterów dramatów Václava Havla. – In: *Václav Havel: Człowiek – Pisarz – Filozof – Polityk*. Eds. Balowski, M., B. Bakula. Poznań: Wydawnictwo Pro, 2014, pp. 77–86.
- Esslin 1968:** Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1968.
- Jungmannová 2008:** Jungmannová, L. Wańkowskie paradoksy. – In: *W roli głównej Ferdynand Waniek: antologie sztuk czeskich dysydentów*. Wrocław: Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2008, pp. 5–16.
- Pynsent 1994:** Pynsent, R. *Questions of Identity: Czech and Slovak Ideas of Nationality and Personality*. Budapest: Central European University Press, 1994.
- Rocamora 2004:** Rocamora, C. *Acts of Courage: Václav Havel's Life in the Theater*. Hanover: Smith and Kraus, Inc., 2004.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ОБИЧАТЕ ЛИ БРАМС?
ГЕОРГИ МАРКОВ, СОФИЙСКАТА КУЛТУРНА
СРЕДА И ШЕЙСЕТТЕ ГОДИНИ
НА XX ВЕК

Галя Симеонова-Конах
Университет „Адам Мицкевич“, Познан, Полша

“DO YOU LIKE BRAHMS?”
GEORGI MARKOV, THE CULTURAL ENVIRONMENT
IN SOFIA AND THE 60’S OF THE 20TH CENTURY

Galia Simeonova-Konach
Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland

Abstract. The paper focuses on a few less known plays (and comedies) by Georgi Markov (1929 – 1978), viewed through the prism of select philosophical and aesthetic aspects typical of a certain period of time, namely, the early 1960’s. The choice of title, “Do you like Brahms?”, referring to the popular Nouveau roman bestseller (Françoise Sagan, *Aimez-vous Brahms?*, 1959), being an intellectual code in a certain social environment, marks the dynamics, the creative chaos of the period in question, with all its manifestations of freedom and its absence in Bulgarian reality at the time. This is the time when major changes occur in the lives of a new Bulgarian generation, involving the change in the tradition of the coffee-culture, and various aspects of city life and the emergence of the Sofian hedonistic lifestyle.

The analysis of the literary artefacts of the literary heritage of the writer, as well as the comparison with some European cinematic productions of the said period expands the Bulgarian socio-literary model of the 1960’s. The methodology of comparative analysis of the problem lays the stress not so much on the literary sociology, as on the autonomy of the literary work, examined with the help of the philosophy, cultural anthropology, and from a literary point of view – as the change of style and ideas of an entire generation.

Keywords: Georgi Markov, Bulgarian theater, hedonistic lifestyle, coffee-culture, socialism of the 1960s

Драматургичното наследство на Георги Марков (1929–1978) представя двата полюса на театралния жанр, драмата и комедията. Изследователският

фокус в статията, от гледна точка на историята на литературата, е съсредоточен върху забавната пиеса *Кафе с претенция*, публикувана през 1964 г., като циклостилно издание на Репертоарния отдел на Комитета за изкуство и култура. В изследването методологически се опирам не толкова върху социологията на литературата или значението на извънхудожествените фактори, колкото върху автономността на литературната творба и конкретните творчески инвенции на автора в определен фрагмент от време – началото на 60-те години на XX век. В литературен план новите естетически и обществено-екзистенциални идеи художествено са онагледени посредством смяната на художествения стил, а ментално и от промяната на поколенческия модус вивенди за една част от новата генерация български творци, която навлиза в живота по това време.¹ Тематизирането на въпроса „Обичате ли Брамс?“ още в заглавието на статията, както и в комедията *Кафе с претенция*, веднага извиква асоциацията за известния бестселър на Новия роман (Франсоаз Саган, *Обичате ли Брамс?/Aimez-vous Brahms?* (1959)) и създадения по него френско-американски филм² и нагледно представя концепта за тогавашното „модно“ и „западно“ в софийските интелегентски кръгове. Този въпрос в началото на 60-те г. на XX век функционира като интелектуален код в определена социална и творческа среда на българската столица (героите на Марков си служат с него) и бележи измененията, динамиката, бих казала – градивния хаос на разглеждания период, с всички прояви на свобода и ограничения в българската действителност по онова време, а в чисто ментален аспект е суетна демонстрация на образованост и висок обществен статус. Самият автор има привилегията да гледа „закритите прожекции“ на западни филми в легендарния някога Дом на киното, за неговите герои тези посещения също са въпрос на изключителен престиж. Преди всичко въпросният интелектуален код „Обичате ли Брамс?“ ни казва много за естетическите предпочитания и статуса на западната кул-

¹ Представената и анализирана в настоящата статия проблематика е част от мои изследвания и архивни проучвания за 60-те години на XX век и творчеството на Георги Марков, които ще бъдат публикувани в монография.

² Широкоекранната филмова продукция с английско заглавие *Good bye again* и три световни кинозвезди – Ингрид Бергман (Паола), Ив Монтан (Роже) и Антъни Пъркинс (Филип) е показана в София в Дома на киното. В основата на произведението е класическия любовен триъгълник: красивата, четиридесетгодишна Паола, отегчена от изневерите на своя съпруг Роже, започва романс с много по-младия от себе си адвокат Филип. Въпреки заглавието, в романа има твърде малко препратки към музиката, тя остава единствено знак за придобиването на любовния обект и доколкото Йоханес Брамс е свързан с музикалния романтизъм – и на романтичната страст и дилемата на героя – обича ли го Паола? В софийската ситуация едва ли всички аспекти на романа и филма имат значение или са били разпознаваеми. На фестивала в Кан през 1961 г. Антъни Пъркинс получава наградата за най-добра роля, а превъплъщението на Ингрид Бергман във филмовата героиня за дълги години остава образец в световното кино за представяне на силни и търсещи себе си жени.

тура, за желанието да се надрасне затвореното пространство на културните ограничения на режима, дава представа какво се гледа и чете по онова време. Както е известно, поетиката на френския Нов роман, Новата вълна на френското кино изиграват огромна роля в промяната на литературата и филмовото изкуство през 60-те години, оказват влияние включително и върху творческото поколение отвъд Желязната завеса, което също търси нови форми на изказ в изкуството и живота.

Има няколко интересни факта, свързани с постановката на комедията *Кафе с претенция*. Всъщност тя никога не е представена пред столичната публика, въпреки че е може би най-софийската пиеса на Марков. Била е подготвяна за премиера в театър „Трудов фронт“ (Малък театър/Зад канала), но поради неговото неочаквано затваряне от ХЕИ (sig!), репетициите са прекъснати и е играна по-късно в провинцията, в Държавните драматични театри в Габрово и Хасково.³ Към пиесата, по молба на редакцията на „Театрална библиотека“, авторът прилага и бележки за творбата, които днес са ценен документ, илюстриращ определени обществени и творчески тенденции.

Обикновено в забавните си пиеси писателят представя определена градска среда/общност, най-вече от столицата, поколението, дошло на вълната и опита за известна демократизация, някакъв фрагмент из живота на интелектуалните кръгове или тогавашните младежки субкултури, сред които най-напред настъпват социалните и ментални метаморфози, видими и дълбоки. Комедиите на Георги Марков тематично и идейно синтезират по художествен начин, представят новото, софийския живот, *софийския хедонизъм*. За методологическите нужди на анализа въвеждам този литературен конструкт/фигура като синтетично определение за употребата и формите на един южен начин на живот, който в своята същност и прояви е отворен, активен, изнесен навън в „театъра“ на улицата и кафенето, насочен е към личностно общуване и като такъв по дефиниция е анти тоталитарен. На българска основа той съвпада с периода на размразяването, разхлабването на идеологическия корсет в края на 50-те години на XX век, което настъпва след „сталинско-червенковския мрак“ по думите на Марков. Неговите пиеси, на фона на повечето драматургични творби от онова време, са изключително различни. Те дават представа за обществените настроения през 60-те години, за „загниването на социализма“, показват знаците и символите на настъпващите изменения в обществен и индивидуален план, тяхната поетика разкрива естетическите търсения на автора през периода.

В сферата на комуникацията „публика – театрална творба“ никак не е лесно да се възстанови състоянието на рецепцията на дадена пиеса в съответното време, обществени условия и мислене, между другото – поради спецификата

³ Габрово – 1966/67: режисьор Николай Гунов, сценография Ардаш Тавукян; Хасково – 1966/67: режисьор – Еди Шварц, сценография – Николай Сърчаджиев.

и еднократността на естетическите преживявания, свързани с конкретен театрален спектакъл. Анализът от гледна точка на културната социология, както и семиотичните теории по отношение на рецепцията на театралната публика, разглеждани в социологичен дискурс, могат да приближат някои аспекти на тогавашната рецепция на пиесите на Марков: именно чрез техния избор, като се има предвид също редица извънлитературни обстоятелства – къде са играни, чрез сравнителните изследвания с други театрални заглавия, но като правило имаме много малко запазени информации за тези представления. В този контекст интересен е моделът „литературна комуникация – зрител“, не непременно в духа на обществения и технологически детерминизъм по Мак Лухан (McLuhan 1975: 40-42), а с подчертаване на високата степен на внушаемост в този тип комуникация, характерна за едно много синтетично изкуство – каквото е театърът. Оттук по-късно идват и редица неприятни конфликтни ситуации за автора Марков. Моделите на комуникация в сферата на изкуството изразяват както социологичния дискурс, така и персоналните елементи (кой говори, на кого говори, с какъв ефект). Марков написва цяла пиеса за сладкия живот на софийската интелигенция и „бонвивани“, за новите ментални форми на общуване, за социалната функция на кафето, пиеса, в която кафекултурата е декор и контекст на ставащото – *Кафе с претенция*, публикувана във второто издание (1965) с щекотливото и многозначително заглавие *Ние, котараците*. Даже типовете жени в творбата са определени алегорично според видовете кафе. В описваната обществена среда се цени всичко, което демонстрира индивидуализма на героите. На фона на препоръчаните от соцреалистичната естетика – ударници на труда, кранистки и доячки, партийни функционери и строители на социализма от 50-те години, виждаме диаметрално противоположни персонажи.

Комедиите на Марков, публикувани някога в маргинални, вътрешни издания на Комитета за изкуство и култура и Центъра за художествена самодейност, днес са непознати за огромна част от читателската публика и изследователите. В тях авторът представя градския живот на София, топосът, в който се извършва промяната – идейна и ментална, която той разпознава и художествено пресъздава. И в това е неговата сила. Както е известно, по същото време в българската литература има много силна белетристична вълна, заета с проблема за деградацията на българското село, на природата, описваща последиците от „кооперативния строй“, една мощна гротескова вълна на изображението. Марков изобразява, занимава се с нещо съвсем различно, осъзнато докрай или не, а именно с **момента на промяната**, обхванала градските интелигентски кръгове. Няма много подобни текстове в българската литература за разглеждания период, в които да откриваме видимите и невидими знаци и метаморфози на „размразяването“, какво точно и как се е променило. Пиесите и комедиите на Марков показват формите на – бих го нарекла ОЗАПАДНЯ-ВАНЕТО – „вестернизацията“ на една част от българската интелектуална и обществена среда.

Според моите проучвания и анализирания литературен материал променят се важни ментални ядра на битието, най-видимо в градския живот това е кафекултурата. В края на 50-те години в София се появяват първите италиански еспreso кафемашины от блестящ инокс, кафето се пие по друг начин (това е даже битова революция в перспективата на всички балкански страни), достатъчно е да споменем такива митически места като кафе-сладкарниците „Бразилия“, „Бамбука“, по късно „Колумбия“ и „Млечния бар“ на площад „Славейков“. Един от емблематичните герои на Георги Марков, шефът на рекламно бюро Милчо Дарев, оповестява знаците на Новото време, синтезира новите ментални реалности: ***Сега е много шик да пиеш кафе точно в дванадесет часа и да ядеш чипс пред ВИТИЗ в пет часа следобед.*** (Марков 1990: 40).

В *Кафе с претенция* (vel *Ние, котараците*) и бележките към комедията Марков дава представа за бита на тогавашната интелигенция, визуализира нейните „моди“ и духовни нагласи, описва интериорите, сред които тя живее: *Стая със съвременни интелектуални белези. Огромна библиотека. Градската среда е подчертана както винаги при него и чрез интериора: библиотека-та, канапета, грамофон, стенен часовник, лампиони за директно осветление и т.н. По стените на стаята: хайдушки саби (...), полици с икони.* (Марков 1990: 61). В такива дребни наглед подробности Марков показва как, въпреки официалната атеистическа доктрина, Християнството и Църквата се превръщат в „модерен“ тогава белег на „интелектуализъм“, знак за различност и несъгласие с постулатите на материалистическата диалектика и официалното обществено безбожие. През 60-те години и през следващите десетилетия на XX век Библията е модна и четена сред българската интелигенция. Но тъй като често е в ръцете на хора без религиозна култура и вяра, е използвана превратно, тя е част от поведенческата поза – факт, който се потвърждава от ред ситуации и реплики в пиесата: Дарев: – *Библията! Върви за жени от редакторки нагоре! Истински шик! Има и мистификация, и еротика* (Марков 1990: 64). Специално внимание е обърнато на бара в жилището: (...) *бутилки с ефектни етикети, двадесет вида уиски, още толкова джин, коняци, вина – цяла колекция от западни напитки.* Героите на Марков пият джин „Гордън Драй“, стремежът им към западния свят е изразен чрез символните предмети на неговото благополучие, плочите с музика, качествените продукти. Търпят изменения и формите на общуване и светският живот, открито се заговарва по въпросите на секса и свободната любов. Най-интересните софийски госпожици от площад „Славейков“ и околните булеварди са описани от главния персонаж в *Кафе с претенция* като ***нещо средно между Дева Мария и Лукреция Борджия*** (Марков 1990: 64). За популярността на същия софийски площад намираме многократни свидетелства и в *Задочни репортажи за България* на Марков. Шейсетте години са времето, когато материалното благополучие получава статут на обществен успех – важна е модата в Париж, западните дрехи, хубавите апартаменти, обстановки, техника, които писателят описва в автор-

ските бележки. Тази вълна днес бихме я нарекли консуматорство, тогава със силен идеен привкус, достига доста рано до България.

Действащите лица в пиесата са трима мъже, представени по професии: началник на рекламно бюро (Милчо Дарев), архитект (Милко Ролдов) и научен сътрудник по старобългарски език (Минко Кинолов). Схемата на героите повтаря донякъде познатата ни прозаическа ситуация от романа *Мъже* (но само като писателски похват), в него героите също са трима, носители на три различни възгледа и морал, литературните топоси на конформиста, кариериста и моралиста. Действието в пиесата се развива през една софийска вечер, когато Дарев и Ролдов очакват момичетата, с които са се уговорили. Персонажите се разкриват чрез диалозите и дискусиите, преминаващи в караници, след като гостенките не се появяват. Марков не ги поставя в никакви идеологически клишета, разглежда ги преди всичко като характери и типове поведения, те са представители на едно поколение. От тях единствено старобългаристът има традиционни разбирания, другите двама са типични представители на „сладкия живот“ от 60-те години на XX век, „модерни“ хора, обичат западни напитки, бонвивани, колективно са си купили западна кола „Форд-Таунус“ на старо, с който „хвърчат“ към морето, Меката на изгряващата българска туристическа индустрия, любители и редовни участници в служебните сеанси в Дома на киното. *И тримата са образи от последния ден на нашата съвременност.* – споделя Марков в авторските бележки. *Редакторката на пиесата ми забеляза, че може би прототипите (а те съществуват) ще се обидят, като прочетат какво съм написал за тях. Едва ли – отвърнах аз, – те толкова много искат, пък и кой остаряващ мъж не иска да го смятат за Дон Жуан* (Марков 1990: 87). Цитираното изказване недвусмислено говори, че първообразите са били познати в софийските среди, само фамилиите са леко променени, и за мен бе занимателно да направя едно проучване и да анализирам кой се крие зад тях. Установих някои от прототипите с така близко звучащи имена. Под старобългариста без съмнение прозира личността на Минко Николов⁴. В пиесата Кинолов има подобно занятие, научен сътрудник по старобългарски език. Тъй като професията, на която Марков винаги обръща внимание, е диференциращ фактор в някакъв смисъл в живота на човека, интересите към класическото минало правят и героя статичен, консервативен, морален корелат на другите двама – той е женен с две деца, с консервативни възгледи за семейството и жените, носи сериозността на учения и се държи далеч от снобските кръгове.

Белетристът Милчо Радев е прототипът на главния идеолог на хедонизма в пиесата – Милчо Дарев, факт, установен при моите проучвания. Радев многократно е описан и цитиран в репортажа *900 метра живот*, понеже той

⁴ Литературен историк и критик, ст. н. с. в Института за литература на БАН, връстник и добър познат на Марков, проучвател на творчество на Бертолд Брехт и съвременния на тяхното поколение – западен роман.

е авторът на две крилати фрази сред софийския интелегентски естаблишмент по онова време. Те са използвани от Марков както в *Репортажите*, така и в пиесата *Кафе с претенция*: а именно определението за „900-те метра живот“ на българския писател, изминавани от кафенето до редакцията. Това е сугестивен пространствен образ на битието на мнозинството от българските писатели и литератори по онова време, затворен в удоволствието и ограничението на тези образни деветстотин метра. И Марков описва един ден от непрестанно повтарящия се рутинен цикъл на културтрегерските писатели между „Бамбук“, „Млечния бар“ и „Бразилия“...⁵, правейки констатацията, че почти всички от неговото поколение и по-младите автори са редовни посетители на софийските кафе-сладкарници. Дори тези, които не са харесвали кафекултурата, е трябвало да се съобразяват с модата. От архивните протоколи и стенограми на Съюза на българските писатели става ясно, че софийските кафенета са били обект на обсъждане. Белетристът Слав Хр. Караславов по време на срещата на писателите с високопоставени партийни и комсомолски функционери, посветена на „възпитанието на младежта“ (септември 1967 г.) недоволства от нищо неправещите писатели: *Твърде много хора висят в „Бамбука“ и се занимават с най-различни други неща*. Камен Зидаров уточнява: *Сега – „Млечния бар“ и в „Аржентина“, кафето, което се отвори и където се прехвърлят*. (Ф. 551, оп. 3, а. е. 209: 55)

Радев е и един от теоретиците на модерния тогава „бон монд“, хубавият, лек живот на удоволствията и привилегиите, на престижното нищо неправене (*dolce far niente*), създател на критериите за принадлежност към социалната категория „бонмондско момче“. В авторските бележки Марков прави следната характеристика на своя герой, огледален образ на конформиста: *държането му в обществото е безупречно, не се забърква в никакви каши, никога не казва нищо против никого, послушен и внимателен, винаги ласкав и дружелюбен и същевременно безкрайно страхлив. Неговото благоразумие е пословично. Най-блестящото от неговата външност са маниерите му (...) един от най-интересните производители на звукови илюминации. Жените са двигателят на неговия живот. (...) (Марков 1990: 88)*. Пред тях той е светски мъж, блести като „монденска“ личност, която плува в средите на хората на изкуството и парадоксално сред тях осъществява най-големите си успехи. Не-

⁵ Единайсет часът беше времето да се ходи по кафенетата. (...) Център беше фамозният „Бамбук“, където, както вече разказах, се водеха „високоинтелектуални“ разговори и откъдето фактически започнаха кариерите си мнозина днешни видни културтрегери. По-младите писатели, и особено онези с подчертано свободолюбиви или декадентски маниери, предпочитаха „Млечния бар“ на „Граф Игнатиев“. По-ортодоксалните и по-практични интелектуалци се събираха в „Славянка“ (...) Малко по-късно започна да функционира и кафене „Бразилия“ на булевард „Витоша“, където наистина се сервираше първокласно италианско кафе и момичетата на бара бяха приятни. [<https://chitanka.info/text/2898/35#textstart>] (Г. Марков, 900 метра живот)

говата среда има подчертано снобски характер, разговаря се с фрази, с маски, с ритуали, всичко е представление, всичко е шик, „изискано“, „високо“. Тъй като тези черти не могат докрай да бъдат разчетени в пиесата, може да се направи заключението, че авторът характеризира първообраза, писателя Радев. Според Марков това е напълно празен човек и смята своя Дарев за по-умен от прототипа му. Писателят хваща и една изключително вредна черта на българския интелегент в този образ: вкусът му към каламбури, за него няма нищо сериозно, нищо свято, израз на добър тон е да превръща и най-сериозни неща (стига само да не се отнасят до него) в каламбури.

Бон монда

Как е описано „бонмонденското момче“ – то „лъщи“ по премиерите и по служебни прожекции, „винаги от дясната страна на вратата, кога с чадър, кога без, (...) шикозна стойка...“ Характеристиките на „новото време“ на 60-те години и бон монда са представени в най-дребни модни подробности: главният герой „си дъвчеше дъвката все едно е завършил най-малкото Колумбийския университет.“

Киолов: – *Когато си с него в София, можеш да влезеш навсякъде! Никакви пропуски и портиери не смеят да спрат! Минава като лорд!* (Марков 1990: 75).

На интелектуалните ухажвания и флиртовете бонмонденските момчета говорят за Черноризец Храбър (sig!), някои от тях се „издържат“ с Есенин край камините по вилите, романси до полудяване, младите интелектуалки обичат да слушат за Шекспир и те им предлагат обилно теми за ренесансовия гений. Бонмонденското момче винаги има покани за бала на кинодейците! На масичката му небрежно е хвърлен „Пари мач“, притежава грамофон и модни плочи, но, разбира се, пробутва български джин за вносен. Марков отбелязва в *Репортажите*, че по ироничния израз на Милчо Радев, трябва непрекъснато да се демонстрира, че се принадлежи към *бон монда*. В тях Марков неколкратно в различни контексти споменава неговото име: първия път, когато иде реч за противоборството между двете тогавашни фракции в СБП.⁶

За първообраза на Милко Ролдов Марков споделя, че неговият прототип е *по-елементарен и по-познат. Природата го е лишила от естествена лекота на Даревци, а и неговият егоизъм е по-силен* (Марков 1990: 82).

⁶ В началото на 60-те години водач на групата на „юрталаните“ е Г. Караславов, говорещ бавно, с плътен глас, винаги обагрен с добре пресметната ирония, с думи, стрелящи в много посоки. Веднъж той беше срещнал Милчо Радев, който след романа „По тротоара“ дълго време не написа нищо. Георги Караславов изсумтял и му казал: „Много тънка книжка си написал, другарю Радев... Ако продължаваш да лежиш на нея, ще наистинеш!“ (Г. Марков, Разделяй и владей, на: <https://chitanka.info/text/2898/35#textstart>)

Той се нарежда в поредицата персонажи, които авторът представя като сноби и полуинтелигенти, доста отрицателни типаж, парвенюта с материалистична нагласа, надошли в столичния град. Ако Дарев е щедър, Ролдов е стиснат, всичко трябва да му е от полза, той е вечният кооператор – апартамент, кола, магнетофон, момичетата. Всяка самостоятелна постъпка за него е огромен риск, който той не желае да поеме. И двамата герои, Ролдов и Дарев, имат прекрасни синекурни служби и не възнамеряват никога да се откажат от тях. Първият е еманация на полуинтелигенцията с плитка образованост, меркантилност, инструментално отношение към всичко, битието му илюстрира историята на парвенюто, който взема „западния модел“ в най-външните му форми без никакво критическо отношение. Тук трябва да отбележа, че в СБП, както свидетелстват запазените архивни материали, са подегани критически разговори по тези теми и вид хора в изкуството и обществото. В споменатата по-горе стенограма от 1967 г. е поместено изказването на писателя Камен Зидаров, който критикува комунистическия естаблишмент, според него в семействата – и уточнява – най-вече в „маса комунистически семейства“ – е настъпила развала: (...) *Имат вече служба, имат вече голяма заплата, имат мерцедес, имат любовница, имат секретарка! Всеки мисли: Моите заслуги го изискват, заслужават!* (Ф. 551, оп. 3, а. е. 209: 44). Това са „секретни“ разговори за израждането на привилегированите номенклатурни групи, за парвенютата. В пиесата са артикулирани подобни проблеми, Дарев напада Ролдов. – *Ясно! Ти си беше и си оставаши едно селянче!* (...) *цялата простотия, лакомия, дивотия я донесоха селянчетата като теб, дето се бъркат по пет пъти за пет лимонади!* Критикува и инструменталното отношение към жените на подобен вид хора: – *А ти ги зяпаш като еротичен психопат и нищо повече. Кой лети като бесен по цялото крайбрежие с горкия „Таунус“ да сваля чехкини и германки* (Марков 1990: 83). „Селяните“ тук са символ на полуинтелигента и парвенюто, получил свише от комунистическата партия и по идеологически причини висок обществен статус, власт, служба, признание. Естествено, трябва да се държи сметка за детайлите в представянето на проблема, тъй като Марков разграничава и противопоставя този вид парвенюшко поведение на осъзнатия истински хубав живот и стремежа към него. Мъжко-дамските отношения, също обект на изображение в творбата, според автора са променени, както и представите за взаимоотношенията в интимната сфера, превърнали са се в игра между мъжа и жената, ритуал на общественото положение и поведенческа мода. За да се харесат, неговите герои трябва да карат като Бог, пренебрежително да дъвчат дъвка, да говорят за неделните си разходки сред старинните кръстове на Софийските гробища и да организират разходки с кола до Бояна, те са любители на, както ги наричат, „разсъбличащите стриптийзни блусове“! Но по принцип харесват и ценят обаче нещо друго, а именно – естествеността на дамите, тяхната свежест в сравнение с **амортизираните интелектуалки от софийските кафенета!** (Марков 1990: 65) Макар че от днешна перспектива

можем да говорим за сексизъм в отношението към жените (двамата персонажи в пиесата са професионални любовници), използвайки старата парадигма на Дон Жуан и Казанова, но в контекста на тоталитарната епоха, без съмнение в творбата се откроява едно дълбинно противопоставяне на еротизма, не непременно отрицателен, на сексуалния активизъм – тогава тема табу – спрямо безполовите персонажи на нормативната естетика. На Запад по това време сексуалната революция е в разгара си. Дарев разглежда мъжете, „откакто свят светува“ в рамките на две категории: *Ония, които живеят в момента. И другите, които живеят, за да създават момента. Първите са семпли занаятчии, еротични кръводарители. Другите са творците, любовниците...* (Марков 1990: 66). В София през 60-те години има нощни прожекции в кината от десет часа вечерта, и главните герои очакват момичетата да излъжат родителите си, че са на кино от десет. Бонмонденските момчета превземат „крепостите“ с разговори за Париж и парижката мода, те са хора които „излизат, пътуват навън“, пътуването зад граница е една от най-силните представи за обществен престиж по времето на социализма, поради затворения режим на страната. В обобщение Дарев твърди:

– *Но най-хубавият номер за първата среща с всяка жена си остава... Библията.*

Кинолов: – *Библията!*

Дарев: – (...) *В Библията има на склад всичко, което ти трябва.*

(Марков 1990: 77).

И цинично споделя: „но ние с Милко все нямаме време да я прочетем“.

Въпреки отрицателното отношение към отрицателните черти на героите, двузначно могат да бъдат интерпретирани редица сцени и диалози, посветени на хубавите страни от живота и тяхната употреба, трудно е да се каже дали авторът критикува или тайно адмирира един свят, който излиза от постулатите на нормативната етика, естетика и поведение, софийската артистично-светска среда, далечна на техните изисквания и фалш. Жалоните на промените през 60-те години са разнолики – от една малка революция в традицията на кафекултурата до различните форми на градското интелектуално и човешко битие.

В нашата съвременност наблюдаваме две силно противопоставени реторики за миналото, личността и творчеството на Георги Марков. Като писател той изобразява света, който най-добре познава, столицата, общественото пространство, където всичко се разиграва и се извършва метаморфозата – идейна и ментална, уловена от него по лек и интелигентен начин. Забавните пиеси на Георги Марков са ценен документ и художествено описание на обществените промени, настъпили в индивидуалната сфера, новата вътрешна свобода, която се артикулира във външните форми на живот и поведение.

Библиография

- Марков 1990:** Марков, Г. Кафе с претенция. – В: Пиесите на Георги Марков. Ред. и съст. Зиновия (Зунка) Янкова. С., 1990.
- Марков 1990а:** Задочни репортажи за България. С., 1990. <<https://chitanka.info/text/2898/35#textstart>>
- McLuhan 1975:** McLuhan, H. M. Wybór pism. Прев. K. Jakubowicz, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

АВТОРСКИТЕ ПРОМЕНИ
В СТИХОТВОРЕНИЕТО *НАПРЕД!*
НА ИВАН ВАЗОВ

Георги Георгиев
Средно духовно училище,
Софийска духовна семинария „Св. Иван Рилски“

AUTHOR'S CHANGES
IN THE POEM "FORWARD!" WRITTEN
BY IVAN VAZOV

Georgi Georgiev
Secondary Clerical School, Sofia Spiritual Seminary

Abstract. The object of analysis are two texts of the Ivan Vazov – hand written poetry „Forward“, found in Bulgarian historical archive of the National Library in Sofia and the first printed version, published in poetry collection „Under our sky. New Poems“ (1900).

The approach is textual. The purpose of the article is to follow the up coming changes and to search for an answer what caused them. The changes are thought as phonologically so lexical level. The changes that the author made from viewpoint of actions not of the thin king man achieve the aim to answer the rules of the time.

Keywords: handwriting, poetry, changes

В недългия живот на старозагорското литературно списание *Надежда* (от месец януари до месец май 1900 г. излизат само три книжки, и това е всичко) биват публикувани пет от изпратените от Вазов стихотворения – *Двайсетий век* (кн. 1), *Чети, говедарче!* (кн. 1), *Трудът* (кн. 1), *Две пролети* (кн. 2) и *Керванът* (кн. 3), а останалите, които са подготвени за печат, остават непубликувани, тъй като по финансови и други причини издаването се преустановява. Единствено стихотворението *Любов трябва* е отпечатано в *Сбирка от нови и интересни четива*, издадена от Атанас Илиев.

Фондът на старозагорския редактор съхранява само пет автентични Вазови ръкописа – на стихотворенията *Напред!*, *Керванът*, *Двайсетий век* и на

Песента на фъртуната (тук нямаме предвид машинописния текст отпечатък на стихотворението *Чети, говедарче!*, върху който Вазов е отбелязал някои свои бележки, след като е прочел коректурата).

Ст.н.с. д-р Илия Тодоров, ръководител на секцията Литературна библиография и изворознание в Института за литература на БАН през втората половина на 80-те г. на XX в., който специално се е занимавал с проучването на литературната дейност на старозагорското сп. *Надежда*, твърди в „Периодика и литература“ (т. 2), че по-интересни за изследователите на Вазовото творчество са *Двайсетий век* и фрагментите на стихотворенията *Любов трябва* и *Песента на фъртуната*, тъй като различията по отношение на публикуваните текстове са най-значителни. Доказателство за това е студията на проф. д-р Никола Георгиев върху стихотворението *Двайсетий век*, публикувана най-напред във в. *Култура*, където според известния литературовед извършените зачерквания от страна на Иван Вазов са намерили заслужено обяснение от различни гледни точки (вж. приложението на в. *Култура* от 28.04.2000¹). Промените, които Вазов извършва в стихотворението си *Двайсетий век* по препоръка на Атанас Илиев, постигат нужния ефект – творбата наистина звучи по-оптимистично. Изглежда, тенденцията се е запазила и в останалите четири ръкописа, споменати по-горе, с тази очевидна разлика, че не съществуват нито преки, нито косвени доказателства за каквато и да било намеса от страна на старозагорския редактор, както и други причини за промените при окончателното публикуване на стихотворенията.

Макар по-малобройни, но твърде интересни (пак според мнението на Илия Тодоров) са корекциите, направени от Вазов, и на стихотворенията *Напред!* и *Керванът*. Поради ограничения в обема тук ще се спрем само на първата творба – *Напред!*, предназначена за поредния, но неизлязъл брой на сп. *Надежда* и публикувана за първи път в стихосбирката *Под нашето небе* (1900 г.). Ще бъдат разгледани два текста – ръкопис и отпечатан вариант. В интерес на изследването се налага да отбележим, че върху ръкописа няма следи от редакторска намеса. Очевидните разлики между двата текста стават ясни единствено при тяхното сравнение. Извършените основни промени могат да бъдат определени като заместване и прибавяне. (Промени чрез разместване и съкращаване без заместване липсват.²)

Знае се, че литературната критика подминава с неохота (обяснимо защо) стихотворението *Напред!*, или ако се спира на него, то е по-скоро само да отбележи човешкия напредък в неговия неспирен кръговрат (Игов 1990, Цанева 1992).

¹ Вж. http://www.kultura.bg/media/my_html/2127/kraevек.htm. Именно тази студия се превърна в повод за написване на настоящото изследване. За напътствията в работата върху него сърдечно благодаря на проф. Никола Георгиев.

² За отбелязване е, че във Франция и в други страни вече е направена класификация на авторските промени и отдавна там се пишат изследвания върху тях.

551
50
СОФИЯ

Напрътъ !

ПГ 551

ИБС ☆ БИА
Фонд №
арх. ед.
д

Напрътъ ! Върви, гази, горчи... нъти,
Но само не се спирай, не повръщай.
Цялата висока ли е? Не мисли:
Напрътъ ! назади ~~не~~ погледа не връщай,
Цялътъ го устреми !

Слова : "кой укай", "не вървям", и "не поглед",
Из ръчника си свѣто избериши.
Ще погледнеш сѣко, само се рѣши.
Въ гърдите твѣ ели ели ели и горевата ?
Бѣго промъ и задуми !

Високи ли върха е и върв ? Стигни го.
Тръгнѣ ли нѣтъ го е – тѣтъ пакъ,
Потоха бѣсѣт ли е – прѣтими го,
Непреходитъ ли е – ти прѣтѣрѣжи го,
Мити на дружи брѣдѣ.

Цялата си не испускай прѣдъ бѣдѣтѣ,
Ти стѣпка не отѣдѣнай, свѣто бѣдѣ.
Цялѣтѣ бѣи цялѣтѣ, го вода,
На ако падѣшѣ, погледѣтѣ падѣтѣ ти
Пѣхарѣ – пѣбѣди !

Цялѣтѣ ! Цялѣтѣ, вода, Цялѣтѣ :
Тѣтъ твои правѣтѣ тѣтъ – цялѣтѣ !
Тѣтъ даватѣ тѣтъ на цялѣтѣ свѣтѣ,
Погледѣтѣ лаври върви на цѣлѣтѣ,
Погледѣтѣ – цялѣтѣ.

и. Ватъ

окт. 1899

БИА на НБКМ, ф. 230, а.е. ПГ 551.

Под ръкописа на стихотворението четем: окт[омври] 1899.

Тук обаче задачата е друга. Целта на настоящата статия е да се осмислят наложените се авторски промени в посока от съмнението, колебанието в по-голямата част от ръкописа към оптимизма (бодрящината) и призивността в публикуваното стихотворение. Проследяването на тази линия би допълнило, макар и частично, представата за Вазовите творби от стихосбирката *Под нашето небе* (Вазов 1900), които, за да изпълнят някогашните повели на времето, е трябвало да се освободят от хамлетовските си тежнения. Публикуването на ръкописа и на печатния текст ще даде възможност и за една по-обективна оценка на качествата на стихотворението преди публикуването му и след това, като по този начин ще стане възможно и проследяването на еволюцията на интенцията на поета в творбата с оглед на нейното, както твърди Е. Д. Хирш (Hirsch 1967), правилно разбиране и анализиране.

Българският исторически архив на Националната библиотека *Св. св. Кирил и Методий* в София (БИА на НБКМ) съхранява грижливо пазения фонд на Атанас Илиев, част от който е и Вазовото стихотворение *Напред!*.

В рамките на следващите месеци, внимателно подготвяйки стихосбирката *Под нашето небе* (1900 г.), Иван Вазов, воден от съзнанието (и от задължението) да утвърждава непреходни общочовешки идеали и ценности, чийто резерв по онова време е бил твърде изчерпан, вероятно е стигнал до убеждението, че този ръкопис се нуждае от известни промени. По този начин текстът би отговорил на общия тон на стихосбирката.³ Утвърждаването на непреходни идеали и ценности е изисквало призивност за вяра в по-доброто бъдеще, категоричност на оптимистичните убеждения, запазване на идеалите на едно поколение, на което той самият принадлежи, срещу новото време, заплашващо тези идеали. И тук е дошъл редът на онези авторски промени, които са се оказали най-добър „съветник“ по пътя на изпълнение на неговия върховен дълг. По посока на тези задачи, от една страна, като обществен ангажимент, а от друга – заради общия тон на стихосбирката *Под нашето небе*, Вазов решава (след като е извършил необходимите промени) да публикува като окончателен следния текст на стихотворението си *Напред!*:

³ Самият Вазов споделя пред проф. Иван Шишманов: „Това стихотворение отговаря (разр. моя, Г.Г.) на общия тон на сбирката ми“, като цитира стихове 1 и 8 (цит. по Шишманов 1976).

XXV.

Напрѣдъ!

Напрѣдъ! Върви, гази, лети, крачи!
Но само не се спирай, не повръщай.
Цѣлѣта висока ли ти е — търчи
Напрѣдъ, назади погледъ не обръщай,
Напрѣдъ го насочи!

Слова: «кой знай», „невѣрвамъ“ и „не мога“
Изъ рѣчника си смѣло избриши:
Ще можешъ сичко — само се рѣши.
Въ гърди зачуишъ съмнене и тревога?
Безъ жалъ ги задуши!

Високъ ли върха е и върлъ? Стигни го!
Трънливъ ли друма ти е? Тичай пакъ!
Потокътъ бѣсенъ ли е — прѣмини го!
Непроходимъ ли е? ти прѣфрѣкни го —
Мини на другий брягъ.

Ржцѣтъ не кръстосвай прѣдъ бѣдитѣ.
Пѡ-лютъ ли е врагътъ — пѡ мжжъ бѣди!
Упорний бой упорно го води!
Па ако паднешъ, то съсъ честь падни ти! —
Пѡ-харно — побѣди!

Напрѣдъ! Упорство, воля, вѣра яка—
Тезъ сили правятъ чудеса, напрѣдъ!
Тѣ даватъ потикътъ на цѣлий свѣтъ,
Печелятъ лаври вѣрни на юнака,
Побѣдата — навредъ.

София окт. 1899.

Из „Под нашето небе. Нови стихотворения“

И така, как е постигната интенцията за постепенно, но упорито следване на поставената цел?

Съществуващата в ръкописа семантична опозиция на последователно изписаните глаголи *фърчи* и *пъли* (I строфа, 1 стих), респ. ‘ускорено (динамично)’ – ‘бавно (мудно)’ придвижване, е избягната в печатното издание. Тези два глагола са заменени съответно с *лети* и *крачи* в печатното издание. Гла-

голът *фърчи* е употребен в своето преносно значение, с което той влиза в синонимни отношения със съответното значение на *лети*. Откроява се и разлика в семантиката на езиковите единици във втората симетрична по място двойка (*пъпли* – *крачи*). Ако глаголът в повелителната форма *пъпли* означава ‘вървя, придвижвам се бавно, с усилие, обикновено по стръмнина; пълзя, лазя’ (РБЕ), то в глагола *крачи* (също в повелителна форма) липсват семите ‘бавно темпо’, ‘с усилие’. Последният е употребен със значение ‘ходя, вървя’ (РБЕ). Вероятно Вазов го е предпочел, тъй като действието, описано чрез него, е по-динамично и може да реализира призивност, а добавеният в края на стиха възклицателен знак само затвърждава тази идея и се явява графичен израз на подтика към уверено придвижване в посока напред. Така майсторски извършената замяна вече е прилягала на новия замисъл.

Римовата двойка повелителни глаголи (от ръкописа) *пъпли* – *не мисли* е заменена с друга (в печатното издание) – *крачи* – *търчи*. По този начин се постига и фонологична опозиция. При първата двойка е налице противопоставяне между билабиалните съгласни *п* и *м* (срв.: *пъпли* – *не мисли*) въз основа на някои признаци, характеризиращи двата звука. Съгласната *п*, която е шумова, се противопоставя на съгласната *м*, която е сонорна. За разлика от преградната *п* съгласната *м* е африкативна съгласна. От направените фонологични наблюдения става ясно, че макар да се противопоставят по основни признаци, двете съгласни *п* и *м* нямат ярко проявени фонологични различия. От своя страна лексемите в римовата двойка съдържат сонорната съгласна *л* (срв.: *пъпли* – *не мисли*), съответно съчетана със съгласните *п* и *с*.

При втората двойка и двата глагола съдържат еднакви съгласни – сонорната *р* и преградно-проходната *ч* (срв.: *крачи* – *търчи*).

Независимо от това, че и *р*, и *л* са сонорни съгласни, съществена разлика между тях е, че *р* е вибрант, а *л* е латерална съгласна. Оттук и рязката опозиция между съгласковите съчетания *-пл-*, *-сл-* (в *пъпли* – *не мисли*), от една страна, и съгласната *ч* и съчетанието *-рч-* (в *крачи* – *търчи*), от друга страна. На тази опозиция се основава и разликата в чуваемостта.

Направените фонологични наблюдения върху звуковия състав на римовите двойки доказва тезата, че замяната на глаголите в I строфа на печатното издание „Напред!“ е довела до по-голяма призивност (и убедителност!) както на фонологично равнище, така и на лексикално. По този начин и заложената интенция в строфата се е изместила в посока към по-голяма категоричност на идеята за упорито преследване на целта. Извършената лексикална промяна на римовите двойки в първата строфа може да се разглежда и от друга гледна точка. В ръкописа линията на съмняващия се, на колебаещия се човек, ръзпънат от хамлетовски противоречия и тревоги, люшкащ се между мисъл и действие, е основна, водеща линия. Това е линията на мислещия човек.

Резултатът от една привидно незначителна корекция (замяната на *не мисли* в ръкописа с глагола *търчи* в печатното издание) води до съществена смис-

лова промяна, която се отнася до поведението на адресата – човекът трябва да даде воля на своите действия, а не да се остави да бъде разкъсван от хамлетовски съмнения. (Всъщност, действащият човек е изместил мислещия и това се вписва по-добре в общия контекст на стихотворението и особено предвид препоръката на поета, изказана във II строфа, в която липсват лексикални изменения – съмненията трябва да бъдат „без жал“ задушени.)

Последната промяна в първа строфа на стихотворението *Hanped!* е също лексикална. Поетът зачерква повелителния глагол *устреми* в петия стих и на негово място поставя глагола *насочи*. Разликата в семантиката на двата глагола (в съчетание със съществителното *поглед*) определя и разликите в смисъла на стиховете, където са извършени промените. При първия глагол се откроява силата на движението и крайната точка, докато при втория – съсредоточеното внимание към обект, който се явява крайна точка.

Направените корекции в стиховете на I строфа променят смисъла ѝ. Те следват логиката за призивност към повече вяра на човека в собствените му сили. Новоизградената строфа се превръща в мощен механизъм за широко въздействие. Гласът на Вазов се е превърнал във власт, институция, който по силата вече на други закони има приоритетното право освен да бъде слушан, и неотклонно да бъде следван.

Извършените корекции във II строфа са пунктуационни и граматични и не променят първоначалната интенция.

В III строфа също е осъществена лексикална промяна – стилистично неутралната дума *път* е заменена със стилистично маркираната *друм*. Получилата се стилизация е интересна не само заради избора на архаизма. Тя е любопитна и от гледна точка на близостта между съгласковите съчетания на думите *трънлив* и *друма*.

Най-значителни са промените в IV строфа на стихотворението *Hanped!*. Тук са съкратени цели словосъчетания и са заменени с други. Вместо изрaza в ръкописа *Целта си не изпускай* в печатното издание е написано *Ръцете не кръстосвай*. За насочването към целта вече е станало дума в I-та строфа на стихотворението, и съвсем логично Вазов е преценил, че от този израз няма повече нужда. Поетът е намерил за по-подходящо отново да напомни, че бедите не трябва да се посрещат с бездействие. Интересно изградената опозиция *враг – мъж* е нов призивен стимул, чрез който човек може (и трябва) да повярва в собствените си сили. „Появата“ на по-свиреп, на по-жесток враг (*полют враг*) изисква съответното противодействие – персонажът трябва да е *пò мъж* ‘по-смел мъж’. При съпоставката на двата текста се открива своеобразно степенуване – срв. съчетанието *смел бъди* (в ръкописа) и *пò мъж* (в печатния вариант). Определено новият вариант има значително по-призивен характер.

Освобождавайки се от хамлетовските съмнения, *Hanped!* се освобождава и от бездействието, защото колебаещите се и размишляващи хамлетовци са осъдени на бездействие. Защото за действието е потребна преди всичко воля и

тази воля в окончателния текст на *Напред!* вече е станала факт.⁴ Трябва да се посочи още, че не само лексикалните, но и пунктуационните промени допринасят за различния облик на стихотворението. Не е случаен и фактът, че ако в ръкописа удивителните знаци са седем, то в печатния текст те са два пъти повече.

Осмислени от гледна точка на линията на действия, а не на мислещия човек, авторските промени в стихотворението *Напред!* на Иван Вазов постигат целта си. Поетът отговаря на повелите на времето, променяйки частично своята първоначална интенция.

Направените наблюдения дават отговор на въпроса, защо на тази творба литературната критика е гледала и гледа с неохота. Обяснението е в откровенията декларативност и призивност на стихотворението, което е трябвало да отговори на редица обществени потребности и ангажменти, като по този начин си е осигурило нужната тогавашна актуалност и е изпълнило задачите на времето.

Неслучайно още древните стигат до убеждението, че и книгите си имат своя съдба (*Habent sua fata libelli*). И като потвърждение на това ще припомним още нещо. Когато през 1900 г. излиза стихосбирката на Вазов *Под нашето небе*, появата на която авторът ѝ е очаквал с възторг, тогавашната литературна критика я посреща с мълчание, болезнено мълчание. Учуден, даже стреснат, поетът търси утеха у своя довереник проф. Иван Шишманов, пред когото с болка споделя, че е изненадан от този факт, тъй като творението му отговаря на всички повели на времето – в него са възпети както любовта към отечеството, така и тези граждански добродетели, които са основа на силата и величието на един народ. В недоумението на Вазов не присъстват каквито и да било съмнения относно качествата на стихосбирката. За него тя е и си остава „една от най-хубавите сбирки“. И за самоуспокоение той стига до заключението, че истинската причина за мълчанието на критиката се корени не в друго, а в създадената между него и младите антипатия, когато е заемал министерски пост в кабинета на Стоилов. Единствено Иван Ст. Андрейчин пише в сп. *Демократически преглед* обругаваща по брутален начин статия по думите на Вазов. Но поетът не захвърля перото, тъй като чувства, че само призиванието му трябва да го крепи в тези тежки несгоди. Такава е била ситуацията някога...

Днес, надниквайки в стихотворението *Напред!* от стихосбирката *Под нашето небе*, ние се убеждаваме, че промените, които е извършвал поетът, следват посоката на превръщането му в глас на властта, институция. Подобна

⁴ Трябва да отбележим още, че в по-късните публикации на стихотворението се наблюдават разлики с варианта от 1899 г. Такъв е случаят например с изданието на „Български писател“ „Иван Вазов, том първи. Стихотворения“ от 1986 г., където в I строфа, 1 стих глаголите *лети*, *крачи* са заменени с *пълзи*, *фърчи*, а в IV строфа изразът *Упорний бой упорно го води!* изцяло е зачеркнат.

„привилегия“ винаги е била обществено добре обезпечена – по силата на редица юридически норми този глас притежава приоритетното право добре да бъде слушан и... неотклонно следван. Средствата на неговото въздействие са по правило прости, а по природа отдавна известни – в културната история на цивилизациите лесният път на зачеркване на субективно-личното най-често е бил съпровождан с кратковременно и обикновено твърде тъжно утвърждаване на обществено значимото...

Доказва го, за съжаление, и стихосбирката *Под нашето небе* на Иван Вазов, от рождението на която ни делят цели 117 години...

Библиография

- Вазов 1900:** Вазов, Ив. *Под нашето небе. Нови стихотворения*. Пловдив: „Труд“, 1900.
- Вазов 1986:** Вазов, Ив. *Съчинения. Том първи*. София: „Български писател“, 1986.
- Игов 1990:** Игов, Св. *История на българската литература – 1878 – 1944*. София: БАН, 1990.
- РБЕ:** Колектив на Института за български език при БАН. *Речник на българския език*. <http://ibl.bas.bg/rbe/>
- Цанева 1992:** Цанева, М. *Иван Вазов. Поетически път*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Шишманов 1976:** Шишманов, Ив. Д. *Иван Вазов. Спомени и документи. Второ допълнено издание*. София: „Български писател“, 1976.
- Hirsch 1967:** Hirsch, E. D. *Validity in Interpretation*. Yale University Press, 1967.

***ХУДОЖЕСТВЕН ПРЕВОД,
ПРИСПОСОБЯВАНЕ И АВТОНОМНОСТ
НА ПРЕВОДАЧА***

***Literary translation.
Adaptivity and autonomy
of the translator***

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

РОБИНЗОН И БИБЛИИТЕ

Мария Пилева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ROBINSON AND THE BIBLES

Maria Pileva
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The present paper, which is part of a larger study, attempts to determine the significance of Bulgarian translations of *Robinson Crusoe* and the trends in different periods. The paper places emphasis on the use of Biblical themes and motifs in translations, which are important part of the original work. It also draws attention to other achievements and failures made by some Bulgarian translators of the work. It considers the fact that reception of the work is carried out through adaptations and shortened versions for very long period.

Key words: literature, translation, reception, Daniel Defoe, version

Робинзон Крузо е сред най-превежданите белетристични творби както в световен, така и в национален контекст. До 2017 г. на български език са направени десетки преводни адаптации, като в историята на тези преводи могат да се открият няколко периода¹. В зависимост от това, кога е превеждан романът на Даниел Дефо, библиите, които намира неговият най-популярен герой, са включени, редуцирани или напълно изключени от българските преводи, наред с другите библейски теми, образи и мотиви.

За автора е нужно да се подчертае, че получава много добро теологическо образование в академията на Чарлс Мортън, където усвоява и практически знания по история, математика, география, езици. Първите му творчески стъп-

¹ Тези периоди са обособени като детство (първоначалната рецепция през детски адаптации – първите преводи от средата на XIX в.), юношество (от появата на поблиски до оригинала до първите преводи от английски от началото на XX в.), застой (период на цензурата, в който са отнети всички библейски теми, образи и мотиви, 1944–89) и зрялост (появата на пълните преводи от оригинал след 1989 г.) (вж. Пилева 2016: 195–244).

ки са изобличителни памфлети срещу властта и официалната църква. Творецът пише и религиозна поезия, а дидактичния трактат *Семейният учител* публикува през 1715 г., с цел да популяризира пуританската вяра и произтичащия от нея морал, като малко след това пише и всичките си романи (1719 – 1724), т.е. теологическите творби предшестват художествените. Използваните от Дефо библейска лексика, идиоми, явни и скрити цитати представляват твърде широка основа в творчеството му, както и умението му да прави алюзии с Писанието². Методът му да въвежда такива може да се забележи още на титулните страници на творбите, където основните теми биват представени от твореца ясно и недвусмислено. Подобни влияния са особено важни за разбирането на идеите на Дефо и почти до края на XIX в. са ясни и значещи за рецепиентите. Позитивното отношение на твореца към духовните занимания и Свещените библейски текстове следва да се отчитат при текстуален анализ и работа с преводи и преработки на произведенията му³.

Амбициран от успеха на първата част на *Робинзон Крузо* (1719), още същата година Дефо решава да издаде продължението, в предговора към което настоява върху важността от „религиозните и полезни умозаклучения, които трябва да направи читателят“. В *Робинзон Крузо*, въпреки че повечето критици виждат роман, пресъздаващ изминатия път на човешката цивилизация, и акцентират на приключенско-авантюрното начало в него, още с предговора се подчертава „преднамерената религиозна основа“ на творбата, за да послужи съдбата на героя за морално и религиозно „поучение за другите“ (Георгиева 2003: 55). Романът може да се чете и като наръчник за обучение на подрастващите, и като духовна (авто)биография (един твърде успешен за XVII в. жанр, който актуализира библейски архетипи, приложени към истории на обикновени хора пред духовна дилема⁴). Над двадесет явни библейски цитата могат да се открият в оригиналната творба на Дефо, както и множество референции и препратки към Свещеното писание. Пробуждането на героя за духовните истини и за непосредственото общуване с Бога се извършва не без участието на разума, чиято доминираща роля в човешкото поведение отстояват просветителите (Георгиева 2003: 58), а опорите на западния културен модел са „трудолю-

² Такива се откриват и в писмата на Дефо, а критиците като цяло признават библейския идиолект в стила му. Цитатите в творбите му са от версията на Крал Джеймс (1611), както и Женевската Библия (1560) (Lemon 2012: 345, 349).

³ Редица критици се спират именно на този аспект от творчеството на Дефо (Sutherland 1971, Hunter 1966, Starr 1965).

⁴ „Духовните биографии, измислени или реални, обрисуват мъжа и жената отделени от Божието присъствие и се развиват до момента на духовното новородение“, като представят общ сценарий: протагонистът е спял за Божието присъствие, не разпознава очевидните прояви на Божия гняв и деградира духовно все повече и повече, докато накрая не се срещне със смъртта и не се покае, за да бъде изкупен (вж. Starr 1965: 55–57; 80–81, 106).

бие, вяра в историческия опит на човечеството, смятащо себе си за стожер на цивилизацията, и упование в Бога“ (Христова 2013: 1).

Религиозните мотиви в романа *Робинзон Крузо* са неотменима част от темите за отношенията човек – Бог, свой – чужд, родител – дете, правилата и реда. Дефо разказва историята на героя, използвайки библейски типове: трапезата в пустинята, скитащите се евреи, блудния син, Йона, Йов, Илия, Йезек или др. При срещата си с познатите реалии читателите могат да предвидят случващото се и да се идентифицират с Робинзон в някоя от фазите на пътуването му (Hinojosa 2012: 646-647). Архетипът на случващото се с Робинзон се открива в библейския мотив за *грехопадението* – младежът избира да пресътпи родителската воля – „неговият първороден грях“ – и това предопределя трудностите, в които му предстои да попадне (Sutherland 1971: 135), като *непокорството* представлява нарушение на заповед в Декалога. Робинзон въплъщава и отношението на отстъпниците⁵ (каквто е Дефо) към църковните авторитети. Той няма нужда от медиатор, за да оформи религиозните си възгледи на острова, а се обръща директно към Бога, като очаква Той да му говори лично. Отговорната роля на човека и самосъзнанието са положителните характеристики на „индивидуализма, развитието на който е подпомогнато повече от религиозното, а не от светското движение – от Реформацията, а не от Ренесанса“ (Troeltsch 1931: 328).

Множество други религиозни мотиви се откриват в романа на Дефо, запазени в повечето от българските преводи. Такъв е мотивът за *пътя* през водата, която носи символно значение на пречистването и преминаването към друг нравствен или социален статус⁶. За литературата от периода „пътуването се превръща в човешко състояние, в категория от жизнената философия, в етичен принцип“ (Протохристова 2008: 181-182). В света на Дефо, където всичко е структурирано според библейския ред, „нищо не се случва без причина и тази причина произхожда от Божията воля“ (Bertrand 1995: 35).

Началната рецепция на романа включва първите няколко превода – освен ръкописния на Райно Попович (1841) и тези на Иван Богоров (1849) и на Йоаким Груев (1858), които са варианти на версията на Йоаким Кампе⁷ *Робинзон младши*, смятана за най-сполучливата преработка на романа. В нея акцентът върху религиозното е многократно засилен с множество библейски

⁵ Отстъпници – отделилите се от официалната Англиканска църква, като се срещат и формите отцепници, не(о)конформисти, дисентери, дисиденти. В изследването ще се използва като синоним неконформисти.

⁶ „В християнската символика водата е астралният образ на светлината, която пък е еманация на Бога, към когото ще се стреми по-нататък героят“ (Георгиева 2003: 57).

⁷ Joachim Campe (1746–1818) – един от изтъкнатите педагози на Немското просвещение, който развива значителна литературна дейност, работи като домашен учител, съветник и ръководител на учебни и възпитателни учреждения (вж. Андреева 1974: 36).

цитати, притчи и алюзии, разгърнати нравоучителни примери, но са изпуснати намирането на библиите на круширания кораб, както и другите придобивки на цивилизацията. Фокусът е върху престоя на острова, като четенето на Библията е заменено от спомени с родителски религиозни наставления, библейски стихове и песни от детството, отстранени са търговията с роби и предателството спрямо Ксѐри (Минкова 1990: 61-62). По време на болестта си Робинзон не може да разчита на тютюна и рома, а и употребата им не би била добър пример за подрастващите. По различен начин е представено и самото боледуване – Кампе не използва мотива със *съновидението*, а го замества с по-дълга молитва. В тази версия обаче се наблюдава завръщане към компонентите на същинския библейски мотив за *блудния син* – загубата на всичко и приемането от бащата, чийто живот е пощаден, вероятно поради детската аудитория, към която са насочени.

В първите преводи коработрушението присъства като основен сюжетен елемент, както и библейското схващане, че човек е роден в грях и изпитва желание да изостави Бога. В тях може да се открие и аналогия между забраната на бащата и забраната от Бог, наложена на Адам. Друг важен символен елемент е мотивът за *маловерието*⁸. След бурята и земетресението на острова малката вяра на героя е изместена от страхове, но след като той вижда, че животът му е опазен, а срутването в пещерата е станало за добро, се разкайва за малодушието си и разчита все повече на Божествената помощ и закрила.

Първият български превод на Робинзонова версия на **Райно Попович**, останал в ръкопис и без възможност за съществено влияние върху рецепцията на романа, е единствен, следващ структурата на Кампе. При Попович, още като мото на двата тома, се появяват библейски стихове от Притчи Соломонови и Сирах, с които се предзадава целта на преработката – родителско поучение и наставление. **Иван-Богоровият** превод ползва за основа вече преработена версия на Кампе, без рамков разказ и диалози – възпитателната част е ограничена и има известно приближаване към оригинала на Дефо, но ясно прозират влиянието и поученията на немския богослов. Тонът на словото в този български превод „напомня авмонното“ (Филипов 2004: 27), молитвите са предадени подробно, в съответствие с православното светоусещане. Прави впечатление и огромното богатство на синонимни обръщения към Бога: „Невидим, Всесилен, Всемъдр, Вседобр, безкрайн Ум“ (с. 124). Библейски асоциации у читателя извиква и епизодът в края – Робинзон и Петко стават дърводелци след завръщането си в Англия и избират да постанат по един ден в седмицата (с. 200). В превода на **Й. Груев**, въпреки че е максимално съкратен и главите наподобя-

⁸ Мотивът се причислява към греховете в много от християнските вероизповедания, като може да прерасне в пълно безверие. Човек не отрича съществуването на Бога, а се съмнява в Неговото всемогъщество, милосърдие или промисъл.

ват типични просвещенски разгърнати заглавия с описание на случващото се в повествованието, религиозни внушения са запазени.

Независимо че за дълги години българските преводи на *Робинзон Крузо* са ориентирани към детска аудитория, някои от тях се отличават с художественост и завръщане към оригиналните мотиви. Преводният вариант на **Петко Р. Славейков** (1868) се базира на аз-повествованието – модела на Дефо. Независимо че не ползва оригинален текст източник, преводът на Славейков се смята за най-добрия и четивен вариант отпреди Освобождението и най-близък до оригинала. Героят опазва част от вещите от кораба, разкрити са по-дълбоко психическото му състояние и душевното колебание, разсъжденията за гласа на съвестта, религиозните мисли и жестове, особено в разговорите с Петко за основите на християнството. „Въпросът за развитието на религията не е представен в каноническата система на англиканската или коя да е друга църква, а към религиозните възгледи, застъпвани от част от философски настроени просветители“, и това „са най-интересните страници на романа“ (Аретов 1985: 25–26).

Работата на Славейков по редакцията на Библията несъмнено е допринесла за превода на местата, където има позоваване на библейски пасажи. Преводачът предава точно библейските сравнения за кедъра, за Божия „промисъл“ вместо „провидение“, звучащо по-изчистено от православна перспектива. Както в оригинала, в този преводен вариант Робинзон намира на кораба „три свещенни Писания“ (с. 36), а благодарствената молитва при откриването на израсналото зърно говори красноречиво за упованието му в Бога (с. 46). Героят чете Св. Писание всяка сутрин и вечер: „призовах Божествената помощ със сърдце много сокрушено и смиренно“ (с. 53).

Докато творбата стигне до първите преводи от оригинала, ще са нужни обаче още десетки години. През този период се наблюдава връщане към преработката на Кампе – напр. преводът от немски език през 1894, в който за първи път личи целенасочен опит за художествено пресъздаване на текста с описания на природните и душевните състояния (с. 68). Богатството от синоними и фразеологизми го прави интересен за по-малките читатели, а афористични обобщения, поуки и библейски мъдрости се съдържат във всяка глава. Героят напуска острова, засвидетелствал „своята безгранична признателност към Бога“ (с. 159), и в родния си град отваря обща работилница с Петкан и двамата се отличават с „чиста, неизмерима и прилежна набожност“ (с. 164). Едва в този превод стават ясни за българския читател мотивите на Кампе да промени сюжета: „Може би провидението е искало нарочно да се изгуби златото, за да не видят лекомислените млади хора, че той носи толкова богатство, та да последват неговия пример и да се впуснат за щастие в далечните страни, за да се обогатят“ (с. 162).

С това последният превод от XIX в. на Робинзонова версия обогатява картината на рецепцията и става мост към преводите от началото на XX в.

Повечето от тях също са съкратени версии, които обаче запазват основните библиейски мотиви за блудния син, прошката, молитвите, дори е включен намереният молитвеник, който протагонистът взема от вкъщи. Интересен мотив, който присъства в малко преводи, е „клетвата в брадата на Мохамед и неговия баща“ (1930: 18). Засиленото религиозно и философско съзнание на реципиентите в този период дава основание да предположим, че те са разпознавали подобни мотиви и са приемали разказа за приключенията на Робинзон като животоописание и духовно пътешествие.

Стоян Дринов (1928) превежда най-издаваната до средата на XX в. версия от немска преработка⁹. В нея е обърнато внимание на греха и пътя до опрощението, на молитвите, благодарността към Бога и утехата, която Робинзон намира в спомените от детските стихове и песни. Предадени са размислите му по време на боледуването и разговорите за Бога с Петко, молитвата „Отче наш“. Страниците на изданието са изпълнени с пословици, поговорки, библиейски мъдрости, басни, фразеологизми. Важен сюжетен момент е желанието на бащата на Петко на смъртния одър в края на романа да приеме „Казиковия Бог“, довело до покръстването му.

Първият превод от английски език е на **Владимир Полянов и Методи Мавродиев** (1937). В него е представен паралелът между доброто и злото и са запазени библиейските мотиви за ежедневния хляб, молитвите, съновидението, четенето на Библията, въпреки че не се конкретизира броят на библиите (с. 26). Отделено е място на вярата му в Бога, на духовното възпитание на Петкан (с. 76). Религиозни образи като „отшелник-постник“ (с. 48); „човек или дявол“ (с. 55) и др. присъстват в превода, както и множество фразеологизми и сравнения, но не липсват и тавтологии. Преводът завършва коректно към оригинала: „Нещастията ме научиха да се надявам винаги – при всички трудности в живота“ (с. 92), с което доказва близостта си до идеите на автора.

Сравнително пълен превод от английски прави и **Витомир Саръиванов** (1938). Липсват няколко сюжетни епизода, а от библиейските алюзии – само някои препратки. Запазен е мотивът за блудния син, като тук отново има доближаване до същинския библиейски мотив с приемането от бащата, а репликата: „Синко! Ти бе загубен, и отново те намерих! Слава на Всевишния!“ (с. 151) недвусмислено препраща към Христовата притча. В превода присъстват няколкото намерени библии, четенето им, суеверията и езическите вярвания, библиейските фрази „Всяка помощ идва от Бога“ (с. 123); „сами са паднали в гроба, който са копали другиму“ (с. 144). В следващото издание на версията (1948) са изпуснати библиите, липсват лексеми като „благоговеен“, навсякъде Бог е изписан с малка буква, а бунтовникът Аткинс не получава подарък Библия.

⁹ Версия, близка до тази на Кампе – героят е от Хамбург, не спасява нищо от своя кораб, но по-късно, в другия крушил европейски кораб, открива книги и немски молитвеник.

В повечето преводи от този период личи взаимовръзката *престъпление* – *наказание*. Нравоучителните части, свързани с изпитанията, акцентират върху библейската поука, а катаклизмите принуждават Робинзон да направи правилния избор. Подобно на излизането на евреите от Египет, той трябва да премине през Божието *наказание* за своето *престъпление*. В религиозната литература и автобиографичните текстове до Дефо такива мотиви са интерпретирани често и носят библейска символика. Невинаги обаче в тези преводи са споменати постите и разговорите за боговете, а на „чудото“ с поникналите зърна започва да се търси логично обяснение. Изпускат се аналогии с библейски герои и някои от молитвите постепенно отпадат¹⁰.

При *Робинзон Крузо* между ранната и зрялата рецепция се наблюдава дълъг период на застой (1944 – 1989). Печатани са преводи, в които са ограбени всички библейски и религиозни теми и мотиви – липсват библиите, асоциативните връзки с блудния син, първородния грях, покаянието и опрощението. Водещият за времето подход – социалистическият реализъм – приема за вредни и упадъчни понятия като християнство и вяра в Бога, поради което отговорните за преводните издания политредактори със замах заличават дори и намеци за подобна идея, а в някои случаи направо забраняват публикация. Това води до застой, дори регрес на преводите.

Преразказът на Корней Чуковски в превод на **Георги Жечев** (1956) без никакво споменаване на Бога¹¹, освен ироничното „господ-бог“ при чудото със семената (с. 69) и случайно изреченото „за бога“ от Аткинс (с. 219), и без каквито и да е библейски алузии, е най-издаваната версия – цели 9 пъти, с внушителни тиражи. Предговорът е силно идеологизиран, вярата в Бога – заличена и фокусът пада върху човека, самодостатъчен за себе си. Пророческото слово на бащата тук става „предсказание“ (с. 18), провидението – „съдба“ и „случайност“. Нито една от трите библии не се появява в тази адаптация, съответно липсва ежедневно четене на Словото и примиряването на персонажа с Бога. В равносметката добро – лошо няма акценти, свързани с Божиата насока (с. 58), а чудото с поникналите семена е обяснено с размътване на разума и наречено „тая глупава мисъл“ (с. 69-70). Суеверията са отречени: „Срамота е да се бои от дяволи“ (с. 128). Тук липсва условието капитанът да освободи Ксури, ако стане християнин. Последното търговско пътуване преди попадането на героя на острова не е за роби, а отново за злато (с цел да се подчертае вредата от търговията из-

¹⁰ Вж. превода на преразказа на Елисавета Мур (1932), където са спестени библейските препратки или са заложени имплицитно, липсва кулминационният момент с боледуването на героя и покаянието му, както и разговорите за боговете на диваците и покръстването на Петкан.

¹¹ Докато в оригинала Бог (God) е използвано над 160 пъти, Господ (Lord) – 14, Исус (Jesus) – 9, Христос (Christ) – 8.

общо). Кедърът за лодката не е сравнен със Соломоновите (с. 98), липсват поученията за вярата, а само за обичаи, нрави (с. 165).

Подобна е и популярната адаптация в голям формат с цветни илюстрации на Балтер и превод на **Св. Златаров** от италиански (1973). Тя също не съдържа никакви индикации за духовните преживявания на героя. Протагонистът благодари няколко пъти на случая или съдбата (тук Бог не присъства в никаква форма), липсват библиите и молитвеникът, календарът губи формата на кръст, Робинзон престава да вярва в чудото със семената след намирането на разумно обяснение, при болестта си спомня единствено думите на бащата и предсказанията му. Испанецът не е „християнин“, не става въпрос за боговете на Петкан и Робинзон, а при връщането им в Европа двамата минават през Памплона, но няма индикации, че това е част от важен поклоннически път.

Единственото изключение за този период представлява преводът от френски на Вела Каралийчева (1948). Той също е съкратен и не е от оригинала, но в него могат да се открият някои библейски мотиви – благодарността към Бога, кръстът календар, трите тома библии, които Робинзон чете, докато боледува, и търси ежедневно напътствие.

Още в първата година на демокрацията (1989) излиза пълният превод на творбата от Огняна Иванова с бележки под черта и посочени библейските стихове, цитирани в романа. В него присъстват и библейските алюзии, молитвите на Робинзон и на останалите герои, явните аналогии с блудния син (2001¹²: 15, 22), с живота на Йон (с. 23) и Йов (с. 325), препратките към Саул и Соломон, връзката престъпление – наказание. Тук могат да се открият и трите библии, и молитвениците, признанието за Божиата намеса при равносметката добро – лошо, четенето и тълкуването на Божието слово, религиозните занимания, постите, страховете. Разговорите между Робинзон и Петкан са и на духовна тематика и така се стига до обръщането на Петкан към християнската вяра: „Дивакът вече бе станал добър християнин, много по-добър от мене“ (с. 253). Езическите вярвания също са представени подробно (с. 248). Тази успешно завършена мисия на Робинзон представя другия мотив – прозелитизъм, най-цялостно присъстващ отново тук. За значението на християнството в този превод на романа от голяма важност е както кръстът календар, издигнат на брега (с. 78), така и първата европейска дума *Christianus*, която Робинзон чува на острова (с. 270). Двете съновидения – по време на болестта и преди появата на Петкан – присъстват цялостно. Важен сюжетен елемент е клетвата на испанците пред Евангелието (с. 280). Употребени са редица фразеологизми, като са търсени актуални български съответствия, философски размисли, библейски мъдрости. Чудотворното спасение на финала е наречено „низ от чудеса“ (с. 295) и се приема като благословено свише, както и за знак на опрощението, с което завършва сагата на непокорния, но покаял се герой.

¹² Цитатите са от изданието от 2001 г.

Нужно е да се споменат и преводите на Хр. Колев (1996), Мл. Влашки (2001), Д. Райкова (2001) и М. Дограмаджиян (2004)¹³, които са съкратени до една или друга степен, но съдържат повечето библейски теми, образи и мотиви. С това *Робинзон Крузо* достига зрялата си фаза и окончателно оформя рецепционния си облик.

Романът на Даниел Дефо освен патриотична и национална, става „книга на бялото племе“ (Русев 1938: 37), значима и днес, когато все повече се актуализира обменът между културите. Разбира се, съществуват и други преводни версии на български език, но те се включват до някаква степен в очертаните етапи. Не трябва да се пренебрегна фактът, че „това не е само роман за генетичната потребност на човека от общуване, пресъздаващ историческите етапи на неговото съществуване [...], сърцето е коригирано от засвидетелстваните Божии пътища към човека [...]; младите биват инструктирани, докато възрастните се забавляват“ (Hazlitt 1840: 3). Цивилизационните жестове на този герой могат да се открият в именуването на животните и на спасените туземци, в направата на глинени съдове, в устройството на календара във вид на кръст, в представянето на неговата религия на непросветените и др. Затова библиите и библейските теми, образи и мотиви са неделима част от композицията на романа и всяко посегателство върху тях ограбва от богатството на авторовите идеи. В приложената по-долу таблица се вижда нагледно случващото се с тези мотиви, като е избран по един симптоматичен превод за всеки период.

Религиозни мотиви в англ. оригинал, Д. Дефо	Превод на Ив. Богоров (1849) /детство	Превод на Вл. Полянов, М. Мавродиев (1937) /юношество	Прев. от рус. Г. Жечев (1965) /застой	Прев. от англ. О. Иванова, (1989) /зрялост
блудният син	V	V	–	V
обетованата земя	–	–		V
престъпление – наказание	V	V	–	V
изпитание на праведника	V	V	–	V
маловерие	V	–	–	V
намиране на св. предмет/библии	–	V	–	V
съновидение и явяване на ангел	–	V	–	V
молитви и благодарение	V	V	–	V
прозелитизъм	V	V	–	V
езически вярвания	–	V	–	V
чудотворно спасение	V	V	–	V

¹³ Въведението на този превод показва, че историята е поднесена „с нужната сериозност и с библейско тълкувание на събитията“ (с. 5)

Библиография

- Андреева 1974:** Андреева, Н. Немската научна литература в България през Възраждането. – *Год. ВИТИС „Кръстьо Сарафов“*, т. XV, 1, 1974, 36–40.
- Аретов 1985:** Аретов, Н. Рецепция на „Робинзон крузо“ в България през Възраждането. – *Сравнително литературознание*, кн. 6, 1985.
- Георгиева 2003:** Георгиева, Г. „Молитвата на една „забравена“ душа (Размисли върху романа „Робинзон Крузо“ на Даниел Дефо)“ – *Български език и литература*, XLIII, 1 (2003), 54–61.
- [**Дефо, Д.**] *Чудосиите на Робенсина Крусо*. Побълг. от И. Андреов. Цариград: Ц. Вестника, 1849.
- [**Дефо, Д.**] *Робинзон на островът си*: Приказка твърде нравоучителна. Прев. П. Р. Славейков. Цариград: В. Македония, 1868.
- [**Дефо, Д.**] *Робинзон: Книга за прочит за децата*. С.: Янко Ковачев, 1894; Ст. Атанасов, 1920.
- Дефо, Д.** *Робинзон Крузо*. Прев. от ориг. Вл. Полянов, П. Мавродиев. С.: Златна б-ка, 1937.
- Дефо, Д.** *Робинзон Крузо*. Прер. Корней Чуковски, прев. Г. Жечев. С.: Народна младеж, 1956.
- Дефо, Д.** *Животът и приключенията на Робинзон Крузо*. Прев. О. Иванова. С.: Ариадна, 2001.
- Дефо, Д.** *Робинзон Крузо*. Прев. англ. М. Дограмаджиян. Пловдив: Хермес, 2014.
- Минкова 1990:** Минкова, Л. Възрожденска дидактика и Робинзониади. – *Литературна мисъл*, кн. 8, 1990, 58–69.
- Пилева 2016:** Пилева, М. Българските преводи на *Робинзон Крузо* – детство, юношество, застой и зрялост. – *Литературата*, бр. 17 (2016), 195–244.
- Протохристова 2008:** Протохристова, К. *Западноевропейска литература. Съпоставителни наблюдения, тезиси, идеи*. Пловдив: Летера, 2008.
- Русев 1938:** Русев, Р. „Робинзон.“ – *Год. СУ, Т. XXXIV*. София, 1937–38.
- Филипов 2004:** Филипов, В. *Проникване на английската и американската книжнина в България през Възраждането*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.
- Христова 2013:** Христова, Ц. Робинзон Крузо и цивилизационният избор. – *Словото днес: литература, изкуство, общество*, год. 17, бр. 19 (28.11. 2013), с. 1, 12-13.
- Bertrand 1995:** Bertrand, D. „Order and Chaos in Paradise: Colonial and Postcolonial; Constructions of Religious Identity through the Robinson Crusoe Story.“ – *Religion and Literature*, 27 (3), 1995.
- Hazlitt 1840:** Defoe, D. *The Works: With a Memoir of His Life and Writings*. London: Hazlitt, 1840.
- Hinojosa 2012:** Hinojosa, L. „Reading the Self, Reading the Bible (or is it a Novel?): The Differing Typological Hermeneutics of Augustine’s Confessions and Defoe’s Robinson Crusoe.“ – *Christianity & Literature*; Summer 2012, Vol. 61, 4, 641–665.
- Hunter 1996:** Hunter, P. *The Reluctant Pilgrim: Defoe’s Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*. Baltimore: John Hopkins UP, 1966.
- Lemon 2012:** Lemon, R., E. Mason et al. (eds). *The Blackwell Companion to the Bible in English Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Starr 1965:** Starr, G. *Defoe & Spiritual Autobiography*. Princeton NJ: Princeton Univ. Press, 1965.
- Sutherland 1971:** Sutherland, J. *Daniel Defoe, a Critical Study*. Boston MA: Houghton Mifflin, 1971.
- Troeltsch 1931:** Troeltsch, E. *Social Teaching of the Christian Churches*. v. I, London, 1931.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмошие и приспособяване“

ЗОНИ НА НАТИСК И ЗОНИ
НА СВОБОДА В ПРЕВОДНИТЕ НОРМИ
НА РАННОБЪЛГАРСКАТА ПЕЧАТНА
КНИЖНИНА

Драгомира Вълчева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

ZONES OF PRESSURE
AND ZONES OF LIBERTY IN TRANSLATIONAL
NORMS OF EARLY BULGARIAN
PRINTED LITERATURE

Dragomira Valtcheva
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. In this paper the issue of the translator's liberty is discussed in relation to the translation activity in Bulgaria during the 2nd quarter of the 19th century. The notion of liberty itself is considered in the context of translational norms as conceived of by Gideon Toury. It is argued that during the examined period the translator was a hostage of various socio-cultural constraints, as far as initial, preliminary and textual-linguistic norms are concerned. However, when faced with the choices regarding matricial translational norms, he could approach his task with considerable liberty.

Keywords: translator's liberty, translational norms, Bulgarian cultural system, early 19th century

Погледната в диахронна перспектива, свободата на преводача не е постоянна величина, а сложна производна от ред уникални фонове променливи, които задават точното място на преводната дейност в определена културна среда и период от време. Затова и най-ползотворен за историята на превода се оказва подходът, който оперира с понятието система. Важна стъпка към обогатяването на този подход е дефинирането на нормите, от които се ръководи преводният процес, схванати от Гидеон Тури като „социокултурни ограничения“, обусловени от специфични фактори. Тури въвежда една абстрактна

първоначална норма¹, както и няколко второстепенни спрямо нея и действащи в хронологичен ред *предварителни* и *оперативни* (*матрични* и *текстолингвистични*) норми (Toury 1995: 53-59).

Въпросът, който си задавам тук, е доколко преводните норми, действащи през ранния период на българската печатна книжнина – от „Рибния буквар“ (1824) до списание „Любословие“ (1844 – 1846) – се разполагат върху един континуум, осеян със зони на натиск и зони на свобода с оглед на изборите, пред които е изправен преводачът.

През засичането на паратекстуалните изявления на самите преводачи, направени в предисловията, с които са снабдени повечето книги, с данни от личните им кореспонденции става възможно да бъдат очертани разнопосочните *фактори*, от които зависи преводната дейност през периода:

(а) *интралингвистични* (състоянието на книжовния език);

(б) *когнитивни* (образователното равнище на преводачите и читателската общност);

(в) *идейни* (потребностите на зараждащата се българска културна система, програмните положения на зрялото Гръцко просвещение, съобразяването с властовите фактори в лицето на Високата порта, Вселенската патриаршия и руската имперска политика, целите на лицата и организациите, които финансират книжовния процес);

(г) *организационни* (липсата на печатница в централното българско пространство, трудността при набирането на средства за книгоиздаване и абонаменти, оскъдните канали за комуникация на образования елит).

Целта ми е да покажа, че ако по отношение на *първоначалната, предварителните и тексто-лингвистичните норми* преводачът е заложник на тези ограничаващи фактори, то по отношение на *матричните норми* той се оказва компенсаторно и неочаквано свободен – до степен да си позволява пълно преписване на изходния материал.

1. Първоначалната норма

От най-висш порядък в схемата на Тури – логически, а не хронологически – е *първоначалната норма*, която направлява генералния избор на преводача дали да се придържа към условностите на изходния език и култура, или към тези на целевия език и култура.

В ситуацията на оскъдна оригинална словесност през втората четвърт на българския XIX век преводната продукция по необходимост заема централно място в културната система. Важната просветна, езиковоформираща и обществена функция, която е призвана да изпълни, предопределя съзнателната ѝ ориентация към особеностите на приемната култура и езика цел (ЕЦ). По-

¹ Подчертаването тук и навсякъде в текста е мое – ДВ.

лиморфията и нормативната неустановеност на ЕЦ обаче е отговорна за една особеност на приемната среда – на практика съществуват не един, а множество потенциални целеви езици. ЕЦ е представляван от, условно казано, една висока и една ниска разновидност: (1) черковнославянския език (русифицирана форма на старобългарския), който разполага с богата писмена традиция, и (2) говоримия език, който не е нормиран граматически, не е разработен за писмено използване и е диалектно раздробен на множество местни говори. Това мултиплицира начините за спазване на абстрактната първоначална норма, макар и основното усилие, поне в теоретичен план, да е насочено към писане и превеждане на прост и разбираем за всички българи език.

Горното изискване е заложено още от Софроний Врачански, предтеча на разглежданото тук преводаческо поколение. В ръкописното си обявление за първата новобългарска печатна книга, „Кириакодромион, сиреч Недельник“ (1806 г.), той заявява, че е превеждал от черковнославянски и гръцки „на българский простий язык“, за да „разумяват и простии неучении челоуеци, и жени, и деца Закон Божий“. За тази цел си е служил с езика, който се използва в ежедневието, езика, който „хоратиме ний“. Допълнително основание му е дало обстоятелството, че черковнославянският е недостъпен дори за мнозина от клириците (Данова и др. 1999: 41).

В същия дух са и следните мисли, с които преводачите обявяват водещата си стратегия: „Собрах и неколко къси и различни поучения от Дарварьоват Еклогар и гледах да ги напиша *колкото мога просто, щото всякий да ги разбира*“ (Берон 1824: 3); „Аз употребих *виражение благопонятно*“ (Кипиловски 1825: 11); „положих голямо внимание, за да бъде *просто колкото е възможно, като и децата да могат да го разумяват лесно*“ (Попович 1837: 12); „каква полза и добро може да биде от списанието, *ако не би го разумевал народат?* (...) затова сам радил, *колкото е възможно, да е на просто и разумно*“ (Фотинов 1842: 9).

Отвъд заявените теоретични положения обаче в личната си писмена практика авторите от периода прилагат езикова смесица, в която разговорните и черковнославянските белези се явяват във вариращо съотношение. С други думи, налице е един общ и ограничаващ принцип – стремежът към достъпност за рецептивно незрялата аудитория на ЕЦ – с множество идиолектни реализации, в които намира израз езиковата автономия на преводача.

2. Предварителните норми

Останалите норми на Тури са от по-нисш порядък и – за разлика от първоначалната – действат в хронологическа последователност. *Предварителните норми* са свързани с две групи съображения: (а) преводната политика, т.е. факторите, които диктуват подбора на текстове за превод в даден период от време, за дадена култура и език; (б) директността на превода, т.е. дали преводът е направен през някакъв език посредник и доколко тази практика е допустима или позволена.

Преводната политика заедно със съпътстващите я ограничения може да се опише чрез ролите на *участниците* в книжовния процес: *професионалистите, спонсорите, властовите фактори, помощниците и читателите*.

Основните параметри на преводната политика се определят от *професионалистите*, представени от малцината български *съчинители и преводачи*, които притежават необходимия образователен ценз и личностна мотивация, за да поемат тази функция.

Пълноценното участие в процеса на съчиняване и превеждане през втората четвърт на XIX век изисква образователно равнище, което съчетава знания по два ясно определени обекта: черковнославянски и старогръцки език. Първият дава възможност за писмена употреба на родния език, в по-висок или по-нисък негов вариант, а вторият е предпоставка за преводаческа вещина. Този вид двусъставна компетентност се обуславя от специфичната образователна среда през периода – обучението в елинско училище – и всъщност се притежава в достатъчна степен само от тесен кръг българи. Последното се сочи като препятствие за протичането на нормален преводен процес от самите книжовници: „а ний имами що са са появили до нине двоица троица переводчики, или били четворица или петица, от които един са чуди йоще по кой язык да пише, а друг са слисал дали правописание да употреби, или какво са случи да пише, а друг дали сичката азбука да употреби, или половината“ (Попович 1837: 93-94). Сред професионалистите с особено голям авторитет се ползва Неофит Рилски, чието превъзходство благородно бива признато от другия високо уважаван елинист – Райно Попович.

Основната задача на професионалистите е да предпишат инвентара от текстове, които е необходимо да бъдат преведени и съчинени в съответствие с потребностите на приемната култура. Нуждата от създаване на адекватни учебни пособия на роден език за началното образование предопределя основния състав на подбраната за издаване книжнина, просветна и дидактична по своята същност. Книжовният процес през периода достига своята кулминация с обявлението за първото българско списание „Любословие“ на Константин Фотинов (1842 г.), което възвестява разширяването на културната система със свършено нова и авангардна тематика.

В хода на изпълнението на издателската програма изкрystalизира централността на две пособия: *граматика*, която да създаде система от правила за упражняването на писмена (и следователно преводна) дейност, и *речник*, който да разреши главния езиков (и преводен) проблем – лексикалния. Първият замисъл ще бъде осъществен в средата на трийсетте години, вторият ще бъде отложен за по-далечно бъдеще. Формулирайки горните предписания, българските книжовници използват за ориентир и адаптират постулатите на зрялото Гръцко просвещение от първите две десетилетия на XIX век, систематизирани от главния му идеолог Адамандиос Кораис.

Ролята на двете *властови институции* – турската държава и Патриаршията – се колебае между подкрепяща и възпрепятстваща. По отношение на

началната учебна книжнина професионалистите не срещат отпор в лицето на властовите фактори. Мудните реформи на Високата порта, осъзнала ползата от развъждането на образована рая, донякъде благоприятстват просветния подем. Някои представители на висшия църковен клир, и особено търновският митрополит Иларион, също заемат покровителствена поза. И все пак двете власти са потенциален източник на цензура, което налага, от една страна, да бъдат ухажвани и приласкавани, от друга, да се лавира и да не се прекратяват определени идейни граници. Напрежение в отношенията с църковната институция започва да се долавя покрай опитите за новобългарски превод на Библията, които извеждат на сцената един нов играч в културния процес: британските и американските протестантски дружества. От средата на трийсетте насетне това ще се превърне в повод за следене, цензура и дори забрана на печатните издания.

Гръцката образователна среда, в която са формирани професионалистите, диктува избора на езиците, от които се превежда, адаптира или компилира местната продукция. Като основен език източник (ЕИ) се явява гръцкият и само в единични случаи – руският и френският. От това следва, че преводът с посредничеството на трети език е напълно допустима, неподлежаща на ценностно оспорване и всъщност наложителна практика. През трийсетте години в културната среда се завихрят все по-осезателни тенденции, насочени към изместване на гръцкия от доминантната му позиция на ЕИ в полза на руския. Проводник на тази линия е одеският просветен кръг, гравитиращ около фигурата на Васил Априлов, зад който се крие подбудителната роля на още един властов фактор: руската имперска политика, стремяща се след Одринския мир от 1829 г. да обвърже българското просветно движение с Русия.

Ограничаващ преводите фактор е и липсата на средства за книгоиздаване. Финансова подкрепа на книжните издания оказват предимно заможните търговци от периферното българско пространство и отделни будни представители на чорбаджийската прослойка. Новият завет се издава със спонсорството и предварителните сондажи на Британското и чуждестранно библейско дружество. Инцидентно съдействие се предоставя от овластени особи като княз Милош Обренович, който дава височайшето си позволение за издаването на значителна по обем учебническа книжнина в държавната печатница на Сърбия.

Естествен *съюзник* на професионалистите е учителското съсловие, което се включва активно в организационната и пропагандната фаза на процеса, придвижвайки книги и списъци на абонати из цялото българско пространство.

Преводната и съчинителската дейност не носи на професионалистите материални активи, но ги снабдява със солиден символен капитал. За високата престижност на преводаческото умение свидетелства разгърнатата се сред по-младите учители парапреводаческа дейност, която е предназначена за нуждите на учебното дело, но понякога се материализира и в издадени продукти. Начинаещите преводачи се консултират с утвърдените професионалисти, в лицето на учителите си Р. Попович и Н. Рилски, които коригират техните

ръкописи, а в отделни случаи – дори ги пренаписват или финансират публикуването им.

Към края на периода *читателската общност* започва да се включва в регулирането на преводния инвентар, заявявайки вкуса си към по-развлекателен тип четива. На 26 февруари 1839 г. в писмо от Пловдив Захари Зограф предлага на Н. Рилски да изостави проекта си за черковнославянска граматика и речник и вместо това да преведе „Робинзон“. Към граматиката и речника пловдивските родолюбци не проявявали особен интерес, колкото и Захари да ги уговарял, докато „за Ронбинсона“ имали „неизреченно желание“ и „който го чул некогаш на гречески, секой си въздихнал и рекал, ах не е ли кабил тая книга да се преведе и на наш език“ (Шишманов 1926: 207-208).

3. Оперативните норми

Оперативните норми управляват решенията, които се взимат по време на самия преводен акт. Те биват *текстолингвистични* и *матрични*.

Текстолингвистичните норми диктуват степента, в която езиковите структури на ЕИ биват запазвани или замествани със структурите на ЕЦ. През разглеждания период те зависят от възприетата първоначална норма и нейния принцип за съобразяване с местната култура. Трябва да се отбележи, че в авторефлексията на раннобългарските преводачи като основен езиков проблем се осъзнава лексикалният, който, пренесен в полето на превода, води до размисъл върху възможностите за предаване на лексиката на ЕИ със средствата на ЕЦ. Встрани от теоретичното внимание остава въпросът за предаването на чуждите граматични структури (морфологични и синтактични), за което сме принудени да съдим от решенията, прилагани в самата практика.

Разколебан между народната говорна основа с многобройните ѝ диалекти и високия черковнославянски писмен вариант, ЕЦ става обект на първоначално нормиране в граматиката на Н. Рилски. Славянобългарска по характер, тя отразява престижния „среден път“, постановен от Кораис за решаването на гръцкия езиков въпрос. Подобно на Кораис, който настоява „поправянето“ на говоримия гръцки да става чрез старогръцкия, определен като „негова пребогата майка“ (Κοραΐς 1833: 137), Н. Рилски предлага говоримият български да бъде поправян с помощта на своята „майка“ – черковнославянския (Рилски 1835: 3-4). Заетата метафора за езика майка, от който просторечието трябва да запълва липсите си, охотно се възпроизвежда и от другите книжовници (Бозвели 1835: 11-12, Кипиловски 1836: 15-16).

Н. Рилски обаче допуска и един второстепенен коректив – старогръцкия език, въз основа на който славянският се е изграждал посредством преводен процес в миналото (Рилски 1835: 5-6). В това отношение го подкрепя Р. Попович, който добавя към метафората за езика майка тази за елинския като „език доилница“ (Попович 1837: 76). Това означава, че нормата допуска леки откло-

нения в посока към заимстване от гръцкия в случаите, в които той се явява ЕИ на преводния процес.

Пътищата за разрешаването на лексикалните проблеми в превода също загатват за гръцки теоретични и практически влияния. Оформят се няколко принципа:

(а) речникът трябва да се прочисти от чуждите думи, най-вече ориентализмите (Кораѝс 1833: 137, Рилски 1835: 3-4, Бозвели 1835: 11-12);

(б) когато в говоримия език липсва преводен еквивалент, такъв трябва да се търси в черковнославянския; ако липсва и там, ще трябва да се прибегне до перифраза. Илюстрация на това изискване дава начинът, по който Р. Попович умува над заглавието на своя превод: „ХРИСТОИТИЯ са назовава тая книжица по гречески, която реч са толкува по славенски БЛАГОНПРАВИЕ, по български же по-ясно не може да са истолкува, ако не са принудим да речем: „поучение на добри табиxети, на тербиелии науки“ (Попович 1837: 7);

(в) допустимо е лексикалните единици да се поясняват с поставени в скоби синоними (вътреезикови от различен регистър или чуждоезикови заемки). Добавянето на синоними е широко застъпена през периода практика, чийто генезис трябва да се търси в дидактичните методи на гръцкото училище (Вълчева 2016).

Заложеното в горните принципи противоречие разкрива разнопосочния натиск, на който е подложен преводачът в опитите си да се справи с лексикалния проблем. Докато нормата за придържане към ЕЦ го тласка към запълване на речниковите лакуни с черковнославянизми и прогонване на чуждите заемки, нуждата да бъде разбираем за аудиторията на ЕЦ му налага обратното: да пояснява черковнославянизмите с чужди думи било като част от перифраза, било като членове на синонимен ред. Единствената свобода, която може да си позволи при това положение, е да даде простор на словотворческия си импулс в полето на неологизмите, каквито гради на воля, най-често посредством калкирането на вносен материал.

По отношение на граматичните структури преводачът също е притиснат от нуждата да балансира между свое и чуждо в ущърб на възприетата първоначална норма. Реверансът му към просторечието се проявява най-отчетливо в следните широко прилагани граматични трансформации: заместване на пасивния залог с активен; разгръщане на причастните конструкции чрез фрази, съдържащи лични глаголни форми; замяна на абстрактните съществителни с глаголи. Ярък обратен пример за отстъпление пред чуждото е т.нар. библейски стил – повлияната от гръцки употреба на аорист и имперфект вместо характерните за живата реч преизказни времена.

Дотук стана дума за всевъзможните пречки, сред които преводачът трудно намира пролуки за свободно действие. Угнетен отвсякъде, той все пак разполага с ниша, където успява да се чувства истински свободен. Имам предвид *матричните оперативни норми*, които определят пълнотата и сегментацията

на текста цел (ТЦ) по отношение на ТИ, с други думи, регулират доколко са допустими процедурите на изпускане, добавяне и разместване на пасажки в превода. В нашия случай това зависи от поредица екстралингвистични фактори. Ограничените рецептивни възможности на аудиторията и цензурният натиск на властовите фактори парадоксално водят, в съчетание с конкретните намерения и възгледи на преводача, до значителна свобода в третирането на оригиналната материя и пренаписването ѝ чрез механизмите на модулацията, адаптацията, редукцията и амплификацията.

Ограниченият обем на този текст не ми позволява да посоча конкретни примери за пренаписване² и бързам да премина към заключително обяснение на свързаната с матричните норми свобода. То трябва да се търси в особения статус на преводача през разглеждания период. Професионалистите на зараждащата се българска литературна система по правило съвместяват две взаимно допълващи се роли: те са едновременно *съчинители и преводачи*, като сливането на двете функции е проявено ясно на езиково ниво чрез съполагането им в постоянна словесна двойка в предисловията на издадените книги. Благодарение на системно заложената си двуликост авторът с лекота преминава в режим на преводач и обратно, преводачът съвсем непринудено нагазва в територията на авторското писане. Впрочем, историята на явлението превод свидетелства, че свободата на преводача да пренаписва своя източник е иманентен белег на намиращите се във фаза на прохождение литературни системи.

Библиография

- Берон 1824:** Берон, П. *Буквар с различни поучения*. Брашов, 1824.
- Бозвели 1835:** Бозвели, Н. *Славеноболгарское детоводство. Част третья*. В Крагуевце, у Княжеско-сербской типографии, 1835.
- Вълчева 2016:** Вълчева, Д. Дидактика и превод. Школският метод „психагогия“ и синонимните биноми в българската преводна практика през ранния XIX век. – *Чуждоезиково обучение*, 43/1, 2016, 69-79.
- Вълчева 2017:** Вълчева, Д. „Любословие“ на Константин Фотинов. *Просвещението в български превод*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, 2017 [под печат].
- Данова и др. 1999:** Данова, Н., Л. Драголова, М. Лачев, Р. Радкова (съст.). *Обявления за български възрожденски издания*. София: УИ „Св. Кл. Охридски“, АИ „Проф. Марин Дринов“, 1999.
- Кипиловски 1825:** Кипиловски, А. *Священное цветоеписание. Част первая*. В Будин. В Кралевската Университетска типография, 1825.
- Кипиловски 1836:** Кипиловски, А. *Кратко начертание на всеобщата история*. В Будим, в Университетската Кралевска типография, 1836.

² За множество примери за лексикални, граматични и пренаписващи трансформации в преводите на К. Фотинов препращам към Вълчева 2017.

- Попович 1837:** Попович, Р. *Христоития, или Благонравие*. В Будиме, 1837.
- Рилски 1835:** Рилски, Н. *Краткое и ясное изложение*. В Белиград, в Княжеско-сербской типографии, 1835.
- Фотинов 1842:** Фотинов, К. Предисловие любочитателем. – *Любословие или периодическо списание разних ведений*. Смирна. В типографии А. Дамианова, 1842, 1-14.
- Шишманов 1926:** Шишманов, И. Неофит Рилски. – В: *Нови студии из областта на Българското възраждане*, I. София, 1926, 63-497.
- Toury 1995:** Toury, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Κοραΐς 1833:** Κοραΐς, Α. *Συλλογή των εις την ελληνικήν βιβλιοθήκην και τα πάρεργα προλεγόμενων*. Τόμος πρώτος. Εν Παρισίοις, εκ της Τυπογραφίας Κ. Εβεράρτου, 1833.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

КЪСНО КОМПИЛАТИВНО
ЖИТИЕ ЗА СВ. ЙОАН ВЛАДИМИР

Венета Савова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

LATE COMPILED VITA FOR ST. JOHN VLADIMIR

Veneta Savova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract: The article gives an overview of the hagiographic tradition of St. John Vladimir. It is presented in more detail the late translated and compiled Slavic vita for the Saint which was recently identified in manuscript Zogr 496, f. 17^a–20^a (*Zograph vita*). In addition it is mentioned the existence of another copy of the Vita in manuscript № 324 from the Panteleimon monastery of Mount Athos.

Keywords: St. John Vladimir, Zograph vita, hagiographic tradition

Настоящото научно съобщение представя част от резултатите на по-масабно проучване за богослужебната текстова традиция на св. Йоан Владимир¹. В процеса на изследването на изворите за светеца беше идентифициран непознат анонимен житиен текст за светеца в сборник от XIX в. (Zogr 496) от библиотеката на Зографската света обител „Св. Георги Зограф“².

Преди да бъдат изложени наблюденията върху това късно компилативно житие и да се очертаят особеностите на неговото съдържание, е наложително накратко да се припомни кой е св. Йоан Владимир³ и кои са агио-

¹ Подготовката на статията е част от работата по проект „Богослужебните текстове за св. Йоан Владимир (издание и изследване)“ (по НИД към СУ, № 80-10-75/20.04.2017 г.).

² Текстът ще бъде наричан нататък *Зографско житие*.

³ Изследванията за светеца са многобройни. Систематизирана библиография може да се открие в енциклопедичната статия на руската Православна енциклопедия (ПЭ 23: 736–739), в юбилейното тритомно издание „У спомен и славу светог Јована Владимира“

графските текстове за него, които са вероятните източници за съставяне на *Зографското житие*.

Светецът е дуклянски (зетски) княз, който твърде млад заема владетелското място в края на Х в. след смъртта на баща си княз Петрислав. Умира мъченически, посечен по заповед на българския цар Иван Владислав на 22 май 1016 г. На тази дата (22 май/4 юни) се отбелязва паметта на владетеля мъченик. Най-ранната информация за живота на светеца се открива в кратките сведения от *Синописа* на Йоан Скилица (Тъпкова-Заимова 2014: 76, 81-82, 84, 96, 98) и в XXXVI глава на *Дуклянския летопис* (ЛИБИ III: 173-178).

Накратко, основните елементи от житийната история според *Дуклянския летопис* и възходящите към него извори⁴ за светеца (дуклянска версия) са свързани с пленяването на владетеля Владимир от цар Самуил и оковаването му в тъмница в Преспа. Тук в него се влюбва Самуиловата дъщеря Теодора-Косара, която иска от баща си да се ожени за пленения крал. Самуил благословява женитбата им, а Владимир става васален дуклянски владетел. На него е поверена Драчката област, а до възкачването на българския престол на Иван Владислав той управлява миролюбиво и справедливо своите земи. След смъртта на Самуил и скорошното убийство на престолонаследника Гаврил Радомир, Иван Владислав замисля убийството и на Владимир. Подмамва го с лъжлива клетва в Преспа, и след като неговите войници не успяват да го убият по пътя, посичането му е извършено пред храма в Преспа. Тялото на невинния владетел мъченик е погребано в храма, а не след дълго е пренесено от съпругата му Косара в храма на Богородица в Пречиста Краинска в близост до Шкодренското езеро. Косара става монахиня, а след смъртта ѝ е погребана при нозете на съпруга си. Иван Владислав е убит мистериозно от ангел с лице на Владимир пред стените на Драч.

(У спомен и славу 2015; 2016a; 2016b) и юбилейната колективна монография „Свети Јован Владимир: хагиографија-химнографија-иконографија” (Цветковски, Недески, Димоски 2016). Сред българските изследователи пръв за светеца пише Атанас Шопов през 1890 г. (Шопов 1890). След него по-специално внимание му отделят в своите изследвания Иван Снегаров (Снегаров 1924: 19, 27–29, 31, 37–53; Снегаров 1932: 222–225, 522–524, 536–537), Йордан Иванов (Иванов 1912: 180–184) и Николай Дилевски (Дилевски 1940: 119–129). Най-съществен е приносът на Василка Тъпкова-Заимова, която публикува две статии за св. Йоан Владимир (Тъпкова-Заимова 2001: 51–62; Tapkova-Zaimova 1967: 179–188), а в сборника си „Българи родом...” тя включва редица извори, в които се говори за светеца, както и двата гръцки агиографски текста в превод на Атанас Шопов (Тъпкова-Заимова 2014: 132–140). Сред най-новите изследвания тази тема е разработвана предимно от историци в публикации, свързани с времето на цар Самуил (Николов 2017), както и в новото типологическо проучване на Илиана Чекова (Чекова 2016).

⁴ Разказът за крал Владимир в XXXVI глава на *Дуклянския летопис*, както и фрагментите за владетеля в *Хрониката* на Скилица, се предават от редица по-късни историографи в техните исторически сводове (Мавро Орбини, Джакомо ди Пиетро Лукари, Шарл Дюканж, Йосиф Асемани, Шарл Лебо, Андрия Качич-Миошич и др.).

Единственият агиографски текст, което отчасти съдържа основните сведения според *Дуклянския летопис*, е славянското житие, което е съставено от Викентий Ракич и е включено в *Славянската преводна служба*, издадена през 1802 г. по инициатива на хилендарските проигумени Лука и Партений във Венеция (Послѣдованіе 1802: 28–32). Същевременно това житие съдържа елементи и от другата житийна версия, оформила се в Елбасан, така че от съдържателна гледна точка то примирява двете традиции за светеца.

По-различна е житийната история за светеца в агиографските текстове, които днес са известни за него. Те отразяват оформилото се в манастира на светеца край Елбасан предание за живота и мъченическата смърт на св. Йоан Владимир (елбасанска версия). Всъщност, старинно житие и служба за светеца не са запазени, макар да има ясни свидетелства за съществуването им. От една страна, такива податки има във вече споменатата XXXVI глава от *Дуклянския летопис*, от друга страна – ясни указания за наличието на стара славянска (и вероятно гръцка) агиографска традиция се откриват в двата гръцки агиографски текста – панегирик (BHG 2195) и синаксар (BHG 2195b), включени във *Венецианската гръцка служба* за светеца от 1690 г.⁵ (Ἀκολουθία 1690: 10–33; 36–42). В тези две агиографски произведения и в някаква степен в другите, текстологически възходящи към тях⁶, в разказа за светеца се появяват следните нови елементи:

Светецът е с български владетелски произход, а името му вече е Йоан Владимир (за разлика от Владимир в *Дуклянския летопис*). Той е син на Неман и внук на българския цар Симеон, майка му е гъркинята Анна. Родителите му го женят за дъщерята на цар Самуил, без да се споменава името ѝ Косара-Теодора. Историята за пленничеството и влюбването на царската дъщеря отсъства. След сватбата светецът запазва своето девство, а темата за целомъдрието е много важна за тази житийна версия. В проява на своята праведност владетелят има мистично преживяване по време на лов, когато му се явява орел, носещ кръст. На мястото, където птицата каца, по-късно Владимир построява храм, в който се моли често. Съпругата на светеца започва да проявява ревност, освен това тя и нейният брат са тайни еретици, поддръжници на богомилството и масалианството, и затова ненавиждат православното благочестие на владетеля. Темата за богомилската и масалианската ерес е една от важните особености на групата от текстове,

⁵ Службата е преиздавана с редица промени в Мосхопол през 1741 г. и на два пъти във Венеция през 1774 г. и 1858 г.

⁶ Тези текстове са: Кратките жития от долния регистър на Владимирова икона, гравирани от Христофор Жефарович през 1741 г. (Шопов 1890: 115–118; Новаковић 1893: 282–284; Цветковски, Недески, Димоски 2016: 148, сн. 23), Краткото житие в Синаксара на Никодим Светогорец от 1819 г. (Νικόδημος Ἀγιορείτης 1819: 59–60) и Житието на светеца от Дамаскина на Йонче Снегар от 1870 г. (Христов).

представящи елбасанската версия. Тя се появява още в началото, когато се представя потеклото на светеца и се изреждат част от светите Седмочисленици, които са се борили активно с тези еретици. Светецът е представен като успешен и активен воин, паралелно с миролюбивата му и християнска грижа за народа. Убийството на Йоан Владимир е извършено от брат на съпругата му – т.е. от шурей му (безименен) – по време на съвместното им завръщане от победоносна битка. Много важна особеност в тази група от текстове е появата на мотива за кефалофорията. След посичането светецът сам взема главата си и, възседнал мулето си, стига до мястото, където по-късно се съхраняват мощите му, след което оставя главата си на земята и умира. Девственото му тяло е погребано, случват се многобройни чудеса, изцеления и изтичане на миро. Убиецът, покосен от бяс, започва да яде сам месата си и умира, а съпругата се покайва и моли за прошка. Във всички текстове от тази група се дават кратки сведения за възстановяването на храма, където се пазят мощите, от Карло Топия през 1381 г. и се разказва за неуспешния опит франките да откънат мощите на светеца.

На фона на представената агиографска традиция за св. Йоан Владимир славянското житие с преводно-компилативен характер от XIX в. е свидетелство за късно агиографско творчество за светеца в българския светогорски манастир „Св. Георги Зограф“. Житието е идентифицирано в зографския сборник Zogr 496 от XIX в. на л. 17^a–20^a. Ръкописът съдържа препис на *Житието на св. Иларион Мъгленски* от св. Патриарх Евтимий (л. 1^a–12^b), *Словото за Въздвижение на Честния кръст* от Андрей Йерусалимски (12^b–16^a) и *Слово за пренасянето на мощите на св. Георги Победоносец в Лида* за 3 ноември (16^b, текстът е недовършен), след което следва *Житието на св. Йоан Владимир* (17^a–20^a) и *Службата за зографската чудотворна икона на Пресвета Богородица Предвозвестителница (Акатистна)* и за *26-те зографски мъченици* (21^a–38^a), която е писана по-късно, през 1923 г. От съдържанието е видно, че ръкописът е късен манастирски сборник с агиографски текстове за светци и празници, чието почитане е много силно в обителта.

В края на житието, на л. 20а, е добавена приписка с друг почерк от основния текст, в която се съобщава, че текстът е преведен през 1887 г., на 18. май от йеромонах Калистрат в Зографската света обител (разчитането на приписката е направено от Димитър Пеев и йеродякон Атанасий). В езиково и правописно отношение текстът на житието следва църковнославянската норма.

Допълнителните проучвания показаха наличието на още един препис на *Зографското житие*, който с най-голяма вероятност е направен от зографския извод. Този втори препис е от 1893 г. от ръкопис № 460⁷ в библиотеката на Пантелеймоновия светогорски манастир и е дело на йеромонах Йоаникий. Същият книжовник отново през 1893 г. е преписал и славянската служба с житието

за св. Йоан Владимир в ръкопис № 324 също от библиотеката на Пантелеймоновия манастир, като на л. 11⁶ е оставил бележка „Переписана от Зографской службы“ (Каталог 2013: 191). Логично е да се допусне, че едновременно със службата книжовникът е преписал отделно и *Зографското житие*, най-вероятно от зографския ръкопис Zogr 496.

Какви са особеностите на това житие в съдържателно отношение?

Както беше отбелязано, в бележката на л. 20^a анонимният съставител изрично е отбелязал, че текстът е преведен от гръцки. И наистина, проучването на текста показва, че в много голяма степен то е оформено чрез превод и заемане на компактни части от синаксара (BHG 2195b) в гръцката служба с начало: Οὗτος ὁ ἐν βασιλεῦσιν ἀγιώτατος καὶ ἐνδοξότατος Ἰωάννης. По същия начин започва и славянското житие. В същото време не би могло да се каже, че то е превод на гръцкия синаксар⁸, защото детайлното сравнение показва позоваване и заемане на части и от панегирика, както и на един фрагмент от славянското житие от Викентий Ракич. Освен това, при заетите и преведени части от синаксара и панегирика има редица редакторски намеси, като най-честите са съкращаване, съзнателно изчистване на елемент или преразказ на изходния текст. По същество житието представя житийната история на светеца според елбасанската версия.

Интересно е авторското допълнение, което е вмъкнато в началото на текста, веднага след пояснението кое е родното място на светеца. Анонимният книжовник споделя по повод на родословието на праведния владетел различните версии в отделните извори, които е прегледал. От подробната „справка“ за родословието на светеца (л. 17^a) става ясно, че той е познавал гръцката служба (Ἀκολουθία 1690), нейния славянски превод, издаден през 1802 г. във Венеция (Послѣдованіе 1802: 28), и *Царственика* на Христати Павлович от 1844 г. (Павлович 1844: 40), в който разказът за св. Йоан Владимир следва *Паисиевата история*. Такива вмъквания са налични и в други части на житието. Когато се изреждат добрите дела на християнския владетел точно според гръцкия синаксар, съставителят прекъсва заетия от него текст и добавя: ѿ онѣ дѣже и равноапостолный нарече сѧ, л. 17⁶. На друго място – където е представено как светецът се е стремил да убеди съпругата си в ценността на целомъдрения брак, анонимният книжовник добавя, че тя само външно и лицемерно му се подчинява: она же по видимомѣ и по лицемѣрю пока-

⁷ Текстът на житието може да бъде идентифициран точно, тъй като в каталога е публикувана снимка на л. 1^a от ръкописа, която съдържа началото на *Зографското житие*. Името на преписвача е отбелязано на л. 9^a (Каталог 2013: 262)

⁸ Впрочем, няма сведения гръцкият синаксар и панегирикът да са превеждани като самостоятелни четива или като част от богослужебни последования преди новобългарския превод на охридско наречие, изписан с гръцки букви от Йонче Снегар от 1870 г.

за склонность аки повинѹщи са совѣтѹмъ егѡ: а въ сердцѣ своемъ сама и братъ еѡ ино помышляхѹ на ст҃го, напоени сѹще ѿ ереси богомилскѡи и массалианскѡи тайно держаще ю, л. 18^a.

Друго интересно допълнение, което няма аналог в останалите агиографски текстове от елбасанската версия, се открива в епизода с убийството на светеца. Посочено е точно къде е извършено посичането на Йоан – на средата на пътя между Елбасан и Охрид в местността Дервен (на полъ пѹти междѹ Охрѣда и Елбасана на мѣстѣ нарицаемомъ Дервенъ, л.18^b), както и разстоянието, което е изминал посеченият светец с главата си в ръка до църквата, която сам е построил след видението си с орела (и тече ко прѣжде-помянѹтой цѣркѣи идѣже видѣхъ бѣ орла съ крестомъ. сирѣчь до осмы часѡвъ разстоянїе, л.19^a).

Много важна особеност при заемането и превода на текстовите части от синаксара е изчистването на конкретна историческа информация от подбраните части: пропуснато е споменаването, че съпругата на светеца е дъщеря на цар Самуил; името на самия цар Самуил и братята му, както и всички конкретни факти и цифри, свързани с почитанието на светеца – годината на възстановяването на елбасанската църква от Карло Топия и броят години, изминали от успението на светеца. Същевременно се забелязва акцент върху темата за целомъдрието, събитията, предхождащи мъченичеството, са подробно представени, налице са данни, които предполагат добро познаване на местата, свързани с почитанието на светеца и преданието за края на живота на светия владетел. Освен това, прави впечатление, че от синаксара са пропуснати елементи, които не са се сторили уместни за съставителя – пространното изложение за българските първоучители и за цар Симеон от началото на синаксара; темата за ревността на съпругата; негативното описание на нейния брат се изчерпва с еретизма без определението „втори Юда и Каин, семе Ханаанско“. Отпаднало е и указанието в края на синаксара, че голямата книга с последованието се е изгубила, а в сръбските книги се намират по-добре житието и чудесата на светеца.

В заключение, представеното късно компилативно житие за този благочестив владетел показва един обичаен процес на заемане, превеждане и редактиране на компактни части предимно от гръцкия синаксар за светеца. Разбира се, намесите на зографския книжовник спрямо неговите извори – чрез съкращаване или добавки – са явни и показват налична съставителска концепция. Дали обаче това е книжовен процес, който може да бъде определен с ключовите понятия – надмощие и приспособяване? Струва ми се, че е по-удачно процесът на съставителство да бъде етикиран с понятията адаптация, компилация и редактиране, които макар да са парадигматично сходни с тематичната рамка на конференцията, етикират по-точно отношението към книжовния труд на писатели от средновековен тип.



Шампа, издадена от Хаджи Найденович през 1858 г. в Белград (Дилевски 1940: 122-123). Изображението е от дигиталния каталог на Народна библиотека „Иван Вазов“, Пловдив⁹

⁹ Достъп 18. 06. 2017 <<http://ilib.libplovdiv.com/Photos/RCIV14.jpg>>

Библиография

- Дилевски 1940:** Дилевски, Н. Три изображения на български светци в един софийски манастир. – Родина, № 2, 1940, 119-137.
- Иванов 1912:** Иванов, Й. Гръцко-български отношения преди църковната борба. – В: Сборник в чест на Любомир Милетич. София, 1912, 158-186.
- Каталог 2013:** Каталог рукописей, печатных книг и архивных материалов Русского Свято-Пантелеимонова монастыря на Афоне, Т. 7, Ч. 4. Святая Гора Афон, 2013.
- ЛИБИ III:** Латински извори за българската история. Съст. и ред. Михаил Войнов, Иван Дуйчев, Страшимир Лишев, Борислав Примов. Т. 3. София: БАН, 1965.
- Николов 2017:** Николов, Г. Историята и културата на Самуилова България в българската научна книжнина от 2014 – 2016 г. – Старобългарска литература, 53-54, 2017, 253–283.
- Новаковић 1893:** Новаковић, С. Први основи словенске књижевности међу балканским словенима. Легенда о Владимиру и Косари, Београд, 1893.
- Павлович 1844:** Павлович, Хр. Царственик или история болгарская, У Будиму, 1844.
- Послѣдованіе 1802:** Послѣдованіе свѣтѣ великомученика чудотворца и мѣроточца Іwанна Владиміра царя сербскаго, Въ Венеціи, 1802.
- ПЭ XXIII:** Иоанн Владимир. – В: Православная энциклопедия, Т. 23, Москва: Церковно-научный центр „Православная энциклопедия“, 2010, 736-739.
- Снегаров 1924:** Снегаров, Ив. История на Охридската архиепископия-патриаршия. Т. 1. От основаването ѝ до завладяването на Балканския полуостров от турците. София, 1924. Фототипно издание. София: Академично издателство „Проф.Марин Дринов“, 1995.
- Снегаров 1932:** Снегаров, Ив. История на Охридската архиепископия-патриаршия. Т. 2. От падането ѝ под турците до нейното унищожение (1394–1767). София, 1932. Фототипно издание. София: Академично издателство „Проф.Марин Дринов“, 1995.
- Тъпкова-Займова 2001:** Тъпкова-Займова, В. Свети Йоан Владимир и културното общуване в западните части на Балканския полуостров. – В: ГСУ, ЦСВП „Акад. Иван Дуйчев“, Т. 91(10), 51-62.
- Тъпкова-Займова 2014:** Тъпкова-Займова, В. „Българи родом...“. Комитопулите, цар Самуил и неговите потомци според историческите извори и историографската традиция. София: Академично издателство „Проф.Марин Дринов“, 2014.
- У спомен и славу 2015:** У спомен и славу светог Јована Владимира, књ. 1, Цетине: ИИУ Светигора, 2015.
- У спомен и славу 2016a:** У спомен и славу светог Јована Владимира. Историјски и богословски текстови о светом Јовану Владимиру, књ. 2/1, Цетине: ИИУ Светигора, 2016.
- У спомен и славу 2016b:** У спомен и славу светог Јована Владимира. Књижевно-историјски, књижевни и умјетнички текстови о светом Јовану Владимиру, књ. 2/2, Цетине: ИИУ Светигора, 2016.
- Христов:** Христов, Д. Късен дамаскин от Охрид от 1870 г. достъп на 18.06.2017 <<https://www.academia.edu/4187016/%D0%9E%D1%85%D1%80%>

D0%B8%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8_%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%BD_%D0%BE%D1%82_1870_%D0%B3>

Цветковски, Недески, Димоски 2016: Цветковски, С., В. Недески, А. Димоски, Свети Јован Владимир: хагиографија-химнографија-иконографија, Скопје: Светиот Архиепископски Синод на Македонската Православна Црква – Охридска Архиепископија, 2016.

Чекова 2016: Чекова, И. Княз Йоан Владимир и литературната типологија на образите на князете мъченици – Црквене студии, 13, 2016, 53-72.

Шопов 1890: Шопов, А. Един документ за българската история, СБНУ, 2 (1890), 115-131.

Tapkova-Zaimova 1967: Tapkova-Zaimova, V. Un Manuscrit inconnu de la vie de St. Jean-Vladimir – Etudes balkaniques, 1967, 6, 179-188.

Ἀκολουθία 1690: Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου ἐνδόξου βασιλέως καὶ μεγαλομάρτυρος Ἰωάννου τοῦ Βλαδιμήρου καὶ θαυματουργοῦ. Ἐν Βενετία, 1690.

Νικόδημος Ἀγιορείτης 1819: Νικόδημος Ἀγιορείτης, Συναξαριστὴς τῶν δώδεκα μηνῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ, Τ. 3ος, Ἐν Βενετία, 1819.

**ИДЕОЛОГИЧЕСКА
ДОМИНАЦИЯ И СЪПРОТИВА.
КОНФОРМИЗЪМ И НЕПРИСПОСОБИМОСТ
В ЛИТЕРАТУРАТА**

*Ideological
domination and resistance.
Conformism and non-adaptivity
in literature*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

РЕГУЛАЦИЯ И АДАПТАЦИЯ:
НЕОЛИБЕРАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ

Наталия Христова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

REGULATION AND ADAPTATION:
THE NEOLIBERAL EDUCATION

Natalia Hristova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. This article attempts to discover the current transformations in the school education and the tendency towards marketization of the education and research. The study examines the processes of spreading of neoliberal logic in the education and some associated with it negative digital practices and transhumanist projects.

Keywords: Education, neoliberalism, ICT, transhumanism

Можем ли да мислим образованието като стока или услуга като всички останали, подвластни на пазарните механизми? Допреди няколко десетилетия този въпрос би ни се сторил абсурден или смехотворен, защото по традиция образованието е възприемано като общо благо, като относително автономна спрямо икономическата сфера институция. В действителност обаче образованието е една от услугите, които са предмет на *Общото споразумение по търговията с услуги* (ГАТС), подписано през 1994 г. от над 130 държави в Маракеш. Тогава всъщност се създава Световната търговска организация, чиято цел е да координира либерализацията на световната търговия, включително и в сектори, които до момента са разглеждани като обект на изключително държавно регулиране. И това ще рече, че днес да обучаваши, да преподаваш в училище или университет, не означава вече, че формираши култура, знание, че трансмисираши минало, памет, културен опит, а просто че предоставяши услуга, която може да стане предмет на търговия, стига да спазваш договореностите на Световната търговска организация за внос или износ. Така например един американски доклад от 1998 г. (Laval, Weber 2002: 14) отчита трансграничната

продажба на образователни услуги от национални предприемачи на чуждестранни купувачи, имайки предвид всъщност разходите за обучение и престой на чуждестранни студенти в американски университети или колежи.

Позоваваме се на този пример, защото той ни се струва достатъчно симптоматичен за неолибералния обрат, осъществен в западните общества през 80-те години на миналия век, за подчинението на всички сфери на социалния живот, в това число и образованието, на икономическата логика и на пазарните отношения. Подчинение, което, както подчертава Световната банка, превръща тази „локална, вградена в определена култура, институция, която наричаме училище, в нещо безнадеждно остаряло, в нещо, което вече излиза от употреба“ (Laval, Weber 2002: 20).

Затова училището и университетът би следвало да се превърнат в един нов вид услуга, в нов вид предприятия, прицелени в производството на конкурентоспособен, адаптабилен, гъвкав човешки капитал, на надежден човешки ресурс в икономическата надпревара. И ако в онези години САЩ са безспорните лидери в тази насока, то Европа с изключение на Великобритания по-скоро изостава от процеса на икономическото инкорпориране на образованието. Така например в началните етапи на консолидацията на Европейския съюз образованието е считано за сфера, която е извън обсега на действието на Съюза, за институция със свои специфични спрямо пазарните механизми функции, и следите на това по-скоро традиционно, хуманистично разбиране за образованието могат да бъдат все още открити в някои от документите от последното десетилетие на XX век. Така например Бялата книга от 1995 г. декларира, че „главната цел на образованието е не толкова превръщането на човека в икономически инструмент, а в това, да се помогне на всеки индивид да разгърне пълния си потенциал“ (Jones, ред. 2011: 63). Подобен тип декларации обаче все по-често се превръщат просто в камуфлаж на новия тип политика, на тихата, мека революция в регулирането на европейското образование, зададена от Лисабонската стратегия, осъществяваща се не чрез преки интервенции във вътрешната политика на отделните страни, а посредством директиви, доклади, мониторинг. Тя налага едно ново разбиране за образованието, в което незаинтересованото, неутилитарно знание би следвало да бъде изместено от знанието с бърза възвръщаемост, от компетентностите и уменията, необходими за реализацията на новия вид човек, на хомо економикус. Или, както заявява Тони Блеър през 1998 г. : „Дълги години образованието беше обществена, социална кауза, днес то вече е икономически императив“ (Jones, ред. 2011: 44). Тази неолиберална визия за образованието се осъществява посредством новия публичен мениджмънт, чрез оценителски процедури, класирания, измервания, които моделират по нов начин училището и университета. Икономическата стойност на знанието се превръща в най-значимия критерий за оценка на преподавателската и изследователската дейност, в инструмент за нормализация на научната продукция, санкциониращ и изтласкващ в периферията непечели-

вшите, с ниска възвръщаемост на инвестициите изследвания. Новите диспозитиви на управляемост на образованието, сред които най-ясно се открояват тези на класиранията, бенчмаркинга и формалното количественото оценяване, могат да бъдат видени едновременно като симптом и оператор на подчиняването на средното и висшето училище на пазарната логика, на трансформацията на университета и училището в предприятие, а на учения, ученика и студента в предприемач на самия себе си.

Под претекста на бързото натрупване на информация и променящите се изисквания на пазара на труда младите хора днес се оказва, че би следвало да бъдат снабдени най-вече с определени измерими, изчислими компетентности, които да им позволят гъвкаво да се адаптират и безотказно да се саморециклират. „В съвременното общество, ни казва една съвременна стратегия, училището трябва да ревизира своите цели: има ли все още смисъл да преподаваме знания в едно общество, в което количеството информация се удвоява на всеки две години, реторично пита стратегията. Образованието трябва спешно да еволюира, благодарение на ИКТ, на новите технологии, ако не иска да стане излишно. От друга страна, тъй като в бъдеще на младия човек ще му се налага да сменя своята професия до десет пъти в живота си, то училището днес би следвало да формира умения както как да се учи, така и как бързо да се отучва, да се забравя наученото“ („Apprendre autrement“ à l'ère numérique. Se former, collaborer, innover : Un nouveau modèle éducatif pour une égalité des chances, 2012: 23). Мислен по аналогия на стоката като бързо изхвърляем от пазара на труда предмет, трудещият се би следвало да е изпразнен от знания, памет, идентичност, да е сведен до временен изпълнител на определени задачи, да бъде проектиран като един интелигентен автомат, снабден с опции за многократно саморециклиране, перфидно наричани учене през целия живот. Защото в следващите две десетилетия поне 50% от професиите, такива, каквито ги познаваме днес, ще станат или просто излишни, или пък работещите ще бъдат заменени от автомати, роботи, като това засяга не само шофьори, касиери, рецепционисти, санитарни, лични асистенти, военни и т.н., но и фармацевти, юристи, медицински сестри, хирурзи, учители, университетски преподаватели. Няколко примера в тази насока – освен гугъл кар, автономните автомобили, автономните летателни средства, роботите рецепционисти и фармацевти, роботите войници, наскоро една японска рекламна агенция обяви, че робот заема една от най-ключовите за всяка рекламна компания позиции – тази на креативния директор. Роботът е изкуствен интелект и е в състояние да дава креативни насоки в работата на ръководената от него рекламна дирекция и ще бъде обучен да взема креативни решения.

От своя страна, определени трансхуманистични мозъчни тръстове/ тинк-танкове ни обещава също, че до 2035 г. общообразователното училище и университетите ще останат в миналото (Future Agendas for Global Education 2013: 18). А образователните политики днес би следвало да подготвят пътя тъкмо за този процес.

Трансхуманизмът, конвергенцията на нанотехнологии, биотехнологии, информационни технологии и когнитивни науки (т. нар. конвергенция НБИК), прицелен в усилването на физическите, когнитивните и прочие способности на човека и в достигане до онзи момент на сингуларност, в който изкуственият интелект ще превъзхожда човешкия и машините, автоматите ще са онези, които ще взимат решения за бъдещето на човечеството, настоява, че училището такова, каквото го познаваме, трябва да изчезне, радикално да се трансформира така, че да подготвя нашите деца за бъдещата им неравна конкуренция с интелигентните автомати. За да отговори на предизвикателствата на бъдещето, образованието трябва да мобилизира целия ресурс на НБИК технологиите. Освен МООКс от второ поколение (масивните онлайн отворени курсове) училището на бъдещето ще използва абсолютно легализирана евгеника. Всъщност, днес Китай вече е лансирал програма за селектиране на най-интелигентни ембриони и производство на свръхнадарени деца, а бившата жена на Сергей Брин оглавява подобна компания, филиал на Гугъл, за бебета по каталог. Затова и образованието ще започва преди раждането, преди зачеването дори, настояват трансхуманистите. Знанието, от своя страна, вече не е нещо съществено, то става излишно, тъй като единствено важен е мозъкът, невронът, който според тях е новият петрол на бъдещето. Учителят, разбираемо, в този проект не е онзи, който преподава знания, а трябва да се превърне по-скоро в неврофизиолог, в неврокултиватор, невроинженер, неврохакер, така че медицина и образование постепенно да се слоят, тъй като, от една страна, допингирането, медикаментозното усилване, приемането на ноопрепарати, подобряващи когнитивните функции, ще е напълно легална и обичайна практика, а от друга, учениците на бъдещето ще са снабдени с вътремозъчни импланти, с една хибридна интелигентност – едновременно изкуствена и биологична. Или, както ни обещава Рей Курцвейл, до 2035 година ние ще имаме имплантирани в мозъка си нанороботи, с които директно да се свързваме с облака на бъдещето – бъдещите облачни технологии.

И ако всичко това ни се струва повече или по-малко от сферата на футурологията и научната фантастика, то трябва да подчертаем, че зад този проект стоят изключително мощни икономически гиганти, пръв сред които е Гугъл, които вече имат и немалка политическа подкрепа, както и че в настоящата ситуация вече са налични редица процеси и тенденции, подготвящи почвата, върху която да се развие този проект. Най-явна сред тях е може би ролята, която са призвани да изпълнят ИКТ в образованието. Какви са негативните измерения на масовото внедряване на новите технологии в образованието, става ясно обаче още в началото на века, през 2001 г., по време на организираната от Европейската комисия с подкрепата на Майкрософт, Сиско, Интел, АЙБИЕМ среща на високо равнище, посветена на електронното образование. На тази среща Вивиан Рединг, европейски комисар по образованието и културата тогава, препоръчва да се създадат благоприятни условия за раз-

витието на пазара на нови технологии за образователни цели и официално овластява индустриалните партньори с правото да решават какви ще са методите на преподаване, а и да моделират учебното съдържание. „Вашата роля и вашата „образователна“ отговорност в партньорство с образователните институции става все по-значима, тъй като чрез програмите и продуктите, които разработвате, имплицитно предопределяте и образователните модели. Защото към предлаганите от вас нови технологии имплицитно се асоциират, добавят модели на това, какво и как трябва да бъде преподавано и учено“ (Archambault 2002: 51). Това изказване на Рединг реално потвърждава дългогодишните интуиции на редица изследователи, които разобличават претенциите на ИКТ да се явяват панацея едва ли не за всички проблеми на училището и ги разкриват по-скоро като троянския кон на неолиберализма, а днес и на трансхуманизма, в образованието.

В заключение само ще уточним, че децата на онези, които са овластени да инициират тези трансформации в образованието, на хората от Силициевата долина, масово учат в училища без екрани и интернет, в училища, в които се преподава по традиционни методи едно класическо знание, в това число старогръцки и латински език.

Библиография

- „Apprendre autrement“ à l'ère numérique. Se former, collaborer, innover: Un nouveau modèle éducatif pour une égalité des chances, 24 février 2012. [http://www.missionfourgoustice.fr/missionfourgous2/IMG/pdf/Rapport_Mission_Fourgous_2_V2.pdf]
- Archambault 2002:** Archambault, J.-P. Institutions éducatives et e-formation. Medialog, № 44, 2002.
- Future Agendas** for Global Education. Agency for strategic initiatives, 2013.
- Jones 2011:** Jones, K. L'école en Europe. Politiques néolibérales et résistances collectives. La Dispute, 2011.
- Laval, Weber 2002:** Laval, Ch. et Louis Weber. Le nouvel ordre éducatif mondial. Syllepse, Paris, 2002.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмошие и приспособяване“

ОБРАЗОВАНИЕТО ПО ЛИТЕРАТУРА –
КРИЗА НА ХУМАНИТАРИСТИКАТА В ХХІ ВЕК
И FACEBOOK ОБЩЕСТВОТО

Наташа Крумова-Христемова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

LITERARY EDUCATION –
A HUMANITARISTICS CRISIS WITHIN THE 21ST CENTURY
AND THE FACEBOOK SOCIETY

Natasha Hristemova-Krumova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The subject of this report is to outline some of the problematic fields of humanities in the 21st century, to identify the challenges it faces, and also the role of the teacher in this process of “dissolution of literature in the field of social relations”, stemming from increasingly fast-moving technologies in modern society. In postmodern society, the Web undoubtedly influences readability, thought processes and the formation of “cultural” memory, so some of the teacher’s efforts to support the development of the cognitive abilities of the student are outlined. The literature education in the high school degree in the age of facebook society takes place in the free field of expression of the main actors in it – a teacher and a student.

Keywords: postmodern society, the Web, *facebook* society, critical reading and critical writing skills in literary education

Предмет на настоящия доклад е да се очертаят някои от проблемните полета в хуманитаристиката в ХХІ век, да се посочи пред какви предизвикателства е изправена тя, а също така каква е ролята на учителя в този процес на „разтваряне на литературата в полето на социалните отношения“, породени от все по-бързо навлизащите технологии в съвременния социум.

В постмодерното общество *Мрежата* безспорно влияе върху четивността, мисловните процеси и формирането на „културна“ памет (Кар 2012: 56), ако се позовем на Николас Кар, а това десетилетия наред е било запазена територия на литературата, в този ракурс на съждения на преден план изпъкват някои от усилията на учителя за подпомагане на развитието на когнитивните

способности на ученика. Обучението по литература в гимназиалната степен в епохата на *facebook* обществото се осъществява в свободното поле за изява на главните действащи лица в нея – *учител* и *ученик*. Важен аспект от работата между тях е екипността, за да е успешен техният образователен дизайн, а на преден план изпъква необходимостта от осмисляне на мястото на методиката на преподаване. Детерминирането у учениците на умения за критическо четене и критическо писане в обучението по литература е ключова стъпка, тъй като образованието по литература е в постмодерното общество, където е видна кризата на хуманитаристиката в ХХІ век. Взаимоотношенията между учителя и ученика трябва да бъдат разглеждани вече във връзка с *Мрежата*, която става екзистенциална, тъй като за учениците техните социални контакти, памет, информация и култура минават през нея. Животът на ученика може да бъде сравнен с фрагменти от чужд живот на „персонализираното“ общество, което въпреки споделянията в *Мрежата* остава анонимно и самотно. По какъв начин обаче обучението по литература може да под/с-помогне ученикът да не се загуби сред информационния поток, където модерният човек е в глобалния свят, той е публична личност, но и е същевременно анонимен, алиениран? Ако учителят търси алтернатива, за да осъществи качествена образователна комуникация, то той трябва да се стреми и да съумее да подпомогне проектирането на свят заедно с учениците си. Неговите ролеви функции ще бъдат не само на участник, но и на наблюдател в дизайна на урока. Доколко обаче преподавателят по литература има автономията да бъде „институцията“, която ще трафемира поливалентните смисли, които ще се породят в съзнанието на ученика, да изградят у него ценностния регистър, около който той да формира своята нравствена скала? Еднозначен отговор едва ли може да бъде даден.

В книгата си „Учител по литература ли? Не съм от тях“ проф. Никола Георгиев посочва, че: „Няма непротиворечива професия, но коя ли е по-противоречива от учителската? Сложността и раздвоението на обществения ред и човека се проявяват тука както едва ли някъде другаде. Професия, която възвисява и принизява и учителя, и питомците му. Всеки, който обучава, властва над обучаваните. Според едни това е за добро, според други – за лошо, а според и двете страни е неизбежно.“ (Георгиев 2010: 12). Нелека задача е днес да бъдеш учител, но кога ли всъщност е било?! Конформизмът в обществените нагласи често пъти е спирачка по пътя на еволюционните ни лъкатушения, историята е богата на такава фактология, уви. Важен аспект от работата на преподавателя е дали ще заложи на концепцията за *надмощие* над ученика при преподаването или ще се *приспособява* в работата си с него. Ако учителят съумее да формира критичен подход у учениците при анализиране на литературните текстове, той би могъл да провокира у тях не само евристичните им нагласи за изява, но и тяхната саморефлексия. При критическото мислене информацията не е краен пункт, а е отправна точка, а това е един от възможните пътища, за да се постигне качествено преподаване на учебния материал.

Разграничаванията между бързото и бавното мислене (Канеман 2012: 52), както посочва в книгата си „Мисленето“ Даниъл Канеман, при човека и пребиваването му в новите социални парадигми на интернет обществото би ли могло да замени необходимостта от четенето на сериозна литература (известни и под разпространените понятия „литературен канон“, „литературна класика“), или литературата е обречена да пребивава в епохата на *facebook* обществото, където маргиналиите могат да се превърнат в знакови хронотопи на един лутащ се индивид в социума? На тези въпроси преподавателят по литература в гимназиалната степен едва ли ще даде категоричен отговор на своите ученици, но би могъл да ги подтикне със сигурност към размисъл.

Апориите на Сократ, Зенон Елейски и Кант днес биха били интелектуално предизвикателство не за масовия читател, а за интелектуалците, устремени към знанието като ценност. Идеологическите доминанти днес са много, ценностите са подложени на преосмисляне, дори възниква реторичното питане има ли нужда от такива. Когато обаче едно общество загуби способността си да задава въпроси, да бъде стожер на културата и образоваността, то то е обречено на интелектуална смърт. В този аспект на разсъждения възниква питането какъв ще е инструментариумът, с който ще борави учителят. Той трябва да е базиран не само на критическата литература по различните теми, но и на учебниците, които, както посочва проф. Атанасов в своята статия „Литературно образование и критика“, „са критически модели, които конструират конкретния текст спрямо комплекса от художествени текстове и интерпретират тези текстове в полето от феномените и значенията на българската литература и култура“ (Атанасов). Учителят ще трябва да е фасилитаторът, който ще „пре-веде“ литературните текстове не само през корелацията на множеството учебни стратегии за работа, като дискусии, създаване на писмени работи (есе и интерпретативно съчинение, съгласно учебните програми в гимназиалната степен на образование), групова работа, но и да създаде условия, в които да се осъществи функционалната грамотност на учениците. Как ще се постигне тази литературна адаптация и езикова култура и грамотност у учениците, е въпрос с множество отговори, но безспорно преподавателят трябва да се превърне в човека, провокиращ размисли у учениците, а не да ги стимулира към репродуциране на знания, които са готови щампи. Дали ще успее в това си начинание? Да, ако той не се стреми към преподаване само на теоретични конструкти, а провокира у учениците критическо мислене и критически анализ. Репрезентирането на множеството смисли при учениците, понятието „мимезис“, според разбирането на Аристотел, като подражание, ще проектира един свят, в който литературните текстове не са суха и изпразнена от съдържание книжна факталогия, а генериран ценен опит на нашите предци. Навярно тогава няма да бъдем поставени пред дилемата, дали образованието по литература разкрива кризата на хуманитаристиката в XXI век, а ще бъде част от глобалното учене през целия живот, а в частност – обучението по литература в епохата на *facebook* обществото.

Метакогнитивният процес на мислене за ученето у учениците е важна цел за преподавателя по литература в гимназиалната степен, защото е от съществено значение да се разбере от учениците, че четенето на заложените в учебните програми текстове не е, за да се мултиплицират някакви готови литературоведски шампи и клишета, с които те да боравят. Ключов аспект е у учениците да се развият умения да извличат информация от различни типове текстове (като сфери на общуване и жанрове), да се работи по посока на изграждане на умения за анализ на художествен текст (независимо в коя литературна епоха е създаден). Учителят трябва да посочи на учениците спецификата на литературно-историческия контекст, в който е създадено произведението, да изгради у тях модели, чрез които да могат да конструират смисли въз основа на познавателните си равнища и придобити знания.

Днес, в ХХІ век, обаче учителят в своето преподаване има конкурент в лицето на *Мрежата*, тъй като учениците са фокусирани предимно чрез съизмерването си в социалните мрежи, където тяхното одобрение е приоритетен фактор на съществуването им. Преподаването на български език и литература е обучение, ориентирано не само към даване на знания, но и към развиването на умения за комуникация и грамотност. В множество нормативни документи е посочено точно това. Но в дискурсната ситуация на обучението учител – ученик все повече нарастват очакванията към учителя. Ако запитате един съвременен ученик какъв се очаква да е добрият учител за него, ще получите множество отговори, но преобладаващото ще е, че той трябва да е компетентен, атрактивен и мотивиращ ги. Всеки учител иска да отговори на високите изисквания на учениците си, но претрупан от бюрократичната документация, спусната му от административните институции, той все повече се задушава да бъде забавният и експериментиращ преподавател. От другата страна, на „барикадата“ е, че сме в епохата на *facebook* обществото, където предизвикателствата за учениците са разнородни. Доколко обаче учителят ще успее да реализира своите стратегии за преподаване, воден от хуманистичните подбуди, че дава на своите ученици знания, формира у тях умения, а от по-съществено значение е да ги научи да бъдат ценностни хора, да обичат онова, което създават. Познавайки се на едно от твърденията на проф. Н. Георгиев в книгата му „Тревожно литературознание“, се натъкваме на още един немаловажен фактор, а именно, че: „Устойчивостта и неустойчивостта на литературоведските концепции е свързана и с начина на тяхното възникване. В едната посока действа правилото за, с извинение, на разградения двор, в другата – вътрешното литературоведско самопораждане. В първия случай литературоведското мислене се оказва част или пряко повлияно от това, което става извън него“ (Георгиев 2006: 49). Със сигурност учителят ще трябва да работи в посока на приспособяване, съобразявайки се с литературните конвенции, ще се наложи обаче да търси нови средства и похвати за преподаване на литературата, за да въздейства адекватно на учениците си.

От съществено значение обаче е и един друг аспект, който в бъдеще ще е приоритетен за учениците, а именно тяхната реализация в живота. Знаейки този факт, учителят, като един от факторите в този процес на изграждане на умения у учениците, трябва да се съобразява, че „образованието е в сърцевината на Лисабонската стратегия за изграждане Европа на знанието, което означава, че то следва да бъде ориентирано преди всичко към реализацията на младите хора и към нуждите на пазара, тъй като именно по този начин ще играе ключова роля в социалните политики за развитие на човешките ресурси на Европейския съюз“ (Атанасов 2010), както посочва в статията си „Образование и е-ресурси в учебна среда“ проф. Владимир Атанасов. За това, разбира се, е необходимо качествено образование, явно е, че учителят от XXI век ще трябва да се приспособи към нуждите на постмодерните времена, в които живеем. Проблемът е обаче дали обществото ще съумее да не прави компромиси, като загърбва хуманитаристиката, а набляга все повече на технологиите. По-скоро те трябва да станат част от новите средства, които ще подпомогнат литературните конвенции, новите средства и похвати, с които ще работят преподавателите.

Надмогване или приспособяване ще бъде преподаването по литература и ще съумеят ли учителят и ученикът днес да извървят пътя заедно, надмогвайки инерциите на *Мрежата*, в чиято клопка са попаднали макар и по различни начини? Предизвикателството за всеки хуманитарист днес е, че който се е докоснал до полифоничната множественост от смисли, които са трупани от мислители векове наред, не може да остане безразличен към нейната загуба. Деликатно и не по силите на всеки преподавател е да „преведе“ тази многозначност до съзнанието на ученика, роден във *facebook* обществото. Хуманитаристиката днес е изправена пред поредното предизвикателство, тя е оцеляла до XXI век, защото е репрезентирала и конструирала светове, които са помагали на човека да оцелее в различни кризи за социума, затова образованието по литература е онзи духовен мост, който може да е фундаментът, необходимата духовна опора за човечеството, която ще го изведе извън галактиките на познатите ни светове във все повече технологизиращия ни се свят.

Библиография

- Атанасов:** Атанасов, Владимир. *Литературно образование и критика*. – В: <liternet.bg/publish/vatanasov/obkrit.htm> (посетен на 08.07.2017).
- Атанасов 2010:** Атанасов, В. *Образование и е-ресурси в учебна среда*. – В: *Български език и литература*, 2010 г., кн. 3.
- Георгиев 2006:** Георгиев, Никола. *Тревожно литературознание*, София: изд. „Просвета“, 2006.
- Георгиев 2010:** Георгиев, Никола. *Учител по литература ли? Не съм от тях*. София: изд. „Просвета“, 2010, с. 12
- Канеман 2012:** Канеман, Даниъл. *Мисленето*. София: изд. „Изток&Запад“, 2012.
- Кар 2012:** Кар, Николас. *Под повърхността*, София: ИК „ИнфоДАР“, 2012.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

АКТУАЛНОСТ НА ОПРЕДЕЛЕНИЕТО
„ИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКИ ЛИТЕРАТУРИ“ В СЪВРЕМЕННИЯ
ЛИТЕРАТУРЕН КОНТЕКСТ

Ани Бурова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE RELEVANCE OF THE DEFINITION
„EASTERN EUROPEAN LITERATURES“ IN THE CONTEMPORARY
LITERARY CONTEXT

Ani Burova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The article comments the sustainability of the definition “Eastern European literatures” in the contemporary literary context. The paper investigates whether a constantly topical use of the definition is a consequence of stereotypes and steady foregoing expectations towards the literatures it relates to or it is a result of a really existing, recognizable today specific literary tradition.

It also comments to what extent the use of the definition represents an imposing of stereotypes and easy categorizations, and to what extent the defence of the specific character of the Eastern European literary tradition is a resistance to the inclination to unification inherent for modern culture. The interpretation is based mainly on the works of contemporary Eastern European authors, written about 2000, where the examined concept have been discussed.

Key words: Eastern European literature, modern literature, literary tradition, stereotype

В есето на украинския писател Юрий Андрухович „Централно-източна ревизия“ се съдържа епизод, описващ дискусия между източноевропейски и западноевропейски интелектуалци, състояла се в началото на 90-те години на XX в. „За кой ли път наблюдавах поредната и типична среща... – споделя по-вестователят. – Ставаше дума за изясняването на изключително важни неща според тях: за „падането на Стената и за културата без граници“, за „сближаването и противопоставянето на манталитетите“, за „новите дрехи на старите национализми“, за „духовната архитектура на Европа през третото хилядолетие“... (Андрухович 2007: 32). Епизодът звучи анекдотично и не е случайно, че

съответната глава в есето носи заглавието „Фейлетон“. Дискусията е описана като смесица от модни интелектуални клишета и сблъсък на стереотипи, макар целта ѝ всъщност да е тяхното преодоляване. Разговорите – на тази конкретна среща и на многото подобни, както внушава Андрухович – повтарят едни и същи тези и се оказват безплодни. В крайна сметка (понеже отношението и тонът на участниците всъщност са доброжелателни, а и целта на начинанието е сближаването и опознаването, а не сблъсъкът и противопоставянето) дебатите приключват примирително: „От страна на модераторите изскачаше спасителната мисъл за терминологичната несъгласуваност, за неточността на синхронните преводи, за необходимостта да се разбираме на *лош английски*, после някои от по-старите, които и без това нищо не схващаха, започваха да убеждават останалите в правото на всеки да има собствено виждане и че различните мнения били интелектуалното богатство на света. За заключителната вечеря е достатъчно да кажем, че всичко се донепасваше“ (Андрухович 2007: 33).

Есето на Юрий Андрухович е показателно за устойчивостта на антиномията „Запад – Изток“ в контекста на европейската култура. В съвременната ситуация на интензивен межкултурен диалог и в среда, доминирана от преводната литература, определението „източноевропейски литератури“ продължава да е актуално, а рефлексът произведенията, създадени от автори от Източна Европа да бъдат вписвани в определена традиция при появата им на чужд език и при възприемането им в чужда културна среда, се оказва стабилен и не дава признаци да отслабва. В критическата им интерпретация доминира призмата, акцентираща върху принадлежността към тази културна традиция или поне очакването да носят приписваните ѝ белези. Съществуват издателства и издателски поредици, специализирани в издаването на източноевропейски литератури. Това специфично обособяване очевидно говори за възприемането на източноевропейската традиция като разпознаваема, важна и ценна, но също така и като крехка или уязвима, щом се нуждае от него.

Дали вписването на книгите и авторите, идващи от източноевропейските страни, в точно определен контекст е следствие от действието на стереотипи, от улесняващия рефлекс на предварителните очаквания и на класификациите, обслужващи функционирането на книжния пазар, или има своите основания в реалното съществуване на литературна традиция, разпознаваема чрез художествени и тематични белези и определени представи за литературата? Проблемът има множество аспекти, но настоящият текст се спира преди всичко върху начините, по които е интерпретиран от самите източноевропейски автори в техните произведения. Оказва се, че темата присъства доста интензивно в съвременната проза. Сюжетът за писателя, който се сблъсква със стереотипа за източноевропейската литература, попада в него или пък отстоява тази своя принадлежност, се очертава като типичен през последните десетилетия – вероятно защото произтича от актуалната литературна действителност, но и защото за съвременната литература са присъщи подобни в същността си металитературни тематизации.

В контекста на тази тенденция създадената в есето на Андрухович картина на затрудненото, сковано от стереотипи общуване между източно- и западноевропейски интелектуалци и писатели не е изключение – тя е по-скоро представителна за начина, по който мнозина източноевропейски автори възприемат и описват присъствието си в съвременната литература. Сходен епизод откриваме например в есето на поляка Анджей Сташук „Корабен дневник“. Тук действието се развива в рамките на писателски семинар, където американските автори се стремят да обяснят на източноевропейските „как се разказват ясни и завладяващи сюжети“. Полският им колега обаче, въпреки добросъвестните си усилия, не успява да приложи съветите им: „Бог ми е свидетел, че се стараех да схвана метода, но собственото ми повествование се разкъсваше между пръстите ми..., а те от време на време ме питаха защо героят ми не се променя, защото в края е същият, както в началото“ (Stasiuk 2009: 114). Героят на Сташук не е в състояние да обясни разказите си на американските си колеги, но историите му намират отзивчиви и разбиращи слушатели сред унгарските писатели – тоест, сред други източноевропейци – които не питат за характера на героя, а се интересуват от онова, „което се случва зад гърба му“.

Още една сходна интерпретация на темата можем да открием в есето на чешкия писател Яхим Топол „Супермаркет на съветските герои“. В него се съдържа епизод, чиито герои са тримата писатели, за които става дума тук – самият Яхим Топол, Анджей Сташук и Юрий Андрухович. Откъсът разказва за съвместно литературно четене на тримата пред берлинска публика. В отзивите, които се появяват в пресата след това, се говори за „мъдреците от Изтока, варвари пред портите и подобни. Хумор, така да се каже“ (Topol 2007: 8). Очевидно тримата автори са посрещнати с одобрение или дори възторг, но реакциите спрямо текстовете им произтичат и от предварително очакване, от предзададено клише за характеристиките на източноевропейския творец и на създаваните от него произведения. От своя страна пък тримата писатели се сплотяват в общата си, споделена източноевропейска идентичност – „Ние сме писатели, които се подкрепят“, пише с автонасмешка Топол (Topol 2007: 8).

Показателно е, че и трите цитирани произведения се появяват около 2000 г., тоест, в период, когато тенденциите във възприемането на източноевропейските литератури, настъпили след преломната 1989 г. и падането на Берлинската стена, са вече установени и ясно видими. В този смисъл подобни творби пресъздават опита на източноевропейския писател в създалия се нов литературен контекст на прелома на XX и XXI век. (Впрочем, една от важните черти на типологическо сходство между произведенията, принадлежащи към разглежданата тук тематична тенденция, е тъкмо автобиографичният характер, както проличава и от сюжетите на споменатите по-горе есета.) Не е случайно също и че авторските биографии на коментираните тук писатели са твърде близки – Юрий Андрухович, Анджей Сташук и Яхим Топол са представителни фигури на авторското поколение, формирано на прелома между тоталитарния и посттотали-

тарния период; от началото на 90-те години на миналия век насам те се налагат като авторитетни имена в родните си литератури, а извън границите им – и като знакови за съвременните източноевропейски литератури творци.

Както е видно от есетата на Андрухович, Сташук и Топол, сюжетът за стереотипите и сблъсъка с тях е показан преди всичко в ироничен – или по-точно автоироничен – план. Отвъд комичните детайли обаче тези произведения представят темата като комуникативен, всъщност по-скоро когнитивен проблем между представителите на литературата от източната и западната част на континента. Очевидно става въпрос за разминаване между два типа мислене за литературата, за противоположни разбирания за нея, които ѝ приписват различен статут и функции. Това противоречие е често коментирано в прозата на хърватската писателка Дубравка Угрешич. При нея появата на подобна проблематика е съвсем логична – емигрантската ѝ позиция (тя напуска родината си в началото на 90-те години на миналия век, в разгара на войните в бивша Югославия) превръща темите за идентичността, но и за стереотипите в централна за творчеството ѝ; освен това от близо две десетилетия в произведенията си тя изследва промените в статута на литературата в съвременния културен контекст. В есеистичната ѝ книга „Четенето забранено“, също издадена на прелома между XX и XXI век, се съдържа епизод, в който идващ от Източна Европа автор е запитан какво работи. На отговора му, че е писател, събеседникът отвръща: „Я, какво съвпадение! И нашата десетгодишна дъщеря тъкмо завършва романа си. И издател си имаме!“ (Угрешич 2002: 96). Непривичната за героя ситуация, в която авторитет на писател има всеки, който пише, пък било то клюкарска колонка, книга с рецепти или в някой от жанровете на масовата литература, го оставя потресен, обиден и безпомощен. Дубравка Угрешич обобщава ситуацията на автора, попаднал в литературния свят отвъд границите на родината си след преломната 1989 г., така: „За вече оформения източноевропейски писател, който, докато се усети, се оказа в западния литературен пазар, най-големият шок дойде от липсата на каквито и да било литературно-ценностни критерии. Защото ценностните критерии бяха капиталът, който нашият източноевропейец най-грижливо кѳташе през целия си литературен живот. И тогава изведнѳж се оказа, че капиталът му не струва и пукната пара. [...] За източноевропейеца срещата с литературния пазар беше интимен трус от най-висока степен, загуба на почвата под краката, смъртоносен удар по писателското еѳго“ (Угрешич 2002: 95-96).

Всъщност сблъсъкът на тези две противоположни представи за литературата е не толкова регионален (между Изтока и Запада), колкото темпорален. Поради факта, че се развива в рамките на социалистическата държава, литературата в страните от Източна Европа до много по-късно запазва идеята за мисия и послание, които надхвърлят функцията просто на четиво или забавление, а оттук – и по-високия си обществен авторитет. Особено неофициозната литература, която представлява алтернатива на идеологическото клише, е възприемана като източник не само на важни смисли, а и на етически критерии

в един свят на идеологическото безсмислие и на сгрешените морални норми. Ако съдим по написаното от източноевропейските писатели, рязко променената ситуация след падането на Берлинската стена ги поставя в сложно положение – дава им както неограничена свобода в избора на теми и художествени почерци, така и възможността творбите им да излязат отвъд границите на родните им литератури, но същевременно ги поставя в конкурентната среда на един различен литературен свят, доминиран от неочаквани за тях закони и критерии, в който доскоро присъщият за родните им общества статут на литературата отдавна се е променил под напора на масовата култура.

Същинската сложност на ситуацията обаче произтича от парадокса, че при все това „на запад“ съвременните източноевропейски книги и автори биват посрещани с очакването да отговорят на определена представа, която предполага, че те неизменно принадлежат на традиция, обвързана с идеята за „високата“ култура. Според тази представа източноевропейските произведения неминуемо съдържат важни, „екзистенциални“ проблеми и са свързани с набор от сериозни теми като паметта, идентичността и т.н. Немската публицистка и редакторка Катарина Раабе, работила за някои от най-авторитетните германски издателства, публикуващи източноевропейски творци, пише, че в началото на 90-те години на миналия век очакванията за появата на „големите романи“, които да опишат европейския опит от втората половина на XX в. или прелома, настъпил след 1989 г., са насочени именно към авторите от бившите социалистически страни. В студията си „Когато мъглата се вдигна. Литературата на Източна Европа след 1989 г. през очите на Запада“¹ Раабе посочва редица източноевропейски автори, които в романите си успяват да изговорят това травматично минало и динамично настояще на континента (между тях впрочем тя нарежда и коментиратите в настоящия текст Яхим Топол и Юрий Андрухович), но също така отбелязва, че въпреки безспорната си значимост никоя от тези книги не се превръща в бестселър. Явно тези произведения, независимо от художествените си достойнства, са обречени да останат оценени само в тесния кръг на професионалната или поне изкушената публика и са по презумпция некомуерсиални.

На какво се дължи противоречивата ситуация, в която се озовават източноевропейските литератури в края на миналия век? Очакванията към тях са очевидно наследени от предходния период, преди 1989 г., когато малкото книги, преминали Желязната завеса (преди всичко творби на емигранти или дисиденти), са възприемани не само като художествен факт, а и като историческо свидетелство и морален жест. Чисто литературният интерес към тях трудно може да бъде отделен от интереса към политическите реалности. „Когато човек изследва начина, по който източноевропейската литература е била

¹ Цитирано е заглавието на студията от публикацията ѝ в превод на чешки. В оригинал текстът излиза под заглавие: *Der erlebte Raum. Literatur im östlichen Mitteleuropa seit 1989*. In: *Osteuropa*, № 2-3, 2009, 205-227.

представяна преди 1989 г., става ясно, че независимо от стила или темата на авторите, книгите им са пускани на пазара като политически текстове“, пише славистът Андрю Вахтел (Вахтел 2007: 77). Ситуацията в края на миналия век е силно променена, но рефлексът от художествените текстове да се очаква не само литературно преживяване, но и обяснение за историята, остава. „Литературата от страните от Източна Европа се възприемаше основно като документ. – пише Катарина Раабе за ситуацията през 90-те години на XX век. – Читателите отделяха внимание и на стила, но все пак основно се интересуваха от информацията. (...) Ставаше въпрос за тежестта на историята, за историята, която можеше да бъде разказана едва сега, след като тези страни се бяха освободили от монопола на Партията. В това отношение от литературата се очакваше много“ (Raabe 2013: 318).

Изглежда, че сложността на контекста, в който се озовават източноевропейските литератури през последните десетилетия, се формира от паралелното въздействие на два взаимно усложняващи се фактора – те са поставени в общата конкурентна среда, но едновременно с това и пред очакването да отговорят на определен стереотип. Същевременно завръщането им в общоевропейския контекст след 1989 г. ги лишава от онази „екзотика“ на свидетелство от един непознат свят, което неминуемо води до спад на интереса към тях сред чуждата публика. Трудно можем да си представим, че днес с някой източноевропейски писател, независимо от качествата на творчеството му, би се повторила ситуацията с емигранта Милан Кундера от 80-те години на миналия век, когато се появяват два сборника с текстове на някои от най-значимите световни писатели, посветени на прозата му (между авторите в тях са И. Калвино, Ф. Рот, Д. Ъпдайк, Д. Лодж, О. Пас, К. Фуентес, Е. Л. Доктороу и др.). Накратко, върху творбите на съвременните писатели от Източна Европа продължава да се проектира очакването да носят белезите на определена литературна нагласа, пребивавайки обаче в конкуренция с произведенията на авторите от останалата част на Европа и изобщо на света, без вече да могат да разчитат на предимствата на „екзотиката“, на принадлежността си към някаква различна другост. Или, както се изразява един герой на Дубравка Угрешич в „Четенето забранено“ – издател, който обяснява на писателка отказа си да публикува книгата ѝ – „Източноевропейците вече не са на мода“ (Угрешич 2002: 32)².

² В изследването си върху статута на писателя в Източна Европа след 1989 г. Андрю Вахтел пише: „В същото време писателите от Източна Европа са загубили своето очарование за Запада. Докато в най-тежките времена от студената война появата на „Архипелаг Гулаг“ на Солженицин, изнесен тайно от Съветския съюз и публикуван едновременно на няколко европейски езици беше голяма новинарска сензация, днес появата на нови творби от региона едва се забелязва. Освен това за източноевропейските писатели става все по-трудно да се доберат до аудиторията на Запада, особено до английски говорещите читатели“ (Вахтел 2007: 77).

„Същевременно обаче идеята за наличието на източноевропейска традиция е представена по нееднозначен начин в творбите на писателите от региона. От една страна, тя е коментирана като клише, което ограничава възприемането на произведенията в определени рамки и очаквания. От друга страна, при много от разглежданите автори имплицитно или експлицитно се отстоява нейното съществуване и принадлежността на собствените им произведения към нея. Ако обобщим приписваните ѝ характеристики, тя е неразривно свързана с паметта и черпи идентичността си от нея, стремейки се да изговори личностния и общностен опит от миналото и съвременността. (В „Централно-източна ревизия“ в основата на непреодолимото разминаване между „западната“ и „източната“ гледна точка е тъкмо отношението към историята – за идващите от западната част на континента, определени от Андрухович като „извънисторически щастливци“, паметта за миналото е излишно бреме, за източноевропейците – „историоцентрични нещастници“ – тя е център на човешката и културна самоличност.) Тоест, източноевропейската литература е разпознаваема през художествени характеристики и доминиращи теми, но преди всичко през самото разбиране за смисъла и статута на литературата, и възприема самата себе си като сложна, смислово дълбока и многопластова. Изглежда странно, но ситуацията сякаш твърде малко се е променила от средата на XX до началото на XXI век – почти по същия начин и със същите затруднения през 50-те години на миналото столетие полският емигрант Чеслав Милош се старее да обясни източноевропейската идентичност пред Запада в класическата вече книга с есета „Моята Европа“. В сблъсъка си с взаимната непроницаемост между европейските Запад и Изток Милош определя опита си като „проповед на мисионер сред диваци“ (Милош 2012: 21). „Никога няма да ни разберете“, казват източноевропейските интелектуалци и писатели на западните си колеги в спора, описан от Юрий Андрухович в „Централно-източна ревизия“, изразявайки повече от пет десетилетия по-късно същото усещане за недоразбиране, разминаване и неспособност за вникване в творчеството им.

„Въпреки че – както е видно от разглежданите текстове – много от авторите споделят тази литературна идентичност и се причисляват към нея, не липсват и нейни критични опоненти. Един от типичните примери в това отношение е чешкият прозаик Михал Вивег с есето си „Как се става чешки писател лесно и бързо“ (отново издадено през междувековната 2000 г.). Там авторът източноевропеец е описан като жертва на собствените си литературни предразсъдъци – той е „намусен и сърдит“, уверен, че „истинският“ творец „бива легитимиран от две неща – бедност и неуспех“ (Вивег 2003: 12-13). В саркастичния и преувеличено гротесков прочит на Вивег типичната представа за източноевропейската литература е видяна като предразсъдък, като „мит“, който обрича писателя на провал. За Вивег изходът е в преодоляването и скъсването с това анахронично според него разбиране за литературата. Явно обаче подобен избор не гарантира непременно успех – защото, както видяхме, чуж-

дата публика често иска да разпознае в източноевропейските творби чертите на тъкмо тази представа за художествения текст, която Вивег отхвърля.

Видно е, че ситуацията, в която се намират съвременните източноевропейски литератури, е противоречива, но противоречиво е и отношението към това определение от страна на самите техни автори. Възприемането на произведенията им в немалка степен е във властта на стереотипите, на оптиката на „западния“ читателски (или критически) поглед, който проектира върху тях собствените си предварителни нагласи и очаквания. Едновременно с това обаче текстовете на източноевропейските творци често подчертават принадлежността си към една собствена, специфична културна генеалогия. Така в тези произведения могат да бъдат разчетени две взаимоизключващи се тенденции – от една страна, съпротива срещу унифициращата мощ на предпоставените стереотипи, от друга – доброволното вписване в определението „източноевропейски литератури“. В тази идентификация собствената традиция е възприемана и описвана като различна, разминаваща се с доминиращите в съвременния литературен контекст представи. В този смисъл отъждествяването с нея представлява средство за дистанциране и съпротива срещу закономерностите и конвенциите на днешната литературна среда, схващано е като търсене на тяхна алтернатива.

Оказва се, че определението „източноевропейски литератури“ е натоварено с различни и разнопосочни смисли и функции. Вероятно именно на това се дължи устойчивата му актуалност, както сигурно и перспективата тя да не намалее в близкото бъдеще.

Библиография

- Андрухович 2007:** Андрухович, А. Централно-източна ревизия. – *Панорама*, № 12, 24-72.
- Вахтел 2007:** Вахтел, А. Б. *Да твориш след комунизма. Ролята на писателя в Източна Европа*. София: Библиотека 48, 2007.
- Вивег 2003:** Вивег, М. Как се става чешки писател лесно и бързо. – *Литературен вестник*, № 2, 2003, с. 12-13.
- Милош 2012:** Милош, Ч. *Родната Европа*. Русе: Елиас Канети, 2012.
- Угрешич 2002:** Угрешич, Д. *Четенето забранено*. София: Факел експрес, 2002.
- Raabe, 2013:** Raabe, K. *Když se zvedla mlha. Literatura východní Evropy po roce 1989 očima Západu*. In: *Otevřený rány. Výbrané studie o díle Jáchyma Topola*. Ed. I. Říha. Praha: Torst, 2013, 309-329.
- Stasiuk 2009:** Stasiuk, A. *Lodní deník*. In: Andruchovič, J., Stasiuk, A. *Moje Evropa*. Olomouc: Periplum, 2009.
- Topol 2007:** Topol, J. *Supermarket sovětských hrdinů*. In: *Supermarket sovětských hrdinů*. Praha: Torst, 2007, 5-64.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

CULTURAL AND INTELLECTUAL
HEGEMONY. HIGH AND LOW IN CULTURE.
MULTICULTURALISM

Stefan Pressyanov
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract: The article examines the concepts of Cultural hegemony and Multiculturalism within the context of the XX and XXI century through different perspectives. In an era of post totalitarian literary landscape, the changes that literature is passing through are an important matter to be reviewed.

Keywords: Cultural hegemony, high and low in culture, multiculturalism

When scrutinizing culture and the associated concepts of cultural and intellectual hegemony, it is crucial to determine the perspective taken. Starting with cultural hegemony, it is important to underscore the perspective from which it is being examined.

In today's world, when cultural hegemony is being discussed, it tends to be mostly understood in terms of the western cultural domination above any other cultural and literary realities. In fact, it is present in all aspects of literature. Perhaps it is most noticeable in the commercial forms literary works sometimes take. For instance, the best cinema is the Hollywood one, the best lyrics – those of songs with Grammy, the best journalism (as much as that notion has changed recently) – the awarded with Pulitzer and so on.

Nevertheless, prior to examining this reality, it is necessary to consider from which perspective are we explaining culture. Whether it is cultural, intellectual or historical the most appropriate one is out of the topic of this research. Yet, considering the philological outlook, there are some brief linguistic and more specifically, geographical characteristics referring to it to be examined. The spread of the Indoeuropean group of languages in this sense has been a major keystone in humankind's language map. The main branches of the group Slavic, Romanic and Germanic are covering more than two thirds of the habitable land in the planet. That is, most of Europe, Eurasia and North and South America. Taking a second look, it can be stated that besides the traditionally highly populated East Asia, there is no other major linguistic and cultural area that can overshadow indoeuropean and western languages.

While considering this perspective, there are others that need to be taken into account for the proper presentation of the issue. Antonio Gramsci framed that cultural hegemony has to be understood theoretically as the sum of prevailing cultural norms in a society, imposed by the ruling class on the rest *and* being presented as natural and inevitable. As he phrases it in his own review and research the “subtle and minor” circumstances are the critical ones that allow for the cultural hegemony manifestation. That is, regardless of status quo’s acceptance on individual level or the belonging to it, the latter is being maintained by her or him. In his more than 3000 pages written in prison, Gramsci left a priceless historical and philosophical account and records. Upon his death, the bipolar world emerging out of the ruins of World War II territorially formalized the divisions which have become previously exacerbated in many societies. On the one hand the Soviet-styled model with the hegemony of the proletariat. The model expanded beyond Europe and into Latin America, Africa and east Asia, where it was eventually abandoned with “The Great Leap forward” of Mao in 1958 and the subsequent broken ties between China and the Soviet Union. The peaceful fall of the Berlin Wall marked the end of this era, out of which the cultural model of the United States and the American way remained the sole unaffected one for the following decades gaining a strategic edge. The reasons and causes of the fall of the Soviet Union are multiple and while totalitarian systems are far from disappearing, the core economic performance is the one that seems to trigger the fall of the disassembled systems.

Out of the remnants of the former bloc, some new states appeared (such as Czechia and Slovakia) while others regained, to some extent, their pre- World War II status. However cultural and intellectual hegemony moved to west and, more specifically, to the United States in the next decade. The characteristics of the cultural and intellectual hegemony of the West in the following years came as a relation of the High and Low in Culture as determined by the new literary landscape. Writers and intellectuals such as Ray Bradbury, Isaac Asimov and Carl Sagan became landmark referrals for large part of the new avidly reading generations. Even some singers (Madonna being a notable example) published books.

The cultural hegemony of the West manifested itself through a series of values, such as Multiculturalism and the commercial literature. The former was a concept that was accepted, praised, refuted and denied subsequently in western societies until recently. It seems now that the old principle of *Si fueris Romae, Romano vivito more* has eventually prevailed over the idea of multiculturalist equality. The declaration of the “end of multiculturalism” by influential European leaders years ago was a mere formal step in this process of adjustment of values.

Turning back to the western dominance in literature, the following aspects are important:

There has been an adaptation of literature to consumerist culture. That is, books written with the only goal of attracting the most readers instead of making some cultural and literary contribution. This blurring of literature’s frontiers with

the XX and XXI century's new entertainment industries has taken devastating scale. At the same time, intellectuals and artists from all over the world who moved to the west are creating a new literary, cultural and philosophical legacy. Notable examples here are Tsvetan Todorov and Christo Javacheff and Ayaan Hirsi Ali.

On the other hand, during the XX century there were also dissidents in the West, particularly in the United States. Though Noam Chomsky and Michael Moore gained little attention in their own country, the impact of their works was global and contributed significantly to the preservation of cultural values during the transformation in this matter that occurred in the late XX and early XXI centuries. There is also a certain preconception that literary works published in the West should be understood as a representative of High culture. In the second decade of this millennium, other views of high and low in culture begin to take a bit more of a public credit for their validity. Here, there will be reviewed the following cases:

First of all, in Africa, the new intellectuals have surged in an era of post colonialism. Yet the constant cultural influence of former metropolis has caused the surge of continent-wide phenomenon of self-determination manifested in literature and post-modern culture. Afrocentrism takes a deep, multifaceted perspective on culture that inspired writers and intellectuals across the continent. In relation to the topic, there are two main kinds of writers. On the one hand are the local, residing in African countries authors.

On the other hand, there are those who have emigrated overseas or have spent time out of their countries. Most of them are either in Europe or in North America. There can also be established a third category: the one of African intellectuals who returned to their homelands from abroad and then left again. An example here is the one of writer Ngugiwa Thiong'o.

In East Asia, local intellectuals do not get high international attention with the notable exception of Ai Weiwei. He became an embodiment of the fight for human rights in China after becoming dissident. His open criticism of the ruling class in his country has led him to spend time in prison. However, he continues to be an art ambassador of his nation abroad challenging traditional western culture at its own premises. Through art, a new alternative version of High and low in culture is created in some of his works.

Last, but not least, the intellectuals of Latin America have been challenging largely traditional western cultural hegemony. It's interesting that the famous "Boom Latinoamericano" sprouted exactly in Europe, where a number of important publishing houses in Barcelona brought to the international attention the first works of immortals such as Gabriel Garcia Marquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortazar and Carlos Fuentes. These and many more authors of South America were consequently brought to the wider international scene and became a direct alternative to the western literary discourse and hegemony. Through their work, they also established not only new genres, but also a new way of understanding new literature. The way for a better understanding of the Latino culture was paved and its global

reach on the intellectual scale was guaranteed. Subsequent generations of authors such as Mario Benedetti, Octavio Paz and Paulo Coelho kept building on these solid foundations of the ideal of a new cultural outlook. The direct clash with the west is particularly well visible in the works of Carlos Fuentes where he sheds light to the struggle for rights of Mexicans in the United States during his époque.

Perhaps exactly through the comparison with Latin American authors, the contrast of western cultural and intellectual hegemony is best displayed. To follow up, these differences can be better explained by the intercultural hermeneutics.

In conclusion, new centers of cultural and intellectual hegemony are sprouting or, rather decentralizing traditional concepts in that regard as mentioned earlier. Multiculturalism has had its role in the last decades. However, major changes have transformed the literary and intellectual landscapes ranging from dissent to intellectuals and writers living abroad. Last, but not least, the growing influence of Latin American authors constitutes a new cultural frontier on the literary landscape.

Bibliography

- Шрайбер 2000:** Lisa Schreiber. *Overcoming methodological elitism: Afrocentrism as a prototypical paradigm for intercultural research.*
- Ксие 2014:** Ming Xie. *The Agon of Interpretations: Towards a Critical Intercultural Hermeneutics.*
- Форджакс 2000:** David Forgacs. *The Gramsci Reader Selected Readings (1916-1935)* New York University Press.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**СОЦИАЛИЗМЪТ: ПАМЕТ И НОСТАЛГИЯ
(НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ДВЕ ЧАСТНИ КОЛЕКЦИИ)**

**Николай Папучиев
Софийски университет „Свети Климент Охридски“**

**SOCIALISM: MEMORY AND NOSTALGIA
(NOTES ON TWO PRIVATE EXHIBITIONS)**

**Nikolay Papuchiev
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The article presents the results of anthropological research oriented towards the study the processes of classification and public exhibition of the things of the communist past in Bulgaria. The attention is focused on two private collections – the so-called Museum of socialism in the village of Mindja, in the region of VelikoTarnovo, and Com.bar in the centre of Sofia. The main accent in the analysis is put on the nostalgia for the recent past, widely spread in contemporary Bulgarian society, which determines public's reception of the exhibitions. Different artefacts from the past provoke nostalgic memories and are perceived by the visitors as symbols of their lives – in many cases – as signs of the better time of their lives. The question about agents of collective memory in nowadays society – among them people who created the collections – is discussed in the broad context of the lack of historiographic and anthropological narrative about recent past. Their role is studied through their efforts to create a critical social discourse in the reception of the past.

Key words: nostalgia, socialism, Museum of communism, Com.bar, exhibitions, collections

„Хванахме се, направихме една постройка малка и направихме експозиция, която е така... прилична. И дойдоха от БАН тука веднага, на втория месец се изсипаха два рейса от БАН, и казаха: „Супер! Ей, гледай тука – какъв под, какво такова, тука няма паяжини! И нищо повече“, разказва за началата на частната музейна експозиция, посветена на близкото минало нейният създател Йордан Йорданов-Бензо. „А тези от БАН, като дойдоха, аз ги питам: „Защо досега никой нищо не е иницирал, все някакви...?“ – Те бяха от Етнографския... „– Това е абсурд, викат, никой няма да ни разреши такова нещо! Няма кой да се пребори, най-много да ни уволнят.“ – Това е един страх, а и никой

нищо не прави“. Тази извадка от интервюто представя обяснението на Бензо за наличните трудности, предполагащи отложената музеификация на времето на социализма в съвременността. Липсата на инициатива от страна на едни или други музейни работници и/или държавни институции, зад която може да се търси и политическо давление, е възможно обяснение за съществуващата ситуация, но далеч не е единственото. Нещо повече – самото то е своеобразна рефлексия от един по-дълбинен символен сблъсък, който може да се онагледява чрез *Музея на комунизма* в село Миндя, Великотърновско.

Поради все още незавършената музеификация този символен сблъсък превръща експозицията в Миндя не в място на паметта, а по-скоро в своеобразно поле на спомена. Експонатите са символни елементи на миналото и се проявяват като инструменти на мнемоническото актуализиране на преживения опит. По този начин тяхната практическа функция се проявява в това, да служат за „опресняване“ на индивидуалните спомени на посетителите. Миналото е приключило, неговият социален, културен и икономически ред безвъзвратно са останали в историята, но то остава живо в паметта на хората, които са живели в този период. „Докато предмодерните общества живеят в продължаващото минало, съвременните общества са разделили паметта от непрекъснатостта на социалното възпроизводство; паметта сега е въпрос на експлицитни знаци, а не на имплицитни значения – обобщават възгледите на Пиер Нора за груповата памет Джефри Олик и Джойс Робинс. – Сега ние разделяме паметта като форма на опита; нашият единствен изход е да представим и открием това, което не можем повече непосредствено да преживеем“, продължават двамата автори наблюденията си върху методологическите мотивации на Нора, положени в основата на 7-томното издание за френските „места на паметта“ (Olick, Robbins 1998: 121).

Експлицитните знаци, за които говорят изследователите, представляват инструмент за мнемоническо активиране на паметта, който събужда носталгични спомени. По-голямата част от зрителите не наблюдават безпристрастно експонатите, а погледът им е емоционално ангажиран. За тях липсата на специфична подредба, съобразена с някакъв историографски или антропологичен сюжет, не представлява проблем; този тип *гледане-съ-участие* формира специфичен прочит на имплицитното знаково съдържание. В случая изложбата се проектира като инструмент на мнемоническо активиране на паметта посредством споменно връщане в собственото минало. Символният сблъсък между миналото и настоящето удържа актуални сюжетите на преживяното, превръща ги в част от множеството наративи за времето на социализма, достоверността на които не се подлага на съмнение в различни по-големи или по-малки социални групи. Оставащо живо в колективната памет, реконструирано като част от личните биографии, инструментализирано в прагматиката на политическото, времето между 1944 и 1989 г. все още не е част от историографски проверки разказ за отминалия исторически период. Неговите знаци – представени и в

разглежданата експозиция – за посетителите не са част от едно дистанцирано познание за политическия и социалния ред на тоталитарното управление, а „говорят“ на познатия език на бита и потреблението, представят всичко онова, до което отделният човек е имал личен досег. По този начин те с лекота разпознават предметите, които са масово разпространени, и въз основа на тях форматира собствените си спомени за миналото.¹

„Никой не се занимава с това, то няма и смисъл, разбираш ли – продължава наблюденията си върху случващото се в постсоциалистическа България създателят на една от първите експозиции с артефакти от времето на социализма. – То в момента излизат неща, които на никого не са изгодни. [...] Цялото това, то всичко е лустросано, по някакъв начин безобразен. То няма реално история. Сега, да тръгнеш да търсиш точно този период от историята, даже и сред учениците, които се занимават с това нещо, ще получиш десет различни версии. Което не е нормално, просто не е нормално. Един премълчава едно, защото еди си какво, друг парадирва с друго, защото еди си какво...“ Казаното отчетливо изразява нуждата от ориентир, който да зададе методологическата основа на познавателните функции на подобен тип изложби. Именно липсата на историографски верифициран наратив е на практика и основната причина, възпрепятстваща изработването на легитимна класификационна програма, въз основа на която да се създаде методологическа база за подредба на артефактите на същото това минало². Това на свой ред задържа работата на професионалните музеолози (както може да се види от реакцията, представена в интервюто с Йордан Йорданов), но пък отваря широко поле за реализация на индивидуалните прочити на това време и неговото предметно реконструиране. В случая определящ е не страхът на музеолозите, а по-скоро липсата на ясно изградена методология, спрямо която

¹ Именно това е един от механизмите, поддържащ носталгията по миналото в съвременното общество. Плановата икономика, която произвежда ограничено количество стоки и услуги, предлага едни и същи – неголям брой – продукти на развлекателната индустрия и масовата култура, формира определен тип потребление сред хората. То е предположено от липсата на частни стопански инициативи и дефицити в плановата икономика, в резултат на което не се позволява голямо стоково и производствено разнообразие. Индивидуалните потребителски вкусове не са сред приоритетите на управляващите, чийто акцент е върху масовото производство на ограничен брой артикули. От днешна гледна точка тези стоки са лесно разпознаваеми от хора с различен житейски опит, местоживеене, социално положение тогава и сега. На практика всички те си спомнят собственото си минало по близък начин – през достъпа до едни и същи продукти на икономиката и масовата култура. Споменът за миналото преминава през паметта за вещите, предизвиква носталгия по едно време, което в резултат на мощната пропаганда е създавало трайни представи за равен достъп в цялото общество. Вещите актуализират този тип колективистични визии; самите те се натоварват със специфични социални функции, експонирани през идеите за общностно живеене.

² Повече по този въпрос вж. Вачева, Папучиев 2017 (под печат), а също и Генчева 2015: 198-221.

да се организира артефактното онагледяване на миналото. В контекста на тези процеси частните колекционери се оказват по-гъвкави, което им позволява и по-голяма оперативност на пазара на стари предмети. Артефактите, които не са обект на колекционерски интерес поради своята масовост и ниска естетическа стойност, стават конструктивни елементи за материалното реконструиране на разглеждания исторически период. Така агентите на паметта – хората, които са преживели периода, но са формирали и определена дистанция към него, са значително по-оперативни в процеса по представянето му пред по-широка публика. Освен това, те си дават сметка и за пропеедвичната роля, която трябва да реализира подобна изложба. Те са напълно убедени и споделят това неколккратно в разговорите като водещ лайтмотив за мотивациите си, че тя трябва да бъде конструктивен елемент от познанието за миналото, при това докато още спомените за него са живи, а неговото вещественно наследство е лесно разпознаваемо и достъпно. Паметта, която охраняват, се реализира в индивидуалните сюжети на спомените им за миналото. Подобно на самата публика, която гледа ангажирано през призмата на емоционалното спомняне, изложбите представят собствената гледна точка към миналото на своите създатели; в основата на техния интерес и вътрешен подтик е преди всичко индивидуалната перспектива към преживяното, както и собственото им разбиране за онова, което намират, че е полезно да бъде съхранено за бъдещите поколения. Методологическата организация на артефактите, както и самото им събиране и опазване, е въз основа на личната им визия за параметрите на социалната памет и национална история. Тя задава рамките на цялостната семиотична конструкция, в която артефактите от миналото играят ролята на репрезентативни за културното наследство знаци. Тяхната роля обаче не е положена в настоящето, където изложбата изпълнява функцията на поле на символен сблъсък, активиран от живите спомени на посетителите. Чрез тях агентите на паметта се опитват не просто да се противопоставят на забравата, а да конструират дискурсивните рамки на знанието. При това знание, което съдържа в себе си и определена морална оценка за отминалия период.

В разговорите с участващите в изследването многократно се изтъкваше, че движещият стремеж е да се подпомогнат тези процеси в съвременното общество. Краткосрочната цел е да се опазят от унищожение ценни артефакти, докато държавата формира определени критерии и посредством институции на различни нива се намеси активно в съхраняването на културното наследство. Както Николай Колев, така и Йордан Йорданов се аргументира с факта, че все по-бързо изчезват репрезентативни за епохата вещи; това са предимно онези, които са свързани със знаковото функциониране на комунистическата идеология (медали, ордени, значки, плакати, бюстове, паметници, агитационни и информационни материали).³ Те относително скоро след 1989 г. започват да губят

³ Предметите с утилитарни функции, както и тези от бита остават значително по-дълго в употреба, тъй като тяхната подмяна изисква значителен финансов ресурс.

своята символна стойност, в резултат на което са изтласкани от сферата на социалната публичност и стойността им – предвид масовостта на производството им – е сведена до тази на сувенирите. Обобщението на двадесетгодишния опит на



Сн. 1. Експонати от Музея на комунизма в с. Миндя

Йордан може да бъде приведено като илюстрация на подобен извод: „Хвърлиха всичко в едни мазета и галериите покриха тези неща. Всичко изведнъж „хоп“ – и изчезна. И сега се намира по улиците, то просто... И аз, като видя нещо, то си е или произведение на изкуството, или нещо с добър дизайн. Ей така, чисто, както се казва, инстинктивно – като видиш нещо ценно...“ Другият регулативен фактор, определящ параметрите на материалното онагледяване на периода, е цената, която пряко отразява търсенето и предлагането на едни или други предмети, свързани с наследството от миналото⁴.

⁴ И тук отново важна роля играе индивидуалният фактор. „Това заема много енергия и много време. И пари. И загуба на пари, защото ти не си гледаш работата, ами се занимаваш с това“, казва Йордан Йорданов. В днешно време, допълва тези разсъждения със собствени наблюдения Николай Колев, създател на една от първите частни колекции с предмети от близкото минало, цената на определени вещи се повишава. Това се дължи на все по-отчетливо демонстрираната носталгия към времето на социализма, от една страна, на очакването от предлагачите, че рано или късно ще се конструира общ историографски наратив, което ще повиши стойността на артефактите, от друга, и – от трета, че самите вещи стават все по-малко, което ограничава предлагането. (Интервюто с Николай Колев е направено във Велико Търново на 13.05.2017 г. и се съхранява в личния архив на автора.)

Въпросът за „наследството“, неговата автентичност и значимост се оказва особено важен за функционирането на експозициите от този тип, както и за техните създатели. „То ценното човек трябва да го усеща. Защото те някои неща са ценни днеска, утре въобще нямат никаква стойност. Но някои неща са ценни за през цялото време. Ама много малко хора го... И те затова много неща от много култури са изчезнали.“ – разсъждава по въпроса за културната стойност на вещите от предходната епоха Йордан. Отсъстващият антропологичен и историографски разказ рефлектира в специфичните реакции на публиката; те, както се каза, са насочени към сферата на частното, което отстранява познавателното в гледането и в цялостната рецепция. Демонстрира се дистанция, ориентирана преди всичко по посока на личната емоция. Това „подкопава“ представата за значимост и функционалност на самата колекция, за историческата стойност на събраните и изложени артефакти. Изложбите не се възприемат като представителни за отминалия период, като познавателен инструмент, онагледяващ епохата, което фактически се отразява и върху цялостното отношение към предметите, върху реалната и символната им стойност, върху цялостната комодификация и пазарното им битие. В този смисъл изложбата в настоящия си вид сякаш не изпълва познавателния си потенциал във формата, в която е замислен първоначално. „Аз си мислех, че наистина някой ще направи нещо. Викам си, ще му ги подаря, така нацяло, да се отърва... Явно, тя, държавата, няма да направи. [...] Та така, тоя музей – не знам какво ще се случи с него. Ще стои, ама дали ще го доразвивам?... Всичко зависи от интереса... Или ще го оставя само като фонд да стои. Аз в момента съм го заговорил – в смисъл – махнал съм табелите към музея“, споделя разсъжденията си за експозицията и нейното бъдеще Йордан Йорданов.

Едно от възможните продължения на сбирката в настоящето е свързано с нейното функционално преформатиране. Част от експонатите са преместени от Великотърновското село Миндя в „Com.bar“, заведение на тиха улица в центъра на София. Това е своеобразна трансформация на предметното излагане на миналото, което е съобразено с пулсациите на съвременната популярна култура, но в същото време създава едно алтернативно място за хора с критически поглед, противопоставящ се на днешната масова носталгия. Рекламната картичка предлага на посетителите „да се потопят в комунистическото минало, докато са на по пиетие с приятели“. Тази сбирка, подобно на Музея на комунизма в село Миндя, също организира единно пространство за различните символи от епохата на социализма – предмети от ежедневието са разположени заедно с портрети на бивши партийни величия, изрезки от вестници, военно снаряжение и униформи. Предмети от бита обаче като цяло липсват. Обстановката не предполага експозицията да се впише със собствен принос в символните сблъсъци, изграждащи социални пространства, а търси друг тип въздействие върху посетителя. Барът акцентира на колажното представяне на миналото, предполага игрово въздействие, освободено от носталгичното и травматичното му реконструира-

не. Пространството задава други параметри на възприемането – предметите от епохата на социализма са само декор в заведението, те нямат претенцията да изпълняват познавателни или образователни функции.



Сн. 2. Част от интериора на Com.bar, София

От друга страна обаче, не са лишени и от функционалност. Нейната насоченост може да се открие в думата „приятели“ от рекламното послание. В софийския бар отново могат да бъдат открити проекции на носталгията по миналото, но не като градивен елемент от неговото символно реконструиране, а като вписващи се в плана на културата на свободното време на определена аудитория. Ударението е поставено не върху масовостта на представянето, а по-скоро е върху сходствата във възприятията, което може да се разглежда и като конструктивен компонент за общи поколенчески нагласи. Ориентацията е по посока на една специфична градска публика, която е преживяла това време, има общи спомени за него, но има и близки опитности в постсоциалистическата реалност. Така носталгичният поглед към миналото получава други измерения: той се проектира по посока на алтернативността, въз основа на което се формира и чувството за общност сред определена аудитория. Част от хората от града (предимно столицата), чиито гимназиални и младежки години съвпадат с последното десетилетие на тоталитарния режим, изграждат културни простран-

ства, които се отстраняват от официалната публичност. Те, без непременно да са свързани с някакви дисидентски движения, формират алтернативни маркери на групова идентичност⁵. Натискът от страна на властта, която ги възприема като места за лесен достъп за „западна идеологическа диверсия“ ги превръща в контрапункт на социалистическата идеология, предлагаща унифицирани модели на колективна принадлежност⁶. В този дискурсивен ред *Com.bar* и днес се заявява като алтернативно поле на масовата носталгия по миналото, захранвана не само с политически средства, но активирана и със средствата на популярната култура и масовото потребление. Музиката, обстановката, самите предмети, които, случайно или не, са подбрани така, че да представят властта и знаците на публичните ѝ проявления, са опит за противопоставяне на днешната масова постсоциалистическа носталгия и същевременно са носталгичен рефлекс към алтернативните полета от времето на социализма.

Библиография

- Вачева, Папучиев 2017:** Вачева, Албена и Николай Папучиев. Музеификация на близкото минало: Носталгиите и дефицитите на паметта. – В: *Балканистичен форум*, №1, 2017 (под печат).
- Генчева 2015:** Генчева, Росица. Направи си сам музей на социализма. – В: *Социализмът в музея на постсоциализма*. Съст. Наталия Христова. София: НБУ, 2015, 198-221.
- Груев 2014:** Груев, Михаил. Младежките субкултури в България през 70-те и 80-те години на XX в. – В: *Критика и хуманизъм*, 2014, № 43, 49-71.
- Olick, Robbins 1998:** Olick, Jeffrey and Joyce Robbins. Social Memory Studies: From „Collective Memory“ to the Historical Sociology of Mnemonic Practices. – In: *Annual Review of Sociology*, Vol. 24 (1998), 105-140.

⁵ Животът на Йордан е своеобразна биографична илюстрация на тези процеси: той и група съученици напускат Комсомола и сформират алтернативна организация в последната година от съществуването на режима.

⁶ Изследвайки особеностите на субкултурните пространства през 70-те и 80-те години на XX в. Михаил Груев пише: „младежките субкултури се явяват двойно маргинални – от една страна, на една абстрактна западна „висока култура“, миметично, но и творчески копирана отсам Желязната завеса, и от друга – на казионната социалистическа култура, която има претенцията да бъде „общонародна“ (Груев 2014: 50).

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ИДЕОЛОГИЧЕСКО НАДМОЩИЕ
И (НЕ)ПРИСПОСОБИМОСТ: РАЗГОВОРЪТ
ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА
ПРЕЗ 1965 Г.

Ноеми Стоичкова
Софийски университет „Св. Кл. Охридски“

IDEOLOGICAL SUPREMACY
AND (UN)ADAPTABILITY: THE DISCUSSION
ON THE LITERARY CRITICISM IN 1965

Noemi Stoichkova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The research tries to situate the literary criticism from the period of the so called “thawing” between its legislative functions and its sacrificial convulsions; between its “principle” positions for objectivity and the relativism of the subjectivity; between its Marxist ideological constitution and its quest to look into its connection with the criticism from the interwar period. The research shows the literary criticism in its attempt to reveal the overcoming of its cult past and to prove the palliative function of the changes. The articles that are object of this research pretend to have many critical styles but they demonstrate a varied party sociologist language. Thus, the individual critical efforts turn out to be a collective representative publicity.

Key word: literary criticism, thawing, relativism, individual efforts, representative publicity

Критиката е относително периферен изследователски обект в литературната наука, макар че от Освобождението до Втората световна война тя конструира дебатите около развоя на българската литература. След обществените и културни промени през 1944 г. е удостоена с първостепенен ранг при моделиране на наследството и конституиране на новия канон. В този смисъл култовски „разговори“ около нея се провеждат още в края на 40-те и през 50-те години, но те не са във фокуса ни днес. Интересува ни как процесите на държавно дирижираното размразяване след средата на 50-те години се отпечатват върху ѝ, тъй като тя е обединяващото звено между идеология и изкуство. Още

повече, че този процес не е монолитен и последователен – офанзивно форсиран и също така стопиран.

Дискусията за литературната критика в сп. „Септември“ продължава от април 1965 до януари следващата година. Но тя е предхождана от „случая Цветан Стоянов“ през 1963 и последващото ѝ стагниране. Персоналистично е провокирана, макар с двугодишна предходна давност, но в същината си в разгръщания се момент визира „принципиални“ въпроси – за метода, за неговото „богатство“ и възможните отклонения. Нека да щрихираме и още една важна подробност – сред горещия дебат в книжка 6 е публикувана рецензията „Партията и изкуството“ от Славчо Васев за директивния труд на Тодор Живков „Изкуството, науката и културата в служба на народа“. Така че самият български контекст е твърде нееднозначен. В едно видимо идеологическо надмощие се започва *„озониране на критиката“*, като ѝ се дава възможност *„да размишлява“*, да очертава параметри *„без монополизъм“*, но безпрекословно да потвърди *„отговорностите“* пред *„ленинския стил“*. Сглобката на тези миницитирани фрагменти е направена върху паратекстове на част от статиите, участващи в разговора. Според Ефрем Карамфилов, също взел думата, по въпросите на литературната критика се теоретизира в целия свят – както в социалистическите, така и в капиталистическите държави. Той дава примери с Полша, Чехословакия, Югославия, Франция, Англия, Италия и Испания. В този пък смисъл дискусията е маскирано обоснована като своеобразно синхронна с европейските актуалности. Да се покажем, че сме като другите, е български синдром още от края на XIX век, но в случая това е идеологически аргумент за „неизпадането“ от социалистическата система, започнала да се оглежда през 60-те години и през „загнилия запад“.

Ще разкажа твърде синтезно критическия предсюжет с неговите главни действащи лица. Първопричина е фигурата на Пенчо Данчев – многократно метаморфозирал и оставащ все непроменен. Негова е монографията „Индивидуализмът в българската литература“, написана според разбиранията му през 1947 г. и пренаписана само за месец съгласно тодорпавловските идеологически ултиматуми. Той е един от ярките представители на догматичното писане в сталинско-червенковския период, един от „злополучните“ критици в случая „Гютюн“, който желае след „размразяването“ да се покаже като променен. Автор е на статията „Критически талант и критически принципи“, публикувана в сп. „Септември“ (кн.5) през 1963 г., където сочи сериозни недостатъци в „артистичната“ дейността на Здравко Петров, Кръстьо Куюмджиев, Тончо Жечев, като изтъква и техните достойнства. В отговор, станал възможен през 1965, излизат статиите „Наследствени грехове“ от З. Петров и „Лекарю, излекувай се сам“ от К. Куюмджиев (кн. 3 на списанието), които ратуват за една подчертано психологична и субективна критика. Те са горещи защитници на индивидуалността на критика – на неговите позиции, на неговия език, на критическия жанр като изкуство въобще. Първият е от „средното“ поколение крити-

ци, имащ зад гърба си множество „портрети“ особено около проблематичните поети на 40-те години – Вутимски, Ив. Пейчев. Вторият е от „младежите“, възхваляващ своя приятел и съмишленик, а двамата заедно злостно атакуват Данчев за неговия „крив, догматичен“ път.

Поради лимитираността на текста ще разгледам по-детайлно само статията, дала началото на разговора. Неин автор е Минко Николов – научен сътрудник към БАН, изследовател на съвременните западноевропейски литератури, самоубил се на 37 години в края на 1966 г. Дори само с тази визитка, фигурата му започва да излъчва двойственост в литературноисторическото и критическо пространство през периода. Текстът му „Отговорности и възможности на критиката“ задава тона на разговора – привиден опит да не се деформират образите на опонентите, да не се работи с прийоми на окарикуатуряване, които правят другия уязвим и жалък. Едновременно с това той показва неразбирането/неприемането им, като се изтъква единствено тяхното право на „благороден гняв срещу рецидивите на критическото менторство“ (Николов 1965: 62). Статията подчертава, че артистично-есеистичната критика „внося освежителен полъх срещу протоколното мъртвило на схоластично-дидактичните статии“ (Николов 1965: 64). Създава се впечатление за предизвикан периодичен разговор за извървения път, за коригираните критерии, но той по-скоро е заклеимителна оценка, отколкото да е преоценка.

Минко Николов прави една периодизация в развитието на критиката в последните двадесет години, която е близка във фазите до тази на Пл. Дойнов, дадена през 2011 г. (Дойнов: 2011), но разбира се, с преобърнати приоритети. Фазата на „конкуренцията“, по думите на втория, в разбирането на първия е „постепенно изгласкване на идеалистическите схеми, естеството на формализма, буржоазния национализъм“ (Николов 1965: 55), но и „търпелива работа с всеки талантлив художник, който може да бъде спечелен и то без груб натиск, с повече толерантност към своеобразието му“ (Николов 1965: 55). Не съществуват в съзнанието (или поне в речника) на 60-те години физическите и творчески репресии за периода непосредствено след 9 септември. Според автора на статията обстановката се изменя след 1949 г., поради „насаждащия се култ на личността със своята идеология и практика“ (Николов 1965: 55). Рязко се разграничава марксистическата, ленинската и димитровската линия от сталинско-червенковската, като отклонение по принципно верния път. Текстът признава, че именно в този етап се възлагат на критиката „неотложни задачи за решителен разгром на всички остатъци от буржоазното идейно наследство“ (Николов 1965: 55), но премълчава, че това е и най-догматичният период на социалистическата доктрина, в който се „наливат основите“ на новия литературен канон. Случайните грешки са по-скоро отнесени към отношението към миналото, отколкото към настоящето. „Ентусиастите от отечественофронтския период“ са оневинени с безсъзнателно подхлъзване, с неволното „неразбиране как“ са се превърнали в „надзиратели на литературния живот с дири-

гентска палка в ръцете“ (Николов 1965: 56). Патосът е насочен не срещу „борческия марксизъм“ и идеологическата парадигма, а срещу самата литературна критика, изработваща „опростителски клишета за положителен и отрицателен герой, за типично и нетипично, за реализъм и антиреализъм“, изграждаща възприемателска рамка, отговаряща на „една или друга схоластични теореми“ (Николов 1965: 56). Субектът, който настанява социологизма и грубите класови обозначения към литературната история, е безименен или по-скоро отново е самата литературна критика, която го прави от „криворазбрана идеологическа бдителност“ (Николов 1965: 56). В този смисъл акцентът не е върху нанесените поражения на методологията на критиката, а върху травмите на психиката, манталитета, морала – в чувството за лична непогрешимост, в склонността към административна власт, в липсата на елементарна търпимост към опонента. Така всъщност емоционално се изтъкват приоритетно субективни, частни причини за кукловодското култовско състояние на критиката.

Когато обаче идва дума конкретно за дейността на Пенчо Данчев, се подчертава полюсната причина – „слепотата на времето“ и „повсеместната заблуда“ (Николов 1965: 63). Но когато се заговаря за състоянието на критиката след Априлския пленум, за възстановените права на художествената специфика, за отреденото полагащо се място на творческата индивидуалност, когато се споменават З. Петров и К. Куюмджиев, тогава се извежда необходимостта от повече „обективистичност“ и рационализъм. Жонглирането с обективно и субективно, със закономерно и случайно е маска, защитаваща предзададената нормативност.

Шизофренното преобръщане на миналото и спекулативното му позоваване са също системни тактики за настоящите аргументи. На помощ в дебата от 60-те идват примери от класическия период на литературата. Както в разглеждания текст, така и в другите статии непрекъснато се привличат споровете около импресионистичната критика през 20-те години. В случая Иван Шишманов е удобен, за да я огласи „като опакото лице на догматизма“ (Николов 1965: 62). Не липсва и световен пример: критикът на Брехт – Херберт Йеринг.

Статията на Минко Николов псевдodemократично обособява като самостоятелна част позицията за богатството на критически стилове. В началото се изтъква, че именно „преди години“ артистично-есеистичната критика реабилитира свещени права, че въвежда литературните паралели и литературните асоциации като израз на по-висока култура и на по-тънък естетически усет. Тази теза му е нужна само за да заяви контрата ѝ – да подчертае, че нейната абсолютизация „стеснява зрителното поле и ограничава по недопустим начин растящите възможности и обхват на съвременната критическа мисъл“ (Николов 1965: 64). Широтата ѝ обаче е редуцирана само след четири-пет страници, когато заради „уязвими места“ са отхвърлени и критическите изяви на Т. Жечев и Б. Ничев, поради склонността им към „философска и народоведска основа“ (Николов 1965: 69). Едновременно с това на тях им е отредено място като

„предвестници на един по-щастлив и мъдър утрешен ден на нашата критика“ (Николов 1965: 70). Оказва се, че „артистичната“ критика има своето място в близкото вече минало, а философско-народоведческата – в обозримото бъдеще. В такъв случай според статията за настоящето остава изведеното, макар и не като поанта, но ултимативно патосно обобщение за правото да се предяви изискване „за по-голяма гражданска развълнуваност и публицистичен темперамент на критиката“, за придобиването ѝ „тепърва на партийна страст“ (Николов 1965: 67). Абстрактно голословното афиширане, че социалистическият реализъм стимулира разни направления и стилове и дори, че са възможни различни школи в марксистическото литературознание, се сблъсква/препъва в непроменеността на партийно социологизаторското. Противоречивостта, обратливостта, езуитщината са двете лица на идеологическото надмощие и импулса за неподдаването му докрай.

Към края на своята статия Минко Николов индиректно вписва конкретния дебат в известния ни от Следосвобожденско време въпрос за отношението на критическия жанр към науката и изкуството, за различията между литературен критик и литературен историк. Настойчиво е желанието на относително монолитната литературна критика от 60-те години да се разпознае като наследник на разноречиво либералното състояние в културата преди Втората световна война, но и да се покаже като качествено еволюирала. Минко Николов репликира Кулумджиев за позицията му към „учените, естетстващи кукли, педанти, благоразумни литературни аптекари, вегетарианци на духа, текстолози“, за да утвърди „ненормалното разделение в сферите на литературата, където на двата полюса стоят вестникарският рецензент със своята злободневност и литературният академик в своята непристъпност“ (Николов 1965: 73). Този въпрос се оказва преддверен към съвременния поглед за литературното наследство. То е видяно като една магмена смес от уважение към фактологическия материал и философия на литературното развитие. Същата неопределеност и неясност демонстрира финалът, който се опитва да намери мястото на литературния критик „нито по-горе, нито по-долу, нито встрани от литературата, а равноправна част от самата нея“. (Николов 1965: 76). Общата фразеология е влязла в ролята на програмен характер, разкрепостеното междинно полагане придобива функциите на безалтернативно правилно. Индивидуалното критическо усилие се превръща в осъзната колективна представителна публичност.

Участващите авторитетни имена като Петър Динеков (Динеков 1965: 191-202), Стоян Каролев (Каролев 1965: 60-93), Ефрем Каранфилов (Каранфилов 1965: 103-137), Иван Богданов (Богданов 1965: 120-137) не внасят особено нови интенционални посоки в спора. Каролев прави обобщения с един подчертано обработен идеологически език, а Карамфилов заявява, че дискусията е едностранчива, но засяга мимоходом въпроси (които не получават или получават доста формални отговори): за солидната критика, „прикриваща пъстрото лице на рекламата“; за значението на литературната критика, писана от

писатели; за предназначението на критиката; за „гръмоводната“ ѝ роля, за смелостта на критика. Множеството гласове от статиите звучат единно програмно в канализирането на критическото дело, което да не остарява с времето, като се съобразява с „обективните условия“, но и като служи на един „вътрешен естетически идеал“ (Каранфилов 1965: 113). Метатекстовете снемат идеологическото клише, че критиката, освен творческа, е и обществена дейност, а инверсията трябва да сочи превеса на идеологическото и заскобяването на естетическото.

За отбелязване е абсурдното сливане на позициите на „реформаторите“, които споменах, с тези на най-ретроградните критически представители, взели участие в разговора. Статията на Васил Колевски „Озониране на критиката“ (Колевски 1965: 117-140) обръща внимание предимно на грешките и греховността на „другаря“ Данчев. Дискусията за състоянието на съвременната критика и пътищата пред нея в голяма степен се превръща в дитирамб на постигнатото след средата на 50-те години. Тя е повод да се вербализира връзката между настоящето и миналото, като едновременно се подчертаят изконните въпроси, стояли пред критиката ни от Освобождението до сега, но и приоритетно да се отчете преодоленият „буржоазен“ естетстващ индивидуализъм от времето на Вл. Василев.

Дискусията завършва с взетата дума от Тончо Жечев (Жечев 1966: 150-178). Един от „потърпевшите“ се оглежда самокритично през нея и едновременно съзира магистралните посоки, които чертае. Той директно изрича, че тя е започнала като „натрапена“, но паралелно с това се солидаризира с мнението, че се е превърнала в една от „плодотворните“, със „съдбоносен характер“, където се разбира всеки „кой къде е“ (Жечев 1966: 150). За Жечев причината за началото ѝ е ролята на „класен наставник“ (пак там: 151), която заема Данчев пред младите, вместо да сподели историята на своите заблуждения. Жечев квалифицира неговото поведение като тактики, а не като „дълбоко творческо марксистическо превъоръжаване“ (пак там: 154). Очаквано опозитивният критически текст споделя кода на правилното говорене в подялбата на „преди“ и „сега“. Жечев смята, че критиката на Петров/Куюмджиев е „симптом на обновлението“ (пак там: 152) и че „бойната позиция за стрелба“ (пак там: 152) срещу нея е плод на неразбиране и непромененост на мисленето.

Приоритетна нишка в статията на Жечев е „разковничето“ и на предходните – обективната истина. За първи път обаче критикът я поставя в зависимост от многостранното развитие на субекта“ (пак там: 156). Единствено за Жечев диалектиката (макар и марксистическа) е „азбуката“ и на мисленето, и в споровете. Единствено той формулира, че „очевидността“ е най-съмнителна и именно тя често води към заблуди. Едновременно с това авторът се дистанцира от позицията на своите съмишленици за критиката-изкуство. Като послушен инструмент споделя убедеността си, че „тя остава предимно в идеологическата област“ (пак там: 163), макар че продължава да се съпротивлява с

диалектическия синтез за нея – между науката и изкуството, между усета за поезия и високата мисъл.

Вкусът към „диалектическия парадокс“ (пак там: 169) Т. Жечев отстоява и по отношение на националната традиция и „интернационалното“. Поставени така, всъщност второто разрушава първото. Но авторът продължава да твърди обратното – „космополитното“ се случва, след като се извърви докрай пътят на националното. Статията развива позиция за „коренотърсачевото“, за определящите регионални специфики. Играта на сложност, амбивалентност и разкрепостеност се демаскира внезапно към края на текста. Ритуалността му изведнъж лъсва с поставения нов акцент. Националните черти са изгласкани на по-заден план от въпроса за класовата определеност на изкуството и издигането на класовото съзнание до общонародно (пак там: 174). Несъчетаемостта, превърната в стройно съчетание, превръща и интериоризирания поглед на Жечев в апликирано обществено клише.

Целият едногодишен разговор за критиката споделя именно това – с универсалните си обобщения събира комунистическата идеологема, давайки гласност на множество лични позиции, в някои от които в зародиш личат оттласквания от официозните механизми.

Библиография

- Богданов 1965:** Богданов, И. Преоткриване на четвъртия континент. – *Септември*, № 12, 1965, 120-137.
- Динеков 1965:** Динеков, П. Без монополизъм в литературната критика. – *Септември*, № 6, 1965, 191-202.
- Дойнов 2011:** Дойнов, П. Българският соцреализъм 1956, 1968, 1989. Норма и криза в литературата на НРБ, София, 2011.
- Жечев 1966:** Жечев, Т. Критическо превъоръжаване и една кратка история. – *Септември*, № 1, 1966, 150-178.
- Каранфилов 1965:** Каранфилов, Е. Бележки по някои въпроси на критиката. – *Септември*, № 12, 1965, 103-137.
- Каролев 1965:** Каролев, Ст. Критически размишления за критиката. – *Септември*, № 9, 1965, 60-93.
- Колевски 1965:** Колевски, В. Озониране на критиката. – *Септември*, № 8, 1965, 117-140.
- Николов 1965:** Николов, М. Отговорности и възможности на критиката. – *Септември*, № 4, 1965, 54-75

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ИСТИНА, НАРОД, ПИСАНЕ:
ПОЕЗИЯТА НА НИКОЛАЙ КЪНЧЕВ
И АНТИТОТАЛИТАРНИТЕ
ДИСКУРСИ

Венцеслав Шолце
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

TRUTH, NATION, WRITING:
NIKOLAJKANCHEV'S POETRY AND THE ANTI-TOTALITARIAN
DISCOURSES

Ventzeslav Scholtze
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper deals with the status of Bulgarian poet Nikolai Kanchev's poetry in relation to the antitotalitarian (dissident, anticommunist etc.) discourses of some of his contemporaries from the period of the People's Republic of Bulgaria. The analysis of Kanchev's poetry tends to challenge and overthrow some widely accepted conceptions of present-day Bulgarian literary criticism regarding the structure and performative effects of that poetic oeuvre which draw a connection between itself and the antitotalitarian discourses.

Key words: totalitarianism, poetry, deconstruction, dissident, truth

Съпротивяването срещу тоталитарната държавна власт е фреквентна тема за литературноисторическите изследвания, посветени на източноевропейските литературни практики преди промените след 1989 г. Тя е подлежала и подлежи на разнопосочни интерпретации и употреби в културната полифония. Несъмнено, и в български контекст *антиототалитаризмът* до голяма степен се е превърнал в един от най-конвертируемите инструменти за интерпретативна аргументация и политическа легитимация. Впрочем, още отсега трябва да се уточни, че под *антиототалитаризъм* няма да разбирам някакво телеологически целенасочено политическо единодействие, а едно несводимо множество от дискурси, които се свързват помежду си от някои споделени общи конвенции или обща фразеология. Очертаването на такива общи допускания не следва да редуцира различията между отделните режими на писане,

между отделните текстове и дори между отделните прегъвания на антитоталитарната фразеология в рамките на един и същи текст. Структурата и прагматиката на „Тоталитаризмът“ на Хана Арент, „Задочни репортажи за България“ и лозунгите на „Солидарност“ не са еднакви и взаимнозаменяеми. На първо време може да се отбележи, че минималният набор от *фамилни прилики*, които свързват съответните хетерогенни текстови следи в едно множество на *антитоталитарните дискурси*, включва споделеното разпознаване и отричане на дадени форми на *тоталитаризъм*. Многообразните антитоталитарни дискурси функционират посредством една всъщност твърде древна логика на негативността и противопоставеността. Тази логика на отрицанието основава и поддържа релевантността на определена аксиологична система, в която всяко признаване и утвърждаване се съпътства от непризнаване и дискредитиране, от стремеж към премахване на вредоносни излишества, изкуствени допълнения или фалшиви дубликати, които единствено паразитират върху есенциално-автентичната същностност на *истинския* живот с неговата *истинска* жизнена правда. Несъмнено, понятието за *истина* е една от опорите на антитоталитарния дискурс, доколкото нито една логико-концептуална система на отрицанието не би могла да функционира без точно и завършено идентифициране на противоположностите, без недвусмислено класифициране на позитиви и негативи, добро и зло, допустимо и неприемливо. Структурата на тази висша истина, която трябва да удържа самата опозиция между истинското и лъжливото, добива различни формулировки и различни атрибути и същевременно антитоталитарното говорене ще бъде *анти*-тоталитарно само ако разчита на постоянното съставяне на конфигурации на истинното и неистинното, които на свой ред да удържат *истинната стойност* на опозициите. Неслучайно истината е ключова дума от „манифестните“ текстове на т. нар. източноевропейско дисидентство. Един от тях, дело на Солженицин, носи красноречивото заглавие „Жить не по лжи!“ („Не живеете според лъжата!“)¹. Друг пример за текст с подобни претенции за граждански активизъм и етическа възискателност бива „Силата на безсилните“ на Вацлав Хавел с прословутото предписание за „живот в истината“ (Хавел 1994).

Особено често в българските антитоталитарни текстове истината се концептуализира през инстанцията на *народа*. Да се пише за състоянието на *народния живот*, за антитоталитарната реторика е равностойно и на обобщаващо тотализиране за *истинското* състояние на нещата, на изговарянето на самата *Истина* и на безусловно-неоспорима легитимация на собственото

¹ „[Н]асилието с нищо не може да се прикрие освен с лъжата, а лъжата може да се удържи единствено чрез насилие (...) И ето тук лежи пренебрегваният от нас най-прост и най-достъпен ключ към нашето освобождение: личното неучастие в лъжата! Нека лъжата да покрие всичко, нека лъжата да владее всичко, но в най-малкото ще намерим опора: нека лъжата да властва не чрез мен!“ (Солженицин 1995: 188-189).

писане. Затова антитоталитарните дискурси нерядко прибегват към нескрит народопсихологизъм. Подобен облик има и скандалният антитоталитарен жест на „Люти чушки“ от Радой Ралин. Книгата носи жанровата самоидентификация „народни епиграми“ и съответно претендира да изразява самия глас на народа като носител на истината и правдата². Антитоталитарният дискурс припознава себе си като трибуна и пълноправно *повторение* на народната воля. В същия смисъл в прочутите си „Репортажи“ Георги Марков постоянно ще застъпва едно миметично разбиране за литературата, която оценностява правдивото изобразяване на народния живот и не се поддава на поръчковите псевдолитературни фалшификации. Може би в случая биографичният разказ нерядко пречи на изследователите да регистрират нелицеприятната близост между литературната миметология в „Репортажите“ и многократно заклеиманата от специалистите миметическа аксиоматика у теоретиците на социалистическия реализъм.³

И така, антитоталитарната фразеология е фразеология на отрицанието, на истината и лъжата, на фалшивото и автентичното. Тоталитарната идеологическа машина е именно машина, мъртвина, симулакрум, изкуствена теория, безжизнена рационалност или паразит, който потиска народа, живота, истината, природно-есенциалната същност на битието. Партийната машина е инцидентно допълнение, прибавка, която насилствено деформира и заробва свободната, суверенна и неприкосновена воля на човека. В случая целта ми не е да опровергавам подобно мислене на тоталитарната власт, ако това съчетание само по себе си не представлява плеоназъм. По-скоро ще се ограничи до едно предположение: *дори ако антитоталитарните дискурси целенасочено и последователно отричат тоталитарния държавно-идеологически апарат, тяхната логико-реторическа технология до голяма степен повтаря и споделя технологиите на този тоталитарен дискурс*. Когато един антитоталитарен дискурс – да речем, литературно-публицистичното дело на Георги Марков зад граница, – разработва отричането на един тоталитарен дискурс, неговите перлокутивни ефекти несъмнено атакуват идеологическите машини. Прагматиката на бунтовно-съп-

² Ще се ограничи да цитирам единствено „встъпителното“ четиристишие от вътрешната страна на корицата: „Тъй, от дните робски и хайдушки / сме изяли много люти чушки. / Затова ни е лютив езика.../ и тежко му кой ни предизвика“ (Ралин 1968). „Лютивата“ критичност всъщност бележи уповаването на „Люти чушки“ върху героизиращия националномитологичен наратив. Сатиричното писане на Р. Ралин търси легитимационните си фундаменти там, където обикновено ги търсят и „официозните“ форми на писане.

³ Срв. един показателен пасаж: „Най-отличителната черта на тази литература от единия до другия фланг, от Вазов до Славейков, беше нейната кръвна родственост с българина. Всички писатели от този период живееха с живота на страната и народа. Извадете България и българина от творчеството на кой и да е от класиците и ще видите, че нищо друго не остава“ (Марков 1991: 240).

ротивителното изказване обаче винаги остава нееднозначна, доколкото перформацията му повтаря конвенциите на собствения си противник. Когато отрича тоталитарния дискурс посредством реторично-концептуалните технологии на тотализирането, отричането и изключването, както и посредством метафизическия репертоар на истината, живота, природата, народа, мимезиса, хуманизма и пр. антиототалитарният дискурс всъщност *споделя* и *препотвърждава* с пълна сила тотализиращата дискурсивна система на тоталитарните дискурси. За да извършат своето критическо отрицание, самите антиототалитарни дискурси се превръщат в тоталитаризми. Антиототалитаризмът всъщност е само един конкурентен тоталитаризъм, действащ с идентична безкомпромисност, самоувереност и безапелационност⁴. Биха могли да се изведат безкрайно много и безкрайно несводими „причини“ за проблематичната двусмисленост на (анти) тоталитарното говорене. За момента би било достатъчно да се предположи, че може би и (анти)тоталитарната паресия, и (смъртно артикулираното схващане за) тоталитарната властова машина възхождат към вътрешно проблематичните концептуални апарати на т. нар. Просвещение. Критическият проект на (анти) тоталитаризма се превръща в тоталитарна логическа машина по силата на собствената си критическа целенасоченост. Движението на това самоподриване в голяма степен съвпада с процесите, формулирани от Адорно и Хорхаймер под названието „диалектика на Просвещението“: освободителната критичност на разума се обръща срещу самата себе си (Адорно, Хорхаймер 1999). Ако преформулираме тяхната „диалектическа“ постановка, трябва да предположим, че етико-политическият хуманистичен критически проект⁵ винаги вече е съдържал вписана в себе си собствената си противоположност. Тоталитарността на това хуманистично-еманципационно говорене проличава особено отчетливо в случая с така важното за всеки (анти)тоталитарен дискурс понятие за *истина*. В едно наскоро излязло свое изследване Д. Вацов разглежда логическите структури с предиката „е истина“ именно като императивни операции, които утвърждават

⁴ Нека още веднъж наблегна на това, че споделената вписаност на антиототалитарния и тоталитарния дискурс в известна мисловна традиция или поне в известна обща мисловна механика не би трябвало да отъждествява или сменя подобни проти-воречащи си и/или враждуващи дискурси и по никакъв начин не редуцира полемичната им различеност. Смъртта на Георги Марков със сигурност не е смъртта на Георги Джагаров.

⁵ Взаимовръзката между етическия универсализъм и легитимирането на политическото отрицание на тоталитаризма несъмнено е още една следа от просвещенското наследство на (анти)тоталитаризма: „Аз съм за политическа система, основана на гражданина и на неговите основни граждански и човешки права в тяхната универсална валидност, следователно и в тяхното всеобщо равенство (...) [Т]рябва – като хора, като съзнателни същества с душа и чувство за отговорност – по някакъв начин да се осъзнаем. / Преди време нарекох всичко това екзистенциална революция. Имах предвид една всеобща мобилизация на човешката съвест, на човешкия дух, отговорност и разум“ (Хавел 1993: 25, 139).

една възможна истина посредством репресирането на други възможни истини. Самото писане за/на истината се конституира в тоталитарно-догматизиращи актове (Вацов 2016: 119).⁶

На този фон по отношение на поезията на Николай Кънчев възниква едно особено предразположение на литературната история: тази поезия да бъде (донякъде лековерно) тълкувана през (анти)тоталитарния код и контекстуализирана като структурен аналог на дисидентското писане на Солженицин или пък на „Люти чушки“⁷. Това обаче не означава, разбира се, че поезията на Николай Кънчев утвърждава някакви официализирани конвенционални норми: отрицателният отзвук от първите му две стихосбирки ги набелязва като точки на отклонение, ако ли не на съпротивление. Въпросът, който ще се опитам да поставя, ще бъде доколко съпротивлението на тази поезия е еквивалентно на (анти)тоталитарните дискурси и съответно доколко споделя техните базови елементи. Текстовото множество, което наричам „поезия на Николай Кънчев“, е премного разнородно; в него без съмнение се включват и немалко текстове, които с леснота биха могли да се впишат в горе очертаната рамка на (анти)тоталитаризма. Същевременно обаче друго множество текстове реализира различен тип съпротивителни сили, които не могат да се сведат до някакъв (анти)тоталитарен проект. Те провеждат едно своеобразно съпротивляване без критика, ако под критика се разбира процедура на недвусмислено идентифи-

⁶ В някои от най-остро критичните отрязъци от „Задочни репортажи за България“ Георги Марков всъщност до голяма степен утвърждава настоящата постановка от позицията на собственото си (анти)тоталитарно писане: „[А]нтиконформизмът ни е все пак отражение на конформизма, а последният е твърде плитък (...) Нашият начин на антиконюнктурно мислене по същество е съобразяван и направляван от конюнктурата. Дори в известна степен е използване на конюнктурата. (...) [Н]ашият речник е техният речник, нашите интереси граничат с техните интереси (...) Дори когато говорим и пишем за работниците и селяни, когато ги накараме да произнасят едни или други думи, те не са истински техни думи, те са наши, на неколцина интелектуалци, легнали край камината в луксозна кастова вила“ (Марков 1990: 181). В този твърде мощен пасаж текстът на „Репортажите“ се усъмнява в някои от собствените си аксиоматични постановки: литературата като пространство на свободното слово, писателят като трибун на народната воля и съответно литературата като миметическа работа, противопоставеността между свободолюбивите инакомислещи и тираничната тоталитарна държавност. Този опит за самокритично подозрение спрямо собствената (анти)тоталитарна инсценировка несъмнено представлява едно от най-благородните достойнства на Георги-Марковата есеистика.

⁷ Свързването на Н. Кънчев с (предполагаемо) (анти)тоталитарните форми на писане датира още отпреди промените: „Като Константин Павлов Николай Кънчев подходи към нещата с някакво свое ожесточение и моралистичен „град“, но и със светла наивност“ (Мутафов 1983: 186, к. а.). Светлозар-Иговото изследване на Кънчевата поезия отново разпознава в нея белезите на известна хуманистично-универсалистка митология „Поета“ (Игов 1990). Скорошен опит в сходна посока се открива в монографията на Пламен Дойнов (Дойнов 2016).

циране, дискредитиране и отхвърляне. И все пак, в тази поезия може да се разпознае определена *критичност*, която се състои в поставянето под въпрос на концептуалните основания, споделяни от (анти)тоталитаризма. Поезията на Кънчев обаче не третира подкопаването на тази система от самоочевидности като есхатологичен преход към изработването на някаква нова и усъвършенствана фразеология. Текстовете на Кънчев в не по-малка степен повтарят елементите на (анти)тоталитарната фразеология, доколкото достигат до метафизичните ѝ основания: Истината, Знанието, Живота, Народа, Природата и пр. Проблематизирайки състоятелността на тези легитимационни фундаменти, текстовете на Кънчев демонстрират изначалната проблематичност на (анти)тоталитарните дискурси и разтваря *критичните* точки, в които неговата структура се разколебава и подвижността ѝ разкрива нейната пластичност⁸.

Подкопаването на идеологическата метафизика протича в няколко плана и далеч не е еднопосочно. Първом то трябва да се свърже с едно усъмняване във възможността за тотално, безостатъчно и безпроблемно опознаване на нещата в целостта им. Това усъмняване се състои в набелязването на точки на тайнственост и неотменна непознаваемост, които правят човешкия опит краен, откъслечен и съответно релативизират всеки един дискурс – бил той тоталитарен или дисидентски, – който се опитва да тотализира фактите на познанието. Текстът с демонстративното заглавие „Недоумение“ очертава именно недоумението като белег от непостижимостта на истината-като-тотализация: „Застанал / между злото и доброто, / между двата хладни полюса, / най-сетне / между човека и човека, / вирам се / и не разбирам: / как животът свързва двата края?“ (Кънчев 1968: 44). *Взирането* довежда единствено до неразбиране, до признаване на безсилието на перцептивно-концептуалните способности на субекта. Истината за начините, по които животът „свързва двата края“ и постига съгласувана или дори органична цялостност, остава неназована, неразбираема и съответно непознаваема и проблематична. Изписването на въпроса и залагането на неразрешимостта му проблематизират поне още една ключова идеология на (анти)тоталитаризма: субстанциалната пълнота на *живота*, която го превръща в сигурна основа при обосновката на критическия проект. „Как животът свързва двата края?“, този въпрос, роден от неразбирането и недоумението, разпознава в структурата на живота известна неяснота и неустановимост, които деконструират неговата органична свързаност и допускат възможността той да бъде изначално несвързан, хетерогенен и фрагментарен. Ефектите от недоумението директно засягат и „свързването“ „между човека и човека“ – твърде дързък жест, който може би представлява един от нечестите случаи на проблематизиране на възможността за постигане на общност. Усъмнявайки се в общата свързаност на нещата в живота, текстът на Кънчев

⁸ В същата посока се развиват интерпретативните ходове на Димитър Камбуров (Камбуров 2008: 43-49).

не просто не оправдава стойностите на изказването си като израз на народния глас, но и се усъмнява в самата възможност народът да присъства като суверенна колективна цялостност: дори свързаността между отделните хора е проблематична и буди недоумение пред своята неразбираемост. Подкопаването на понятийните регистри на народа, живота и познаваемостта несъмнено подкопават и фундаменталните механизми за конструиране и легитимиране на (анти)тоталитарните дискурси, релативизира техните истинни стойности и съответно разклаща тяхната безапелационност и твърдата им самоувереност. Тоталността на познанието е невъзможна поради неотстранимото наличие на отсъствието, на една безкрайно неразбираема и безкрайно проблематична празнота, която винаги ще дестабилизира и релативизира механизмите на (анти)тоталитарната логика на последните истини, на сигурното познание и неопровержимите основания, които позволяваха безкомпромисността на изводите и присъдите.

Писането на Николай Кънчев разколебава самата способност за постигане на последните истини и за произвеждането на истинни и окончателно верни изказвания: „Стаено слушам как самият въздух диша – / Едва дочуваният шум не ми загатва / каква ли е механиката на нещата... / Ти, слънце, светиш денем, както нощем / фенерът свети, без да освети носача – („Механика“) (Кънчев 1985: 75). Последното звено от механиката на нещата, недвижимият двигател на мирозданието остава неназован и неизвестен. Източникът на светлината – този метафизически център на познавателната способност, – остава замъглен от собствения си блясък; отсъстваща остава ръката, която навива часовниковия механизъм на *нещата* и съответно остава невъзможно достигането до последно и сигурно знание за закономерностите, които управляват света. Допуска се, че есенциалното съвършенство на природния закон може би е единствено някаква измама на окото: „Дойдох, за да погледна истински природата в очите (...) Тревата казва: тук сме храстите, дърветата и после / е слънцето, достигнало предела ни... По-висши няма. / Не е за ярване, че толкоз хубаво окото лъже“ (Кънчев 1985: 12). Достигането на погледа до същността на природата остава вписано в зоната на зрителната измама. Окото и съответно очевидността престават да бъдат извор на познанието: гледането чрез окото може и да лъже още преди настъпването на концептуалната тотализация. Текстът впрочем остава нееднозначен: окото на субекта ли се лъже, или очите на природата го лъжат? И в двата случая недоумението остава неснето и всъщност грешката, неправилността бележат порядъка на възприятията. Заключителните съждения – изводите – сякаш остават безсилни пред материалното многообразие на света: „Разпиляна в себе си, / тя дири / фокуса на своето единство. / Смайващите с изводи факири / само подражателно безчинстват. / Нищо са / началото / и края. / Има някакво огромно чудо, / което необхватно витае / и довежда мислите / до лудост!“ („Материя“) (Кънчев 1965: 24). *Материята* е в разпиляно, необединено състояние, тя се разгръща като активен процес на

дирене, на лишеност и неосъщественост. Разбъркващото и дестабилизиращо непрекъснато дирене на материята разколебават средствата за идентификация и ориентация във времето и пространството: *началото* и *краят*, базовите прагове на идентичността не просто се релативизират, но и се разтапят в неосъществеността си, те са *нищо*, което разрушава ефикасната координация. Ориентирано-целенасоченото действие остава сякаш неосъществимо, доколкото, след като *нищо са началото и краят*, то и последователно осмислената цел никога не би могла да се установи безрезервно: „Това, което търся, / се пилее / навсякъде (...) и погледът ми обеднява / от непрестанни заключения“ (Кънчев 1965: 54). Обектът на търсенето се *пилее* и съответно процесът на търсенето се разпилява, раздробявайки и отклонявайки предполагаемото телеологично движение с ясно фиксирана насоченост и ефикасно пресмятане на междинните етапи.

Другаде писането на Кънчев още по-целенасочено разписва контурите на тайнствеността и неизразимостта, които бележат структурата на света: „Подземни реки – напрегнатите вени / на неизвестното си търсят изразител. / И ако тайните не бяха глухонemi, / навярно щяха да ми стигнат всички думи“ (Кънчев 1980: 5). Превеждането на *неизвестното* в текстова структура и оповестяването му като съобщение остават завинаги невъзможни: за неговото изразяване дори и *всичките думи* на езика ще бъдат все пак недостатъчни. Тайните – непознаваеми зони в плътта на света, – не са просто скрити наличия, които очакват откривателя си. Тайните са *глухонemi* и остават докрай неизразими, самозатворени отсъствия, неподлежащи на улавяне и изговаряне, чийто бездни въпреки това са неотменна и неотчуждаема част от света. Подобна неотменност на непознаваемото и неразгадаемото предполага една нататъшна проблематизация на самото писане. В перспективата на крайността и недостатъчността на познанието писането вече не би могло да съхранява някаква убеденост в собствената си истинна стойност. Затова и Николай-Кънчевото поетическо писане проблематизира собствената си легитимност и да преосмисля параметрите на своите функции: „Би трябвало да няма думи върху книга / и да не стоя превит: / аз – мост, застанал между бряг и бездна, / скърцащ винаги с перо“ (Кънчев 1980: 17). Писането оперира като *скърцане на мост, скърцане на моста с перото*, движение на изписването, което повтаря люлеенето или опасността на скърцащия мост. Странно писане, което свързва *брега* и *бездната* и хвърля мост между присъстващото и отсъстващото, между истинното и неистинното или между тукашното и нищото. Със своето скърцане писането трябва да вписва неистинната и несмисъла на *бездната* в бреговата ивица, да картографира ерозията и разпадането на сигурната концептуална почва, на която нерядко дискурсът би искал да разчита. Това писане не цели да обхване света, да го покрие и удвои, назовавайки го с всички *възможни думи*; то цели да артикулира непознаваемата бездна като изначален срыв, вписан в собствената му структура. Скърцането на перото *между бряг и бездна* предполага

продължаване на писането, при което то би могло да се разгъва оттук насетне единствено като *нонсенс*. В този пункт той се явява една рефлектирана позиция, която отбелязва собствената си немислимост. Както стана ясно от горните анализи обаче, несмисълът и неистината на бездната са иманентно вградени във всеки опит за постигане и изговаряне на истината: всеки дискурс и всяка фразеология биха могли да бъдат единствено *писане мост*, една несигурна и условно-фикционална релация, която скърца, осцилира или се люлее в постоянната си нестабилност. В пространството на писането истината и неистината може би даже *истината* и *лъжата* се преплитат до неузнаваемост.

Тази проблематика или тази проблематичност на *писането мост* между брега на смисъла и бездната на несмисъла най-сетне няма как да не подкопае и статута на субекта. Суверенният субект, който е способен на съзнателно-целенасочена деятелност, съзидание или съпротива е еднакво релевантен както за (анти)тоталитарния активизъм, така и за социалистическия дисциплинарен апарат. Както предполага още Луи Алтюсер, идеологическите апарати функционират изключително благодарение на интерпелацията на индивида като субект, като сигурна структурна цялост, която отразява и препотвърждава върховната истина на Абсолютния Субект, който в нашия случай може да бъде разпознат като Партията, Истината, Живота, Правдата, Народа и пр. (Althusser 1971: 180-181)⁹. В поезията на Николай Кънчев самата инстанция на лирически субект се оказва впримчена в пространството на писането; субектът се представя в своята крайност, незавършеност и нецялостност. Той е *мост*, зависима и „чиста“ релация. Неговата неокончателност и променливост из основи подриват сигурността му като източник на изказването, който би могъл да гарантира за неговия смисъл чрез собствените си намерения. Самата реч на лирически субект не му принадлежи и до последно остава чужда за него: „Каквото каже вятърът, това е. / За себе си ли още питаш кой си? / Тогава ти си – / ти си – / ти си / на неговата болка зримо ехо“ („Проглас“) (Кънчев 1968: 5-6). *Казаното* на вятъра със своята преходност, неуловимост и непрекъснатото си движение постулира *това, което (не може да) е*. Субектът е единствено *ехо*, отзвук, повторение на една обезпокоително чужда *болка*, на някакво изначално нараняване, прорязване или нарушаване на целостта. Изначалното накърняване от своя страна е сплетено със страданието или скръбта, които биват разкрити в траурната писменост на плаченето: „Къде да ида? / Има ли такова място... / каквото за реката е морето? (...) Много ми дойде. Не мога / да изглеждам вече цялостен: / ето ме, разпадам се на капки!“ (цит. съч.: 11). Плачът бележи разпадането на целостността на субекта,

⁹ Отклоняването от антропоцентризма и хуманизма на (анти)тоталитарния код е изтълкувано по изненадващо продуктивен начин в един оперативнокритически опит на Димитър Танев за „Колкото синапеното зърно“: „[Н]енавист към хората, бягство от общуването (...) Всичко е затлачено в пороя на думите, удавено е от необяснима злъч към свети и съкровени неща, провокира най-елементарната етика“ (Танев 1969: 4).

която сякаш винаги вече е била единствено прикритие на дълбоката му крехкост. Плачът бележи също така и отсъствието или неразкритостта на целта, на заветното обетовано *място*, което би могло да организира и съгласува биването на субекта като телеологично движение към определен абсолютен или определена истина. Плаченето може би е донякъде обвързано с изначалната болка, то може би е нейното *зримо ехо*, което по парадоксален начин учредява субекта, като го унищожава; отнема го от самия себе си и го прави повторение на стихийната другост, като го създава и утвърждава в смътното му, но неотменно наличие. Учредяване, при което субектът се явява отекване или удвояване на другото, но и като отекване на изначалната ранимост и раненост на съществуването. Едно съществуване, което по силата на ранимостта си е изначално разтворено, нахвърлено в окончателността си, незавършено и открито за нататъшните си трансформация по силата на това, че неговият фундамент е именно трансформацията и самозаличаващото се вятърничаво движение.

Субектът се установява и разрушава в един и същи момент, доколкото неговата „структура“ е тази на *ехото* – едно отзвучаване, отекване на далечината, повторение, което не съвпада с източника си и съответно отнема на субекта собствената му идентичност, като изобщо му дарява някаква: „Изпращам си гласа отвъд баира / да известява всичко идващо: / и питам / до пресипване високо, / и чувам / същото от него... / Това е, със което разполагам, / с което се опитвам да съм сигурен!“ („Ехо“) (цит. съч.: 8). Ехото от питането, от въпроса, който субектът отправя към света, е повторение, чуване на същото, но нека подчертая: преди всичко повторение на самото *питане*. Светът не дава отговор на отправения въпрос, а единствено връща отекването му. Ехтенето на въпроса очертава пресечения кръг на неговата неразрешимост именно като въпрос, като питане или като обръщане към невидимото и в крайна сметка неясно и непознаваемо пространство *отвъд баира*. Индивидуалният субект не получава отговор от Абсолютния субект – бил той Бог, Партия, Природа, Народ, – който да му даде същностни истини и неопровержими фундаменти, върху които да се установяват потвърждения, отрицания, критически системи или ценностни йерархии. Ехото бележи отсъствието на трансцендентен гарант, дори и ако този гарант е самият субект¹⁰; другото, което снабдява с реч лирическият субект и което би трябва-

¹⁰ Затова и постановки като следната трябва да се възприемат с известна предпазливост: „[В] „Ехо“ кръгът, описван от гласа и неговото ехо, издава затворената единична вселена на личното устояване, където единствено може да бъде постигната сигурността на отделния човешки опит (...) Изгражда се цялостен лирически Аз, противопоставен на колективистичните утопически визии“ (Дойнов 2016: 125). Вселената на лирическият Аз в „Ехо“ несъмнено може да се определи и като цялостна и затворена. Но същевременно с това винаги вече е възможен и някакъв друг, допълнителен прочит на произведението, който би бил не по-малко възможен или валиден от предходните си. От тази възможност да бъде друг обаче произтича и неизчерпаемата отвореност на текста, смисловата му безкрайност и съответно постоянстващата му незавършеност.

ло да го учреди, е действително *вятърничаво*, стихийно в своето разрушително движение, празно и лишено от естество или субстанция: то е повей на вятъра, един едновременно парадоксално оставащ и разпадащ се мост между брега и бездната. Всеки един субект, всяка една предполагаема единица от народа остава изначално отслабен и нахърнен в абсолютната нерешимост и абсолютната двусмисленост на собственото си съществуване, прорязано от въпроси без отговор и тайни без обяснение.

Поради нерешимата си двусмисленост и неуловимата си (а)логичност поезията на Кънчев се изплъзва от обхвата на всеки интерпретативен опит, демонстрирайки неговата крайност и условност. Настоящият прочит несъмнено попадна в този капан. Хващайки се в клопката обаче, се надявам, че прочитът ми е съумял да демонстрира нейната неизбежност.

Библиография

- Адорно, Хоркхаймер 1999:** Адорно, Теодор, Макс Хоркхаймер. *Диалектика на просвещението*. С.: ГАЛ-ИКО, 1999.
- Вацов 2016:** Вацов, Димитър. *Това е истина!* С.: Нов български университет, 2016.
- Дойнов 2016:** Дойнов, Пламен. *Името на поезията: Николай Кънчев*. С.: Кралица Маб, 2016.
- Игов 1990:** Игов, Светлозар. *Поезията на Николай Кънчев*. С.: Перо, 1990.
- Камбуrow 2008:** Камбуrow, Димитър. Не му е малко, след като е много. – В: *Николай Кънчев в българската литература и култура*. С.: Кралица Маб, 2008.
- Кънчев 1965:** Кънчев, Николай. *Присъствие*. С.: Български писател, 1965.
- Кънчев 1968:** Кънчев, Николай. *Колкото синапеното зърно*. С.: Български писател, 1968.
- Кънчев 1980:** Кънчев, Николай. *Послание от пешеходец*. С.: Български писател, 1980.
- Кънчев 1985:** Кънчев, Николай. *Вълни на вероятността*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1985.
- Марков 1990:** Марков, Георги. *Задочни репортажи за България*. С.: Профиздат, 1990.
- Марков 1991:** Марков, Георги. *Когато часовниците са спрели. Нови задочни репортажи за България*. С.: ИК „П. К. Яворов“, 1991.
- Мутафов 1983:** Мутафов, Енчо. *Промяна в сетивата*. С.: Народна младеж, 1983.
- Ралин 1968:** Ралин, Радой. *Лютти чушки. Народни епиграми*. С.: Български художник, 1968.
- Солженицин 1995:** Солженицин, Александр Исаевич. *Жить не по лжи! – В: Публицистика в трех томах, Том 1, Статьи и речи*. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1995.
- Танев 1969:** Танев, Димитър. Нестоплена от живо човешко чувство. – *Пулс*, бр. 3, 1969.
- Хавел 1993:** Хавел, Вацлав. *Летни размисления*. С.: Просвета, 1993.
- Хавел 1994:** Хавел, Вацлав. *Силата на безсилните*. С.: Избор, 1994.
- Althusser 1971:** Althusser, Louis. *LeninandPhilosophyand other Essays*, trans. Ben Brewster. New York and London: Monthly Review Press, 1971.

ЛИТЕРАТУРА И ТЕХНИКА

Literature and Technology

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ВЪЗРОЖДЕНСКИЯТ ТЕЛЕСКОП.
АЛЕГОРИИ НА НАСТОЯЩЕТО*

Сирма Данова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE TELESCOPE
OF THE BULGARIAN NATIONAL REVIVAL.
ALLEGORIES OF THE PRESENT

Sirma Danova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. This paper analyses the allegorical potential of the telescope in the Bulgarian National Revival period. I discuss how the telescope becomes an instrument of a modern interpretative culture. During the 19th century its metaphorical usage dominated. In most cases the astronomical perspective was not functional. The telescope was a figure of a collective self-knowledge. I distinguish narratological, identificational and interpretative functions of the telescope.

Key words: telescope, Bulgarian National Revival, allegory, collective self-knowledge

Но и над звездите [хората] имат власт.

Йоан Екзарх

В този текст си поставяме за цел да изследваме алегоричния потенциал на фигурата на телескопа във времето на възрожденската модерност. От средата на XIX в. телескопът се превръща в инструмент на една тълкувателна култура. Епохата на модерността е доминирана от зрителната сетивност – тя се самоописва през определени технологии на гледането, надзора, различни истории на окоето (Джей 2013). Но тук е и парадоксът на самата модерност, произхождащ от отпадналата съзеркателна способност на модерния човек,

* Статията е подготвена по проект за млади учени „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“ към Фонд „Научни изследвания“, ДМ 10/1 от 13 декември 2016 година.

чийто живот след изобретяването на новите съоръжения за измерване на света е изключително обвързан не със съзерцанието, а с произвеждането и действието въобще. Откриването на телескопа, вместо да гарантира решителна ориентация във Вселената, усилило на степен усещането за крайност на човешките сетива. Тъкмо затова Хана Арент в „Човешката ситуация“ (1958) обвързва изобретяването на телескопа с началото на самата модерност.

В настоящата статия се фокусираме основно върху познавателните свойства на предмета през българския XIX век. Появата му в текстове на Възраждането осветлява отношението между безпаметност и съзнание, между познание и желание.

Същественото обаче е, че в литературата на Възраждането доминира метафоричната употреба на телескопа, лишен от астрономическата перспектива. В повечето случаи той не води към звездата на избавлението. Не води и към безутешната чернота на космоса. По-скоро телескопът е преобразен в някаква епистемологическа фигура, в мощна метафора на съзнанието за колективно непълнолетие.

Дългогледът на Мати България

Като фигура на узнаването дългогледът се появява в литературата на XIX век в диалога на Неофит Бозвели „Просвещений европеец“¹. Той е оставен на ожалената и обругана Мати България от един от синовете ѝ, преди да замине за Цариград. Сред завещаните от него вещи има и книги. През фокуса на дългогледа *тайната, страшната Мати България* узнава за страданията на своите синове. В своя лекция за Бозвели Елена Налбантова набляга на наратологичната функция на дългогледа, като обръща внимание, че в следващата редакция на диалога той не се появява (Налбантова 2017). Тази редукция е сравнима с обеднената персонификация въобще. В „Плач бедния Мати Българии“ образът вече не е така отелесен и овещен. Отказът от телесността превръща олицетворението в мащабна надлокална и надкласова политическа алегория. В ранния диалог Бозвели все още се нуждае от овещен инструмент на разказването, който да осигури перспективата на всевиждащото и всезнаещото око (ср. Налбантова 2017). В подкрепа на това твърдение е убедителното предположение на Иван Шишманов, че самият Бозвели е прототипът на Сина, завещал дългогледа и книгите (Шишманов 1901: 25). В обнародвания от Шишманов текст на „Просвещений европеец“ е използвана думата *дюрбюл* (Бозвели 1901: 91) – от тур. *dürbün* със значение ‘бинокъл’. Бинокълът е въведен с още един оптически предмет – очилата. Подобно двойно концептуализиране на гледането гарантира категоричното изработване на майката като фигура на знанието и узнаването. В случая за нас е важна появата на дългогледа в

¹ Изказвам благодарност на проф. Елена Налбантова, че ми обърна внимание на този неpreneбрежим факт.

контекста на най-мощната митологема на поруганата родина, олицетворена от Мати България. Мати България напуска пещерния мрак с привързани очи. Въобще, за диалозите на Бозвели мотивът на слепотата е ключов („толико години слепствовате“ (Бозвели 1968: 83). Бинокълът осигурява прехода от блокираната сетивност към въоръжената сетивност. Той е инструмент на узнаването, идентификатор на всеобщото страдание и дори на изначалната лишеност от щастие, фундалирали националидентификационния мит.²

Птицегадание

Предстои да обърнем внимание на един фантазмен аспект в настоящата фигуративна реконструкция. Става дума за кратичкия текст на Георги Раковски „Три съня“ (1851), който може да бъде отнесен към автобиографичния му корпус от текстове. Макар във фокуса на настоящия анализ да е третата част на текста, която ще наричаме *Сънят с телескопа*, няма как да пренебрегнем носещия образ на трите съня – птиците. Този мъничък откъс е едно от изключенията, в което телескопът все още функционира неметафорично. В първия сън се появяват два пеещи бюлбюла (славей), във втория – орле, а третият сън кулминира с битка в небето между диви гарвани и светли соколи.³ Птичето царство е алегория на фундаменталния за Раковски съюз между поезия и истина. Бихме предположили, че създаването на този текст изхожда от традицията на българската късносредновековна култура на сънуването, засвидетелствана в съновници и дамаскини едва през XVIII и XIX век, но не се изчерпва с нея. Борбата между соколи и гарвани е отколешна митология. Колкото и да са фантазмагорични, и трите съня опират в категориите „добро“ и „зло“. Усещането за свръхреалност/свръхнаративност на съня не може да компенсира категоричната му смислова еднозначност⁴. Това се вижда особено в кулминацията на третия сън, която нарекохме „Битка в небето“ – битката между Доброто и Злото. Въпреки еднозначността му, най-малко този откъс е действително сънуван сън. Единствено той не съдържа указания за времето на сънуването, принципно необходимо за сънотълкуванията. Можем да го определим като алегория на

² Ср. с думите на вечната Мати България в стихотворението на Ани Илков „Антон Югов“: „Ето дотук я докарахте, ето дотук и наникъде!“ (Илков 2011: 89).

³ Див Дядо свидетелства от Бакаджик (Зрелище) за битката на „български соколи с азиатски гарвани“ (Див-Дядо 1868: 170). В неговите фейлетони Стара планина, напълно в духа на бележките към „Горски пътник“, се мисли като свободна република. Д-р Мария Калинова в коментар към устното изложение на този текст ми обърна внимание на употребата на дългогледа (океана) във фейлетоните на Див Дядо от в. „Дунавска зора“. Функцията му в цикъла „Бакаджик (Зрелище) у Стара планина“ е информативна.

⁴ За „семантическа еднозначност на сънищата“ пише Аделина Ангушева в книгата си „Гадателните книги в старобългарската литература“, Ангушева-Тиханова 1996: 157.

възжеланото настояще⁵. Освен това *Сънят с телескопа* мобилизира централни за Раковски фигури и топоси, които по-късно ще се явят общи и за лириката му, и за неговата автобиографична и научна проза: *неповинен българин, птици, Стара планина, крепост, сокол, телескоп*. Раковски като че ли малко се вълнува от границите между литература и действителност, поезия и истина, сън и фантазъм. Неговите извънредни способности и усилия са насочени към самосъздаването и самонадскачането, а литературата е медия на инициационни за колектива форми и формули. *Сънят с телескопа* представлява алегорично представление, начертание на събитие със знаков за общността статут.

А ето и наративната картина на *Съня*: сред природно въодушевление, на върха на непристъпната планина се извисява висока кула и човек в окови започва усилено да се изкачва в нея. Най-горе се озовава в пуст дом. С огромна почуда, ням сред пущинака на неумолимо миналото време, неповинният българин внезапно съглежда прашния и ръждясал телескоп. Насочва го от двете страни на Стара планина и съглежда разруха и мъгла от Дунав до Стамбол. Гледането през увеличително стъкло представлява идентификационен жест, свързан с припознаване на българското етническо землище. Не е ли това кула на възжеланието? Тук телескопът е преди всичко онирично-утопичен инструмент. През неговата призма сражението между черните и белите птици, завършило с прогонването на черните птици от родната земя, изглежда като насъщно събитие.

Телескопът в „Три съня“ може да се мисли и като инициационен инструмент, въвличащ посветения, респ. единака, в един по-архаичен прогностичен порядък. Става дума за птицегаданието/*auspicium*, наречено в бележките към „Горски пътник“ *птицезрение* (Раковски 1983: 308). Говорещото орле във втория сън напомня на вещото пиле във втората редакция на поемата. Митологичното знание принадлежи на същества извън човешкия ред. Ако приемем, че третият сън е литературно конструиран, се налага да обърнем внимание на нуждата от знамение. Наративният компонент „битка в небето“ е изпълнено с надежда знамение. Гледано през телескоп, събитието е зрелище, нещо като *Зренище* – другото име на възвишението Бакаджик, за което Раковски свидетелства, че някога е имало наблюдателна крепост (Раковски 1983: 398). Всъщност, според *Замечанията* към „Горски пътник“ суровата природа на Стара планина е била белязана от човешко присъствие: имена, изрязани по дърветата, нарисувани пряпорци, ножове, пушки, мечки и дори лъв с царски венец, вкопани овчарски лъжици, заровено злато и сребро (Раковски 1983: 331). Тези следи от човешкост трябва да мислим в контекста на пространствения разлом между природен екстериор и човешки интериор в прозата на автора. Обикновено интериорите у Раковски са властови.

Не на последно място в този сън е важен и статутът на гледащия през телескопа човек. Съществено е, че докато наблюдава, неповинният българин

⁵ Вера Мутафчиева го нарича „полувидение, полусъчинение“ (Мутафчиева 1983: 108), а Инна Пелева – „фантазъм“ (Пелева 1999: 53).

забравя за окованото си тяло. Това става ясно от едно оголено от контекст изречение: „Неповинний българин, побуден от тия нови и нему сходни случаи [преумножаващата се светлина, б. м., С. Д.], непрестанно държеше телескопа и гледаше с непримигване на все и от двете страни, щото заборава и тежките си железни обкови, и че се намира в тъмницата, осъден за 7 години“ (Раковски 1983: 41). И ето един съвсем различен ефект на телескопа – той осигурява перспектива, която прави възможно избавянето от бремето на паметта. Ефектът на отстранението в случая означава временно „снемане“ на робския статут в едновременно времеотхвърляне и себенадскачане. Така кулата на възжелението започва да прилича на обсерватория на духа. В контекста на птицегаданието алегорическият залог на „Три съня“ е носен от обсеивните за сънувача образи на светлината и звездите⁶. Образи на избавлението. Алегорията на новото настояще се реализира в пълнота в самия финал на *Съня с телескопа*. Там виждаме тържество на преумножаващата се светлина, която не е природна.

Изкривеният телескоп

И така, телескопът в „Три съня“ участва в онирично-утопичния диспозитив на един архаичен по същността си прогностичен дискурс като птицегадание. Не е случайно, че първият знаменит български астроном – средновековният мистик Боян Магесника – е и ясновидец (Пундев 2001: 40; Стойчева 2017: 91).

Съществуват популярни календари, в които изкривеният телескоп на дядо Астроном е насочен не към звездите, а към земята (ср. Михова 1995: 28). Подобна функционална трансформация на телескопа работи за превръщането му в алегория. Астрологията е „снета“ в колективния опит на настоящето. Това е съвсем различен хоризонт на наблюдение – не вертикален, а хоризонтален. В този контекст телескопът е стетоскоп – инструмент на диагностична процедура, в центъра на която стои не звездното небе, обещаващо избавление, а общностното всекидневие. Телескопът в случая е само предметна условност, която верифицира авторитетните публични езици, ангажирани със съдбата на народното тяло. А изкривеният към земята телескоп функционира като метафора на коренна промяна, привидно незаинтересована за бъдещето. В центъра е самото настояще като изходна точка на изследване на света и човека.

Изключително важно е, че възрожденската модерност се конституира като такава през текстове, белязани от негативна идиоматика: гневът на Паисий, хулата на Бозвели, обругаващата реторика на Петко Славейков и Ботев (от „не сме народ, а мърша“ до „вий сте идиоти“). Сатирично-саркастичният модус на репрезентация също е част от негативната идиоматика, защото се създава върху недодялания жизнен модус на съ-битие. Подложен на осмиване или на императивно нормополагане, сатиризираният свят се оказва едновременно

⁶ Ср. „Горски пътник“ е творба, която яростно гледа към звездите“ (Илков 2014: 26).

травестиран (снизен) и рационализиран (зареден с идеята за качествена промяна). Тази потенциалност на смешните календари, над която бдят централни за общността фигури, дълбае колективното самопознание.

Заклучение

В настоящото изложение разгледахме три напълно независими функции на телескопа, свързани с познавателния опит: наратологична (Бозвели), онирично-утопична (Раковски) и тълкувателна (календарите). Като инструмент на узнаването телескопът пресича света по вертикала и хоризонтала и има потенциала да засрещне сакралния и профанния жизнен ред. През неговия фокус придобиват значимост колективните самоописания, но и фантазмите на отделния човек. Деветнадесети век обаче ни изненадва и с диалогичната функция на предмета. В „Спомени от цариградските тъмници“ (1876) на Светослав Миларов, този бременен с еротизъм текст, телескопът вече е насочен към Другия, произвеждайки *задушевния разговор* между Аз и Ти. Далекогледът мощно сговаря разсъдъка и въображението – градивата на алегорията, избуяваща от кризисното настояще. Лишен от астрономическата перспектива, телескопът се превръща в оператор на познавателната култура въобще. Не бива да забравяме, че Възраждането е първата епоха, която се е самоназвала. Това е и първото време, което се самооглежда и самотълкува. Тези неизбежности сякаш не могат да се случат без условен скопичен режим, осигурен от фигурата на телескопа, толкова сюрреален за аграрната ни култура.

Библиография

- Ангушева-Тиханова 1996:** Ангушева-Тиханова, А. *Гадателните книги в старобългарската литература*. София: Време, 1996.
- Арент 1997:** Арент, Х. *Човешката ситуация*. София: Критика и хуманизъм, 1997.
- Аретов 1990:** Аретов, Н. Мотивът за съня в преводната и оригиналната възрожденска книжнина. – В: *Поетика и литературна история*. София: Изд. на БАН, 1990, 102-115.
- Блъсков 1867:** Блъсков, Р. *Календар с предвещанията на Знаменития Астроном Казамиа за година 1867*. Болград: Училищната книгопечатница, 1867.
- Бозвели 1901:** Бозвели, Н. Просвещенний Европеец. Полумершая Мати Болгария и син Болгарии. – В: Шишманов, Ив. *Един непознат труд на Неофита Бозвели, неговата цена за историята на нашето Възраждане и неговите отношения към „Мати Болгария“*. София: Държавна печатница, 1901, 86-104.
- Бозвели 1968:** Бозвели, Н. *Съчинения*. Ред. Стефана Таринска. София: Български писател, 1968.
- Галилей 1984:** Галилей, Г. Звездното съобщение. – В: *Избрани произведения*. Прев. Симеон Георгиев, Ред. М. Калинков. София: Наука и изкуство, 10-44.
- Градев 2000:** Градев, В. Изплъзващата се модерност. – В: Градев, В. *Прекъсването на пътя*. София: Лик, 2000, 20-55.

- Градев 2010:** Градев, В. Паскал или за верността към противоположностите. – В: Паскал, Б. *Разум и вяра*. София: Фондация „Комунитас“, 2010, IX – LXXVIII.
- Джей 2013:** Джей, М. Скопични режими на модерността. – *Пирон*, № 6, 2013: <http://piron.culturecentersu.org/%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8-%D1%80%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D0%BC%D0%B8-%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%82%D0%B0/#top>, достъпно от 28.12.2013.
- Див-дядо 1868:** Див дядо. Бакаджик (Зрелище) у Стара планина на Кръстов-ден 1868 лето. – *Дунавска зора*, № 45 (I), 10 октомври 1868, 170.
- Енчев 1873:** Енчев, Д. *Космография*. Съст. А. Милин, Буренин, К. Прев. Димитър Енчев. Търново: Книгопродавница Момчилова и С-ие, 1873.
- Екзарх 1981:** Екзарх, Й. *Шестоднев*. Прев. Николай Кочев. София: Наука и изкуство, 1981.
- Илков 2011:** Илков, А. Антон Югов – Илков, А. Изворът на грознохубавите (1994). – В: Илков, А. *Събрано*. София: Жанет 45, 2011, 88-90.
- Илков 2014:** Илков, А. *Chiasmus. Възрожденска културна идиоматика XIX и XX век*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2014.
- Миларов 1994:** Миларов, Св. *Спомени от цариградските тъмници*. София: ГАЛ-ИКО, 1994.
- Михова 1995:** Михова, Л. *Българските календари*. Пловдив: Полиграф, 1995.
- Мутафчиева 1983:** Мутафчиева, В. *Образ невъзможен. Младостта на Раковски*. София: Военно издателство, 1983.
- Налбантова 2017:** Налбантова, Е. Неофит Бозвели. Конспект на лекция. – В: *Блогът на Елена Налбантова*: <http://elenanalbantova.blog.bg/lichni-dnevnic/2017/04/26/neofit-bozveli-konspekt-na-lekciia.1538561>, достъпно от 26.04. 2017.
- Паскал 2010:** Паскал, Б. Предговор към Трактата за празното пространство. – В: Паскал, Б. *Разум и вяра*. Прев. Владимир Градев. София: Фондация „Комунитас“, 2010, 1-10.
- Пелева 1999:** Пелева, И. Раковски. Аксиологии на тайната. – В: Пелева, И. *Възраждания. Българистични студии*. София: Литературен вестник, 1999, 35-91.
- Пундев 2001:** Пундев, В. Боян Магьосникът. – В: Пундев, В. Избрани творби. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2001, 15-51.
- Раковски 1983:** Раковски, Г. *Съчинения*. Т. 1. Ред. К. Топалов. София: Български писател.
- Славейков 1852:** Славейков, П.Р. *Смесна китка*, или годишно периодическо списание. Букурещ: На книгопечатната у светая митрополия, 1852.
- Славейков 1873:** Славейков, П.Р. *Кратък месецослов за годината 1873*. Цариград: Печатницата на в. „Македония“, 1873.
- Станева 2008:** Станева, К. Места, гледища, прозрения (Възрожденски и днешни реторики). – *Език и литература*, № 1-2, 2008, 97–115.
- Стойчева 2017:** Стойчева, Св. *Боян Магесника. Изследване на литературния мит*. София: Изток-Запад, 2017.
- Шишманов 1901:** Шишманов, Ив. *Един непознат труд на Неофита Бозвели, неговата цена за историята на нашето Възраждане и неговите отношения към „Мати Болгария“* (увод). София: Държавна печатница, 1901, 1-86.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

МАШИНАТА В СЛУЖБА НА ЧОВЕКА:
НАДМОЩИЕ И ПОДЧИНЯВАНЕ
(наблюдения върху пътеписа „Три дни с миноносец
„Дръзки“ на Кирил Христов)

Владимир Игнатов
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE MACHINE IN SERVICE
OF THE MAN: SUPREMACY AND SUBORDINATION*
(Observations on the travel notes „Three days on the minelayer
„Drazki“ by Kiril Hristov)

Vladimir Ignatov
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. This article investigates the complex image of the battle machine – the minelayer – in the travel notes by Kiril Hristov – “Three days on the minelayer “Drazki”. All specific features of this “small but powerful maritime unit”, which serves to exert supremacy and subordination – its device, its functions, its missions, are examined. The image of the narrator – homo viator, – as part of the described events, impressed and inspired by “Drazki”, is also analyzed.

Key words: Minelayer, supremacy, subordination, homo viator, travel notes

Второто десетилетие на XX век в конкретно български условия минава почти изцяло под знака на войната, а оттам – и на кризата – морална, духовна – в обществения живот, на все по-смътните представи за национален интегритет. Но това е и времето на внушителна изява на българския войнски дух, на високите достижения на съ-битийна посветеност на идеала, на безкористната проява и съхраняване на честта и достойнството на отделния човек, поставен в екстремалната ситуация на преразпределение на силите.

* Научната публикация е подготвена по проект за млади учени „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“ към Фонд „Научни изследвания“, ДМ 10/1 от 13 декември 2016 г.

В края на 1912 г. изходът от Балканската война е решен и вследствие силата и храбростта на българските моряци¹. В опитите за надмощие по вода българският миноносец „Дръзки“ нанася тежко поражение на турския крайцер „Хамидие“, след което единият се връща невредим във Варненското пристанище, а другият – със сериозна пробойна над носовата мачта – се отправя за Цариград с големи усилия (Зафиров 2007: 433). По повод този сблъсък командирът на „Дръзки“ – мичман Георги Купов – свидетелства:

В 0,46 часа, когато на траверса на торпедния апарат се открива носът на „Хамидие“, мичман Минков дръпва ударника и пуска торпедото. А горе на палубата всички следят сребърната фосфоресцираща струя, която показва пътя на торпедото. Изминават 4 – 5 секунди, струята се изгубва в черния силует. Грамаден стълб вода, дим и пламък покриват „Хамидие“. (Зафиров 2007: 432)

Шест години по-късно един български поет ще се върне към тези кулминационни моменти в развоя на Балканската война, с документално-достоверна точност ще открие стореното от мичман Минков и от останалия екипаж на „Дръзки“, ще се възхищава непосредствено от вида и устройството на тази славна бойна машина по време на свое пътуване от Созопол до Резово. Неговото име е Кирил Христов, преминал вече през крайностите по отношение на читателското и критическото възприемане на творческото си присъствие, а жанрът на произведението не е сред най-привичните за него като натюрел и художествена нагласа. Присъщо обаче за своя автор, появилият се под издателския знак на печатница „Военен журнал“ пътепис „Три дни с миноносец „Дръзки“ (1918) не остава незабелязан, провокира, участва в доизграждането на определен творчески профил на възпелия краевековните трепети поет, в което острите, негативните извайвания са преимуществено изявени². Тук трепетите на пътеписеца са от по-различен порядък, но интересни и важни със значенията и изразността си.

Настоящият текст си поставя за цел да посочи и анализира техниките на повествователно изграждане на образа на машината (миноносеца), който в разглежданата творба придобива статут на водещ обект на художествения изказ, имащ подчертано сюжетопораждаща и сюжетоорганизираща роля. Наблюденията се спират и върху фигурата на героя разказвач – homo viator, – (само)положен в сложната ситуация на засрещане, успоредяване на две различни, но взаимодопълващи се конципиращи гледни точки към изобразяваното – екстериорните позовавания с оглед спецификите на заобикалящото и интериорните фокусириания върху устройството на онази „малка, но могъща морска единица“, служеща за упражняване на надмощие и подчиняване. Спря-

¹ Има се предвид конкретно торпилирането на крайцера „Хамидие“. – Вж. Зафиров, Д. и колектив. История на българите. Том V. Военна история на българите от древността до наши дни. С., 2007, с. 432.

² Вж. рецензията на В. Добринов във „Всеобщ преглед“, г. II, 1918, кн. 4-5.

мо тези два подхода на идейно-естетическо послание и внушение „Дръзки“ има своеобразна обединителна функция, заради което се допуска твърдението, че, условно казано, военният кораб се превръща в равноправен, пълноценен герой в съзерцателно-дескриптивната оптика на разказваното.

В хода на художественото изображение посредством образа на „Дръзки“ се проектира един особен свят – друг, различен от познатия, усвояения, свят вълнуващ, привличащ, но и опасен.

Нека да го проследим.

Началото на Кирил-Христовия пътепис е лишено от дадени предварителни експликативни позовавания. Разказът описание се съсредоточава върху съвсем частни време-пространствени определители, служещи за ориентири в представяната обстановка, с което още в тези ранни образни и смислови означения се превръща в центростремителен спрямо обекта на изображение. С приведените съвсем целенасочени фиксирания върху обекта на повествователния изказ започва постепенното функциониране на плътна, наситена документално-фактологична изобразителна мрежа, в която се наблюдава сближаване, успоредяване на различни подходи към пресъздаването. Тези подходи, от своя страна, изискват и налагат задействането на нееднакви смислоторни механизми, които включват и съответно изразяват неизбежното *(авто)биографично начало* – интересно е да се отбележи, че тук то се проявява, но не е самоцелно, преимуществено бива потиснато, като акцентът се отмества върху непосредствено заобикалящото, най-често – машината (миноносеца); освен него (посоченото автобиографично начало) обаче споменатите последователно разгръщащи се смислоторни механизми подчертават още *историческите основания* на основния предмет на представяне и изображение, неговото *съвременно състояние* (т.е. полагането му в един синхронен план на градене на представи за него), както и генеративната му, силно изявяваща се роля, що се отнася до *екстериорните конкретизирания* на пряко видимото (атмосферата в Созопол, природните красоти в открито море, изпитанията на морската буря) и *интериорното детайлизиране* на същия този миноносец (каюткомпанията, служеща за отмора, но и за убежище; барометъра, предвещаващ опасностите; радиотелеграфа, по който се предават берлинският и парижкият бюлетин; часовника, който всъщност не отмерва изтичащото време, а тревогата на застрашеното битие).

Така пътеписът на К. Христов се оказва наситено идейно-тематично поле на преплитане, засрещане, взаимно допълване на различни поетологични стратегии на внушение и послание.

А тяхното прилагане и системното им разгръщане започват с първото по-цялостно вглеждане във вида, устройството, историческото значение на миноносеца, което има контекстуализираща функция с оглед следхождащите образотворчески принципи в текста. Системно и категорично очертаваният военновременен контекст на направените идейно-естетически послания – кон-

текст, който остава актуален и към момента на разказа описание – настоява за едно знаково – двойствено, противоречиво в основата си – отношение към гордостта на българския военноморски флот. Победата на славния миноносец над „Хамидие“ е еманация на българските войнски добродетели, на постигнатото преимущество по вода и респективно – на извоюваната възможност и право на упражняване на надмощие в неотменимото преразпределение на силите. Но, от друга страна, главната цел на машината в своята служба на човека е безалтернативното подчиняване на другия, неговото премахване, отстраняване дори с цената на неизбежното застрашаване на собствените екзистенциални проекти, т.е. – хаосът, разрухата, смъртта. Ала такива са неумолимите закони на войнското битие. Това вътрешно противоречие, разединение – между подтика към живота и нагона към деструктивност – има своята закономерна предпоставка в обективните социални условия на съществуване и пребиваване, които създават препятствия за тях. Това пряко води до провокирането на конкретни разрушителни страсти, подхранващи – по теоретичните построения на един от изтъкнатите изследователи на човешката деструктивност – Ерих Фром – определени враждебни тенденции (Фром 2005: 189).

Макар и кратковременно, „Дръзки“ се е превърнал в средоточието на амбивалентното разбиране и изживяване на пряко зримото, но и в предпоставка за вглеждането, прозирането отвъд непосредствено сетивната възприемаемост.

Вторият ден на борда на миноносеца „Дръзки“ се свързва с продължаването на мисията – проверката на морския път за минни находжения – до Резово. И тук разказът описание се отгласква от своята центростремителност и гради цялостни картини, представящи една естествена пейзажистика, що се отнася до постигането на близост и правдоподобност на внушението („Ние плавахме почти на изток по обагрените от утрото води. В края на морето се бе изпречил един дълъг, тесен пояс от облак и отделяше двата засилващи се пожара – в небето и във водите. На едно място в горния крайчец на облака взе да блика ослепителна светлина, която изведнъж се изля в морето на огнен път от края на хоризонта до миноносеца. Слънцето бавно изгряваше над облака. Водите едвам трепкаха на утринния ветрец.“). Така двата изобразителни принципа – на водещите дескриптивни конкретизирания и разгръщания и на съпътстващите експликативни отклонения – ще бъдат не просто успоредени, те непрекъснато ще се допълват взаимно при последователното претворяване на опасното предприятие.

В тази условна втора част на пътеписа особено впечатление прави дословното подробно представяне на техниките, начините, възможностите за откриване и деактивиране на мините. Документално-достоверната точност при обясненията на механизмите на работа създава усещане за макар и косвена споделеност, съпреживяност на изпитанията в открито море. Бойният кораб е сюжетният и смисловият център, спрямо който се гради разнопосочната концептуална схема на кулминиращата образна и събитийна изразеност. Тук в

конкретика и пълнота „Дръзки“ се явява *средството* за преодоляването на опасността (а с това и се уплътняват представите за него като *цел* на пътеписното изображение), която с доближаването до българското погранично село (Резово) все повече се засилва. Приключенско-реалистичният рисунък последователно разгръща отделните страни на неотложната мисия:

Лодките, които до Агатопол пътуваха закачени една зад друга за миноносеца, сега минаха на около 70 метра пред нас. Те се изравниха напърно на по 75 метра една от друга. Уредите за издирване на мини се пуснаха във водата, закачени за плаващи зад всяка лодка кухи металически тела. На известна дълбочина, паралелно с повърхността на морето, между трите лодки се движат едно въже. Мините се поставят обикновено на 2 – 2 и половина метра под водата. Те могат да бъдат засегнати и възпламенени от миноносеца, но не и от моторните лодки, които плават на 30 сантиметра дълбочина. Обаче въжето между тях непременно ще кръстоса връзката на мината с пуснатата на морското дъно тежест, която я държи на едно място и на една и съща дълбочина от повърхността. В такъв случай тутакси един апарат, наречен грайфер (хващач), улавя тая връзка, а на повърхността плаващите тела в двата края на въжето се отделят от лодката и отбелязват мястото на мината. След това възпламеняването ѝ е лесно. То става по една жица, дълга няколкостотин метра. За миноносеца и лодките, застанали на такава далечина, няма никаква опасност от взрива, който хвърля на възбод грамаден стълб вода и убива по 80 до 100 килограма риба.

Пространното описание на предприетите действия по откриването на мините и на евентуалните последици от това съвсем целенасочено подчертава невъзможното положение на събитийна посветеност (тенденция в приведените изобразителни механизми, която бива подета още в първата част на пътеписа, за да получи при представянето на третия ден нови измерения). Но ето че застрашеността отминава („...оня път от 150 метра ширина, по който ние приближавахме границата, бе чист от мини. (...) Мнозина изглеждат разочаровани.“). Долавящият се експресивен тон на повествуването постепенно затихва, самото пътуване на героя се обезпредметява („Моето участие в тая работа съвсем губи смисъл.“). Подробното разкриване на едно само действие от трудната и разнородна работа на българската флота, дори то да не достига до очакваните същински, крайни свои проявления, бива натоварено с важни конотативни означения по отношение използваните образотворчески принципи спрямо миноносеца.

Принципи, категорично изявявани вече в други, нови условия на несигурност, на съпротива – този път не военностратегически и военноперактивни, а чисто природни, неподвластни на човешка намеса.

„Няма червена ракета, няма мини. Но затова пък има нещо друго, може би по-страшно.“ Така се осъществява смисловият преход от едната потенциална опасност към другата, реалната. Попадането сред морската буря е не просто отделен сюжетен детайл, шрих от общата наситена картина на драматичното

няколкодневно пребиваване в стихийността на отвъдмирновременния живот. То е екстремална ситуация на кризис, която налага по-особеното вглеждане в себе си при опитите за откриване и привеждане на определени стратегии за оцеляване в това положение на рязка жизнена застрашеност. Съдбовният жребий отрежда екипажът да премине и през това препятствие, но да остане невредим, с което ясно се поставя въпросът за неизбежния сблъсък между цивилизацията и природата с преимуществено значение на втория член на тази оформила се своеобразна дихотомия.

Подобна неимоверно напрегната жизнена обстановка е и възможност за себеизява в най-положителните регистри на засвидетелствания висок боен, но преди всичко човешки дух и морал, на неизменно следвания устойчив, непроменяем ценностен ред, който обуславя поетите рискове, взетите решения, формите на присъственост всред превратностите на заобикалящото. В този порядък от важно значение е образът на капитана на „Дръзки“ – артилерийския офицер Борис Станев, – който най-цялостно се вписва в парадигмата на гореизложеното. Неслучайно и привличането му в хода на разказваното служи не просто като своего рода повествователно отклонение, но най-вече като начин, а и потребност да се открие, подчертае и възвеличи това „рядко съчетание на моряшки добродетели“. Себеотдадеността, спокойната, безтрепетна храброст, откритата като самото море душа на командира на миноносеца са особеният пример, неотменимият ориентир в служението, но и неформалният повод за нескривано чувство на гордост за българина: „Ако можем да бъдем такива моряци, България заслужава да има три морета и най-силната флота на полуострова.“ В този смисъл посветеността на мисия с „Дръзки“ задължава, изисква и налага:

Модели на поведение.

Форми на изява.

Стратегии за себеутвърждаване.

Представянето на събитията от третия ден на борда на бойния кораб продължава вече познатата линия на прецизно вглеждане в ценностните основания на човешкото битие, (пре)осмисляни в контекста на изострената сетивност при ясното осъзнаване на опасността, но и при спонтанното наслаждаване на ужаса в категоричното следване на предприетото и неговото довеждане докрай. Вилнеещата буря е изпитание за физическата издръжливост и нервите на екипажа, но и за неговия дух, за измеренията на вътрешния му потенциал, който тъкмо в такива случаи се проявява най-силно. Както става и сега. Субективната оптика към изобразяваното не служи ограничаващо спрямо определени рецептивни представи или нагласи. Напротив – разширява идейно-естетическия хоризонт, тъй като избраният подход на послание и внушение го позволява: от преобладаващите конкретно-частни фокусирувания върху човека и неговата подчинена и на външните, обективните обстоятелства съдба се правят универсално значими наблюдения и обобщения.

По отношение разгръщането образа на миноносеца и последните щрихи, които се нанасят върху него, краят на пътеписа е с особено значение. „Неподвижната земя“ не е вече смътна заради природната стихия цел, а напълно реална, осезаема, постигната крайна точка на пътуването. Бургаското пристанище е спокойно и приветливо, а грамадната бяла дантела – високите стълбове вода – е останала далеч назад. И въпреки това героят не бърза да напуска „Дръзки“. „Могъщата морска единица“ се е превърнала в обект на дълбоко (съ-)преживявана, емоционална въобразеност („...аз слязох в каюткомпанията и останах там няколко часа. За тия три дена така бях се сродил с миноносеца, с всяко нещице в него, както и с хората му, че не ми се излизаше.“). Така бойната машина постепенно излиза от очертанията си на пряко възприемаема реалия и започва да функционира като идея, представа, а и мяра.

„Три дни с миноносец „Дръзки“ на К. Христов е разнопосочен в значението и посланията си текст, който без големи контекстуални уговорки може да бъде причислен към българската маринистична литература като претворяващ описателно и детайлно отделните страни на морската стихия. Но той е важна в своя жанр на непосредните пътеписни улавяния на света творба и по друга една причина – превръщането на машината в равноправен герой в разказваните събития, с което отчетливо, недвусмислено се поставят знакови акценти върху свързаността, „диалога“ между нея и човека – още повече що се отнася до преразпределенията на жизнените територии, до упражняването на надмощие и съпротива, но и до утвърждаването на ценностни възприятия за пряко зримото и за мястото на индивида в него.

Библиография

- Зафиров 2007:** Зафиров, Д. и колектив. *История на българите. Том V. Военна история на българите от древността до наши дни*. София: Книгоиздателска къща „Труд“, Издателство „Знание“ ЕООД, 2007.
- Фром 2003:** Фром, Е. *Анатомия на човешката деструктивност*. София: Захарий Стоянов, 2003.
- Фром 2005:** Фром, Е. *Бягство от свободата*. София: Захарий Стоянов, 2005.
- Христов 1967:** Христов, К. *Съчинения в пет тома. Том 4. Спомена, пътеписи, разкази, статии*. София: Български писател, 1967.
- Янев 2005:** Янев, С. и колектив. *Атлас на българската литература (1915-1944)*. Пловдив: Жанет 45, 2005.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

РАДИО И ЛИТЕРАТУРА:
ПРЕСИЧАНИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В БЪЛГАРСКИ КОНТЕКСТ*

Андрей Ташев
Институт за литература, БАН

RADIO AND LITERATURE:
INTERSECTIONS AND RELATIONS
IN BULGARIAN CONTEXT

Andrey Tashev
Institute for literature, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract. From the very beginning of its existence, Bulgarian radio has been closely related to the literature: it has broadcasted literary works; many of its employees, including the first directors, have been writers; there have been many literary works, dedicated to the radio. This is only the most visible part of their intriguing and complicated interactions, which pulsate between domination and adaptation. The current paper analyzes the various aspects of these relations during the initial stage of the development of Bulgarian radio (1929 – 1944), and their effects that turn out to be crucial for both radio and literature.

Key words: radio, literature, radio play, storage culture, culture of flux

В интервю за сп. „Esprit“ от декември 2001 г. френският социолог Жан-Франсоа Барбие-Буве разграничава два типа култура, които нарича „култура на складирането“ и „изливаща се култура“. Първият тип включва книгата и съответно четенето на печатно слово, при което „всеки читател владее изцяло своето време... можем да прочетем от нея [книгата] малко днес, малко утре, да отложим прочита за по-късно, да го забавим, да го ускорим и т.н.“ (Барбие-Буве 2002), без да пропуснем нещо от текста. Това е невъзможно при изливащата се

* Научната публикация е подготвена по проект за млади учени „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“ към Фонд „Научни изследвания“, ДМ 10/1 от 13 декември 2016 г.

култура, представена от радиото и телевизията. При тях също можем да гледаме или слушаме само дадена част, но „всяко прекъсване на вниманието води до изпускане на съдържание, което продължава да се развива без намесата на възприемателя“ (пак там). Авторът прави уговорката, че е възможна и комбинация между културата на складиране и изливащата се култура, например в интернет пространството. Но той не засяга друг интересен и важен за развитието на културата въпрос, а именно – за прехода на даден текст (в най-широкия смисъл на думата) от единия тип култура към другия. Възможен ли е такъв преход, достатъчно ефективен ли е, по какви закони се осъществява и какви промени предизвиква в текста и в двата типа култура? Този аспект не бива да се пренебрегва, тъй като точно в такива гранични и преходни ситуации в културата се създават условия за напрежение и сблъсъци, които водят до сериозни изменения. В по-широк смисъл това е въпросът за взаимодействието и взаимното влияние между медиите (отново в най-широкия смисъл на думата – на посредник) и изкуствата.

Този текст изследва един конкретен случай на подобно взаимодействие на българска почва, който е и пример за преход между култура на складирането и изливаща се култура. Това е отношението между радио и литература. Ще огранича наблюденията си до първите петнайсет години от историята на радиоразпръскването в България (1929 – 1944), когато се полагат основите на това взаимодействие и резултатите от него се открояват най-ярко.

Началото на радиоразпръскването в България е поставено през ноември 1929 г., когато на територията на страната е излъчен първият радиосигнал. В началото на 1930 г. група български интелектуалци и общественици, сред които Ас. Златаров и Елин Пелин, основават любителския съюз „Родно радио“. Същата година съюзът получава разрешение за концесия за постоянно радиоразпръскване. На 25 януари 1935 г. с указ на цар Борис III радиоразпръскването става държавна собственост и преминава на професионална основа, а името му се променя от „Родно радио“ на Радио София.

Основателите на съюза „Родно радио“, а след това и ръководителите на Радио София, не са политически лица, а са интелектуалци (първите директори на радиото са Сирак Скитник, Й. Стубел, О. Василев и К. Константинов, които привличат в екипите си много хора на изкуството). Те задават посоката, по която радиото поема от самото начало и която неотклонно следва през разглеждания период. В основата ѝ стои формулата: „Радиото – културна сила!“. Неговата главна мисия е да формира и развива духовната култура на българина чрез излъчване на различни произведения на изкуството – музика, песни, театрални и оперни постановки. В програмата му от самото начало присъстват, макар и да не заемат водещо място, и литературни творби, четени от актьори или от авторите си. От този момент нататък пътищата на радиото и литературата се преплитат, което повлиява на развитието и на двете.

Литературната част от програмата на българското радио включва както класически текстове от големи писатели (като „Елегия“ от Д. Дебелянов, „Кон-

ници“ от Н. Фурнаджиев, „Печена тиква“ от Елин Пелин, творби от Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. Яворов, Й. Йовков, А. Каралийчев и мн. др.) и адаптации на драматургични творби от български и световни автори (като „Вампир“ от А. Страшимиров), така и непретенциозни стихчета и диалози със съмнителна художествена стойност. Очевидно излъчването на дадено произведение не зависи от неговата жанрова характеристика и литературни качества. Критериите, по които се оценява дали то може да звучи в ефира, се определят от техническите, формални и съдържателни специфики на българското радио. От тях можем да изведем няколко групи конкретни изисквания, които текстовете трябва да изпълняват, за да звучат по радиото:

– *Тематични*. Литературните произведения се излъчват най-често в рамките на т.нар. „радиочасове“ – Час за селото, Час за нашия войник, Час за Добруджа, Час за децата и т.н. Специално внимание заслужават часовете за децата, които „са най-професионално правените [радиопредавания] през изследвания период“ (Димитров 1994: 238) и включват най-много и най-качествени литературни творби. За да попадне в програмата на радиото, текстът почти задължително трябва да се отнася към някоя от тематичните области, очертани от радиочасовете.

– *Съдържателни*. Ръководството на Радио София през разглеждания период се стреми да поддържа политически неутрална програма и да не допуска външна намеса в работата си¹, но в някои от „часовете“, особено след включването на България във Втората световна война, това е невъзможно. Текстовете от Войнишкия час например е трябвало да бъдат одобрени от военния цензор, преди да се излъчат.

– *Изпълнителски*. Родова характеристика на радиото е, че то разчита само на глас и звук, за да предаде желаното съдържание на аудиторията. Затова говорните и гласови възможности на изпълнителя са от първостепенна важност. Ето какво пише по този въпрос Матвей Вълев – самият той писател и от август 1938 г. помощник-уредник в Радио София (цитатът, който следва, се отнася за радиосказчика, но той важи в пълна степен и за изпълнителите на литературни произведения): „Тщеславието – да го чуят познатите и родините – кара често радиосказчика сам да чете сказката си. Грешка, която понякога вместо лаврови венци носи подигравки и ругатни. Преди да се изправи пред микрофона, сказчикът трябва сам себе си да запита: „Имам ли равен и изразен глас, не заеквам ли, не гълтам ли срички, няма ли да се смутя от невидимите си слушатели, трябва ли да викам или да шепна, говоря ли чисто, без диалектови особености, не се ли запъвам при четене?“. Дори писателят, който чете свои произведения пред препълнен салон, е в по-изгодно положение от

¹ Сирак Скитник не се съгласява Радио София да премине към Дирекцията на политическата пропаганда и успява да го запази в системата на Министерството на железниците и съобщенията (Кръстев 1974: 24).

радиосказчика: той въздейства на публиката чрез фигурата и движенията си, докато сказчикът има едно-единствено оръжие за въздействие и то е правилната и благозвучна българска реч“ (Вълев 1943: 40). Съветът на Вълев е, ако авторът не е сигурен в гласовите си възможности, да предостави изпълнението на своето произведение на професионалист.

– *Стилистични*. В същата статия М. Вълев очертава и стилистичните изисквания към звучащия по радиото текст: „Опитният сказчик никога не забравя, че слушателят не е читател. Докато на сложния по стил и речник текст във вестника или списанието читателят може да спре за по-дълго време вниманието си, дори повторно да го прочете, при радиосказката всичко се казва само един-единствен път. Затова стилово сказката трябва да бъде ясна, изреченията прости... Чуждиците в текста трябва да се отбягват. Мнозина слушатели изобщо не ги разбират, полуинтелигентните ги разбират неправилно. Една трудна чуждица стига, за да смути слушателя и да му откъсне вниманието от следващия текст. Докато се опомни какво значи тя, няколко изречения отлитат нечути, цели пасажки остават неразбрани“ (пак там). При поставянето на радиопиеси има и още едно важно условие: имената на героите да се споменават често, да има повече обръщения, за да не се обърка слушателят.

Тези изисквания ясно очертават различията между културата на складиране и изливащата се култура. За да преодолеят несъответствията между тях, уредниците и сътрудниците на радиото правят предварителен подбор, а където е необходимо – редакция и адаптация на литературната творба, преди да я излъчат. Така се получават нови текстове, понякога сериозно различаващи се от оригинала. Тази процедура се превръща и в теоретичен проблем, обсъждан в периодиката от 30-те и 40-те години. Автори като Сирак Скитник (1937), М. Вълев (1939a,b,c) и Н. Колушки (1940) публикуват обширни статии, в които разясняват спецификите на радиопиесата и разликите ѝ от текстовете, писани за сценично представяне. Те стигат до заключението, че една сценична пиеса може да бъде преработена и изнесена по радиото, но с много внимание, усилие и труд. Същото важи и за текстовете от другите жанрове.

Следователно, преходът от култура на складиране към изливаща се култура в случая съвсем не е безпроблемен. Радиото оказва натиск, като селектира и моделира литературните текстове в съответствие със своите изисквания, повечето от които са извън сферата на естетическото. Това отношение доминира през първите пет години от съществуването на радиото в България.

Нов етап в отношенията между радио и литература в България настъпва през 1935 г., когато радиоразпръскването става държавна собственост и от любителско се превръща в професионално. Аудиторията му рязко се увеличава, изискванията към качеството на програмите му се повишават. Възпроизвеждането на заети от други области творби, около което най-вече са организирани предаванията на радиото до момента, вече е недостатъчно. Появява се необходимостта акцентът да се измести към излъчването на оригинално творчество.

С други думи, постепенно да се елиминира самата необходимост от преход между култура на складиране и изливаща се култура. За литературната част от програмата това означава да се излъчват все повече творби, създавани специално за радиото, които още при написването си изпълняват техническите, формалните и съдържателните му изисквания. Българските писатели незабавно отговарят на тази необходимост. Така се раждат редица нови жанрове, обогатяващи литературата ни: радиопиеса, радиопоезия, радиоприказка.

Ръководството на радиото не изчаква пасивно появата на текстовете, от които има нужда. То е активната страна, която провокира и направлява процеса по възникване и развитие на новите жанрове. Показателен е примерът с раждането на българската радиопиеса и съответно на българския радиотеатър. През 1937 г. в сп. „Летец“ Радио София обявява конкурс за оригинална българска радиопиеса на въздухоплавателна тема.² Условието са написани лично от Сирак Скитник, а към тях са приложени обширни указания за авторите (Летец 1937). Обявена е и парична награда за класираните на първите три места текстове. В конкурса се включват единайсет радиопиеси, а първа награда печелят А. Каралийчев и М. Вълев с радиопиесата си „Великденска вечер“. На 26 декември 1938 г. тя е излъчена от студиото на Радио Варна под заглавието „Крилата помощ“ (публикувана е и като отделна книга със същото заглавие: вж. Каралийчев и Вълев 1938). С това се поставя началото на националния ни радиотеатър. А заедно с него – и на радиотеатралната ни критика. Неин основоположник е Петър Увалиев, който публикува положителна рецензия за „Крилата помощ“ (Увалиев 1939). Следващите години Радио София обявява още няколко конкурса за радиопиеси, като увеличава паричните награди за победителите. Въпреки че в разглеждания период „радиотеатралните прояви... далеч не са системно явление“ (Димитров 1994: 262), началото вече е поставено. Същото се отнася и за другите нови жанрове, споменати по-горе. В детския печат например срещаме текстове, самоопределящи се като „радиоприказка“ (Цветанов 1939). Сътрудничеството между радио и литература дава първите си плодове.

Не бива да се пропуска и друг важен аспект от влиянието на радиото върху литературата: то ѝ дава несравнимо по-широка аудитория. Дори неграмотните селяни, които се събират в кръчмата да слушат радио, вече имат достъп до художественото слово. Много творби и автори (като Чудомир например) придобиват широка популярност именно благодарение на радиото.

До средата на XX век, когато е осъществено първото телевизионно предаване в България, радиото е възприемано като най-голямото чудо на техниката. Фактът, че само с едно завъртане на копчето можеш да обиколиш земното кълбо и да чуеш реч и песни на всички световни езици, е определян от тогавашните

² По-рано същата година отново е обявен конкурс за радиопиеса, в който участва и Н. Вапцаров с „Бент“ и печели втора награда (първа не е връчена), но нито една пиеса от този конкурс не е публикувана или излъчена по радиото.

изследователи като „културна революция“, а XX век е наричан „векът на радиото“. То става символ на безпрепятственото общуване между хората, между населението и институциите, между различните страни и култури. А в българския контекст придобива още по-голямо значение, защото се превръща в компенсация на нереализирания идеал за национално обединение: радиото свързва всички българи, независимо в коя част на планетата се намират. От друга страна, много от писателите са свързани с радиото – или са негови служители, или му сътрудничат с текстове, или са запалени радиолюбители (Елин Пелин, Ч. Мутафов). Затова съвсем не е учудващ фактът, че радиото присъства отчетливо в българската литература. В нея може да се отдели цял пласт, посветен на това техническо изобретение. Ролята на радиото в българските литературни текстове е обширна тема, достойна за самостоятелно изследване. Началото на такова изследване са поставили Георги Господинов (2005: 136-209) и Стилиян Стоянов (2014: 210-248). За целите на настоящия текст е важно да се подчертае, че радиото присъства в литературата от 30-те и 40-те години не само като фон, колорит и символ на определен социален статус на героите, като вдъхновител на много „страшни“ разкази чрез идеята за отделянето на гласа от тялото (Стоянов 2014: 59-68) и като стилистични особености (Господинов 2005: 135), но и често застава в центъра на художественото изображение. Има немалко литературни творби, посветени специално на радиото. Много от авторите пренасят личния си ентузиазъм в текстовете си, които се превръщат в пламенна възхвала на радиото. Отново особено внимание заслужават произведенията за деца, които, макар да не блестят със значителни художествени качества, приобщават децата към новото техническо изобретение. Показателно е стихотворението на Атанас Душков „Радио“ (Душков 1943), което завършва по следния начин:

Завъртявам: Будапеща...
София... Нью Йорк... ил Рим.
Слушам, слушам и усещам,
че съм придобил крила.

От Човека в този миг,
няма други по-велик!

Това е преобладаващият патос в текстовете за радиото. Други писатели пък го защитават от нападките на скептици и недоброжелатели, които не липсват в зората на българското радио (Вълев 1940). В много литературни периодични издания („Златорог“, „Литературен глас“ и др.) излизат обширни материали за радиото. Цялата тази активност допринася за популяризирането му и така повлиява на неговото успешно развитие. Няма да е пресилено да се каже, че в лицето на литературата радиото намира свой ревностен поддръжник и популяризатор.

От направения кратък преглед може да се заключи, че пулсирайки между надмощие и приспособяване, отношението между радио и литература в

България в разглеждания период се установява в една ползотворна симбиоза, обогатяваща и двете страни. Писателите предоставят богат материал на радиото за неговите програми, а чрез текстовете си го популяризират и го защитават от нападите на недоброжелателни критици. Радиото, от своя страна, дава на литературните произведения много широка обществена трибуна и провокира възникването на нови жанрове в българската литература. Положено е началото на едно сътрудничество, което под различна форма и в различни социално-политически условия продължава да се развива и през следващите десетилетия.

Библиография

- Барбие-Буве 2002:** Барбие-Буве, Ж.-Фр. Интернет, четенето и изливащата се култура. – *Култура*, 2002, № 22, с. 1.
- Вълев 1939а:** Вълев, М. Радиопиеса. – *Мир*, 1939, № 11697, с. 5.
- Вълев 1939б:** Вълев, М. Радиопиесата и нейните изпълнители. – *Мир*, 1939, № 11709, с. 5.
- Вълев 1939с:** Вълев, М. Звуките радиокулиси. – *Мир*, 1939, № 11715, с. 5.
- Вълев 1940:** Вълев, М. Вакарел. – *Мир*, 1940, № 11899, с. 3.
- Вълев 1943:** Вълев, М. Радио. – *Сердика*, № 1–2, 1943, 39–40.
- Господинов 2005:** Господинов, Г. *Поезия и медия. Кино, радио и реклама у Ватцаров и поетите на 40-те години на XX век*, София: Просвета, 2005.
- Димитров 1994:** Димитров, В. *История на радиото в България. Кн. 2*, София: Витраж, 1994.
- Душков 1943:** Душков, Ат. *Човешки чудеса. Стихове и снимки за деца и юноши*, София: Юлий Генов, 1943, непаг. с.
- Каралийчев и Вълев 1938:** Каралийчев, А., Вълев, М. *Крилата помощ*, София: Хемус, 1938.
- Колушки 1940:** Колушки, Н. Пиеса и радиопиеса. – *Български радио-преглед*, № 5 и 6, 1940, 4.
- Кръстев 1974:** Кръстев, К. *Сирак Скитник. Човекът, поетът, художникът, критикът, театралът*, София: Български художник, 1974.
- Летец 1937:** *Летец*, № 1, 1937, 16.
- Сирак Скитник 1937:** Сирак Скитник. Сцена и радио-сцена. – *Златорог*, № 1, 1937, 29–33.
- Стоянов 2014:** Стоянов, Ст. *Литература и технологии*, Велико Търново: Фабер, 2014.
- Увалиев 1939:** Увалиев, П. Първа българска радиопиеса. – *Слово*, № 4947, 1939, 2.
- Цветанов 1939:** Цветанов, Ц. Страшният звяр. Радио-приказка. – *Весела дружина*, № 2, 1939, 3.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

**ПЪТЯТ НА МАШИНИТЕ:
МЕХАНИЗМИ ЗА ОВЛАДЯВАНЕ
НА ПРОСТРАНСТВОТО В НАУЧНОФАНАСТИЧНИЯ
СВЯТ НА ГЕОРГИ ИЛИЕВ***

**Мария Русева
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

**THE MACHINE PATH:
MECHANISMS OF MASTERING THE SPACE
IN GEORGI ILIEV'S SCIENCE
FICTION WORLD**

**Mariya Ruseva
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The paper focuses on the diverse images of fictional machines in the science fiction novels by Georgi Iliev “O-Corse” (1930) and “Teuth’s rebellion”(1933). The questions set are how the world can be remodeled through technology and how far the machines of the future can succeed in replacing the nature that created mankind. For this purpose machines are observed from two points of view: as a means of survival after a planet’s catastrophe; and as a means of salvation and restoration of the harmonious world order.

Key words: machines, Georgi Iliev, Bulgarian science fiction novels, the 30s.

В „Идеалите на техниката в предвечерието на XX век“ Николай Мелников пише: „Отнемете днес от културата машината и тази култура ще изчезне“ (Мелников 1905: 2). Машината от края на XIX и началото на XX век започва да се мисли като неотменна част от битието на човека, тя чертае нови представи за бъдещето и изкушава да се предполага успехът на техниката, да се гадаят развоят и посоките на научно-техническия прогрес. В същата статия четем още, че „Сър Брамвел казал, може би доста смело, че в 1930 година, т.е. подир 30 години

* Научната публикация е подготвена по проект за млади учени „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“ към Фонд „Научни изследвания“, ДМ 10/1 от 13 декември 2016 г.

– парните машини ще се запратят в музеите като старини и ще възбуждат само учудване за нашите грешки!“ (пак там). И наистина, за споменатата година по темата можем да кажем с положителност поне две неща: на първо място, през 30-те години на XX век фокусът е вече изместен от парната машина към електрическият мотор и машините са утвърдили своето масово присъствие в живота на човека. На второ място, в контекста на българската литература ще отбележим, че през 1930 г. машините застават в основата на първия български научнофантастичен роман „О-Корс“ на Георги Илиев. В българската литература от 30-те години машината се оказва „винаги вече налична в света“ (Стоянова 2015: 159), утвърждава се като централен художествен образ на редица произведения¹, заредена с невъобразим потенциал и възможности да построява нови реалности. Във фантастичния свят на Георги Илиев ще се открият множество силуети на непознати „измислени“ машини. Техните различни образи и функции ще бъдат обект на интерес в настоящия доклад, като ще спрем вниманието както върху романа „О-Корс“ (1930), така и върху следващия научнофантастичен роман на автора – „Теут се бунтува“ (1933), който бива отличен с награда през 1933 г. от Министерството на народното просвещение.

В двата романа на Георги Илиев „умората“ от живота, обхванала планетите и звездите – слънцето е изгаснало („О-Корс“), планетата е престанала да се върти около оста си („Теут се бунтува“), приковава човека между „отровите на несполуката и замайващите аромати на надеждите“ (Илиев 1930: 22) за възстановяване на космичния и природен ред. Пропадането на вселената провокира изобретяването на нови пътища и способности за съхраняване на човешкото съществуване – чрез прокопаването на подземни градове в недрата на Земята („О-Корс“) и приготвянето към вечната нощ и вечния ден („Теут се бунтува“). С помощта на роботи (силодей, самодей), машини за придвижване (самоход, скороход, скоролет), специални измервателни уреди (времемер, слънцемемер, трусомер) и други изобретения, научно-техническият прогрес следва да компенсира „недъгавостта“ на настоящето, да възвърне усещането за контрол на човека и възможността за усъвършенстване на собственото бъдеще. И в двата романа обаче се задава усещането за синтетичност на съществуването, за прокарване на пътища по една „болна“ земя. Отново в лицето на машините ще се запали искрата за постигане на непостижимото, за „поправяне“ на хармоничния световен ред.

В настоящия доклад ще се проследи как посредством техниката може да се премоделира светът и доколко машините на бъдещето успяват да заме-

¹ Вж. студията на Н. Стоянова „Машината и времето“, поместена в книгата „Възходът на слънчогледите“ (2015). Авторката разглежда функцията на машините в поетически произведения на Елисавета Багряна, Дора Габе, Пантелей Матеев, Никола Вапцаров и др., както и в някои прозаични произведения на Светослав Минков, Чавдар Мутафов, Ясен Валковски, Валери Петров и др. от 30-те години на XX век.

ният природата, създала човека. Ще се търсят отговори на въпросите може ли човекът да овладее/завладее вселената и нейните закони и какви рискове/опасности крият шеметните кроежи на неговия дух. За целта ще се съсредоточим върху устройството на света в двата текста на Георги Илиев и предложените разрешения на съответния планетен дефект, като си позволим тяхното паралелно разглеждане предвид откряващата се сходна машинна образна система.

Машини за оцеляване

Машината е средство, способ за улесняване на човешкото битие. В равномерното завъртане на нейните зъбчати колела светът се подрежда, намира баланс и се рационализира. В научнофантастичните романи на Георги Илиев сговарянето на човека с машините се превръща в единствен възможен механизъм за оцеляване, гарантиращ съхраняването на живота в един по същество разпаднал се свят. Техниката задава нови перспективи, през които започва да се мисли съществуването *въпреки* повредите на планетата, а търсенето на способности за тяхното преодоляване позволява на изследователите да говорят за своеобразен „оптимистичен планетарно-социален катастрофизъм“ (Сапарев 1983: 8) в романите на автора. Посредством машините героят на Георги Илиев е повярвал, че има способността да произвежда алтернативи на „счупилата“ се реалност.

И в двата текста се наблюдава повторното съграждане на свят поради пълното унищожение на природата. Техниката идва да замени „органически-ирационалното с организирано-рационалното“ (Бердяев 1945: 14); позволило си отклонения органично битие с безпогрешния механизъм на стоманените машини и синтетиката. В романа „О-Корс“ изгасналото слънце принуждава човека да потърси топлина по вертикала в посока надолу към недрата на земята, мобилизира неговия устрем в изграждането на подземни пътища, градове и убежища. Възторгът от неговата победа намира израз в „изкуствените слънца на подземния ден“, които водят началото си от „дървета, чиито листи и плод бяха малки светлинни източници“ (Илиев 1930: 15). Новите електрически дървета, изобретение на човека, се явяват подобрена и на практика вечна механична реплика на оказалата се нетрайна природна система, създадена от Бог. Във втория роман на писателя на планетата Теут градското пространство запазва своето разположение по хоризонтала, като сляга към релефа на земната кора и изгражда „огромна, жълта мрежа, нишките на която са широки пътища, а оловносините бисери по възлите им – безчетните градове на Теут, чиито сгради са ниски, току-що изникнали из пясъците гъби“ (Илиев 1933: 8). И в двата романа светът се преизпълва с динамика и движение – вместо с познатите за човека от 30-те години автомобил и самолет, читателят се среща с техните подобрени версии от бъдещето – *скороход* и *скоролет*. А с помощта на специални машини – *тром дълбач* и *подемач*, се осъществява извличането на хранителни съставки от земните пластове и тяхната преработка в удобен вид за усвояване от човешкия организъм синтетична храна.

Действието и в двете книги бива огласяно от шума на работещите машини: „бляскаха големи махови колела, съскаха, ревяха, въздишаха тежко или пееха стоманените части на едно голямо сърце“ (Илиев 1930: 65). Светът метаморфозира в нескончаемия ход на чрезмерната технизация, възприема формата на огромен, почти съвършен часовников механизъм. А всяка отделна машина „в стройни и безукорни линии“, със себеотдайна „съсредоточеност, ревност, любов и покорност“ посвоему наподобява „малък Космос, който следва единствено волята на човека“ (Шпенглер 1995: 666).

В романа редом до хората крачат самостоятелно роботите на бъдещето – *силодеи* и *самодеи*. Промяната в езиковото наименование, въведено 10 години по-рано от Карел Чапек в антиутопичната драма „R.U.R.“ (1920), може да се разглежда като акцент върху еволюцията на техниката и върху времевата дистанция на сюжетното действие спрямо настоящето от 30-те години на XX век, за които претендират и двата романа на Георги Илиев². Ще забележим също, че роботите бележат развой в своите мисли и действия дори при съпоставката между двата текста. В „О-Корс“ силодеят функционира сковано, подчертано механично: „стоеше с изопнати стоманени ръце и нозе, в застинала величава стойка [...], а електрическите му очи излъчваха свръхнапрежение: чакаше знак, за да отвори [вратата – б. м., М. Р.], да изрече глухо и еднозвучно поздравя си и да се успокои“ (Илиев 1930: 6). В „Теут се бунтува“ силодеят е с „жестоки зъби“ и държи тежък чук в ръка; превръща се от помощник във враждебен пазач и боен робот-войник. И още, в подобрената си версия силодеят е програмиран да изразява свои електронни емоции: „Машината негодува. Обидена е.“ (Илиев 1933: 13). Във втория роман творението получава правото да въстава против своя творец, да не му се подчинява, или ако си послужим с думите на Николай Бердяев: „Прометеевският дух на човека не е в сила да овладее създадената от него техника“ (Бердяев 1945: 14). Човекът може да програмира машината с точно изчислен, контролиран брой функции, но няма как да предвиди всички възможни последици при тяхното изпълнение/приложение в реалността.

И в двете книги на Георги Илиев репрезентираният модели на свят удовлетворяват нуждите на човека и успяват да регулират изначалните дефекти и щети, но само като тип временно решение. С помощта на *времемер* героите от романа „О-Корс“ могат да предполагат смяната на деня с нощта спрямо неясния ход на изгасналото слънце, но не и да я изживеят напълно. А в романа „Теут се бунтува“ времемерът възприема функцията на таймер, отброяващ „за колко дни още храна и въздух има Теут“ (Илиев 1933: 22-23). Изтичащото

² По-различна хипотеза се открива в увода към второто издание на „Теут се бунтува“ (1983) – „Забравеното начало на българската научна фантастика“, където Огнян Сапарев допуска, че е възможно Георги Илиев да спори с нововъведената от Чапек дума „робот“ (Сапарев 1983: 6).

време започва да притиска, предизвиква ужас от възможната фатална смърт: „зъбците на времето работеха безспир, прояждаха число след число, гонейки границата на безкрайно малкото“ (пак там). В рамките на технизирания свят следва да се търсят други иновативни научни решения, които да гарантират опазването на живота.

Машини за спасение

Машината е творение, продукт – символ на възхода на човешкото битие. В есето „Моторът“ (1920) на Чавдар Мутафов машината е „идеално същество от безкрайна хармония и абсолютна логика“, в което „почиват бурите и светлините на бъдещето“ (Мутафов 1993: 83). Техниката е израз както на възторга от постигнатото, така и на опиянението от потенциала на идното. В научнофантастичния свят на Георги Илиев електрическите машини ще задават основанията на надеждата за спасение; ще проправят път към бленуваната оптимистична визия за бъдещето.

Научно-техническият прогрес очертава нови посоки за развитие, от него поставят началото си редица професии и научни специалности на бъдещето – *лъчевед*, *звездовед*, *силовак* и др., съсредоточаващи окоото на човека в неразгаданите закони на физиката и астрономията. На преден план бива изведена както водещата роля на научните институти, организирани от тях конференции и разработвани изследвания, така и значимостта на *научния експеримент*. Да се изнамери способ „да се въздейства на слънцето, за да се пробуди към живот“ (Илиев 1930: 5) е задачата, застанала в основата на провежданите опити на звездобройната (обсерватория) „О-Корс“, а в „Теут се бунтува“ целта е да бъде задвижена отново планетата около собствената ѝ ос.

Като централна за двете сюжетни действия се утвърждава фигурата на инженера учен – „знаещият жрец на машината“ (Шпенглер 1995: 670), копнеещ по непристъпния пиедестал на Бога. В романа „О-Корс“ Виних Дъждански е очарован от мисълта „да завладее вселената и нейните закони, да бъде господар на земното и надземното“ (Илиев 1930: 23), а още в началото на „Теут се бунтува“ главният герой Кантемир се самоназовава като „човек, могъщ дух и полубог“ (Илиев 1933: 7). Ученият припознава себе си не в регистрите на скромния изобретател, допринасящ за спасението и развитието на Вселената, а през жреческата фигура на господаря, направляващ съдбата на същата тази Вселена.

Научните усилия на инженерите и в двата текста се концентрират върху силата и мощта на изкуствените мълнии. В „О-Корс“ изгасналото небесно тяло бива обстрелвано от *лъчеради* с *лъчеви змиевици*, които при сблъсъка с други тела умножават своята енергия и топлина. При достигане на слънцето змиевиците трябва да го запалят, като трансформират неговите тежки маси в най-лек газ. В „Теут се бунтува“ *лъчерадите* прицелват нов вид *въжсейни лъчи* „*k7c*“ към специално заредени *ракетни огнища*, които следва да се взривят

и предизвикат серия от трусове на планетата. А с помощта на измервателни уреди – *трусомер* и *звездочет*, се проследява успехът на експерименталния опит. Трусомерът отчита времетраенето, силата и скоростта на взривовите, с които ще бъде задвижена планетата около собствената ѝ ос, а звездочетът ще следи за траекторията на Теут около слънцето. Въпреки липсата на допълнителна конкретика и навлизане в теоретични формули и изчисления, в така зададените планетарни казуси и двете книги успяват да предложат сравнително аргументирани отправни точки за решения.

В заключение може да се обобщи, че след успешното възстановяване на хармоничния световен, планетарен ред в двата романа на Георги Илиев „измислените“ машини заемат своето почетно място до парната машина от XIX век в музея на бъдещето. И макар още през 30-те години критици като Кирил Кръстев, Павел Телчаров, а по-късно и изследователи като Огнян Сапарев и Иван Сарандев³ да осъждат опита на Георги Илиев да построи свой терминологичен инструментариум като несполучлив и неактуален, машинният парк на писателя продължава да интригува с оптимистичната нагласа да се провокират и доказват неизчерпаемостта и безграничността на човешката изобретателност.

Библиография

- Бердяев 1945:** Бердяев, Н. Човекът и машината. – В: *Славянска мисъл*. 1945, № 2, с. 11-30.
- Илиев 1930:** Илиев, Г. *О-Корс*. Ст. Загора: Светлина, 1930.
- Илиев 1933:** Илиев, Г. *Теут се бунтува*. Ст. Загора: Светлина, 1933.
- Мелников 1905:** Мелников, Н. *Идеалите на техниката в предвечерието на XX век*. прев. от рус. А. Макавеев, Свищов: А. Д. Пачников, 1905.
- Мутафов 1993:** Мутафов, Ч. Моторът. – В: *Избрано*. София: Гал-Ико, 1993, с. 79-83.
- Сапарев 1983:** Сапарев, О. Забравеното начало в българската научна фантастика. – В: Илиев, Георги. *Теут се бунтува*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1983, с. 5-12.
- Стоянова 2015:** Стоянова, Н. Машината и времето. – В: *Възходът на слънчогледите: българската литература от 20-те и 30-те години на XX век: опити с времето*. София: Унив. изд. „Св. Климент Охридски“, 2015, с. 145-174.
- Шпенглер 1995:** Шпенглер, О. Машините. – В: *Залезът на Запада: Опит за морфология на световната история*. София: Лик, 2005, т. 2, с. 661-673.

³ Вж. статията на Иван Сарандев, посветена на Георги Илиев, поместена в книгата „Българска литература (1918-1945)“, Пловдив, 2004, т. 2, с. 111-126; както и рецензиите на Кирил Кръстев „Първият български фантастичен роман: „О-Корс“ на Георги Илиев“ В: *Българска мисъл*, VI, 1931, кн. 6, с. 432-435.; на Павел Телчаров в Рубрика „Между книгите и списанията“, в-к „Литературен глас“, бр. 235, 20. V. 1934, с. 4 и др.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ПОГЛЕД ОТГОРЕ.
ЖАНРЪТ НА *АЕРОПИСА* В БЪЛГАРСКАТА
ЛИТЕРАТУРА*

Надежда Стоянова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

A LOOK FROM ABOVE:
THE GENRE OF “AEROSCRITTURA” IN BULGARIAN
LITERATURE

Nadezhda Stoyanova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The article is focused on a new and specific for the Bulgarian literature of 1930s genre that shows the first reflections of the authors on their travelling by airplane. Some of these texts were influenced by Italian Futurism and that is why Bulgarian literary historians give them the genre name “aeroscrittura” (“aeropis”). This research uses this term because it helps to group the texts by their theme although the avant-garde context of many of them is problematic. The article tries to outline some aspects of the time and space experience that the travelling by airplane can reveal.

Key words: aeropis, airplane, Bulgarian literature, 1930s, modernism

Сред познатите ми български текстове от междувоенните години, които отразяват впечатленията от пътуването със самолет, няма такъв, който да се самоназовава като *аеропис*. Съвременните български литературни историци обаче намират основание за използването на понятието, осланяйки се на актуализираната през 30-те години на XX век тема за футуристичната поетика, заслуга за което има най-вече второто посещение на Маринети в България през 1932 (вж. Дел Агата 2010: 10). Доколкото ми е известно, едно от първите споменавания и първата критическа рефлексия върху този жанр в българската

* Научната публикация е подготвена по проект за млади учени „Литература и техника. Изобретяване на модерността в българската литература“ към Фонд „Научни изследвания“, ДМ 10/1 от 13 декември 2016 г.

литература са направени от Людмила Малинова-Димитрова и Людмил Димитров в книгата „Багряна и Словения“ (2013), където е публикуван текстът на Елисавета Багряна „С бележник във въздуха“, свързан с пътуването на поетесата до Берлин и появил се само веднъж преди това – през 1936 г. в сп. „Златорог“. Като стъпват на това произведение, двамата автори доразгръщат словенския сюжет в живота на българската поетеса, но и правят следното литературноисторическо наблюдение: „От гледна точка на замисъла „С бележник във въздуха“ е истински иновационен текст. Багряна е сред първите представители на българския модернизъм, които експериментират в необичайния и свръхмодерен жанр „аеропис“, обоснован от Ф. Т. Маринети през 1929 г. в неговия „Манифест на аероживописиста“ и подписан от още осем италиански автори.“ (Малинова-Димитрова, Димитров 2013: 119) Според двамата изследователи в този текст на Багряна могат да бъдат видени особеностите на късната футуристична поезика (Малинова-Димитрова, Димитров 2013: 120). Може да се каже, че освен него, в българската литература от тези години се появяват повече от дузина текстове със сходна проблематика, в част от които се разпознават аспекти на рефлексията на авангардното течение, други обаче остават силно прикрепени към българската пътеписна традиция.

Още от средата на 20-те години в българското културно пространство започват да се появяват текстове, отразяващи впечатленията по време на пътуване със самолет, като главна заслуга за това има редакционният екип на сп. „Летец“ (1924 – 1947), на чиито страници неведнъж се говори за полета с машината като свободна за опоектизиране „територия“ (Кадне 1926). По-късно темата бива разработена от значими имена, като Елисавета Багряна, Дора Габе, Анна Каменова, художничката Вера Лукова и др., с което се утвърждава и този нов тип пътеписен жанр. Той обаче не може еднозначно да бъде определен като пътепис поради факта, че акцентът при аерописа е не толкова върху дестинацията, колкото върху преживяванията и наблюденията от *птичи поглед* по време на пътуването. Затова и „аеропис“ ще бъде оперативно понятие на настоящата разработка поради жанровата спецификация, която задава, поради контекстуалната му подплатеност и словесна сполучливост, но предвид разностранните текстове, които ще бъдат разгледани, неговото използване тук няма да предполага по необходимост съотнасяне с поезиката на футуризма, откъдето то получава своята популярност. С оглед на ограничения обем конспективно ще бъдат представени модернистичните акценти в някои от българските аерописи и същевременно някои аспекти на тяхната роля за отместванията в представата за *българското* през 30-те години на XX век.

Най-интересните в художествено отношение текстове – на Багряна, Габе, Каменова и Лукова – се появяват в годините, в които в Италия се публикуват поредица от манифести, провъзгласяващи новото аероизкуство: „Манифест на аероживописиста“ (1929), „Манифест на аеропоезията“ (1931), „Манифест на геометричната, синтетичната и лечебната аеромузика“ (1934), „Манифест на ае-

рокерамиката“ (1938) и др. Всъщност, тъкмо гледката от самолета предполага трансформиране на традиционната представа за реалност и се превръща в мотивация за създаването на абстрактното изображение: „Променливите перспективи на полета съставляват една съвсем нова реалност, която няма нищо общо с традиционната реалност на земните перспективи.“ (Маринети и др. 1932) Художникът следва да се „потопи“, да стане част от тази непрестанна подвижност, което предполага и съзнанието за мимолетността на видимото и необходимата полицентричност на изображението (пак там); нещо повече, той следва да бъде съзнателен за полихроничността на времето в самолета: „Всяка аероживопис включва взаимността на двойното движение на аероплана и на ръката на художника, която води молива и четката“ (пак там). Петнадесетина години по-рано повлияният от ранния футуризъм Казимир Малевич също вижда в машината на самолета мотиви за обосноваване на абстрактната образност на супрематизма (вж. Douglas 2014; вж. също картините му „Авиатор“ – 1914, „Летящ самолет“ – 1915 и др.).

Динамичността на полета и променената гледна точка по необходимост повлияват върху възприемането на времето и пространството, което се отразява и върху спецификата на *аероповествованието*. В българската литература аерописът показва във висока степен интензифициране на характерния, но незавършващ процес на освобождаване от фактологията в пътеписа след Освобождението, процес на раздалечаване от научнопопулярните, публицистичните и мемоарните текстове (вж. Бъклова 1989: 6-7). И същевременно, в контекста на 30-те години, когато започват да се размиват границите между художествени и нехудожествени жанрове, а литературата на факта затвърждава позициите си, се оказва, че аерописът носи два противоположни импулса в себе си и ги реализира в различна степен. От една страна, това е отдалечаването от реалистично вярното и детайлно изображение, отдалечаване, което *птичийят поглед* налага, а от друга – утвърждаването на свидетелската позиция – пътуването (на българин) с аероплан следва да се представи като действително осъществено. Впрочем, тъкмо самолетът е една от машините, през образа на които българското се разпознава като модерно още от авангардния текст, публикуван в „Crescendo“ под заглавието „Български аероплан“ на Маринети (Маринети 1922).¹ А в заглавията на едни от най-ранните аерописи у нас – „От София до Розовата долина с аероплан“ и „От Розовата долина към Тракия“ на автора от сп. „Летец“ Сл. Славов (вж. Славов 1925а; Славов 1925б) – се разчита опитът за постигане и усвояване на актуалната модерност през идентифицирането ѝ в емблематични български топоси и символи. Трендафилите, които Вазовият пътепис „От Розовата долина до Тунджа“, макар и все още нецъфнали, възпява, тук създават образа на самолета – превръщат самолета в метафоричен об-

¹ Преглед на присъствието на авиацията в българската литература наскоро направиха Дечка Чавдарова и Младен Енчев (Чавдарова, Енчев 2016).

раз на *националното*: „Навеждам се, вирам се навсякъде. Где цъфтят розите? Не виждам нищо. А, ето: те са цъфнали навред, даже по крилете, по тялото на аероплана. Обиколен съм от венец от рози. Моторът бълва дим от розово масло.“ (Славов 1925а)

В българските аерописи няма разпад на сюжетната и на езиковата структура, липсват визуалните експерименти с текста, характерни за италианската аеропоезия, както и стремежът за симултанност на всички сетивни усещания (Treccani 2008). Въпреки това обаче в интенцията на някои от тези текстове би могло да се открие желанието на българските автори за „съучастничество“ в „раждането“ на едно *аероизкуство*, провокирано от различното възприемане на действителността. И в същото време има коментари, отказващи художествения потенциал на образите, наблюдавани от аероплана. В основата и на двете тези стои *движението*, чийто ефект се открива както по отношение на пространствената и времевата картина, така и по отношение на самосъзнанието на Аза.

Погледът отгоре освобождава автора/художника от принудата на детайла, води до „очудняване“ на действителността чрез окрупняването на картината. В този аспект любопитен коментар, който може да се разчете и като реакция на манифестираните от футуристите тези, прави художничката Вера Лукова: „Гледката? Много, много хубава. Само че земята отгоре е много плоска и скучна и не заслужава да се живее на нея. Разделена е на някакви обидни клетки – като зоологическа градина. Как ще слеза на нея и къде? Всякъде. (...) Толкова е еднообразна и скучна. А боите – бедни и нелепи. ... А това там е град. Доста жалък – прилича на черга, но не достатъчно пъстра, малко захабена и овехтяла. А тази голяма река е само един недостатъчно бял конец. Наоколо малко стърготини. Планините са огромни легнали биволи. А животните? А хората? Земята отгоре не е земя.“ (Лукова 1937) Не надмощието на летящия субект, а немошта на осиротелия откъм близост човек се разпознава в текста на Лукова. Птичийт поглед – в режима на текстовете от 30-те години, тематизиращи всекидневието – релативизира човешкия свят, отчуждава от Другия, лишава от събитийност и „обезцветява“ представата за земното битие (за отнетата радост от досега с родното говори Каменова – Каменова 1942а: 191). Нещо повече, субектът започва да губи представата си за истинност на действителността, защото реалността изглежда напластена/умножена: „Кой от тия светове беше истинският? Небето ли над мене? Онова ли, в което плуваме, светът ли с ярките бои долу, или оня, който се вижда отразен във фантастичния бездънен кладенец.“ (Габе 1937: 13²).

Бързината на полета, сменящите се обекти пред погледа водят неминуемо до разфокусиране на повествованието, до неговата „полицентричност“,

² За този текст на Габе и за на „На крилете на „Сидна“ на Багряна (Багряна 1931) съм задължена на Людмила Малинова-Димитрова и проф. Людмил Димитров.

която не е свойствена само за аерописите през 30-те, но и за редица от разказите от същото десетилетие, мотивирана при тях обаче от динамиката и многоаспектността на градския делник. За разлика от произведенията на масовата авиационна литература, които залагат на приключенските сюжети, в българските аерописи представата за висока събитийност на времето във въздуха (ниската събитийност е присъща на земното време) се постига не през интригата: интригата, особено в междуличностните отношения, бива пренебрегната (Каменова 1942б: 197-198), защото погледът е насочен не към Другия, а към Земята или към себе си.

В аерописите се наблюдава динамично преминаване през подсказване на различни сюжети, като се следва сянката на самолета. „Всяка картина е само няколко мига“ – казва Дора Габе (Габе 1937: 13) – и това предполага кинематографичността на повествованието. Впрочем, нейният пътпис – „С „Лот“ до Атина“, в който се оглеждат различни топоси и се поставят в исторически контекст – може да бъде разпознат като кратък киноразказ на фрагменти от българската и балканската история: „... да минем над Калиманци! Тук преди 19 години тихите герои на Силистренския полк опазиха България от нашествието на неприятеля. (...) Една остра пирамида, застанала на хоризонта – Атон – духът на отца Паисия в синкави видения.“ (Габе 1937: 9) Така всъщност текстовете, възпроизвеждащи пътуването със самолет, могат да се разгледат като задаващи алтернативен повествователен модел на популярния в междувоенните години исторически разказ: той може и да не следва хронологията на историческите събития, а посредством страничната за сюжета хронология на пътя да се откаже от времевата последователност и търсенето на причинно-следствени връзки, както и да проблематизира телеологическите модели на българската история.

По отношение на времето самолетът има още няколко нееднозначни функции. На първо място, бидейки машина, той е синхронизатор и предполага свеждането на полихронията на света до монохронията, зададена от механичния часовник на модерната епоха. В „С бележник във въздуха“ на Багряна – аеропис, който носи характеристиките и на бордовия дневник – часовниковата стрелка регистрира всяка дейност по хронологическата ос: „9½ ч. Минаваме митарството на митницата и излизаме на аеропристанището.... 9.40 ч. Отлитаме.... 13.35 Вече сме във Виена.“ (Багряна 1936: 304, 305, 308). В същото време самолетът позволява настоящето да се преживява като събиращо неограничен брой лични времена. От „висотата“ на моторите монохронията на личното битие може да бъде разгърната до полихронията на човечеството, до „ритъма на света“ (Габе 1937: 14) и този, който е сам тук и сега, да се почувства едновременно на множеството, разпръснато по земята, а това започва да предполага и изграждането на множествена идентичност на Аза. Пътуването със самолет създава впечатлението за края на едно битие и началото на друго, за инициациационен процес. Личното време/минало на субекта бива компре-

сирано: „Казват, че в предсмъртния си час човек вижда всичко като на филм, с магическа бързина, живота си, всичко изживяно, с най-малки подробности. Пътуването с аероплан дава нещо подобно.“ (Багряна 1936: 309) Новата идентичност е предопределена от засилената телесна сензитивност: „Това грубо триене на движението по земята...“ (Багряна 1936: 305); „Колко твърд е въздухът. Много по-твърд от водата... И материята сякаш се съпротивлява много по-малко от въздуха...“ (Лукова 1937) Съпротивлението на въздуха в аерописа на Вера Лукова може да предполага „олекотяване“, „овъздушаване“ на тялото. Азът трябва да преформулира знанието за себе си, повлиян от изместването на границата между материалното и нематериалното, нещо повече, да създаде представата за себе си през една фигура, възвръщаща идеята за пневматичната същност на човешкото същество. Душата обаче не се помества в тялото и не е идентична на Аза, тя е знак за раждане на друга субектност: „Сякаш не аз, не дори душата ми, а някакво астрално тяло лети във въздуха.“ (Каменова 1942а: 192) Пътуването със самолет е още знак за обосноваване на една модерна *героичност*, която е обозначена, от една страна, от съизмерването и надмогването на митологичните и класическите образци: „...Олимп да му се вижда отвисоко едва ли не като купа сено!“ (Багряна 1936: 304; вж. и Габе 1937: 13). От висотата на летящия самолет и с мисълта за висотата на историческото си време модерният човек преживява себе си като герой на всички времена. От друга страна, това е героичност, която също така се мотивира през личностното интелектуално и емоционално освобождение от давлението на делничното, за което самолетът се явява средство – пътуването с машината като модерен психоаналитичен способ: „Аз се мисля вече за свръхземно същество. Долу е земята. Долу са хората с дребните си жилища и дребни всекидневни грижи... А аз съм тук сред безкрайното въздушно пространство, високо, по-високо от орлите и от облаците.“ (Багряна 1931: 2)

Читателят на аерописи може да види едно непрекъснато търсачество в опита на авторите да намерят подходящи думи, метафори, за да обозначат не топосите – те остават безинтересни и сиви, а състоянието на субекта по време на полет. Ана Каменова подсказва евентуалната връзка с „нирвана“ (Каменова 1942а: 191), по-скоро случайна препратка, акцентираща върху екзотичността на преживяването, но тя има свой български литературен контекст (през „Нирвана“ на Яворов), който позволява да се постави въпросът за полета като дързък авангарден жест на осмеляване пред трансцендентния страх на модерния човек.

* * *

Жанрът на аерописа в българската литература чертае контурите на важни художествени тенденции, свързани както с модернистичната авторефлексия на Аза, с пространствените и времеви представи за света, така и с повествователното построение на текста. Въпреки това обаче той остава встрани

от критическото внимание. Вероятно поради съмненията за близост с идеологически обременения италиански футуризъм и неговата несводимост към „принципите“ на социалистическия реализъм след 1944 г. или поради традиционното пренебрегване на пътеписа от българската критика и особено на неговите проявления от 30-те години на XX век. Въпреки това и независимо от неговия брой на текстовете, представящи впечатленията от полетите със самолет, значимостта на имената, които понечват към тях, и съдържателните характеристики на самите текстове са достатъчни фактори, за да бъде актуализиран този жанр в българската културна и литературна памет.

Библиография

- Багряна 1931:** Багряна, Е. На крилете на „Сидна“. – В: *Съвременник*, № 3, 1931, 2-3.
- Багряна 1936:** Багряна, Е. С бележник във въздуха. – В: *Златорог*, № 7, 1936, 303-310.
- Бъклова 1989:** Бъклова, К. *Майстори на българския пътепис*. София: Народна просвета, 1989.
- Габе 1937:** Габе, Д. С „Лот“ до Атина. – В: *Сноп*. София: Клуб на българските писатели, ч. 2, 1937, 7-15.
- Дел Агата 2010:** Дел Агата, Дж. Маринети, българският „футуризъм“ и поемата „Септември“ на Гео Милев. – В: *Литературен вестник*, № 14, 2010, 9-11.
- Димитрова-Малинова, Димитров 2013:** Димитрова-Малинова, Л., Л. Димитров. *Багряна и Словения*. София: Факел, 2013.
- Кадне 1926:** Кадне, Ван. Защо авиацията не е проникнала в литературата? – В: *Летец*, № 6-7, 1926, с. 100.
- Каменова 1942а:** Каменова, А. Лентата на Марица. – В: *Неповторимото*, София: Хемус, 1942, 89-93.
- Каменова 1942б:** Каменова, А. Привържете коланите. – В: *Неповторимото*, София: Хемус, 1942, 194-201.
- Лукова 1937:** Лукова, В. Във въздуха. – *Летец*, № 1, 1937, 2-3.
- Маринети 1922:** Маринети, Ф. Т. Български аероплан. – *Crescendo*, № 3-4, 1922, 8-10.
- Маринети и др. 1932:** Маринети, Ф. Т. и др. Манифест на аероживописта. – *Литературен глас*, № 137, 1932, с.5.
- Славов 1925а:** Славов, С. От София до Розовата долина с аероплан. – *Летец*, № 2, 1925, с. 18.
- Славов 1925б:** Славов, С. От Розовата долина към Тракия. – *Летец*, №3, 4, 1925, с. 34.
- Чавдарова, Енчев, 2016:** Чавдарова, Д., М. Енчев. Концептуализацията на авиацията в българската литература/култура на XX век. – *LiterNet*, № 12 (205), 06.12.2016. http://litenet.bg/publish22/d_chavdarova/aviaciia.htm
- Douglas 2014:** Douglas, Ch. Aero-Art, the Planetary View: Kazimir Malevich and Lazar Khidakel – In: *Lazar Khidakel and Suprematism*. Ed. by Regina Khidakel. New York, Munich, Londond: Prestel, 2014, 27-33.
- Treccani 2008:** Treccani – la cultura italiana. Marinetti, Filippo Tommaso. Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 70 (2008). www.treccani.it/enciclopedia/filippo-tommaso-marinetti_%28Dizionario-Biografico%29/

**ЛИТЕРАТУРНАТА
АДАПТАЦИЯ И УПОТРЕБИТЕ
НА ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ДРУГИТЕ ИЗКУСТВА
И МЕДИИТЕ**

*Literary
adaptation and the usage
of literature in other arts and
in the media*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмошие и приспособяване“

О, БРАТКО, КЪДЕ СИ? –
АДАПТАЦИЯ НА НИКОЙ ИЛИ РИМЕЙК НА ЕДИН
НЕВИДИМ ФИЛМ

Огнян Ковачев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

O BROTHER, WHERE ART THOU —
AN ADAPTATION OF NO MAN OR A REMAKE
OF AN INVISIBLE FILM

Ognyan Kovachev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. Here my point of departure is Nikola Georgiev's project of a possible literary history encompassing "imaginary works by imaginary authors". However challenging this approach might be in the field of literary studies, it could inspire enquiries and research work beyond their own confines as well. The history of cinema also contains plenty of unfinished works or unshot film projects materialised later as completely different films. Joel and Ethan Cohen's screwball adventure comedy *O Brother, Where Art Thou* (2000) is a good example of the latter. Usually labelled a loose adaptation of Homer's *Odyssey*, in my paper it is described as a highly original film story and a scrumptious salmagundi of literary and film genres, classical and modern mythology, ancient and contemporary cultural, social and political references. My analysis deals with the ways the film invents, reinvents and interprets its own interart connections and multiple contexts, simultaneously displays its uniqueness and alludes to an unshot film, the remake of which its title claims it to be.

Key words: Literary History, Film Adaptation, Mythology, Popular Culture, Competitive Identity

Един от проблемите, които не спират да безпокоят размислите на Никола Георгиев в книгата му *Тревожно литературознание*, е този за „неизпълнените и неизпълними намерения“ (Георгиев 2006: 31) в историята на литературната наука. Тази тревога, съпроводена къде с недоволство и тъга, къде с пронизателен разум, къде с насмешливи чувства, броди настойчиво по страниците от първата глава „Литературоведски идеи, концепции и школи (и техните страсти

и неволи)“ до последната – „История на недописаната и ненаписаната литература“. Знаем, че подобни мнения и съмнения не датират от вчера, нито от преди десетина години, а го съпътстват от десетилетия в изследователското му поприще. Да си припомним само някои от неговите остранныяващи изследователски или анализационни подходи като *поетиката на търсеция изказ в лириката* (Георгиев 1980: 184), „Тезиси по история на новата българска литература“ (Георгиев 1987: 3-28), или идеята за „история без имена“, провокирана от препоръката на Хайнрих Вьолфлин за „история на изкуството без имена“ (Георгиев 1995: 109). Колкото и парадоксални да изглеждат понякога такива замисли, те свидетелстват за една много лична грижа в изследователската работа на Никола Георгиев – да се явят върху пожълтелите страници на историята и онези идеи и замисли, неосъществени намерения и стремления, чиято „мъка ненаписана сама в пространството ще скита“. За *историята на литературата* те може да изглеждат маловажни и дори съвсем неважни, но за *литературната история* (в термините на Р. Барт) може да се окажат съществени относно формирането на представите за литературност. Ала колкото и да е лична, тази грижа на литературоведа за нечий неизпълнени намерения ни най-малко не е рожба на неизпълнен личен работен план.

Какво най-вече обединява двете литературноисторически разновидности: *недописана* и *ненаписана*? Преди всичко това, че те, според своя автор, са разновидности на *историята на въображаемите произведения* – още едно понятие „ново, славно, антично“, което събира несбъднати книжовни намерения – от, да речем, втората част на Аристотеловата поетика до романа, който Кандов пише в *Под игото*. Тук асоциациите с Борхесови *ficciones* като „Пиер Менар, автор на *Дон Кихот*“ или чудатата китайска таксономия в „Аналитичният език на Джон Уилкинс“ ми се струват неизбежни, но не и целени преднамерено от Георгиев. Неговите примери са все в рамките на българската литература, а и замисълът му се простира отвъд границата на апоретичната невъзможност. Но какво разграничава двата така сходни в названията си дяла на въображаемата литературна история¹?

Историята на недописаното включва не незавършени писания, а *възможни* – такива, които даден автор би създал, да би му житейското време позволило. Отново ми идва наум Борхес, този път с разказа „Тайното чудо“, където изправеният пред дулата на пушките Яромир Хладик получава една година екстатично „спряло време“, за да довърши драмата, която пише... Но Георгиев изправя изследователското въображение пред наглед далеч по-скромно изпитание. Той се пита какво би казал Захари Стоянов за романа „Под игото“, ако не беше починал малко преди да започне неговото публикуване на части. Въпрос, нелишен от основания, но отговорът му е по-силен горе-долу толкова,

¹ В цитирания труд на Н. Георгиев формулировките „история на въображаемите произведения“ и „въображаема литературна история“ са използвани като синонимни.

колкото и в онзи дзен-будистки коан, питащ можем ли да чуем звука от пляскане с една ръка.

Ако „историята на недописаната литература се гради върху реални автори“ (Георгиев 2006: 255), то с другия си алтернативен проект, омасловен *История на ненаписаната литература*, Никола Георгиев изправя литературния историк пред задачата да „създава и изследва въображаеми произведения на въображаеми автори“ (Георгиев 2006: 257). Посоченият от него пример с репликата на студента Кандов в XXIII глава на *Под игото*: „Пиша един роман“ е колкото неубедителен, толкова и вдъхновяващ. За внимателния читател на романа, както и за д-р Соколов в романа, е ясно, че псевдодрамата на Кандовото писане на любовен роман е лесно прозирна маска на неговата житейска любовна драма. И все пак, репликата става повод в същата глава на *Под игото* да се срещнат *Страданията на младия Вертер* и *Престъпление и наказание*. Тази среща между два тъй болезнено психологически романа от световната литература върху страниците на битово-патриотичния първи български роман е толкова невероятна, че изглежда прекрасна като „срещата на чадър и шевна машина върху операционната маса“, речено по лотреамоновски. Но толкова невероятно ли е да допуснем, че ако не непременно фикционалният Кандов, то българин от плът и кръв по същото време може да чете и пише подобни романи? Сам по себе си, въпросът открива междутекстова перспектива, в която, по думите на Георгиев, „ако литературата създава възможни светове, на литературната история е разрешено да създава възможни литератури“ (Георгиев 2006: 259). Бих допълнил: тази перспектива може да поведе изследователското въображение и отвъд пределите на литературната междутекстовост. Тук тя ще ни отведе към изкуството на филма, с което романът е, по думите на Джордж Блустоун, „открито в съгласие, скрито – във вражда“ (Bluestone 1961: 2), макар днес съгласието и враждата често да разменят местата си.

Историята на киното, въпреки че спрямо литературата то е само сто и няколко десетилетия изтърсаче, е изпълнена с незаснети или недовършени филми, немалко от които са адаптации на литературни произведения. Сред тях са заглавия като *Идиот* на Андрей Тарковски, *Сърцето на мрака* на Орсън Уелс, *Наполеон* на Стенли Кубрик, *Калейдоскоп* на Алфред Хичкок, *Франкенщайн* на Дейвид Кроненберг и др. Но на тези невидели бял екран проекти като че ли по им подобава друга история – *историята на неосъществените филми*.

В настоящия доклад ще се спра на ексцентричната (*screwball*) приключенска комедия на Итън и Джоел Коен *О, братко, къде си?* като пример за онова, което в заглавието е наречено „римейк на един невидим филм“. Това е техният осми филм, произведен е от компанията *Touchstone Pictures* през 2000 г. и им донася най-големия касов сбор дотогава. Номиниран е за награди на Британската филмова академия, Оскари и „Златна палма“, но не получава никоя от тях. Песните, главно в стил блуграс, са широко популярни и високо ценени от критиката. И тук, с присъщия си съзнателен еkleктизъм, братята

адаптират, смесват и пародират литературни, филмови жанрове и социални сфери като епос и документалистика, затворнически, каторжнически, гангстерски и филм по пътя (*road movie*), мюзикъл, фарс, приказка и семейна драма, древна и модерна митология, подхранващи както Омировата *Одисея*, така и съвременната развлекателна индустрия, музикалната попкултура, расизма, религията и предизборните кампании. Филмът се превръща в адаптация на толкова разнородни източници, че се изплъзва от каквото и да е конкретно жанрово определение. По замисъла си той е свободна преработка на *Одисея* на Омир – авторът, породил най-ранния спор за авторство и творбата, подела образцовия разказ за формиране на идентичност в европейската култура.

Видимо авторство

В началния черно-бял кадър като мото се появяват първите стихове на поемата: „Музо, запей ми за този герой многоопитен, който странствува дълго...“. Преливайки в ретрокафява тоналност, се появяват два реда оковани каторжници, предимно чернокожи, които трошат с големи чукове камъни и пеят негърски балади. С ритмичните си движения те наподобяват гребци в старинна галера и създават първата зрителна алюзия за Омировата поема. Скоро в ритмичното филмово действие ще последват още такива загатвания.

Какво се случва? По времето на Голямата депресия през 1930-те хитроумният Одисей Евърет Макгил (Джордж Клуни) бяга от каторга в Мисисипи към дома. Окован в обща верига с глуповатия Делмар (Тим Блейк Нелсън) и сприхавия Пит (Джон Туртуро), той ги кани заедно да намерят и поделят съкровище от над 1 млн. долара. Одисеята им е осеяна със срещи и приключения, а безмилостен като Смъртта шериф със зловеща хрътка е по петите им. Освободили се от оковите, тримата попадат на евангелистко водно кръщение, но само Делмар участва в ритуала. На един кръстопът взимат със себе си чернокожия Томи Джонсън, който предната нощ е продал душата си на дявола, за да стане китарен виртуоз. „И без това не я използвах“ – оправдава се той. Четиримата записват в крайпътна радиостанция песента „Постоянно тъжен“, за която са възнаградени щедро от слепия радио водещ. Записът им носи голяма популярност, която дълго остава тайна за тях. Срещат гротесково маниакалния бандит Джордж Нелсън „Бебешкото лице“, който ги въвлеча в обири на банки и щедро ги възнаграждава, но междувременно стреля по невинно пасящи крави. Следва епизодът на „изпитанието при сирените“: три красавици перат на реката и пеят омайна песен, не само с която прелъстяват тримата бегълци. На сутринта от Пит са останали само дрехите, в които Делмар намира жаба. Той вярва, че това е Пит, превърнат в нея от жените, които също са изчезнали. Одисей е леко скептичен. Настанили метаморфозирания Пит в кутия от обувки, двамата срещат едноокия Голям Дан Тийг (Джон Гудман), амбулантен търговец на Истината, сиреч на Библии. Но той има и по-доходно препитание – пребива ги хладнокръвно, решил, че в кутията има пари, стисва до смърт

жабата в дланта си и открадва колата им. Продължавайки пеша, двамата биват задминати от камион с каторжници, сред които е и Пит.

Одисей се завръща в своя град, но, както и в Омировата поема, това не е краят на пътуването. Узнава, че съпругата му Пени (от Пенелѳпи) го е обявила пред седемте им невръстни дъщери за загинал и се е сгодила за местния адвокат Върнън Уолдърп. А той ръководи предизборната кампания за щатски губернатор на претендента Омир Стоукс срещу настоящия – нацупения стар Менелай Папи О'Даниел. Героите навлизат в нова сфера на модерната митология – политическите избори, където неволно се оказват решаващи участници. Но преди това Одисей и Делмар освобождават отново Пит. Попадат на тайна нощна церемония на Ку Клуks Клан, ръководена от Омир Стоукс. Там спасяват от линчуване Томи и стоварват огромен запален кръст върху Големия Дан. Четиримата отиват, маскирани с изкуствени бради, на голяма предизборна среща, където се представят за музикална група и изпълняват „Постоянно тъжен“. Публиката е във възторг, Менелай се възползва от това, опрощава им присъдите и насочва общественото негодувание срещу своя опонент Омир. А невярната Пенелѳпа се връща при своя Одисей и му възлага ново приключение.

Резюмето на филмовото съдържание имаше за цел да открие по-видими сюжетни и тематични връзки между античната поема и пикаресково-авантюрният филм, и техни реконтекстуализации в модерния културен и обществен живот на XX век. Сега ще се спра отблизо на един филмов епизод, който наричам „Срещата с Никой“. Непосредствено след бягството тримата антигерои срещат възрастен сляп негър, който кара дрезина по жп линията. На въпросите на общителния Одисей старецът отвръща чудачески: „Не работя за никого“ и „Нямам име“. После прекъсва „дълбокомисления“ коментар на Одисей, че тъкмо затова не може да си намери сваятна работа, за да предрече, че те ще намерят съкровище, но не това, което търсят, както и още чудновати неща. Тази среща съчетава елементи от два ключови и драматични епизода в *Одисея*. Първо, тя съответства на централно в най-буквален смисъл събитие в поемата – слизането в XI песен на героя в царството на сенките. Там той призовава духа на слепия прорицател Тирезий и го пита дали и кога ще се завърне в Итака. Отговорът е двусмислен и комично загадъчен: царят на Итака ще се завърне, но това няма да бъде краят на неговото пътуване. Той ще настъпи тогава, когато, нарамил корабно весло, ще достигне земя, където хората не са чували за море и кораби и не познават солта. Носейки реминисценции от мита за Орфей и удвоен от Данте в разказа за слизането на Поета, воден от Вергилий, в Ада, този епизод става архетипен мотив за ритуала на посвещаване или обряда на преминаване между двата свята. Второто литературно събитие, към което филмовият епизод препраща, е в пещерата на Полифем от IX песен. Там Одисей трябва да надхитри човекоядния циклоп, за да спаси себе си и другарите си. Пияният син на Посейдон го пита как се казва и обещава да го дари, като

свой гост, с хубаво вино. Елинът отвръща, че името му е Никой. Затова, когато ослепеният Полифем казва на братята си, че Никой го погубва с коварство, те заключават: „туй ще е болест от Зевса, за нея не знаем лекарство“ (Омир 1971: 169). Тази игрословица е хубав пример за словесното майсторство и на Одисей, и на Омир: в старогръцкия език местоимението „никой“ може да се изрази чрез фразата „μὴ τίς“, докато думата „μήτις“, от която иде и името на богинята на разума Метида, в Омировия епос съчетава „мъдрост“ и „хитрост“, от което произтича и постоянният Омиров епитет на Одисей: „хитроумен“. Като едновременно казва и не казва истината, Одисей приспособява своята находчивост към традицията на най-древната езикова игра.

Трета алюзия свързва разглеждания епизод, на пръв поглед доста неочаквано, с епизод от *Сталкер* на Андрей Тарковски. В него сталкерът въвежда с помощта на подобна дрезина Писателя и Професора в Зоната. Приликата се подсилва и зрително чрез плавния преход от сепийно към пълноцветно изображение по време на това пътуване. От друга страна, с продължителността си, тегнещото безмълвие, монотонните звуци и близките планове на трите лица Тарковски създава метафизично измерение на филмовия образ, което няма съответствие във филма на Коен, ако изключим пародийната свръхестественост в предсказанието на Никой.

Невидимо авторство

Друг предшественик на *О, братко, къде си?*, обичайно посочван като източник на неговото заглавие, е филмът на Престън Стърджис *Пътешествията на Съливан* (1941). Заглавието на тази сатирична холивудска комедия е перифраза на романа на Дж. Суифт *Пътешествията на Гъливър*, самият той далечна реплика на Омировата *Одисея*. Джон Съливан е преуспяващ, талантлив и наивен млад режисьор на леки комедии, който решава да смени жанра на работата си. Той иска неговият филм да бъде документ за трудните години на Депресията, перифразирайки Хамлет, заявява: „искам да държа огледало пред живота“, да създаде „истинска картина на човешкото страдание“. Работното му заглавие е *О, братко, къде си?* и той ще адаптира социално ангажирания роман със същото заглавие, написан от Синкълър Бекстайн (пародийна компилация от имената на Синкълър Люис и Джон Стайнбек). Едва тогава Съливан осъзнава, че не познава бедността, тежкия живот и унижението. За да придобие житейски опит, напуска студиото и започва живот на скитник. Като в някакъв модерен, светски, буржоазен обред на преминаването (в термините на Арнолд ван Жене) той претърпява пълна загуба и възстановяване на своята идентичност. Изгубил паметта си, той се озовава в каторга и заедно с други затворници отива на кино, където гледа филм на Дисни с Мики Маус и Плуто. Смеейки се на техните приключения, той си възвръща паметта и стига до прозрението, че комедията е по-полезна, привлекателна и облекчаваща мъките на бедните и нещастните, отколкото реалистичната социална драма. В крайна

сметка, Съливан се отказва от лелеяната адаптация на *О, Братко къде си?*, но постига своята лична адаптация и социална реинтеграция, която е архетипният сюжет на комедията според Н. Фрай (Фрай 1987: 226). А *Пътешествията на Съливан* може да бъде видян и като филм за филма, който остава незаснет, т. е. невидим.

Освен заглавието на своя филм, братя Коен заемат и адаптират епизоди от филма на Стърджис, като например воденето на каторжници на кино. Чрез характерно постмодерен обрат те дават видима форма на произведение, замислено от по-ранен автор, и с това правят неговото потенциално авторство още по-невъзможно и невидимо. На практика техният филм обръща намеренията на Съливан с краката нагоре и едва ли не ги заличава напълно, като при все това хитроумно запазва и показва следи, останали от неговия филмов проект. Тази палимпсестна структура (в термините на Жерар Женет) на Коеновия *О, братко, къде си?* съчетава множество реални и фикционални личности, истории и образи от 1920-те и 1930-те: документални филми за каторжници, игралният *Аз съм беглец от каторга* с Пол Муни, комедиите на братя Маркс, адаптацията на *Вълшебникът от Оз* на Винсънт Минели, действителният китарист Робърт Джонсън, който „продава душата си на дявола“, губернаторът на Тексас Уилбърт „Папи“ О’Даниъл, набиращите скорост радиопредавателна и звукозаписна индустрии, тайните сборища на ККК, спорадичните все още сътрудничества между политици и хора от развлекателния бизнес. Така както Никой едновременно разкрива и прикрива името си, така както Томи Джонсън не използва своята душа, така братя Коен създават нови образи на културни, обществени и политически архетипи, стереотипи и прототипи, докато техните образци потъват във все по-невидимо митологично безвреме.

Ако се върнем към епизода с жп дрезината, ще чуем, че Одисей се опитва да се противопостави на негативното самоопределяне на слепия старец, сякаш предвещавайки теориите на Саймън Анхолт за конкурентоспособната идентичност: „Е, тъкмо това може би е причината да се затрудняваш да си намериш доходоносна работа. Виждаш ли, в условията на пазарна конкуренция...“. Псевдодialogът им противопоставя порядъка на името, видимостта и производителността срещу безпорядъка на анонимността, невидимостта и чудотворните способности. Колкото и да е лаконичен и несвързан, той може да бъде пример за друга стратегия на създаване на конкурентоспособна идентичност. Според Анхолт „Много по-добър резултат може да бъде постигнат, ако се върнем към похвати, които нашите в някои отношения по-умни предци са използвали: обреди, церемонии, поезия и дори малко фокус-бокус [...] вместо да слушаме само икономисти, социолози и правителствени чиновници за това, какъв да бъде бъдещият образ на страната ни, защо да не се посъветваме също така и с писатели, поети, филмови творци, мистици, комедийни актьори?“ (Anholt 2007: 111).

Колкото и либерално или нестандартно да изглежда такова мислене, в него виждам ново потвърждение на невидимото авторство на Омир. Алексан-

дрийските граматичи са знаели, че истинската причина ахейците да обсадят и в крайна сметка да разрушат Илион не е била отвличането на красивата Елена. Търсели са достъп до богатите залежи на желязна руда в Мала Азия. А бащата на епоса е изнамерил също така традицията на героическото повествование, което да облагороди негероичните исторически истини. О, братко, където и да си, казва ли ти нещо ново това?

Библиография

- Георгиев 1980:** Георгиев, Н. *Моторни песни и съвременната литературна мисъл*. – В: *Никола Вапцаров – нови изследвания и материали*. Под ред. на Б. Ничев и др. София: Български писател, 1980.
- Георгиев 1987:** Георгиев, Н. Тезиси по история на новата българска литература. – *Литературна история*, 1987, кн. 16.
- Георгиев 1995:** Георгиев, Н. Йосиф и неговият брат. – В: *Ненаситният ловец. Сборник в чест на 70-годишнината от рождението на проф. д-р Зденек Урбан*. Под ред. на В. Тодоров. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1995.
- Георгиев 2006:** Георгиев, Н. *Тревожно литературознание*. София: Просвета, 2006.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея*. Превел от старогръцки Георги Батаклиев. София: Народна култура, 1971.
- Фрай 1987:** Фрай, Н. *Анатомия на критиката*. Превели от английски Васил Дудеков и Христо Кънев. София: Наука и изкуство, 1987.
- Anholt 2007:** Anholt, S. *Competitive Identity: The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Bluestone 1961:** Bluestone, G. *Novels into Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.
- Сталкер (Сталкер)* – реж. Андрей Тарковски (1979)
- I Am a Fugitive from a Chain Gang (Аз съм беглец от каторга)* – реж. Мървин Лерой, 1932.
- O Brother, Where Art Thou? (О, братко, къде си?)* – реж. Итън и Джоел Коен, 2000.
- Playful Pluto (Игривият Плут)* – реж. Бърт Джилет, 1934.
- Sullivan's Travels (Пътешествията на Съливан)* – реж. Престън Стърджис, 1941.
- The Wizard of Oz (Магьосникът от Оз)* – реж. Винсънт Минели, 1939.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ТЕКСТ,
МЕЖДУТЕКСТОВОСТ, МРЕЖА

Иван Велчев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

TEXT, INTERTEXTUALITY,
NETWORK

Ivan Velchev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. This paper aims to examine the relationship text – intertextuality – network, in order to conceptualize the problem of reading in digital context in terms of understanding of text as a structure in which the reader incorporates himself and which integrates multitude of other texts.

Key words: reading, digital and print culture

Днес надмощието на дигиталната култура изглежда очевидно. И все пак, в определени отношения тя се приспособява към мисленето и светоусещането, създадени от печатното слово. Борбата за надмощие между различните културни матрици очертава недвусмислената необходимост да впишем технологията в човешкия си хоризонт на разбиране и по този начин да я хуманизираме.

Проблематика

Предположена от Умберто Еко като иманентна, потенциалната отвореност на текста за разнообразни тълкувания (Еко 1989: 4) превръща четенето в интерпретативен акт – в създаването на смисъл е въввлечен и читателят, от когото се очаква да открива логиката на фикционалния свят, да търси означаеми; с една дума – да създава своя текст. Множествеността на текста (Барт 1991: 441) изисква прочит, който си дава сметка за неговата смислова безкрайност. Посочените концепции отвеждат към въпроса *как потенциалната отвореност на текста – към интерпретации, към други текстове и знакови системи – дефинира четенето в дигитална среда.*

Защо тези проблеми предизвикват интерес?

Ориентирайки ни привидно в своето многогласие – а всъщност изпробвайки надеждността на референтните ни решетки, на представите, които смятаме за тъждествени на нас самите – текстът всъщност ни „сканира“, проявява съзнавани и несъзнавани съдържания на нашата психика; подобно на дома, оформя „топография на съкровено то битие“ (Bachelard 1964: xxxiv). Следователно, наблюдавайки функционирането на текстовите механизми, ще можем да разберем *как проектираме себе си в текста, как той се проектира върху нас* и какво произлиза от този процес.

Ако литературата е „винаги един-единствен текст“ (Барт 1991: 442), това означава, че когато навлизаме в територията на един текст, пред нас се разгръща смисловото пространство на цялата литература, в което всички „идиолекти“ потенциално са еднакво значими. Следователно, разбирането за текста като *потенциално отворен* би ни помогнало да изследваме как се вслушваме в него и осъзнали неизбежната му противоречивост, как се опитваме да го разбираме въпреки/чрез нея, т.е. как я превръщаме в инструмент на своето разбиране.

Осъзнаването на текста като потенциално отворен води към хипотезата за четенето като *отваряне* на читателя към текста – като фонограма, регистрираща различни гласови конфигурации и поради това променяща се при всеки пореден досег с текста. Допускаме, че дигиталната среда приема читателските навици, изградени от печатната култура, но същевременно ги поставя под сериозно съмнение и с течение на времето вероятно ги променя, тъй като линейността¹ и други свойства на печатния текст се оказват нерелевантни в нея.

Цитат и междутекстовост

Жанровите и културологичните аспекти на междутекстовостта изяснява Никола Георгиев в книгата си „Цитирацият човек“. Вмъкнати като подчертано чуждо слово в текстовата тъкан, цитатът, клишетто, паремията или малапропизмът свързват и разграничават, подкрепят образуването на единства или целенасочено разрушават съществуващите. В конфликта между Дон-Кихотовата непоносимост към пословиците и склонността на Санчо да злоупотребява с тях например се откроява „сблъскване между индивидуалната воля на самотника и гледната точка на масовия аноним“ (Георгиев 1992:25). Цитирането е интерпретирано от Никола Георгиев като културен жест в творчеството на Пенчо Славейков. То придобива смисъл на самоидентификация, чрез която поетът очертава спецификата на рецептивната си нагласа, а заедно с това и особената си интелектуално-психологическа позиция – едновременно „принадлежност [...] и [...] извънпоставеност спрямо европейския цивилизацио-

¹ Печатният текст обаче е линеен само в определен смисъл – този въпрос ще се дискутира по-нататък.

нен кръг“ (Георгиев 1992:86). Изследователят открива, че чрез многоезичните цитати Пенчо Славейков търси „нов тип опозиция свое – чуждо“ (Георгиев 1992: 89) и така изразява една от дилемите, които стоят пред българската култура в края на XIX и началото на XX век.

Текстът свят

Настояването на Женет, че транстекстуалността – „всичко, което въвлича текста в отношение [...] с други текстове“ (Genette 1997: 1) – е присъща на самата текстуалност (Genette 1997: 8), води към заключението, че диалогът между текстовете е иманентен, доколкото е проява на самата им същност. Всеки текст следователно е потенциално свързан с всеки друг и тази потенциална всеобща свързаност може да се мисли като мрежова структура, тъй като притежава геометрията и логиката на мрежата. Транстекстуалността, можем да твърдим, е свойството на текста да бъде потенциално отворен, да очаква Другия – читател или текст, да се структурира като смислова мрежа.

Според Барт в своята всеобхватност текстът е тъждествен на самото мироздание и поради това не може да бъде някаква обособена, затворена в себе си форма: „както не съществува нищо извън текста, така не съществува и едно *цяло* на текста“ (Барт 1991: 437). Текстът същевременно е смислова безкрайност – той е множествен, „галактика от означаващи, а не структура от означаеми“ (Барт 1991: 437). На неговата множественост съответстват „множественият“ читател, „множественост от други текстове, от безкрайно много кодове“ (Барт 1991: 441) и „множественото“ четене (Барт 1991: 445).

Възниква въпросът, какви са измеренията на транстекстуалността в дигитална среда, как тази среда променя начина, по който мислим текста и междутекстовостта?

Дигиталното като интертекст

Дигиталното възпроизвежда и същевременно разширява принципа на транстекстуалността. Не само защото е мрежово по самата си природа, но и защото осъществява превод² – преобразувайки печатния текст в двоичен код, то променя начина му на функциониране. Дигитализирането технизира употребата на текста, прави го обозрим (тъй като позволява в него да се търси по

² В този смисъл говори и Хейлс: „... предлагам да смятаме преобразуването на печатния документ в електронен текст за вид превод – „медиен превод“ – който неизбежно е и акт на интерпретация“ (Hayles, K. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2005, p. 89). Откривател на медиите като инструмент на превод обаче е Маклуън, според когото те притежават „силата да превеждат опита в нови форми“ (McLuhan, M. *Understanding Media: The extensions of man*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1994, p.57).

ключова дума или израз), *манипулируем* (допуска неговото възпроизвеждане, пренареждане), с други думи – четим по друг начин. То го разслюзва – откроява определени негови елементи чрез хипервръзки, класифицира ги в категории, приспособява го към един технизиран начин на представяне (например в бази данни). Превръщането на текста в цифров код очертава една негова възможна смислова структура и по този начин всъщност го интерпретира. То е вид прочит, чрез който текстът придобива двойствено битие – в дигиталното си преображение той се оказва копие, цитат, превод на печатната си форма. Така в дигитална среда транстекстуалността придобива смисъл на преход, чрез който текстът придобива друг културен статус.

Взаимодействието между езиците на технологията и тези на културата е вид междутекстовост, която разкрива същностни страни на текста и четенето. Потвърждение за това ще потърсим, като тълкуваме твърдението на Хейлс, че машинният код има двойствена функция – той едновременно предава и прекъсва наратива (Hayles 2008: 136). Изследователката обяснява второто обстоятелство с прагматични причини – моментни технически сринове, означаващи, че „плавното преливане на виртуално и актуално е било разкъсано“, че „някъде някак интерфейсите, свързващи човешкото действие, желание и език с кода са били прекъснати за миг“ (Hayles 2008: 136). Съгласим ли се обаче, че преходът от печатно към дигитално е културен в същността си, би следвало да допуснем, че тези сринове не са случайна техническа дисфункция, а логично възникваща културна симптоматика. В тях прозвучава спорът между човешкия и компютърния код. Вторият е двоичен³, тоест работи по принципа на изключеното трето, докато в човешкия „третото“ е винаги предположено – имплицитно или не. Вероятно тези мимолетни разпадания сочат и днешното ни раздвоение по отношение на това, как може да бъде обективизирано и съответно коди(фици)рано знанието – чрез наративни или чрез ненаративни форми; колебанието ни, с други думи, между хуманитарните абстракции и технологичната конкретност.

Печатното като застинала подвижност

Осъзнат още в 60-те години на миналия век, проблемът за отношението между печатната и електронната култура днес може да се мисли и като проблем за междутекстовостта – за съвместимостта на светогледните модели, които сме в състояние да създаваме чрез едната или чрез другата. Сравнявайки печатната и електронната книга, по признаците статичност – подвижност, Хейлс тълкува материалната природа на първата (факта, че текстът е фиксиран) като ограничение за нейната способност да създава различни смисли (тоест засти-

³ Възможно е създаване на кодове въз основа на всяка позиционна бройна система, но такива кодове не са намерили широко приложение. В компютърните системи за обработка на информацията се използва само двоичен код.

наlostта, окончателността на формата се тълкува като белег за константност на съдържанието). Обратно – изследователката изтъква променливостта на електронния текст като възможност за непрекъснато създаване на нови съобщения (Hayles 2008: 57-58). Посоченото сравнение обаче взема категориите статичност и подвижност в твърде тесен смисъл (тоест то поражда съмнение за методологически редукиционизъм) и им приписва автоматични последици (тоест то носи привкус на детерминизъм). Застинаlostта на печатния текст е привидна. Неговата множественост, която го превръща в „мрежа от различни съобщения“ (Есо 1979: 3), принципната му незавършеност, фактът, че „като езика той е децентриран и не свършва никъде“ (Барт 1991: 462), предполагат несекващо емоционално-интелектуално движение, неизчерпаема смислова динамика. От друга страна, флуидността на електронния текст е възможност, но сама по себе си тя не поражда смисъл.

Често се абсолютизира линейността на печатния текст с убедеността, че тя предопределя еднозначен прочит. Наистина, въпросната линейност е факт, но най-вече графически. Актът на четенето в никакъв случай не се свежда до нея. „Странстващата гледна точка“ (Изер), която този текст предоставя на своя читател, разнообразните знакови системи, които използва, интра- и интертекстуалните връзки предполагат четенето като далеч по-сложен процес. От друга страна, известни ограничения съществуват и в електронния текст. Хипервръзките му отнемат непредубедеността – те сочат какво нечий поглед открива като значимо в него, „стратифицират“ го, негласно определят неговата стойност (най-малко в плана на комуникацията).

В разговора за печатната и електронната култура различието обикновено се мисли като недостатък или предимство, тоест в оценъчен план. Възможен е обаче и ракурс, лишен от оценъчност, който би открил несходното като естествена необходимост на културния континуитет. Някои изследвания, сред които тези на Пайпър, ни дават увереност, че този разговор протича успешно отвъд хоризонта на техноентузиазма или техноскепсиса.

Дигиталният текст – естетика на изплъзването

И така, печатният и дигиталният текст представят два смислопораждащи механизма, свързани съответно с привидна застинаlost в една окончателна форма и с непрекъсната „физическа“ променливост. Дигиталната хуманистаристика разпознава във втория възплъщение на постмодерното – характерната за него ирония към основополагащите наративи, размиването на границите между жанровете, както и въобще между фикционално и нефикционално, оспорването на принципи като стойност, ред, значение, контрол и идентичност (Hutcheon 1988: 9-11).

Безкрайните вариации в облика и съдържанието на дигиталния текст обаче извикват и някои въпроси. Пайпър смята, че той ни се изплъзва в някакъв основополагащ смисъл (Piper 2012: 2), че ние все още знаем твърде малко

за неговото въздействие върху четенето, а и върху цялостната ни представа за света. Тази констатация става още по-драматична, спомним ли си Изеровото „Ние сме положени в текста“ (Iser 1978: 110) – оказва се, че дигиталният текст разколебава знанието ни за самите нас, че в посоченото усещане за изпълзване смътно долавяме знамение за избледняване на идентичността, която сме приели за своя, за заличена самотъждественост. Отрицание на самата идея за тъждество, променлив и неустановен в някаква окончателна форма, електронният текст ни среща отново с мисълта за принципната ни неустановеност, неизясненост и може би дори недефинируемост. Запитахме ли се „как можем да уловим и да задържим нашите дигитални текстове днес“ (Piper 2012: 13), ние превръщаме проблема за четенето в екзистенциален, тоест във въпрос, който се стреми да изведе и запази съществуващото в собствената му нескритост, в питане за „човешкия начин да бъдеш“ (Хайдегер 1993: 38, 138). Защото усилието да „уловим“ дигиталните текстове е всъщност стремеж да разберем как са направени и какво можем да правим с тях, порив да впишем технологията в човешкия си хоризонт на разбиране и по този начин да я хуманизираме. Едно усилие, предизвикано от опасението, че текстът – културната форма, чрез която трансцендираме наличното и създаваме битие, казвайки *съм, искам* или *мога* – е застрашена от изчезване в мултимедийния необят.

Пайпър търси връзка между „материала“ и текста, между творбата и нейната вещественост. Неговото усъмняване в смисловата постижимост на дигиталния текст напомня естетиката на каноничното изкуство, според която съществува „метафизика на изобразителната плоскост“, защото „самата материя, самите материали, използвани в едно или друго изкуство, са символични и всяко има *своя* конкретно-метафизическа характеристика, чрез която се отнася към определено духовно битие“ (Флоренски 1994: 72, 76). В съответствие с това разбиране иконата, за разлика от живописната творба, се създава само върху твърда повърхност (дърво или стена). И в усъмняването на Пайпър, и в твърденията на Флоренски се долавя интелектуалната потребност от твърда, стабилна „основа“, от трайност на смислите. В него прозвучава носталгията по един (предтехнологичен) свят, чиято *бавност* и дори относителна константност го прави познаваем, смислово проникваем, „удържим“.

Но не е ли тъкмо удържането, превърнато в основна светогледна и естетическа категория, причина за несъгласията между adeptите и скептиците на дигиталната текстовост? За първите смисълът възниква чрез непрекъснатото зачертаване на значенията, за техните опоненти – чрез „бавното“, продължителното съзерцание на наличните значения. Формулирано по този начин, несъгласието между едните и другите очертава дебата между постструктуралистките, деконструктивистки концептуализации на езика и текста, от една страна, и предшестващите ги теории, от друга. Дигиталните технологии ни връщат към познати дилеми, подчертавайки сякаш тяхната неразрешимост.

Маклуън и отвъд него

В изследването на печатния и електронния текст дигиталната хуманистика остава малко или повече в сянката на Маклуъновото отъждествяване на медия и съобщение. Концепциите на Маклуън, разбира се, остават една от най-надеждните отправни точки за изследването на медийната проблематика, включително и на дигиталната среда като медия. Смятаме обаче, че те подлежат на преосмисляне, чиято посока ни дава парафразата на Левинсън: „потребителят, казва той, е съобщението на Интернет“ (Levinson 1999: 39). Човекът, бихме казали ние, е текстът, създаван от дигиталната вселена, но и сам създаващ тази вселена. Чрез нейната мрежовидна структура той заявява формата и съдържанието на своя мисловен и емоционален свят, признава асоциативността като основен способ за произвеждане на мироздание. Технологията му дава възможност да надмогне усещането за хаос и да осмисли досегашната си културна история като постъпателно осъществяван проект.

Библиография

- Барт 1991:** Барт, Р. *Въображението на знака*. София: Народна култура, 1991.
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. *Цитирацията човек в художествената литература*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Флоренски 1994:** Флоренски, П. *Иконостас*. София: ЛИК, 1994.
- Хайдегер 1993:** Хайдегер, М. *Същности*. София: ГАЛ-ИКО, 1993.
- Bachelard 1964:** Bachelard, G. *The poetics of space*. New York: Orion Press, 1964.
- Eco 1979:** Eco, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- Eco 1989:** Eco, U. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.
- Genette 1997:** Genette, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Hayles 2008:** Hayles, N. K. *Electronic literature: new horizons for the literary*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2008.
- Hutcheon 1988:** Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- Iser 1978:** Iser, W. *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Levinson 1999:** Levinson, Paul. *Digital McLuhan: a guide to the information millennium*. New York: Routledge, 1999.
- Piper 2012:** Piper, A. *Book was there: reading in electronic times*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2012.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

СТРАТЕГИИ ЗА РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
НА „НАДМОЩИЕТО И ПРИСПОСОБЯВАНЕТО“
В БЪЛГАРСКИЯ ВИДЕОАРТ

Юлиан Митев
Независим изследовател

STRATEGIES FOR REPRESENTATION OF „DOMINATION
AND ADAPTATION“ IN BULGARIAN VIDEOART

Yulian Mitev
Independent researcher

Abstract. The aim of the article is to reveal the place and role of “domination and adaptation” related to the relationship between the individual and the society and presented in the Bulgarian video art. For the analysis of “domination and adaptation,” methods of rhetorology (narratology) were used. The important role for the presentation is demonstrated with the help of the video of “Domination and Adaptation” through the monologue, dialogue, quasi-dialogue or polylogue. The conclusion is that video art successfully interprets the themes of the “domination and adaptation” of an individual in the society.

Key words: dominance, repository, video art, literature, typology.

Поради това, че видеоартът е сравнително нов феномен, появил се в света в първата половина на 60-те, а в България – в края на 80-те години на XX век, въпросът за неговото изучаване е на дневен ред пред съвременното ни изкуствознание. Многообразието на формите на видеоарта, както и това, че той е все още в процес на интензивно развитие и експериментиране, изисква разнообразни и съгласувани подходи при неговото изследване (Krauss 1985; Manovich 2005). Целта на статията е да се разкрие мястото и ролята на „надмощието и приспособяването“, свързани с отношенията между индивид и социум и представени в българския видеоарт през периода 1990 – 2010 с различни аудио-визуални стратегии (Митев 2015; Деникин 2008). Потърсени са литературно-текстови протоформи и са анализирани влиянието на литература, фотография, кино и телевизия върху различни произведения на видеоарт, създаден от български автори.

Методите които са използвани, са подбрани така, че да бъдат адекватни на изследваните обекти (емпиричен материал). Поради това, че всеки разгледан видеоарт е художествено произведение с комплексен характер, са използвани методи, присъщи на театро-, кино-, литературо- и изкуствознанието като в най-голяма степен са използвани специализираните методи за описание и анализ, а за допълнително разкриване именно на „надмощието и приспособяването“ са използвани методи, характерни за наратологията (Martin 2006).

Получените резултати се съгласуват с проведените в различно време изследвания за мястото и ролята на „надмощието и приспособяването“ и в другите форми на литературата, както и на сценичните и екранни изкуства. Доказва се важната роля за презентацията с помощта на видеоарта на „надмощието и приспособяването“ чрез монолога, диалога, квазидиалога или полилога като основна наративна цялост, която може да постигне убеждаващ ефект.

След анализа са направени изводи, че видеоартът успешно интерпретира тематиките за „надмощието и приспособяването“ на индивида в социума като най-често се среща монологът изповед на персонажа пред камерата. При анализа на корпуса от произведения на българския видеоарт (от появяването му до наши дни) с помощта на тематичната бинарна опозиция, формулирана като „**надмощие и приспособяване**“ се оказва, че тя присъства и може да бъде анализирана като смислообразуващо ядро в този вид изобразително изкуство по няколко причини.

От една страна – опиране на известен текст, добре оформен и изучен като литературен вид. Пример за това е видеоартът на Венцислав Занков „Никола Вапцаров. „Писмо“ – съвременен прочит“¹

Друг вариант е опирането на нов, неизвестен или създаден специално за нуждите на конкретния видеоарт текст – в мерена реч или не, – който да стане основна съставна част на изобразителния аудио-видео ред. Пример за подобен видеоарт, плод на творчеството на такъв автор като Борислав Сергинов², носещ заглавието „На Бобо – писмо на една фенка“, където специално написан в мерена реч текст (стихове – Людмила Токин) се чете от Йордан Ев-

¹ Венцислав Занков. „Никола Вапцаров. „Писмо“ – съвременен прочит“, 2001, цв., озв., хронометраж 00:07:29. Когато се демонстрира от автора в негови изложби, е показван във варианти с различен от посочения тук хронометраж. За да бъдат илюстрирани тезите в тази статия, от мен са приготвени специални видеоцитати, които са съобразени със спазването на авторските права. Първият такъв видеоцитат е „Видеофайл №1“ < <https://youtu.be/IWz5d1ZOIuw> > Accessed on 5 July 2017.

² Борислав Сергинов. „На Бобо – писмо на една фенка“. Видеоартът е част от съдържанието на неофициално тиражирана VHS-касета, насеща наименованието „Нови радикални практики – видеоарт на групата XXL. Серия „Дребни добродетели“ с общ хронометраж 00:54:40.

тимов. А във видеоарта на групата, работеща под псевдонима „Лимбургските братя“³ „Българите са турци...“ като основен рефрен на произведението се използва мелодекламацията на фразата „Храната води до алиенация. // Храната отделя душата от тялото“, което се изпълнява като своеобразно вплетен във видеоарта звуков рефрен, където схемата на стихотворната стъпка и цезурата задава и оформя метроритъма на цялостното визуално послание⁴.

Друг модел на оформяне на тази парадигма е асоциативното опиране върху известни текстове, възпроизвеждащи игрови състезателни модели, какъвто откриваме във видеоарта на творческия тандем Валентин Стефанов и Нина Ковачева „Аз съм най-добрият/най-добрата“⁵. На английски език фразата „I am the best“ е неутрална по отношение на пола, докато на български задължително при превод трябва да се съгласува по род – най-добрият или най-добрата, което залага и скритите послания за състезателния мачизъм във видеотворбата. Именно върху тази тънка разлика при употребата на глагола в българския и английския език се крие смисълът на визуалното послание. Мъже и жени с различна външност и възраст произнасят тази фраза, като се стараят да покажат и смисъла, който те лично влагат в нея. Обикновено това е състезателният модел, условно наречен „Над-“ – надиграване, надпяване, надпреварване, надлъгване и други, като протоформа на състезателен модел, характеризиращ се с това, че:

1. Проявява се като форма на телесна или ментална практика на съотнасяне и сравняване.
2. Има ясни критерии за разпознаване и оценка.
3. Протича в строго определени пространствени и времеви рамки, определящи хронотопа на събитийното случване.
4. Има крайна цел – получаването на морално удовлетворение или материална награда.
5. Има специално определени индивидуални арбитри или пък публиката, чието наличие е задължително, изпълнява ролята не само на умножествен зрител, но и на групов арбитър.

Тук възможностите за изграждане на аудио-видео реда включват както ролята на човека зад камерата, който не е просто „невидимият“ *камерамен*

³ Под този групов псевдоним работят Йордан Евтимов, Свилен Стефанов и Борислав Сергинов, и тримата познати като хора, работещи добре в областта на литературата, музиката и изобразителното изкуство. Вж. Лимбургските братя. „Българите са турци...“, 1996, видеолента, VHS-касета, PAL, цветен, озвучен, български език, хронометраж 00:03:41.

⁴ Видеоцитатът към този текст е представен на „Видеофайл №2“ < <https://youtu.be/Mv5VsJCG0dA> > Accessed on 5 July 2017.

⁵ Стефанов, В; Ковачева, Н. „I am the best“, 2002, цв., озв., англ. ез., хронометраж 00:03:46. Среща се и във варианти с друг хронометраж.

(оператор), а творецът, който активно използва този инструмент в художествената си практика и камерата, даваща възможност за оригинален синхронен видео- и звукозапис на събитието, е от съществено значение, защото в крайна сметка нейните инженерно-технически параметри определят и художествените възможности – реални или предполагаеми, с които разполага творецът⁶. В дадения случай се прави алюзия на надиграването между Христина и Дъбака, описано от Елин Пелин в разказа му „Ветрената мелница“.

Модел, подобен на идеята, демонстрирана от Марк Твен „Един янки в двора на крал Артур“, където човек, попаднал в неизвестна за него среда, се нагажда в нея според възможностите си, е демонстриран от Валентин Стефанов в неговото произведение в две части „В продължение на два дена“ и „В продължение на два дена – след две години“⁷. Произведението, макар и фрагментарно, демонстрира онази част от живот на двама старци, капанци от с. Осенец, Разградско, които показват своите умения да свирят на гъдулка на площада пред „Центъра Бобур“ (както е тогавашното му наименование) в Париж.

Тук надмощието е пряк резултат на оцеляването. Старците са мигрирали от България във Франция, намерили са своята ниша в общество, което по принцип им е чуждо, вписали са се – образно казано – в „шоу бизнеса“ и като своеобразен екзотизъм паразитират върху чувствата на космополитната тълпа, която търси забавления в Париж. Те, макар и неграмотни, са с ясни жизнени ориентири, знаят какво искат да получат, придобиват го и се оттеглят отново там, откъдето са дошли.

Кулминацията на видеоарта е фразата, която старицата произнася с нескрита гордост: „Мутробус, мутробус купих на унуката“ а това, че не е мутробус, а микробус, е само дребна подробност на фона на парижкия пейзаж. Капанците са изпълнили своята програма за оцеляване и надмощие и се прибират в родното село⁸.

По друг начин стои въпросът за „надмощие и оцеляване“ за онези, които сменят местожителството си като емигранти, намерени да изживеят живота си в друга страна.

В това отношение много характерен е споделяния опит. Това е моделът на монолог пред камерата. Характерни за българският видеоарт в това отно-

⁶ Видеоцитатът, който онагледява тази постановка е представен на следния файл: „Видеофайл №3“ <https://youtu.be/TW2e_xN0hSg> Accessed on 5 July 2017.

⁷ Стефанов, Валентин. „В продължение на два дена – след две години“, 2006, цв., озв., бълг.ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:24:39. < <https://www.youtube.com/watch?v=OdyiSQ9iCuM>> Accessed on 5 July 2017. Стефанов, Валентин. „В продължение на два дена“, 2004, цв., озв., бълг. ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:08:40. <<https://www.youtube.com/watch?v=9zG18Y5wmKM>> Accessed on 5 July 2017.

⁸ Видеоилустрацията, която дава визуалната представа за това е поместена на специалния „Видеофайл №4“ < https://youtu.be/Ys3D-Ac_rmc > Accessed on 5 July 2017.

шение са произведенията на Петя Димитрова „Неогражданин“ и „Синя карта за Кети“, а също и на Дойчин Русев „Носталгия“⁹. Монологичната форма, когато творецът е пред камерата и споделя своя несладък мигрантски опит, е изключително силна и въздействаща, защото е направена от човек, който споделя „патилата си в чужбина“ от „първо лице, единствено число, сегашно време“. Верифициращи надмощието и оцеляването са авторитетът на твореца и подробностите, които той споделя от своето житие-битие както такова, каквото си го е мислил, така и такова, каквото то реално се е случило. В дадения случай надмощието, ако се е състояло, то е било само временно, а оцеляването се е получило със завръщане към предишното място на съществуване¹⁰.

В „Синя карта за Кети“ се демонстрира оцеляването на всяка цена. Кети прави всичко – включително да търпи издевателства и поругаване, но не се отказва от мечтата си. Помъдряла с годините, натрупания безценен жизнен опит тя споделя пред камерата и за всички, но само изследователят може да вземе поука от него. А поука е, че дори и да си подготвен, няма никаква гаранция, че ще съумееш достойно да просъществуваш в чуждо общество, особено в онова, което е създало стотици – видими и невидими – бариери пред „чужденеца“ за неговата „нострификация“ като необходима стъпка за надмощие, оцеляване или пък и двете, взети заедно¹¹.

В „Неогражданин“ надмощието се е състояло – австрийският бюрократичен модел приема чужденеца, налага му своите правила за живот и бит, като осъществява неговото „одомашняване“ с такива силни инструменти, като предоставяне на добре платена работа или създаване на условия за успешен бизнес. Накрая – и надмощието, и оцеляването са пометени от още по-мощния фактор на обезличаването. Тогава, постфактум, идват логично зададените въпроси: „Постигнах надмощие, но сега аз ли съм този, който го направи?“ и „Оцелях, но аз не съм вече оня, който оцеля?“ И прав в случая е поетът бард Висоцки да каже „угодниците тръгват лесно, пророците пък – неохотно“¹².

⁹ Димитрова, Петя. „Неогражданин“, 2006-2008, цв., озв., бълг. ез., нем. ез., надп. – бълг. ез., хронометраж 00:14:14; Димитрова, Петя. „Синя карта за Кети“, цв., озв., бълг. ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:46:05; Русев, Дойчин. „Носталгия“, цв., озв., бълг. ез., камера – Олег Мавромати, хронометраж 00:22:25.

¹⁰ Илюстрацията към този тезис е представена на “Видеофайл №5” < <https://youtu.be/vS2InMBGy8> > Accessed on 5 July 2017.

¹¹ Илюстрацията която е към този тезис е на “Видеофайл №6” < <https://youtu.be/KUyuzagdw8> > Accessed on 5 July 2017.

¹² Висоцки, Вл. „Случай на таможене“. Преводът е мой – Ю.М. Вж: Висоцкий – Случай на таможене. Интернет източник: < <https://www.youtube.com/watch?v=YFKFcg13mvA> >, от 00:02:55 до 00:03:02. „И на поездки вдалеко, // Навек, бесповоротно, // Угодники идут легко, // Пророки – неохотно“. Accessed on 5 July 2017.

Изводите, които могат да се направят, са, че още от самото си появяване в българското изобразително изкуство нашият видеоарт се опира както на текстовостта, създадена от български автори, така и на модели, застъпвани в световната литература. Това му позволява да се впише успешно в интердисциплинарните граници, очертани между литературата, музиката и изобразителното изкуство и да създаде наситени със смисъл форми, очертаващи проблематиката за надмощието и оцеляването в различни аспекти. Това го прави и особено привлекателен за следващо изучаване както от литературната, така и от художествената критика.

Библиография

- Деникин 2008:** Деникин, А. Американское и европейское видеоискусство 1960 – 2005: дисс. ... кандидата культурологии: 24.00.01. Гос. ин-т Искусствознания. Москва: М-ва культуры РФ, 2008.
- Митев 2015:** Митев, Ю. Българският видеоарт. София: Авангард Прима, 2015.
- Krauss 1985:** Krauss, R. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. London: Cambridge, 1985.
- Manovich 2005:** Manovich, L. Black Box – White Cube. Berlin: Merve Verlag GmbH, 2005.
- Martin 2006:** Martin, S. Video Art. New York: Taschen , 2006.

Видеография

- Димитрова, Петя.** „Неогражданин“, 2006 – 2008, цв., озв., бълг. ез., нем. ез., надп. – бълг. ез., хронометраж 00:14:14.
- Димитрова, Петя.** „Синя карта за Кети“, 2007, цв., озв., бълг. ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:46:05.
- Занков, Венцислав.** „Никола Вапцаров. „Писмо“ – съвременен прочит“, 2001, цв., озв., хронометраж 00:07:29.
- Лимбургските братя.** „Българите са турци...“, 1996, видеолента, VHS-касета, PAL, цветен, озвучен, български език, хронометраж 00:03:41.
- Сергинов, Борислав.** „На Бобо – писмо на една фенка“, 1996. Видеоартът е част от съдържанието на неофициално тиражирана VHS-касета, носеща наименованието „Нови радикални практики — видеоарт на групата XXL. Серия „Дребни добродетели“ с общ хронометраж 00:54:40.
- Стефанов, Валентин; Ковачева, Нина.** „I am the best“, 2002, цв., озв., англ. ез., хронометраж 00:03:46.
- Стефанов, Валентин.** „В продължение на два дена“, 2004, цв., озв., бълг. ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:08:40.
- Стефанов, Валентин.** „В продължение на два дена – след две години“, 2006, цв., озв., бълг.ез., субт. – англ. ез., хронометраж 00:24:39

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

МИМЕСИС И РЕФЛЕКСИЯ:
ОГЛЕДАЛАТА В БЪЛГАРСКОТО
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Камелия Спасова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

MIMESIS AND REFLECTION:
MIRRORS IN BULGARIAN LITERARY
STUDIES

Kamelia Spassova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The paper focuses on the mirror as a metaphor in the Bulgarian literary studies by means of which contradictory concepts of literature in terms of its mimetic activity crystallize. The term mimetic reflection was in circulation in the Soviet Union at that time as one of the key concepts of the dogmatic Marxist-Leninist aesthetics and especially of Todor Pavlov's theory of reflection, in which literature is seen as a realistic reflection of reality. A detachment of reflection theory can be traced in the works of Nikola Georgiev. In his theoretical works the mirror functions as a metaphor for the intertextuality and self-reflexivity as the ability of the literature to refer to its own techniques, its own process of creation and its own fictional status. In such direction is read the mirror metaphor in the works of Kleo Protophristova and Miglena Nikolchina.

Key words: mimesis, reflection, mirror, self-reflexivity, intertextuality

*То се само възхищава на себе си с блед неподвижен,
сякаш застинало в образ, изваян от пароски мрамор...
Без да съзнава що вижда, от образа виждан изгаря –
съща заблуда омайва очите му и ги възбужда.
Що, доверчиво момче, по видения бегли залитай?
Нигде не е любовта ти. Загубваш я, щом се извърнеш,
сянка на лик, отразен във водата, под себе си, гледаш.*

Овидий. „Ехо и Нарцис“, Метаморфози, III книга

1. Ехо и Нарцис в българското литературознание

Историята на Ехо и Нарцис знаем добре най-вече от Овидий. Важен елемент в мита е особената симетрия и обратимост между съдбите на Ехо и Нарцис, както и опасната връзка между рефлексивност и самопознание. Нарцис е онзи прекрасен младеж, на когото пророкът Тирезий предсказва, че ще стигне зрелостта, ако себе си не познае, един негативен акт на неразпознаване. Ехо е нимфа, която с прелестен глас омайва Хера и отвлича вниманието ѝ, докато Зевс общува с нимфите в гората. Хюбристично разсейване. За тези си поетични заложи Ехо е наказана от Хера да имитира и повтаря само чуждата реч, осъдена е на ехопраксия: „Твоят език, що така ме е мамил, ще има по-малка сила за тебе от днеска – за най-кратък говор.“ Ехо, пленена от хубостта на Нарцис, чака подходящите звуци, така че да може в огледалото на неговото слово да го плени. Вместо това Нарцис я отблъсква, така постъпва и с много други девойки и младежи. Един от отблъснатите проклита Нарцис да бъде застигнат от същата безответна съдба: да желае и да не постига желаното. И тази нова страст обзема шестнадесетгодишното момче. Нарцис се влюбва в образа си, отразен в едно поточе, без да разбира, че това е самият той. Моментът на разпознаване (*anagnorisis*) при Нарцис, „Аз съм това! Уверих се, не мами ме образът собствен, от обич към мене горя“, е и трагичният момент на смъртта му и метаморфозата в шафраново цвете. Дендроморфната метаморфоза на Овидий трайно превзема европейското въображение. Историята на Ехо и Нарцис е ключов епизод в историята на литературата, изобразителното изкуство, философията, психоанализата и теорията до днес.

Привличам фигурите на Ехо и Нарцис като отправна точка [*Ansatzpunkt*]¹ по темата за огледалата в българското литературознание. Подобно начало позволява да се направи едно напречно делене на разграничението между литературна теория и литературна история, а именно деленето между *звук* и *образ*. Ехо и Нарцис ще стоят за подобно основаване на изследванията предимно върху материалността на звука или фикционалността на образа. През тези фигури може да се направят напречни траектории и наративи за движението на съвременната българска теоретична мисъл.

Литературоведите, пленени от фигурата на Ехо, стъпват върху езиковия фундамент, върху фониичността в литературата и особено в поезията, те се насочват към звука и гласа, към минималните значещи единици, към градивността на звуковите повторения и резонансите, към алитерации и асонанси, към

¹ Според термина на Ауербах отправна точка е пластичен сингуларен пример и точно подобни начала с конкретни примери и техния микроанализ на нивото на синтаксиса и фразата ни предлага всяка глава от книгата му „Мимесис“ (Auerbach 1969: 11).

интервалите и дисонансите...² Или, ако използваме заглавието на една от ключовите монографии в тази насока: *звук и смисъл* с цялата аналитика на литературоведските техники, ползващи съзнателно ресурсите на точните науки и математиката по абстрахиране и моделиране, от звуковото да се конструират комплексните нива на смисъла³. Разбира се, парадигматичните теоретични книги в тази линия са „Българско стихознание“ (1963) на М. Янакиев, „Българската народна песен. Изобразителни принципи. Строеж. Единство“ (1976) и „Анализ на лирическата творба“ на Н. Георгиев (1985), „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза“ (1983) на Р. Коларов, „Стихът като възможност за избор“ (1988) на Рая Кунчева⁴. Концентрацията върху езиковата страна на творбата идва заедно с целия арсенал на един „математизиран“ научен литературоведски жаргон, който измества подходите, които дирят *тенденциите, темите и мотивите* в литературата. Любопитно в това отношение е „скокът“ на Юлия Кръстева не само от Изток на Запад, но и от първата ѝ книга на български език, почти непозната и нечетена, „Характерни тенденции в западната литература от XX век“ (1964)⁵ към *ехо-литературознанието* в „Семиотике“ (1969). Първата теоретична книга на Кръстева (острият ѝ критически поглед и теоретичното въображение да обема и концептуализира огромни хоризонти са вече налични) е близка като подход до писаната по същото време, но публикувана по-късно, монография на Цветан Стоянов „Идеи и мотиви на отчуждението в съвременната западноевропейска литература“ (1973)⁶. Вместо идеи, тенденции и мотиви *ехо-литературознанието* открива семиотичното пространство на езика, лингвистичния фундамент.

² Джоан Скот използва понятието *ехо-фантазия* за ретроспективно обмисляне на въображаемите повторения с техните иронични отмествания, отбелязвайки именно неточното възвръщане на гласа при ехото, примесването му с фантазмен елемент. *Ехо-фантазията* за Скот е инструмент за осмисляне на катерогиите, свързани с идентичността и историческия опит със сложната амалгама между повторения и фантазми през настоящето към миналото. *Ехо-фантазията* може да бъде употребена и по отношение на историята на българското литературознание (Скот 2005).

³ За генеалогията на *ехо-линията* в българското литературознание, фокусирано около материалността в езика, както и за водещата роля на Мирослав Янакиев в нея виж: (Калинова 2015), както и сборника (все още под печат) от конференцията Наследството на лингвистиката в българската литературна теория.

⁴ Тази насока е продължена след 1989 г. с монографиите „Стих и поезия“ (1990) на Яни Милчаков, „Метрика. Свободен стих. Сонет. Стихознанието преди и сега“ (2000) на Рая Кунчева, „Истории на гласа“ (2002) на Амелия Личева, „Интенция и смисъл на стиховия текст“ (2002) на Благовест Златанов, „Литературността“ (2009) на Тодор Христов.

⁵ Кръстева 1964.

⁶ За политическите, творческите и личните отношения между Кръстева и Цветан Стоянов вж. Николчина 2015: 154-170.

От друга страна е литературознанието, което се фокусира върху образите, преображенията и въображението, фигурите, формите и трансформациите; върху вторичните митове, върху фабулирането и темпоралните модалности – времето и разказа в творбата; върху утопичното и хетеротопичното, върху каноноформирането и канонообразуването, върху процесуалното и променливото в полето на литературата. То историзира и контекстуализира. Мисли творбата в изменчивите води на Нарцис, през *историчността на образа*, през наративните и контекстуализиращи стратегии. Конститутивна за тази линия е книгата на Богдан Богданов „Мит и литература“ (1985), както и заглавието на сборника, посветен на С. Хаджикосев – „Идентичности. Отражения. Игри“⁷. Линията на Нарцис е доминантна в литературоведските нагласи след 1989 г. – при нея водещо е търсенето на контекстуалната рамка, на историчността при оформянето на концепции и образи, на процесите и процесуалността при формирането и трансформирането на образа, пораждането и преобразуването на творбата, политиките по разглобяване и сглобяване на канона⁸. Тази траектория методологически е очарована от динамиката на фигури, образи и контексти.

Нарцис и Ехо са литературни фигури, които могат да служат като критически прагови точки за (само)рефлексия в литературоведските траектории след 1989 г.

Разграничение на *звук* и *образ* в българското литературознание дава възможности за нови метадискурсивни фабули, но тук цели просто да мине отвъд традиционните епистемологични деления на *теория/история*, *структурализъм/постструктурализъм*, *затворено/отворено* литературознание, за да направи ясно видим парадокса на употребата на огледалната метафора.

⁷ Протохристова, ред. 2004.

⁸ В тази линия (с всички недостатъци на списъците по редукция и непълнота) биха попаднали: М. Николчина, Митът за Прометей (1988), Човекът-утопия (1992), Смисъл и майцеубийство (1997), Родена от главата. Фабули и сюжети в женската литературна история (2002), Изгубените единорози на революцията (2012); М. Кирова, Сънят на Медуза (1995); К. Протохристова, През огледалото в загадката (1996); Ал. Кьосев, „Пролетен вятър“ на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време (1989), Лелята от Гьотинген (2005); В. Стефанов, Разказвачът на „модерните времена“ (1990), Участи Вавилон. Лица, маски и двойници в българската литература (2000), А. Хранова, Литературният човек и неговите български езици (1995); И. Пелева, Ботев. Тялото на национализма (1998); Н. Гочев, Александрия. Разкази за хора, книги и градове (2002), Б. Пенчев, Българският модернизъм: моделирането на Аз-а (2003); Д. Камбуров, Явори и клони (2003), Българска поетическа класика (2005); О. Ковачев, Готическият роман. Генеалогия, жанр, естетика (2004), Литература и идентичност: преображения на другостта (2005); Б. Манчев, Невъобразимото. Опити за философия на образа (2003) и Тялото-Метаморфоза (2007), Логика на политическото. Метаморфози на политическата общност и политическия субект (2012); А. Ангелов, Историчност на визуалния образ (2009); Д. Тенев, Фикция и образ. Модели (2012), Д. Атанасова, Реторика на историчното (2016).

2. В хилядите огледала отражение на действителността: Тодор Павлов

Какви лица ли отразило
ревниво пази огледалото?
То сякаш е един прозорец,
отворен в друг предишен свят.

А. Далчев, „Стаята“

Огледалото е метафора в българското литературознание, през което кристализират противоречиви концепции за литература с оглед на миметичната ѝ дейност. От една страна, метафората за огледалото отправя към догматичната след 1945 г. теория на отражението на Тодор Павлов, която има статута на идеологически императив. От друга страна, същата метафора след 1989 г. става ключ за обозначаване на междутекстови прочити, за функцията на цитиращия човек в литературата и въобще за автореференциалността на литературната творба. Трансформацията на огледалната метафора може да се открие още през 70-те и 80-те в епистемата на школата в Тарту. Лотман и неговите съмишленици използват огледалните ефекти, за да покажат как функционират двойните кодове и удвояването на семиотичния процес през особеното импозитивно вгъване на творбата от типа на текст в текста. Така оказват имплицитна съпротива на теорията на отражението и развиват паралелна миметична теория, която изследва самопораждането и автореференциалността на творбата на изкуството. Този ключ по употреба на огледалната метафора ще бъде развит у нас с оглед на *пропастите и мостовете* на междутекстовостта от Никола Георгиев. За водещо разграничение при употребата на огледалото могат да послужат средствата на творбата и по-специално материалността на езика. Теория на отражението е антилингвистична теория, тя радикално изключва „носителя“ на произведението, докато междутекстовите подходи у нас носят паметта за детайлната работа със самия текст, наследство от едно близко структуралистско минало.

Догматичната марксистко-ленинска естетика в лицето на Тодор Павлов налага клишето за литературата като отражение на действителността. Основополагащ в монографията му „Теория на отражението“⁹ е възгледът на Ленин

⁹ Теория на отражението на Павлов излиза първо на руски в Москва през 1936 г., а нейното второ и преработено издание на български е през 1945 г., по-късно, 1962, Sofia Press издава и английски превод, така че да могат да бъдат запознати западните публики с този фундаментален труд. Особено внимание заслужава статията на Александър Кюсев „Истинският наследник“ с оглед на институционалната роля, която играе Тодор Павлов. Тя разглежда как обективният процес на формиране на комунистическия литературен канон, е преди всичко лична заслуга на Тодор Павлов и неговия огромен авторитет, поддържан чрез заемането на централни институционални позиции и пряка подкрепа от Сталин. Кюсев очертава връзката между институционализацията на Павлов през 1930-те и „избухването“ на неговия литературоведски гений в Москва (Кюсев 2009).

за „идеята като субективен образ на обективните неща“. Така според Павлов за Маркс, Енгелс и Ленин идеите са огледални образи на нещата, субективен образ на обективната действителност.

В отражателната теория обектът на огледалото със своята способност да отразява функционира като водеща фигура при онагледяване на диалектиката между субективния абстрактен образ и обективния конкретен предмет. В монографията на Павлов този предмет се появява напълно експлицитно като аргумент и разяснителен механизъм: „Огледалният образ на лампата, да речем, се *схожда* с лампата по фигура, цвят и т.н., но същевременно образът е именно образ на лампата, а *не е самата* лампа“¹⁰; „Също така от факта, че огледалото по особен начин отразява червения цвят на телата, ни най-малко не следва, че вижданият от нас физически образ в огледалото не е обективно червен. От тоя факт следва всъщност само едно, че даденият образ е именно *физически*, именно *огледален образ* (който може да се повтори в хиляди огледала) на червения отразен предмет и който образ може не само да се вижда, но дори и да се *фотографира* например с *цветна фотография*. В огледалото обаче самия червен *предмет* като *предмет* го няма.“¹¹ Деформацията в огледалото, рекурсията и хилядите различия при повторението на един и същи образ в различни огледала не са взети под внимание от Павлов. Школата в Тарту също е очарована от огледалата, при тях обаче те се появяват като механизъм отвътре на творбата. Те са вътрешнолитературен саморефлексивен механизъм, който удвоява поетическите кодове. Цял брой на „Трудове по знакови системи“ е посветен на семиотика на огледалото в изкуството¹². В него се демонстрира как се изгражда *като че ли* свят чрез удвояване на удвояването или чрез *трансформация на изображението в процеса на удвояване*¹³.

Теорията на познанието, развивана от Павлов, държи на предпоставката на диалектико-материалистичното познание на обективните неща в човешкото съзнание. Вещите съществуват независимо от съзнанието и се отразяват в него, придобивайки своя субективен елемент. Това е един процес, в който, съвсем по Маркс, материалното е пресадено (*umgesetzte*) и преведено (*übersetzte*), преобразувано в съзнанието, в човешката глава¹⁴. По това теорията на отражението рязко критикува, от една страна, *идеалистични* (Платон, Хегел) и *иманентистките* теории (особено в лицето на Бергсон), които според Павлов абсолютно отъждествяват предмет и образ. От друга страна, са критикувани лингвистичните възгледи, които абсолютно оразличават предмет и образ, като

¹⁰ Павлов 1987: 171.

¹¹ Цит. съч., 206.

¹² Особено внимание заслужава текстът на Левин 1988: 6-24.

¹³ Лотман 1992а: 274-284.

¹⁴ Павлов 1987: 162.

си служат със субективни знаци, йероглифи, символи. Знаците обаче могат да бъдат напълно фантастични, нереални, забелязва Павлов, като например „вампир“ и „змей“, ето при такива случаи няма нищо обективно, доколкото липсва денотат¹⁵. Затова в означаващи от типа на *еднорози* и *кентаври* е видяна опасността и неспособността да се осигури философска гаранция за материалистическия метод. Вампирите и еднорозите са опасни за системата. Немотивираността на знака и материалността на езика са идеологически подривни и дестабилизираща за режима.

Отражателната теория на Павлов е антилингвистична. В нейната механика езикът трябва да служи само като инструмент за *пресаждане* и *превеждане*. На този фон усилията на групата структуралисти около Мирослав Янакиев през 1960-те и 1970-те години могат да се отчетат като „неблагонадеждни“. Те са опозиционни за режима както заради използване на точните методи в литературознанието, така също и заради подозрителното затваряне във фонемите, структурите, кодовете, фигурите и синтактичните конструкции на самия език в контекста на едно антилингвистично литературознание. В кръга около Янакиев никакво *пресаждане* и *превеждане* на материалната действителност не се извършва, а самият език е видян откъм материалната си страна.

Свеждането на изкуството до образ-отражение на реалността е наследството, което соцреалистическият дискурс завещава. Теорията на Тодор Павлов, приложена към изкуството, е тъкмо *псевдомиметична* теория. Аристотеловата миметична теория в български контекст често е сведена до щампата на Павлов, а понятието мимесис е „превеждано“ като отражение. Симптоматично е легитимирането на миметичната теория през възгледите на Тодор Павлов в предговора на Кръстьо Генов при първия превод на „Поетика“ на Аристотел на български¹⁶:

Прав ли е Аристотел в тези свои схващания? – „като се почне от Аристотеля и се свърши с Тена и съвременния социалистически реализъм – подчертава академик Тодор Павлов – искането изкуството да отразява правдиво действителността е било – и си остава – едно от първите искания, предявявани на същинското изкуство. А това значи, че да се отрича познавателната роля и значение на изкуството, е решително недопустимо“ (Обща теория на изкуството, с. 288).

Кръстьо Генов цитира неколккратно второто разширено издание на „Обща теория на изкуството“ на Павлов от 1938 г.¹⁷ Това е съчинението, което

¹⁵ Цит. съч., 161.

¹⁶ На български има три превода на Поетика: от Кръстьо Генов и Петър Радев (Поетиката на Аристотеля, 1943 [1947]); от Александър Ничев (За поетическото изкуство, 1975); от Георги Гочев (Поетика, 2016). Предговорът, към който реферирам, „Увод в Поетиката на Аристотеля“ е от второто преработено издание на превода от Генов и Радев (Генов 1947).

¹⁷ Първото издание е година по-рано, от 1937 г., то е значително по-кратко спрямо това от 1938 г.

„запознава“ българските читатели с теорията на отражението през приложението ѝ в изкуството, доколкото философският опус се появява у нас едва през 1945 г. И макар „Теория на отражението“ никъде да не разглежда експлицитно миметичната теория на Аристотел, то през превода на „Поетиката“ слепването на подражателната с отражателната теория е направено. И разбира се, Кръстьо Генов, освен теорията на Павлов, напълно прецизно представя логиката на *възможното* и *вероятното* като несъвпадаща с *действителното*, отбелязва като основно за Аристотел предпочитането на невъзможното вероятно пред възможното невероятно¹⁸, но тези сложни модални операции по-трудно влизат в рецептивна употреба. За предпочитане е директният постулат, извлечен от Тодов Павлов, че литературата е отражение на действителността. И затова е набеден Аристотел.

3. Кривите огледала на междутекстовостта: Никола Георгиев

Какво се случва с разбирането за мимесиса днес в българското литературознание, след като догмата на отражателната теория е избледняла. В последната си книга *Мимезис и антимимезис. В началото на новия век* Розалия Ликова (Ликова 2008) прави опит по преосмисляне на наследствата на категорията *мимесис* с експлицитна критика и разграничаване от теорията на отражението на Тодор Павлов. В по-ранни свои книги Розалия Ликова подчертава, че е употребявала два модела за литературата: 1) традиционно-миметичен (*а ла* Павлов); и 2) авангардно-креативен (*анти* Павлов). Ликова обаче вижда възможност за преобразуване на самото понятие за мимесис, като деконструира бинарната опозиция *мимесис* и *антимимесис*. За целта тя отправя към идеята за езиков мимесис. Ако се върнем към началната постановка, това е особено интерфериране на фигурите на Ехо и Нарцис, пресичане между лингвистичния и контекстуалния подход. В подобен режим на преодоляване на разцепването на отражателната и структуралистката линия можем да видим и семиотичните тезиси на Лотман в рамките на източния блок. Лотман експлицитно заявява, че неговият методологически залог е средищен между структуралистката парадигма на Якобсон и контекстуално диалогичната парадигма на Бахтин.

В контекста на българското литературознание след 1989 г. префункционализиране на огледалната метафора, извън ортодоксално марксистическия дискурс на отражателната теория, най-ярко може да се проследи в работите на Никола Георгиев, Клео Протохристова и Миглена Николчина.

¹⁸ Любопитно е, че Т. Павлов критикува Аристотел точно за изместването на действителното и предпочитането на идеалистичната категория на възможното: „Възможност, обаче, още не ще рече действителност. Възможното затуй именно е възможно, че при отделни условия се превръща във действително. При отсъствието на такива условия, обаче, то си остава само възможно и не преминава в действителност“ (Павлов 1937: 36).

При Никола Георгиев огледалото функционира като метафора за четящия и цитиращия човек в литературата. Тя идва да означаи междутекстовите препратки, когато герой на литературно произведение чете литературно произведение. С метафората за огледалото художествената литература се обръща към себе си, тя служи, за да посочи саморефлексивната способност на произведението да оглежда себе си, само да посочва техниките на направата си, да обсъжда похватите за конструирането на фикционалното пространство. Обикнатите от Н. Георгиев примери са Хамлет като зрител на Хамлет („Мишеловката“) и Дон Кихот от втората част на романа като читател на „Дон Кихот“¹⁹. Огледалото става литературоведска метафора за похвата от типа на „текст в текста“ и „piesa в пиесата“, или за разработвания от Лотман модел на работа на двойни кодове²⁰. За Лотман текстът е винаги иманентна хетерогенна структура, която преплита доминантни експлицитни кодове и други, имплицитни, скрити и латентни кодове. По този начин има постоянен обмен между фоновете и фокусните кодове, между кората и ядрото, между явните и мълчаливите диалози в творбата: похватът на текст в текста добре опримерява играта на чужд и матерен семиозис.

Никола Георгиев въвежда метафората за огледалото – вече след като се е появила книгата „Цитиращият човек в художествената литература“²¹ – като теоретизира върху похвата на *homo legens* в статията си „Огледалата на литературата“²². Така четящият човек в литературата „е едно от огледалата, в които литературата оглежда себе си, а по логиката на казаното дотук и оттук нататък огледалото е криво.“²³ Деформациите и трансформациите в огледалото са напълно несъвместими с „вярното“ отражение в хилядите огледала в теорията на Павлов. Нещо повече, Никола Георгиев използва огледалото, за да различи двата главни подхода на литературознанието – единият, към който той е пристрастен, е вътрешнолитературният, а другият, наречен миметичен, се занимава с външното на литературата или със социалния контекст. Теорията на Павлов е част от втория подход, тя е критикувана имплицитно от Н. Георгиев в една скоба като антилингвистично минаване *през просото*:

¹⁹ Срв. наблюдението на Борхес в „Скритата магия на Дон Кихот“ (1964): „Защо ни смущава фактът, че Дон Кихот е читател на Дон Кихот, а Хамлет – зрител на Хамлет? Мисля, че открих причината: подобни обрати ни внушават, че ако измислените герои могат да бъдат читатели или зрители, ние, техните читатели или зрители, също може би сме измислени“.

²⁰ Лотман 1992b: 189-206.

²¹ Георгиев 1992.

²² Тя се появява най-напред 1997 г. като предговор в книгата на Дечка Чавдарова, а по-късно и като част от Георгиев, Мнения и съмнения, 1999.

²³ Цит. съч.

Миметичният подход се интересува какви значения се пораждат във връзката между литературното произведение и езика, а чрез езика с така наречената действителност. (Някои от представителите на този подход я карат направо през просото, т.е. прескачат езика и свързват произведението направо с действителността.) Вторият, вътрешнолитературният подход, се интересува какво става вътре в произведението и още повече между произведенията...

И миметичният, и вътрешнолитературният подход обръщат внимание всеки със своите интереси на подбора на четивото. За миметичния подборът е знак за характера на героя, а за вътрешнолитературния знак за приемствените или контрастните връзки в литературата и за произведенията от тях значения.

Вътрешнолитературният подход е междутекстовият, отварянето на произведението към други произведения, като четящият и цитиращият герой е литературоведска фигура в рамките на този подход, чиято генеалогия е изведена през Бахтин – Бубер и Лотман – Кръстева. В своя прочит Н. Георгиев, макар да предлага през оптиката на съвременния реконструктивизъм опит за съвместяване на двата несъвместими подхода – външно- и вътрешнолитературен (дори книгата на Дечка Чавдарова е похвалена за плавното им непротивопоставяне) – все пак реторически „брани“ излагането на литературността от външно-стоящото: я от базата на Маркс, я от абсолютния дух на Хегел, я от средата на Иполит Тен. Така Никола Георгиев (а с това и линията на ехо-литературознанието) активно използва метафората за огледалото, като я вписва във вътрешнолитературното пространство на творбата, използва я като инструмент за междутекстов анализ, чрез огледалото се показва как творбата се обръща към собствената си направа. Фокусът се премества от отражение на действителността към самооглеждане в кривото огледало на междутекстовите паралели. В дискурса на Георгиев миметичното обаче остава „остарял и наивен“ подход, който се занимава предимно с изграждането на характера. При него редукцията от четенето на „Поетика“ на Аристотел през теория на отражението на Тодор Павлов продължава да е валидна.

Подобна връзка между мимесис и рефлексия е направена година по-рано от Клео Протохристова в главата „Огледалото и лабиринтът (Проблематизирането на мимезиса и огледалната метафора)“ (Протохристова 1996: 142-151), където връзката между миметичното и огледалото е положена на различни нива – не само по отношение на творбата и обекта на подражание, но също и по отношение на читателя, протагонистите, твореца и литературните похвати. Всеки елемент може да бъде носител на огледалната метафора, като в различните литературоведски речници това може да клони или към полюса на едно обективно представяне на света (реалистичния жаргон и огледалото на Стендал), или към саморефлексивната концепция за творчеството, като процес на самооглеждане и самонаправа. В частта „Отражателност и рефлексия в литературното битие на огледалото“ Протохристова представя романтичската

идея за саморефлексивната литература, която включва в себе си един металитературен пласт, който непрестанно генерира рефлексия върху собствените си постановки. Тя развива една изцяло *анти*-Павлов линия, макар теорията на отражението никъде да не е спомената или критикувана експлицитно в книгата ѝ. Използвана е стратегията за мълчаливо отместване на дискурса за огледалото. При Протохристова е демонстрирана сложната игра между автентично, мистификационно и фикционално по пътя на трансформиране на извънлитературното в литературно. Тя подробно се спира на употребите на похвата на *mise en abyme*²⁴ или това са случаите по включване на миниатюрни дублети в творбата, на употребите на похвата на текст-в-текста, но също и пряко на включването на огледалото като литературен мотив, а оттам и на мотива за двойниците. Въобще, саморефлексивната литература, освен че въвлеча един самооглеждащ се, метакоментиращ пласт в себе си, активно си служи с двойни кодове²⁵. Протохристова разглежда огледалото като литературен мотив на нивото на литературната творба, като метадискурсивна метафора на нивото на литературознанието и като инструмент за компаративистичен анализ, през който да бъде съблюдавана смяната на историческите парадигми.

Начинът, по който Никола Георгиев и Клео Протохристова паралелно трансформират огледалната метафора, е вероятно един от мълчаливите диалози в литературознанието ни. Любопитно е, че и двамата изследователи не влизат в пряка полемика с наследството на Т. Павлов.

Последният огледален ефект, на който ще обърна внимание при тази история на огледалата в българското литературознание, е у Миглена Николчина. Ще оставя настрана нейните актуални занимания с антропологическата машина, очарованието ѝ от срещата на изкуственото същество с образа му в огледалото, както и тезата ѝ за нулевата точка на субектността във вдлъбнатото огледало²⁶. Вместо това ще се спра на неологизма на Николчина – *хетеротопна* омонимия с оглед на теоретичния подход, който той предлага. Понятието добре вплита линиите на Ехо (омонимия) и Нарцис (хетеротопия). Омонимията е типичен звуков ефект, тя е ехо-фантазия по неточното съвпадение и лекото отместване. Хетеротопията през Фуко е силата на огледалата да представят, подриват и преобръщат. Парадигмата на хетеротопиите е построена на сингуларен принцип, доколкото хетеротопиите имат потенциала да репрезентират и преобръщат даден контекст. Книгата на Николчина *Изгубените еднорози на*

²⁴ Андре Жид разсъждава върху рекурсивен похват още 1941 г и сам го използва в романите си. Във връзка с похвата на *mise en abyme* и огледалото повече в прекрасната книга на: Dällenbach 1989.

²⁵ Лотман е привлечен като референция при обсъждането на връзката между огледалото и мотива за двойника точно със статията си „Текст в текста“, вж. Протохристова 2004: 179.

²⁶ Вж. Николчина 2006: 19-144.

революцията (Николчина 2014) в основата си изследва слепите петна, изгубените траектории на историята, акустичните дискурси в перспективите между източните и западните интелектуалци. Терминът *хетеротопна омонимия* е въведен като езиков ефект на несъвпадащо съвпадение при въобразяването на Изтока и Запада след промените (например в осмислянето на понятия като *преход, снемане, сексуално различие, човек*). „Хетеротопията предлага уникален вход за анализ на огледалните ефекти на геополитическите диспозиции на силите по време на Студената война.“²⁷ Хетеротопната омонимия е дискурсивна практика на огледалните ефекти, която разглежда несъизмеримото при всяко сравнение, тя назовава не-паралелния елемент при паралелните теоретични процеси в постреволюционните езици. Тя улавя не просто всяко контекстуално и геополитическо различие, а въобразяемия и затова трудноназовим елемент при оглеждането в другия.

Понятието *мимесис*, както и метафората за огледалото, може да бъде мислено в перспективата на хетеротопната омонимия в един по-обхванат кадър при успоредяване на българската теоретична мисъл в сложния интелектуален диалог между Изтока и Запада, където връзките между Бахтин, Лотман, Юлия Кръстева, Цветан Тодоров, Цветан Стоянов, Тончо Жечев, Кръстьо Куюмджиев, Мирослав Янакиев, Никола Георгиев, Радосвет Коларов могат да се преосмислят. Както с прекия обмен на идеи, критики, дебати, така и с хетеротопното несъвпадение на онова, което изглежда като че ли е почти същото. Накрая на този текст обаче е важно да се посочи друго. Огледалните ефекти за Николчина съвсем не са свързани с вътрешнолитературен подход, а напротив – радикално поставят питането за историята на българското литературознание. История, която предстои да бъде разказана.

Библиография

- Генов 1947:** Генов, Кр. „Увод в Поетиката на Аристотеля“. *Поетиката на Аристотеля, пълен превод от старогръцки с критичен увод и бележки*. Второ поправено и допълнено издание. София: Хемус, 1947. [<http://theseus.pro-classics.org/node/160>].
- Георгиев 1992:** Георгиев, Н. *Цитирацията човек в художествената литература*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1992.
- Георгиев 1999:** Н. Георгиев, *Мнения и съмнения*, съст. А. Личева. София: изд. „Литературен вестник“, 1999.
- Калинова 2015:** Мария Калинова, „Кажи (ми) нещо ново“. – *Култура*, бр. 37 (2829), 30.10.2015 [<http://www.kultura.bg/bg/article/view/23983>].
- Кръстева 1964:** Кръстева, Ю. *Характерни тенденции в западната литература от XX век*. София: Издание на комисията по идейновъзпитателната работа при ЦК на ДКМС, 1964.

²⁷ Николчина 2012: 112.

- Кьосев 2009:** Кьосев, Ал. „Истинският наследник“, *Критика и хуманизъм*, бр. 29/2009 г., 145-174.
- Левин 1988:** Левин, Ю. И. „Зеркало как потенциальный семиотический объект“. — In: *Труды по знаковым системам – Σημειωτική XXII*, выпуск 831, Тарту: Издательством Тартуского университета 22, 1988, 6-24.
- Лотман 1992а:** Лотман, Ю. „Театралният език на живописиста“. *Култура и информация*, прев. Лиляна Терзийска. София: Наука и изкуство, 1992, 274-284.
- Лотман 1992б:** Лотман, Ю. „Текст в текста“, *Култура и информация*. София: Наука и изкуство, 1992, 189-206; Лотман, Ю. „Текст в текстe“, *Об изкустве*, 1981.
- Николчина 2006:** Николчина, М. „Вдлъбнатото огледало. Аспекти на парачовешкото у Клайст и Рилке“. — *Критика и хуманизъм*, 2006, 19-144.
- Николчина 2012:** Николчина, М. *Изгубените еднорози на революцията. Българските интелектуалци през 1980-те и 1990-те години*. София: Литературен вестник, 2012.
- Николчина 2015:** Николчина, М. „Прочитът на комунистическото наследство през несъвпадащото съвпадение: Цветан Стоянов с Юлия Кръстева и Георги Марков“ — *Социологически проблеми*, бр. 1-2 / 2015, 154-170.
- Николчина, ред.** *Наследството на лингвистиката в българската литературна теория*, съст. и научна редакция М. Николчина, София: УИ „Св. Климент Охридски“, под печат.
- Павлов 1937:** Павлов, Т. *Обща теория на изкуството. Основни въпроси на естетиката*. София: Братя Миладинови, 1937, 36.
- Павлов 1987:** Тодор Павлов, *Теория на отражението*, София: Наука и изкуство, 1987 (пето издание), 171.
- Протохристова 2004:** Клео Протохристова, *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*, Пловдив: Летера, 2004, 179.
- Протохристова, ред. 2004:** Идентичности. Отражения. Игри. Юбилеен сборник в чест на проф. дфн Симеон Хаджикосев, ред. и съст. К. Протохристова, О. Ковачев, А. Личева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004.
- Скот 2005:** Скот, Дж. *Ехо-фантазия. Историята и конструирането на идентичността*, прев. Надежда Александрова, Красимира Димитрова. София: СемаРШ, 2005.
- Чавдарова 1997:** Чавдарова, Д. *Ното Legens в русской литературе XIX века*. Шумен: 1997.
- Auerbach 1969:** Auerbach, E. „Philology and ‘Weltliteratur’“, trans. Maire Said and Edward Said — In: *The Centennial Review* 13 (1969), p.1-17 [www.jstor.org/stable/23738133].
- Dällenbach 1977:** Dällenbach, L. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil, 1977.
- Dällenbach 1989:** Dällenbach, L. *The Mirror in the Text*, Cambridge, UK: Polity Press, 1989;

***АВТОНОМИЯ
И ХЕТЕРОНОМИЯ НА
ЛИТЕРАТУРНОТО ПОЛЕ.
ЛИТЕРАТУРНОСТ,
АВТОРЕФЕРЕНЦИАЛНОСТ,
АВТОПОЕЗИС***

***Authonomy
and hetheronomy of the literary realm.
Literariness, autoreferentiality,
autopoiesis***

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ПОГРЕБЕНИЕ И ТРАГЕДИЯ

Николай Гочев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

FUNERAL AND TRAGEDY

Nikolai Gochev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. In some of the mostly read ancient tragedies a question is raised: whether it is admissible a dead person to be deprived of a funeral.

This topic is not a novelty for the drama, because it occurs in Homer as well. It looks like it has been intolerable in the Greek antiquity to refuse a funeral even for the dead body of the enemy. The person who intends such a deprivation is either admonished on time (as happens with Achilles in the *Iliad*) or suffers from a tragic event, as happens with Creon in the *Antigone*. The reason for that is that the soul of the dead person is kept forcibly in this world, instead of detaching itself from it and getting into the realm beyond, where it will be at the disposal of the gods. So the person who deprives the dead one of a funeral, pretends to exercise his power over the dead even after his death and thus occupies a function belonging to the gods. Hence, he has to suffer a punishment and to become a tragic character.

This may be seen as a testimony, that the fundament of the ancient tragedy is the refusal of the gods to tolerate a mortal human as equal to them.

This is the moral of a saying, encountered in the *Histories* of Herodotus, where there are plenty of tragic narratives: “The deity is envious” (I, 32). Another translation is also an option: “The deity is jealous”, which means that the deity attentively guards the established difference between the divine and mortal intelligent creatures.

Key words: Greek antiquity, Greek drama, tragedy, ancient religion, Homer, Aristotle

1. Аристотел за Омир и трагедията

Принципът на трагическото, както твърди Аристотел, се открива още при Омир, и то особено в „Илиада“.

Разбира се, казва той, „трагедии“ се наричат различни сценични произведения, включително и такива, на които липсва единство на фабулата или пък дори завършват щастливо. Но добрата трагедия или „трагедията в главен сми-

съл“ е тази, която разказва за едно действие и в нея се случва нещо страшно, което предизвиква жалост.

2. Трагичното в „Илиада“. Въпросът за погребението

Аристотел не казва как точно „Илиада“ може да послужи като материал за трагедия, но въз основа на неговото понятие за жанра и с оглед на запазените трагедии може да се направи предположение. Изглежда, че в „Илиада“ се случват две отделни действия, които изглеждат трагически, като и в двете участва Ахил.

Най-напред, това са събитията, които довеждат до смъртта на Патрокъл. Ахил се скарва с Агамемнон заради унижението, на което е подложен, и отказва да участва във военните действия, а това излага на опасност цялата ахейска армия. Разтревоженият Патрокъл иска да помогне и получава разрешение за това от Ахил, но се увлича, отива по-далеч от стените на лагера и там се среща с Хектор, който го убива (XVI, 818-855). Ахил страда силно за смъртта на приятеля си и скръбта му идва не само от загубата, но и от мисълта, че той самият с действията си е станал причина за това.

Ето това, според изискването на Аристотел, е трагическа ситуация, защото трагедията трябва да завърши с нещастие поради някаква грешка (hamartia) на героя. Ахил се утешава донякъде едва след като е отмъстил за смъртта на Патрокъл, като е убил Хектор; и още повече, след като е погребал пепелта му след пищни жертвоприношения, включително и човешки; а после е организирал и състезания в негова чест.

А преди това (XXIII, 65-100) Патрокъл му се явява насън и го призовава колкото може по-скоро да го погребее, защото иначе душата му не може да премине в света на мъртвите и затова не намира покой.

По-скоро ме погребей, за да мина вратата на Хадес!
Все ме прогонват безплътните сенки, души на умрели;
те ме не пускат отвъд през реката със тях да общувам.
Бродя напразно край широкопортната къща на Хадес.
Дай ми ръката си! Страдам ужасно! И няма да дойда
пак от подземното царство, щом ти ме положиш на клада.¹

Второто трагическо действие е свързано с това и се отнася до смъртта и погребението на Хектор. Ахил влиза в боя не за друго, а защото желае да отмъсти за смъртта на приятеля си. И той наистина убива Хектор, но, обзет от ярост, отказва да предаде трупа му за погребение и го влачи дни наред из лагера, завързан за колесницата му. Боговете се намесват и изпращат Хермес при Приам, който му помага да измоли от Ахил тялото на сина си и да го погребее.

¹ По прев. на Ал. Милев и Бл. Димитрова, 71-76.

Тук трагичното е изградено по различен начин, тъй като смъртта на Хектор не може да се сметне за резултат от нечия грешка. То идва главно от „съдбата“ и решението на боговете да го предадат в ръцете на Ахил, примамвайки го да остане извън крепостната стена.

Но неговата смърт е свързана и с друга трагическа ситуация, която идва от нежеланието на Ахил да предаде трупа му. А с това той поставя самия себе си в опасност – защото отказът от погребение е трагическа грешка, която задължително води до нещастие. Така че трупа на Хектор е предаден навреме и след споразумение, за да бъде спасен Ахил.

И така, при това второ трагическо действие главният герой остава Хектор със своята предопределена смърт, а Ахил е „заобиколен“. Неговата трагедия вече се е случила – това е смъртта на Патрокъл.

3. За погребението на Елпенор в „Одисея“

Нещо подобно имаме и в „Одисея“, където един от спътниците на Одисей загива, като пада поради непредпазливост от покрива на дома, в който живеят по време на престоя си при Кирка. Когато Одисей слиза към Хадес, за да се срещне с Тирезий, първият, който го посреща, е същият този младеж на име Елпенор, който го умолява да го погребее колкото се може по-бързо, след като се върне на острова:

моля те, щом като стигнеш, за мен, господарю, спомни си!
Там неоплакан и в гроб незаровен недей ме оставя,
та да не стана причина за божески гняв върху тебе,
но ме тури върху клада със всичките мои доспехи,
75-гробна могила сипи на сребристия бряг на морето,
тя да напомня за мене горкия на бъдното време.
Всичко свърши и побий върху гроба веслото, с което
порех вълните, додето бях жив между свои другари.“
Рече така Елпенор, а пък аз му отвърнах и рекох:
„Клетнико, всичко това ще изпълня и свърша за тебе.“ (XI, 71-80)

И така, от разказаното при Омир научаваме, че погребението е нещо задължително и никой не бива да го отказва, нито дори да го забавя. Такава е волята на боговете, за което свидетелстват думите на мъртвия Елпенор в „Одисея“; и което се вижда – както в случая с връщането на Хекторовото тяло, така и в случая със съня на Ахил – защото на други места в „Илиада“ се показва, че сънищата се изпращат от боговете.

4. Погребението в трагедията

Този мотив – за необходимостта от погребение и опасността, която възпрепятстването му носи – преминава и в драматургията. В съгласие с мнението на Аристотел за нейната зависимост от Омировия епос е припис-

ваното на Есхил признание: „Моите трагедии са просто трохи от трапезата на Омир.“

Когато в трагедията възникнат трудности около погребването, те най-често са подобни на разказаното в „Илиада“ – обикновено това е отказ на героя да предаде тялото на мъртвия си враг за погребение. Това се случва в „Аякс“ на Софокъл, където Агамемнон и Менелай опитват да попречат на погребението на самоубилия се Аякс; и в „Антигона“, където Креон забранява да бъде погребан Полиник.

В такъв случай са възможни два изхода – или героите се разколебават и допускат погребението, както става в „Аякс“, след като Атридите изслушват увещанието на Одисей; или упорстват и пострадват, както се случва на Креон в „Антигона“.

5. Необходимостта от погребение и принципът на трагичното

Опасността от забраната на погребението идва от това, че забраняващият се намесва в делата на боговете.

Тъй като те са тези, които съдят мъртвия и решават дали изобщо ще попадне в Хадес (защото Менелай отива не там, а на Острова на блажените, както е според „Одисея“ IV, 561-569); или каква ще бъде съдбата му там (защото повечето просто се скитат като сенки, но някои са подложени и на мъчения – „Одисея“ XI, 576-579); и дали ще може да излезе и при какви условия (както се разказва за Евридика от Овидий и за Протезилай от Аполодор).

Но забраняващият или пренебрегващият погребението задържа душата в света и не я предава на законните ѝ господари, които са подземните богове. Така той влиза в конфликт с тях, съпротивлява им се и по този начин претендира за равенство с тях: заради което бива или вразумен навреме, като Ахил в „Илиада“, или стига до нещастие, като Креон в „Антигона“.

Това може би означава, че **принципът на трагедията трябва да се търси в обречения опит на човека да бъде равен на или независим от боговете.**

Потвърждение за това намираме и в други „образцови“ трагедии, където не става дума за погребение. Там обаче героят греши в това, че се опитва да избегне съдбата си, която е предварително решена и която боговете намират начин да му известят.

Това се случва в „Едип цар“, където Едип бяга от дома си, надявайки се, че така ще избегне предопределеното. Неговата грешка се състои в това, че се опитва да се бори с предопределеното противно на волята на боговете – вместо да опита да измоли от тях по-благоприятна съдба.

Трябва да се добави, че не само съпротивата срещу съдбата, но и самото недоволство от нея също създава трагически ефект. Тя се преживява и като напуснатост (изоставеност) на героя от страна на боговете.

6. Човекът не може да се бори с бога.

Изказването на Солон и митът за Прометей

Подобни трагически ситуации могат да се намерят и извън епоса и драмата – с такива е изпъстрена, например, цялата „История“ на Херодот.

Херодот обяснява смисъла на тези свои разкази чрез думите на Солон от разговора му с Крез (I, 32) където се казва, че „божеството изобщо е ревниво и страстно“ (phthoneron kai tarachodes). Често това място се превежда по друг начин.

Примерно, П. Димитров превежда: „Аз знам колко завистливо може да бъде едно божество и как може да обърква [човешките работи]“; а Д. Гетов: „Аз знам, че божествата са винаги завистливи и смутителни“.

Аз обаче предлагам друг превод с оглед на това, че нито Херодот, нито Софокъл са склонни да укоряват божеството за това, че не допуска човека да се доближи до него по своя воля. Това, което боговете правят, е ревниво и енергично („страстно“) да държат далеч от себе си всеки човек, който, вместо да им се подчинява, предпочита да воюва с тях, да ги мами или да недоволства от властта им.

Такъв е смисълът и на Хезиодовия разказ за Прометей („Дела и дни“, 47-105), който се опитва чрез хитрост да доближи хората до боговете, но опитът му завършва нещастно и за тях, и за него, както научаваме и от Есхилевата трагедия „Прикованият Прометей“.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

МИНОТАВЪРСКОТО В ЛИТЕРАТУРАТА И ЖИВОТА

Цветана Хубенова
Софийски университет „Климент Охридски“

THE MINOTAUR IN LITERATURE AND LIFE

Tsvetana Hubenova
University of Sofia St. Kliment Ochridsky

Abstract. This essay is experiencing with signs and senses through the myth of the Minotaur and the labyrinth as context of life and literature

Key words: Suffering, Minotaur, power, dying, surviving, resurrection

*„Бог, който някога е бил
могъщен, дързък и велик,
сякаш че не е живял.
Онзи, що дойде след туй,
си отиде победен...
Зевс ни води към добро,
Той е дал могъщ закон:
Чрез страданието – ум“*

(Есхил. „Агамемнон“, 170-180)

Подтикът ми за настоящето изследване се появи от поканата с провокативно заглавие за конференция, насочваща към надмощието и адаптацията като процепи, през които да се оглеждат език и литература. Същинският импулс, обаче, се появи по същото това време, когато в интервал от една седмица двама от клиентите, с които работя психотерапевтично, изразиха по време на сесия твърде болезнени фрагментарни спомени, мисли, чувства и емоции, които очертаваха фигури, ходове и тематики от архитектурата на познания ни мит за Минотавъра и лабиринта, всичко това с последвала преоценка на властовите позиции и адаптивните стратегии в живота им.

Често самият живот и императивите му налагат насоките на познавателното ни внимание, както и изборите на обекти на изследванията и на техните контексти.

И така, става въпрос за реални мъже между 30 и 40 години („попрището жизнено в средата“) твърде успешни в кариерите си, които нямат нищо общо с хуманитаристиката и нейните търсачества. Проблемите им, с които заявяват необходимост от терапия, са различни, но при навлизане в дълбочина, улавяща в напрегнат възел спомен и актуално фрустриращо преживяване, двамата споделяха, че попадат в тъмно наръбено пространство с неясни очертания и грапавост, кръстосани и внезапно секващи ходове, стени, отречени изходи (мазе при единия, пещера при другия) усецаха в тъмата странно присъствие на нещо нечовешко, но и неприятно близко (фройдовия ефект на странното отчуждаващо, тревожно и заплашително състояние *unheimlich*), определяха това нещо като звяр, дявол с рога и опашка. Ужасът от неопределимостта, страданието от безконтролието и липсата на смисъл, телесните болки, задушаване, силното желание да се прекъсне това непоносимо състояние бяха налице и в двата случая. Състоянието беше на граница на удържимото, психиката и телата им реагираха – единият с изблици на гняв, другият с желание за скриване, плач и бягство.

Разбира се, подобен протоколен доклад на неописуемото случило се ни най-малко не разкрива реалността на преживяното от двойката клиент – психотерапевт, но дава насоки за нещо, което е по-лесно да се опише – уникалността в повторимостта или кръговостта на човешкия опит. Всеки може да пропадне из лабиринтите на несъзнаваното, но повторимостта – съзнавана или не – на комплекса от метафори, свързани с мита за Минотавъра, в сегашния ни човешки опит, литература или изкуство, не е случайна. Този „комплекс“ започва да добива като че ли надмощие, макар и не епистемологично, сред осветлените от Фройд психологически комплекси от края на XIX и началото на XX век.

И така, след катарзисно преживяване единият от клиентите откри в едно от мазетата заключения си двойник, малко дете, заприличало на дявол, останало там в гневното си страдание – отхвърлено, предадено и унижено от близките му възрастни. Срещата беше неочаквана, стъписваща, но постепенно онова безформено нещо „проговори“ и настъпи хаотичния процес на израз на гняв и тъга едновременно.

Идентификационната интеграция на изплашеното мразено и скривано малко „чудовище“ със зрелия възрастен мъж беше започнала и при двамата. Изоморфиите на автентично преживяване и митологична архитектуроника рядко са били така отчетливи, поне в моя житейски и професионален опит.

В разговорите след това се оказа, че и двамата почти нищо не знаят за мита за Минотавъра. Бяха учудени от моята асоциация. Оставих ги да решат дали ще търсят архетипите на инициациите си.

И така, Митът за Минотавъра и лабиринта, построен като негов затвор от изкусния в изкуството си Дедал, идва от предоминираното време на бронзовата епоха и заедно с други подобни митове от това време помни елементи от много тъмни пространства и обреди. Митът си има своя география – остров

Крит. А крито-микенската култура предхожда гръцкия възход. Съвременните туристи са изненадани от артефакти и археологически разкопки на Крит, които разкриват една мирна, спокойна и открита култура, която контрастира, на пръв поглед, на тъмния и страшен мит, емблема на острова. Митът представлява характерна и за по-късните драматургични интерпретации в митоси семейна сага с насилие, хюбрис, грях, страх, страдание. Но във фрагментарните си разклонения на историите на отделните участници в мита – Минотавър, Пасифая, Минос, Тезей, Ариадна, като че се отказва достъп до осветляващо и катарзисно узнаване, проявимо в по-късните драматични вариации на митологичното. Минотавърът като протагонист със авоя атрибут – лабиринта, не е изявен през класическия гръцки период през соловия запевачески майсторлък на трагедийното слово. В нееднозначна образност Минотавър и лабиринт фрагментарно и изчезващо се появяват предимно в слова за Съд и Справедливост, но отново през непознаваеми Дедалови ходове на конструираща налудна гениалност, наподобяваща едновременно и мозък, и черва.

Разравяйки се в дебели книги обаче, можем да открием все пак факти за много по-мошен от трагедийния митосен анагноризис – узнаващо и просветляващо, очистено от страдание следкатарзисно състояние. Това става в широк хоров празнично-култов контекст на скръб и радост, на засрещане на смърт и живот, мъртви и живи, тук и отвъд, на входи и изходи. Тук насочвам към елементи на митове, които се срещат масово в предпатриархалните религии и култове от Мала Азия и Близкия изток преди първото хилядолетие преди новата ера, времето от минойската епоха и преди това. В този култов контекст присъства хипостаза на Великата богиня майка и нейния съпруг-син като вечно умиращ и вечно възраждащ се бог. Имената на майката и сина в различните региони от онова време са Кибела – Атис (Фригия), Инана – Димузи (Шумер), Ишар – Тамус (Акад), Изидат – Озирис (Египет), да изброим малко от тях.

Майката на Минотавъра, Пасифая, е слънчева дъщеря, звезда зорница. Бащата на страшния звяр варира, неизненадващо и за нас, между белият бик, изпратен на Минос (съпругът ѝ и син на Зевс от Европа) от Посейдон, а може би бащата е самият Зевс, чиято животинска хипостаза е бик, най-често като знак за свръхпотенциал и оплодителност. В трети варианти оплодителят си е цар Минос, който се издигнал в хеланодот в царството на Хадес и подобно на Озирис съди и претегля грешките на душите. Хипостазите и нерешимостта на бащиното объркват плода на подобна брачна връзка в конструираните от човешки мозък лабиринти.

В семейната сага е и влюбената Ариадна, предателката сестра, която дала кълбо, с чиято нишка Тезей – Спасителят – си проправил път обратно към светлия свят, след като убил Минотавъра. Нишките (на интерпретацията) на Ариадна са предпоставка за смъртта на Минотавъра. Тезей е един от героите от бронзовата епоха насам, описани от Ото Ранк, които легитимират новия патриархален антропоцентричен порядък, като убиват чудовища от предишния

период на майчиното право (или просто се женят за тях). Така Персей убива Медуза, Зевс – Тифон, Аполон – Питон. Списъкът е дълъг и обхваща двойки от други световни митологии. В разказа за отхвърляния и изоставяния, за предателства, насилия и унижения Ариадна, подобно на Медея, е изоставена на безлюден остров от Тезей, който в идентификационна връзка се жени за сестрата на Ариадна, небезизвестната похотливка към младия син на Тезей Иполит. В световна омесеност и разделяния Дионис, синът на Зевс, който съчетава живота и смъртта, се жени за изоставената дъщеря на слънчевата принцеса Пасифая. Идентификационни разминавания, сливания, оглеждания, двойници и кръстосвания преповтарят простата архитектура на мита за смъртта, страстите-страдания, катарзис и ново припознаване на стария-нов бог, цар, годеник или просто календарна година. Какво е това – разгъване на стрелата на Времето или палимпсестно свиване в кръгови лабиринти на „погълнати“ форми, метафори на най-архаично оформяне на идеи за време и пространство, или гърците от класическия период просто са правили опит да съчетаят лунната със слънчевата календарна година. Минотавърът изяждал, подобно на дядо си Хронос на всяка венерина година (7-8 човешки същества) по седем младежи и седем девойки. Има основателна причина литературните интерпретации на фигурата на това чудовище да са с негативен знак, нещо, което от Борхес, Маргьорит Юрсенар, Анайс Нин и Георги Господинов насам се променя.

Нагласата да се види несъпротивявящо се на насилие дете, което търси отплата заради страданието си, тъй като е жертва на несправедливо наказание и убийство заради хюбриса, грешките на родителите си, е налице. Но не е ли тази нова нагласа към нецивилизованото чудовище и в резултат от огромната информация, заливаща научни списания и библиотеки от век насам, уточняваща благотворната роля на лунния бик, който се оказва, подобно на Прометей, толкова важен за съществуването на човечеството.

Ето един пример. В шумерската митология пра-Земята – Тиамат, която има безкрайно по-големи размери от сегашния ни малък земен дом, е спала сред космическия океан в „океанично“ единство със своя лунен мъж-син, отцепил се от нея, с име Апсу. Те си имали дете – Му-му, издаващо същите звуци като детето, породило мъдрото писане в романа на Георги Господинов („Физика на тъгата“), например. Това дете било причина за еманацията на слово и цветове, форми, звуци, различни пулсации на същото сдвоено единство на майчино и синовно. Но дошли някакви божества от известната ни през Захария Сичин 12-та планета Нибируи; по случайност или нарочно те разделили двойката изначални божества, разцепили ги, разкъсали ги и си продължили по своята траектория. Апсу искал да ги изяде (убие), за да не продължава вече никой да ги безпокои безнаказно, но Тиамат не се съгласила. Тя „знаела“ пророчески нещо още, може би, което я спирало. Лунният бик, красивият бял годеник, се покорил пред мощта на Тиамат и така тръгнали формите на живота, под знака на времето, на нетрайността и смъртта. Безсмъртната космическа

игра на раждане-смърт, която играело Времето, възплъщение на лунния бик, се заигравала от само себе си, а в тези превъплъщения лунният бик ту се скривал, ту се откривал, в гонитба със слънчевия всевладетел на изначалната светлина. Хипостазите на този умиращ и раждащ се бог, на този жертвоготовен бик в името на човешкото начало могат да се открият в рисунки, митове и легенди от цялата земя, разкриващи елементи от епохата на телеца – около и преди второто хилядолетие преди новата ера.

А кой слуша минотавъра, който му-му-чи? Говори ли той? Кой говори през него? Не е ли това и психическа регистрация на един етап от еволюцията на човешкото и човека в частност и конкретност, който, затворен в ритмите на тялото си, започва опияняващо да играе със звуци, да ги събира и разделя тъкмо във фазата на Аза или на „огледалото“, когато телцето е немошно и малко, макар и човешко, а главата гъмжи от ритми, звукове, образи и форми на бъдещи мисли и език?

Шокът идва от това обаче, че няма консенсусни дискурси, които да осветляват в тъмнотата на трансгресиите подобен мит, който през „градините на разклоняващите се пътеки“ (Борхес) става все по-неразбираем във времето. Това не отменя случването му с всички конотации на неразбираема преработка по време на психотерапевтичните сесии, когато субектите – протагонисти в реалния опит, уникално преповтарят изживявания от древни инициационни лабиринти.

А не е ли литературното писане акт на подобна преповторителна уникалност? Изговарянето, и най-вече писането, дисциплинира разединените и разпръснати действия, думи, чувства, емоции, мисли, фрагменти разкази, ембриони. То е опит за знаене, за закон, за граматика, за договорености, универсалности, за общо-споделимост на знаци и неща. И обратно, случващата се автентика тук и сега, макар и в полусянката на единичната универсалност, са отвъд мощта на Закона, дори Зевсовия. Затова нито драмата, нито Фройд възлюбват този мит, в който човешкото търси сила отвъд закона и разказа. Непознаваемостта, слепотата, тъмната, случайността, срещата със смъртта и нейните енергийни хипостазии генерират други импулси на инициране на човешкото отвъд знанието, отвъд закона на човешкото и светлината на дневните форми.

Лабиринтът е място, пространство на лутане, на тъпчене на едно място, на циклично преповтаряне. Негови варианти са пещера, гора, град, замък. Отразява кризите на възприемане на света и себе си, времето преди Тезеевата триумфална арка на входа и изхода на победата. Как ли не са се лутали във вярванията за едно или друго личности, общности от хора, малки и големи времена? Това лабиринтообразно лутане, това хоро от уникални частици на универсалното, през бездънието на време-пространство днес е подминато, потиснато, изоставено, забравено от 30 века насам. Урокът на модерните времена е да си хванеш темата, да държиш здраво за нишката (червената или синята), да не кривиш, за да не се изгубиш в илюзиите на „реално“ случващото

се, да твориш реалност по силата на надмощието на твоите сънища през знаците или през предпоставени идеи, чрез които твориш реалност. От времето на Шекспир върви забравено разбиране за „лудата“ мъдрост и „мъдрата“ лудост. (Мъдрият-луд Дон Кихот преподава на невинния откъм култура и знаци Санчо как да не се обърка в лабиринта на истинската природа на хората и техните случвания).

Знаенето ражда тъга – ни казват мъдрите Книги, а разбирането на тази тъга – незнаене в припознаването на цялата му относителност, крехкост, чупливост, смъртност. Сократ умира, макар и култово, и тъкмо заради това.

Старата гръцка драма гъмжи от убийства и перверзии от съвременна гледна точка. А фройдистите и фамилните психотерапевти са свидетели реално на бледи сенки от онова непредставимо хюбрисно случване в тези истории, концептуализирани и затвърдени като „митоси“ от Аристотел. Той пък много искал да изкара жанра, погълнал мита, по-същностен и истинен от разбягващите се вече по негово време части от митовете, по-истинен и от самата реалност, че объркал самите гърци в търсене на смисъл и окръгленост на мислите им отвъд ирационалното с лабиринтно-минотавърските му апории, върху които лежала културата им. Гърците направо сънували светли сънища на себеутвърждаваща мъжка младост, а са спели буквално върху бомби със закъснител. Додс в книгата си за ирационалното и гръцкия упадък се чуди как е загинал в сънищата на ирационалното този свят. А то в сънищата на логоса още по-добре се мре – се видя от суфистициращите сънища на човешкото в развоя му през Модерността.

Цитатничеството, погледът от високо и отвън, са все средства за легитимиране на едно говорене-писане. Господинов е написал над 300 страници умен и прозорлив и за литературата, и за експертното говорене за нея, текст, който има за „божествено“ вдъхновение Минотавъра (неясно с голяма или с малка буква) и неговото обиталище. А мълчанието и нечленоразделното му-чене през вековете е вбесявало разбирачите както на литературно писане, така и на самото съществуване.

Лабиринтът се е асоциирал в рисунки на древни вази и случайни словесни отпратки с хоро – със стъпки, движения, не със статика. Той е изоморфен на „хората“ на Платон, които Кръстева провидя като предсловесно състояние в развоя на човешкото, а Лакан провидя мига на раждане на Аза – словесния огледален конструкт като надмощие на адаптацията в един свят на откошелни и актуално преживявани знаци и символи на изоставеност, насилие и предателство (Бланшо).

Монтеновото велико „може би“ е анагностично разпознаване, завръзване за мачтата на разклатения кораб, който пори разбушувания океан между сцилата на мистериите на надиплящо се и разклоняващо се слово (оголващо парадоксално, тъкмо чрез апориите си, автентиката на живота във всичките му лица и измерения) и харибдата на досега със смъртта.

Валтер Бенямин в изследването си върху произхода на немския трауершпил разширява през изследване на Бодлеровата тъга и стъписва читателя, тъкмо в нашия контекст, с прозренията си за меланхолията и лабиринтите на човешката творческа конструктивност. Светът без център, времето без начало и край, отместват писането от алегиите, притчите и поученията в безотговорната забавност на игра в свят с разпознаваеми маркери към разпознаването на цялата конструираност на знанието и знаците, които го обслужват. Тъгата от знанието, което е разбиране за незнание, стига до кулминацията на своя анагноризис (просветляващо узнаване), с дързост, която е божествена, която танцува хороводни танци от лабиринта, и стига до ...чудото-чудовище, едно посвещение, което омеква костите, но не за да подготви за раждане през твърдта на майчината родова врата към светлината и закона, а за да открихне приживе друга врата, на смъртта, и да ожени-съедини входа с изхода, за да подготви трансформация тук и сега.

Да си имаш работа със смъртта, това Никой по одисеевски не го разбира, докато не се прибере към Едното, Ложето, Дома, Входа и Изхода – там, където нищо не се случва, но от което се случва всичко. Бракът на смъртта и живота кани на сватбата си всеки – жив и мъртъв, просяк и цар, роб и господар, мъж и жена, светлина и мрак, енергия и материя, бизони, бозони и ризони, размива и омесва дуалностите, които конструират дискурсите на знанието. Дъното на кладенеца в „Йосиф и неговите братя“ на Томас Ман, там, където приканва текстът му, в десетки страници от по едно изречение на страница четеш и четеш в омая от думи и митове, окръглени единствено през конструкта на езика и синтаксиса... и разбираш, че всичко се изплъзва, освен конкретно преживяваната история с миговете на просветления за уникална повторемост, уникална универсалност на кванта време, който е вечност.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

„ЦЯЛАТА ИСТИНА
И САМО ИСТИНАТА“: ЕТИЧЕСКИ
И ЕСТЕТИЧЕСКИ АСПЕКТИ И ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА
ПРЕД ПРЕВОДА НА АНТИЧНИ
ТЕКСТОВЕ В XXI В.

Йоана Сиракова
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

WHOLE TRUTH
AND NOTHING BUT THE TRUTH”: ETHICS
AND AESTHETICS OF TRANSLATION AND CHALLENGES
IN TRANSLATING ANCIENT
TEXTS IN 21 CENTURY

Yoana Sirakova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. Throughout the whole long-lasting history of translation the translator of ancient texts and authors has always been particularly affected by the relations between truth and ethics and translator’s task. Negotiations between translators and texts has always privileged the ancient text basing on the concept of faithful translation and therefore bringing backward aesthetic values, readers’ response and communication between audiences and texts. This paper deals with some aspects of the conflicts between truth, ethics and aesthetics in translating texts from Greco-Roman antiquity in the context of changing translating attitudes in twenty first century.

Key words: translation, Antiquity, ethics of translation, aesthetic translation, Classical receptions

Истина, етическо и естетическо в превода

Йопи Принс оприличава преводача на свидетеля в съда, който е длъжен да се закълне да казва истината и само истината, перифразирайки задължението на преводача да се придържа и да бъде верен „на текста и само на текста“ (Prins 2005: 229). Самото понятие за цялостна истина е разкритикувано и от

Джордж Стайнър: „цялата истина и само истината“ е въображаем идеал от съдебната зала и семинарите по логика“ (Стайнър 2014: 279). Към същата рамка на юридическата метафора на превода трябва да добавим и идеята за забраната за „преминаване отвъд текстурата на оригинала“ по силата на „договора, обвързващ превода с неговия оригинал“ (Берман 2007: 38), който не следва да бъде пренебрегван от преводачите, ако те искат да спазват едновременно поетическата и етическата цел на превода. В този поглед към преводния процес обаче липсва един алтернативен, но не по-малко значим договор – договорът между преводача и неговите читатели. „Преводният договор“ би следвало да урежда едновременно отношенията на преводача към първообраза и към публиката, в рамката на които отношения и по силата на който договор той (преводачът) играе ролята на посредник. Оттук произтича и своеобразният конфликт между етическото и естетическото в превода, доколкото етиката се свързва с договора между оригинала и неговия превод (или преводач), а естетиката е неизменно положена в полето на отношенията между преводач (или автор) и читател. Помиряването между етиката и естетиката в превода преминава през отместване на фокуса на етическото от договора между оригинала и неговия превод към договора между преведения оригинал и неговия читател.

Буквалният превод естествено се налага и свързва с истината още през Средновековието и постепенно бива възприет не само за преводите на свещените текстове, но и за другите видове дискурси. Така предаността към (истината на) класическите автори и асоциирането им с авторитета на класическото, универсалното и естетическото като неизменно изискване в превода придава на античните текстове ореол на квазисвещеност. Идеята за същностното превъзходство на античните творби поставя под въпрос независимия статус и стойността на новите художествени текстове. Своеобразният сблъсък между етика и естетика намира своето основание в силно повлияната от филологическите занимания и предпоставки археологическа нагласа към превода на автори от Античността, при която първоизточникът винаги е привилегирован за сметка на продукта и достоверността е необходимо условие за постигане на крайната цел на превода, каквато и да е тя. Престижността на другостта подклажда стремежа към археологическа възстановка и внимателно и грижливо съхранение на сакрализирания оригинал, дори към превръщането на преводача в своеобразен двойник на автора.

Схващането за античните текстове като художествени независимо от жанровите условности (по традиция Омир, Изократ, Цицерон, Вергилий или Овидий са също толкова художествени, колкото Платон или Аристотел, поне в средите на занимаващите се с класическата античност у нас) е общоприето за преводачите от двата исторически езика, старогръцки и латински, и това е едно от основанията да говорим за конфликт между етическото и естетическото в преводния процес. Платон например е четивен и максимално лексикално и стилистично буквален. Доколко текстовете на Платон или Аристотел

например биха привлекли по-широка публика и биха могли да се отворят за по-непривилегирована аудитория чрез инструмента „превод“, е противоречив въпрос. Те изискват много по-малко комуникативност¹ в превода, отколкото античните поетични творби, драмата, епистографската и ораторската проза например, или дори историографията.

Публиката не чете Платон, за да се забавлява или да получава удоволствие от съдържанието и формата на писаното слово. В този смисъл преводачът не е задължен да „разкроява“ или „опитомява“ (още по-малко да вулгаризира) текста, за да го направи популярен, да се превръща в посредник на една прекъсвана и ограничавана от чуждостта комуникация, при която всяка по-дълбока и значима преводна трансформация не просто би накърнила текстовите характеристики (е.г. терминологията и съдържащите се в нея дефиниции на понятия, които трудно могат да бъдат освободени от рамките на терминологичните си езикови значения и ако бъдат освободени, то ще подлежат на различна интерпретация) на оригинала, но и в по-широк смисъл духа на текста. Да направиш (е.г.) философския текст приятен за четене с привнасянето на елементи от приемния контекст на нов, различен дух, отговарящ на естетическите потребности и нагласи на съвременната читателска публика, със сигурност не е укоримо в епохата на следистината, но не е и задължително, докато за типовете текст, чиято доминантна функция е експресивната, това е условие *sine qua non*.

Литературният превод обикновено се определя като „версия“ на античния текст (и то на поетичен по-скоро, отколкото на прозаичен), създадена с намерението да се представи един естетически стойностен обект, един нов текст с определена естетическа стойност (Hall 2008: 317). Естетическата оценка обаче винаги е единствена и конкретна, *per se*, и затова не би могла да се отнася едновременно към изходния и към целевия текст.

Естетическият поврат² в превода

Често във фокуса на анализа на художествения превод на античните произведения попада и въпросът за канона, за класическия (а оттук и априори естетическия) статус на оригиналните творби и аналогичното превръщане на някои техни преводи в класически образци. В рамката на подобни интерпре-

¹ Доколкото въобще можем да говорим за комуникативност при превода на художествени текстове. Критиката на Берман по отношение на приложението на този технически термин към художествения превод не е неоснователна (Берман 2007: 68). Въпреки това ще си позволим да говорим за комуникиране, но на естетическата стойност на оригинала в превода, доколкото естетическите характеристики на художествената творба могат да бъдат схващани като крайна цел на преводния акт.

² Термин, изкован от Чарлз Мартиндейл (2005), по аналогия с „лингвистичния поврат“, „културния поврат“ (Martindale 2005: 166), обозначаващи промяната във фокуса на интерпретациите в обществените и хуманитарните науки или „демократичния поврат“, добил в последните години разпространение в областта на науките за Античността.

тации и като се опира на философските възгледи на Платон, Кант и Гадамер, Чарлз Мартиндейл ни представя опит за излизане от йерархичната или бинарна същност на преводната теория и за изграждане на „естетическа теория на превода“ (Martindale 2008), която неслучайно се опира на един придобил класически статус превод именно на Овидий.

В основата на поетическата програма на Овидий стои съзнателният стремеж за демонстриране на способността и умението му на повествовател и разказвач, отразен в израза *referreidemaliter* (Ovidius, *Arsamatoria*, II.128) („да разказва същото по различен начин“). Принципът *referreidemaliter* е приложим еднакво за творческия акт, но и за акта на превода, за разказването, но и за превеждането. Спецификата, която отличава повествованието на Овидиевата поема *Метаморфози* в сравнение с поетическите образци на предходното поколение творци, е ясно разграничимата художествено-естетическа цел, ориентацията към непосредствени, емоционални, чувствени ефекти в контекста на едно също така непосредствено съпреживяване на текста. Овидий не възпява и не утвърждава, а разказва, и разказва не за да поучава или морализаторства, не за да принася полза, а за да доставя удоволствие, да забавлява (Недялкова-Сиракова 2012: 28). Естетическата стойност на поемата от гледна точка на собствения ѝ културно-исторически контекст се дефинира от знаковата ѝ проява едновременно като продукт на *otium* (свободно от (обществени) занимания време, покой, бездейтелност) и продукт за *otium*, поезия без сериозна ангажираност с проблемите на екстратекстуалната среда (Недялкова-Сиракова 2012: 26). Естетическите цели на художественото произведение са неизменно и тясно обвързани с неговото конкретно ситуативно обкръжение. Ако взаимодействието между текст и реципиент създава текстуалния обект (Edmunds: 2001: 61), то с промяната в субекта на четене се изменя и текстуалният обект, и това важи в още по-голяма степен за възприемащия превода.

Преводът не е въпрос на извличане на съдържание от едно цяло и предаването му на друг език, а по-скоро на едновременно пресъздаване на форма и съдържание с цел да се получи един естетически обект (Martindale 2008: 88).

Естетическият превод започва с естетическа оценка и включва сътворяването на нов красив обект чрез акта на естетическо повторение (реплика, бел. моя), което не е чисто инструментална форма на копиране (Martindale 2008: 93).

Според Мартиндейл в такъв контекст и с оглед на тяхната красота отношенията между оригинала и неговата версия стават ирелевантни (пак там), йерархичната връзка оригинал – превод, изходен – целеви текст се разкъсва, или с други думи, основният за етиката на превода (Берман et al.) договор между оригинала и неговия превод бива разтрогнат за целите на естетическия превод.

Аисторичното схващане за античните творби като класически и универсални, т.е. с неизменна във времето естетическа стойност, бележи българската преводна традиция на големите книги и автори на Античността, сред които и Овидий. За разлика от западноевропейската преводна традиция на неговата

поема „Метаморфози“, в която свободните претворявания играят първостепенна роля, у нас повечето преводи следват стриктно договора между оригинала и неговия превод и се характеризират с максимално възможния и допустим от метрическата структура буквализъм³. Причините за малобройността на свободни преводи и за липсата на модерни (и дори постмодерни) пресъздавания на поемата, бележещи нейната рецепция през XX в., каквито са *After Ovid: New Metamorphoses* (изд. Michael Hofmann и James Lasdun, 1996) и *Tales from Ovid* на Тед Хюз (1997) и които разширяват творческото пространство на преводните типове и различните перспективи към Овидиевата поема, трябва да търсим освен в кратката традиция на преводно реципиране (макар Овидий да притежава най-многобройни преводи на български език, наред с Омир и Вергилий), така и в схващането на преводаческия акт като дейност, присъща на и неразривно свързана с филологическата наука, която поставя неотменните си изисквания за точност и вярност спрямо първоизточника.

Естетическо и общенно в превода

Интересът към други форми на писане извън високия епически жанр вероятно стои в основата на открояването на друг представител на римската литература в художествената констелация от фигурите на Вергилий, Овидий и Хораций: Катул.

Предаването на характерното за множество поеми на Катул общенно съдържание попада във фокуса на дискусията за конфликта между естетическото и етичното и повдига въпросите за преодоляването на неестетичните (от гледна точка на културата реципиент) елементи в творчеството му. Различните преводачески стратегии, според наблюденията на Дебора Робъртс, се движат в три глобални сфери: на научността, на евфемистичните замествания и на разговорния регистър (Roberts 2007: 278). Проблемът при превода на общенното в античните текстове в разглеждания период от края на XVIII в. до 1950 г. има два основни аспекта: на първо място, необходимостта от защитаване на класическия статус на античния текст, на оригинала, а оттук и на неговия автор, и на второ място, нуждата от закрила на читателя на превода било заради неприемливостта на нецензурното за определена читателска публика (класа), било заради опасността от поквара на по-податливата на влияния (разбирайте: по-необразована) публика. Тези два аспекта на отношенията между превод и оригинал и превод и аудитория намират конкретни проявления в разнообразните видове защита, изразяващи се, от своя страна, в избора на различни преводачески методи и стратегии.

Подходът на защита на читателя и обществото обхваща и цензурираните версии на изданията, като „прочистването“ може да се изрази в някол-

³ Доказателства (включително и базирани на статистика на трансформационните процедури) за това се съдържат в нашето изследване за българските преводи на поемата (Недялкова-Сиракова 2012).

ко различни стратегии: пропускане на отделни думи, изречения или пасажии; оставяне на общенните места в „благоприличната неяснота“ (Heseltine 1913: XVI, цит. от Roberts 2007: 292) на езика на оригинала; предаването им на друг език, различен от английски (напр. френски или латински за древногръцките текстове) или използването на евфемизми, които Робъртс нарича „възпитани еквиваленти“ (Roberts 2007: 291).

В българската преводна традиция на Катул, чието начало може да бъде поставено с появата на едно негово стихотворение (Carmen 70) през 1890 г. във вестник „Дума“ (год. 1, кн. 6), стихотворенията с общенни елементи са грижливо отбягвани от преводачи или учени до появата на първия цялостен превод през 1996 г.⁴, в който също са налице пропуски. Едва във втория пълен превод на всичките 116 „песни“ на Катул, датиращ от 2009 г., на читателя (на поета и на творбата му) не е спестено нищо от т.нар. общенна лексика. Прочистването или замъгляването ѝ в българските преводи се вписва в стратегиите на предаването им в европейската традиция. Едни от най-често „прочистваните“ стихове са началните редове на ст. 16.

Честта ви ще убия и ще ви охуля,
теб, Аврелий развратен, и теб, жалък Фурий

(Книгата на Катул, 1996,
прев. Н. Бакърджиева)

Ще ви шиbam и в устите ще ви го зачукам,
кръшни ми Фурий и пухльо Аврелий!

(Катул, 2009,
прев. Я. Букова)

В първия превод наблюдаваме прикриване на общенното значение чрез евфемистична перифраза на единия глагол (убивам честта), докато вторият „възпитан“ еквивалент (охулявам) изцяло измества фокуса на латинската дума от техническия аспект на сексуалния акт (*irrumo* = *fellatio*). Преводът на Яна Букова е максимално буквален, но не и вулгаризиращ до нечетивност⁴. От художествено-естетическа перспектива това стихотворение на Катул поставя най-малко два проблема. Първият засяга характерната естетизация на общенното и неблагоприличното в поезията му и стратегиите за тяхното предаване в преводния продукт. Освен това, повторението на първия и последния стих изпълнява службата на рамкиращ елемент на една много съществена за поета тема, която отразява специфичен за римските автори *locus communis*, третиращи шеговита и лековата от античната перспектива, а от съвременна – вероятно и нецензурна, проблематика. Катул всъщност пледира за разграничаването на благопристойността на поезията от тази на автора, на етиката и естетиката на поета:

че по стихове, написани с любов,
ме сметнахте безсрамен. Подобава
на поета богобоязлив да бъде,
но стиховете не без остроумие

(Книгата на Катул, 16. Негодувание, 1996,
прев. Н. Бакърджиева)

Какво решихте: като пиша дръзки стихчета,
то значи съм човек без капка свян?
Поетът има нужда от пристойност,
но стиховете му изобщо нямат.

(Катул, 16, 2009, прев. Я. Букова)

В този смисъл общенното слово притежава специфична художествено-естетическа функция за очертаване и подчертаване на контраста между благопристойността на поета и неблагопристойността на неговата поезия и би следвало да се възприема като празно от съдържание точно толкова, колкото са изпразнени от конкретика и реални намерения ругатните в съвременното ежедневие.

Заклучение

Ако естетическото е онова, което се губи в превода, мисията за неговото предаване е невъзможно начинание и сътворяването на нов естетически обект се превръща в първостепенна задача на преводача. Ако отместим обаче фокуса на преводаческото задължение към верността (и истината) на естетическото в творбата, към верността спрямо публиката, то претворящото присвояване ще бъде естествено положено в основата на преводния акт.

Библиография

- Берман 2007:** Берман, А. *Преводът и буквата или страноприемница за далечното*. Прев. Р. Станчева. София: Панорама плюс, 2007.
- Недялкова-Сиракова 2012:** Недялкова-Сиракова, Й. *Българските преводи на Метаморфози на Овидий. Промяната в образността и кохерентността на творбата в превода*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2012.
- Стайнър 2014:** Стайнър, Дж. *След Вавилон. Аспекти на езика и превода*. София: Изток-Запад, 2014.
- Hall 2008:** Hall, E. Navigating the Realms of Gold: Translation as Access Route to the Classics. – In: *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. Ed. by A. Lianeri, V. Zajko. Oxford New York: Oxford University Press, 2008, pp. 315-340.
- Edmunds 2001:** Edmunds, L. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore and London – The John Hopkins University Press, 2001.
- Martindale 2008:** Martindale Ch. Dryden's Ovid: Aesthetic Translation and the Idea of the Classic. – In: *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. Ed. by A. Lianeri, V. Zajko. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 83-109.
- Martindale 2005:** Martindale Ch. *Latin Poetry and the Judgment of Taste. An Essay in Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Prins, Y. 2005:** Prins, Y. Metrical Translation: Nineteenth-Century Homers and the hexameter Mania. – In: *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Ed. by S. Bermann, M. Wood. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005, pp. 229-256.
- Roberts 2008:** Roberts D. Translation and the 'Surreptitious Classic': Obscenity and Translatability. – In: *Translation and the Classics. Identity as Change in the History of Culture*. Ed. by A. Lianeri, V. Zajko. Oxford, New York: Oxford University Press, 2008, pp. 278-314.

**Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“**

ДОН ЖУАН ИЛИ ЗА ФИГУРАТА НА СЛУГАТА

**Костантин Адирков
Софийски университет „Св. Климент Охридски“**

DON JUAN OR ON THE FIGURE OF THE SERVANT

**Kostantin Adirkov
University of Sofia St. Kliment Ohridski**

Abstract. The paper forms a part of a wider research project which is the development of the motive about Don Juan in Western literature. The current text adheres to some hermeneutical procedures - in particular Hans Robert Jauss's concept of what he calls the horizon of expectation and his idea of the genre as a hybrid and multilayered entity - it will try to compare some of the main transformations of the mentioned literary motif (Jean-Baptiste Moliere's Don Juan or the Stone Guest, George Gordon Byron's epic satire "Don Juan" and the small tragedy "The Stone Guest" by Alexander Sergeevich Pushkin) put emphasis on the figure of the servant.

Key words: horizon of expectation, reception, performing modus

Предложеният доклад представлява част от по-широко изследване, обект на което е развитието на мотива за дон Жуан в западноевропейската литература. Настоящият текст, придържайки се към някои херменевтични процедури – по-специално концепцията на Ханс Роберт Яус, свързана с това, което той нарича хоризонт на очакване и представата му за жанра като хибридно и многопластово образувание – ще се опита в съпоставителен план да обгледа някои от основните трансформации на посочения литературен мотив (пиесата „Дон Жуан или Каменният гост“ на Жан-Батист Молиер, епическата сатира „Дон Жуан“ на Джордж Гордън Байрон и малката трагедия „Каменният гост“ на Александър Сергеевич Пушкин), поставяйки акцент върху фигурата на слугата.

Фокусирайки се върху фигурата на слугата – Станарел (съответно Лепорело), изследването ще се опита да проследи част от развитието на литературния сюжет, а едновременно с това и да предложи известни отговори във връзка с два съществени, а вероятно и взаимосвързани въпроса:

Каква е корелацията (и може ли да се говори за наличие на такава) между жанровите формации¹, под формата на които бива пресъздаван литературният мотив за дон Жуан във времето, и трансформациите, които настъпват с образа на слугата в произведенията на ниво персонаж? Казано по друг начин, възможно ли е (функцията на) фигурата на слугата да бъде мислена като преформатиращ литературния мотив, а паралелно с това и трансформиращ жанровата разновидност модус?

Последното твърдение препраща и към втория въпрос, който си поставя изследването: каква е функцията на слугата в литературния сюжет за Дон Жуан?

Още в самото начало на работата следва да отбележим, че за литературните интерпретации на Дон Жуан във времето като цяло са присъщи два типа интензивности – сравнително постоянни и такива, които можем да наречем променливи.

При различните трансформации се наблюдава един сравнително устойчив компонент, който можем да наречем основа на сюжета², неизменно или

¹ Словосъчетанието *жанрови формации*, предвид представата за разнообразни жанрови елементи, която инкорпорира в себе си, кореспондира с неединните и хетерогенни определения в критиката във връзка с жанровата природа на разглежданите произведения (високата комедия на Молиер, епическата сатира на Байрон и малката трагедия на Пушкин). Като пример за казаното може да се вземе произведението на Байрон, към което биват прикачани различни жанрови етикети, като например: епическа сатира, стихотворен епос, роман в стихове, докато съвременната английска критика дори открива в поемата моменти на чиста лирика, идилия и др. (Byron, Don Juan. In: The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21).; Volume XII. The Romantic Revival. Accessed on 29 June, 2017. <<http://www.bartleby.com/222/0215.html>>)

От друга страна, словосъчетанието *жанрови формации* способства за разширяването на мисленето за жанра като многопластова и отворена към преобразуване структура, което кореспондира и с възприетото тук разбиране на Яус за жанра като хибридно и многопластово образуване.

² „Устойчивите литературни образувания от сюжетно-образен тип (<<вечни образи>>) идват от различни времена, носят различна стабилна мощност. И въпреки че времето ги смесва... всички те пазят родилните петна на своя произход“ (Ничев 1986: 140). Малко по-надолу, говорейки за „броят и йерархията на елементите, заложен в една образно-сюжетна формация“ като оформящи първия „признак, по който могат да се типологизират образите“, Боян Ничев отбелязва, че обикновено „крупните митологични образи са построени върху една черта, която се е закрепила твърдо в тях“ (Пак там, с. 140). Като примери литературният изследовател посочва Медея, Едип, Сизиф, изтъквайки, че макар те да имат и „други черти, които могат да се използват(...), една е основната, стои над другите и ги поглъща. Това не може да се каже за образите от другия тип. Нито договорът с дявола, нито <<разговорът със статуя>> могат да се наложат като главна черта на Фауст или Дон Жуан.“ (Пак там)

Виждането на литературния изследовател за многокомпонентната природа на „сюжетно-образния тип“ на Дон Жуан в известна степен кореспондира с възприетото в работата схващане за разглеждания сюжет (в общи линии) като съставен от сравнително постоянни и променливи елементи. Това, което сближава виждането на изследователя с подетата в работата позиция е разбирането за основата на сюжета като състояща се от множество елементи.

слабо изменяемо във времето ядро, от което тръгват и което се съдържа, предава в по-нататъшните разработки. Такова ядро на сюжета например образува името на персонажа, севилският му произход и любовните му похождения, конституиращи го като прелъстител. В общи линии, това се запазва в голяма част от интерпретациите.

В основата на сюжета за Дон Жуан са вплетени и няколко допълнителни, „необходими“ на типа персонажи, или по определението на Йован Растич – „спътници“ на основния образ.³ Като такива споменатият изследовател посочва Станарел и Статуята на Командора. Но ние ще прибавим към тях и женските персонажи, чието количество и функция в отделните интерпретации са различни.

Разбира се, в отделни и особено в някои по-съвременни литературни разработки по темата се появяват и авангардни решения, изразяващи се често в наличието на нови, обогатяващи сюжета образи. (Като пример на казаното може да се посочи образът на Селестина⁴ от пиесата на Макс Фриш).

И така, от една страна, литературният сюжет за Дон Жуан се състои от една основа, сравнително постоянна във времето – Дон Жуан, образите на жените, слугата и командора. От друга, отделните интерпретации предлагат различни трансформации на сюжета, изразяващи се във нововъведения откъм нови сюжетни конфигурации, някои дори изключително дръзки (Бърнард Шоу, Макс Фриш).

Следва да отбележим, че за модификации може да се говори както на равнище на персонажи и сюжет, така и на равнище жанр⁵, но целта на настоящото изследване е друга. А именно – да разгледа част от функциите и трансформациите на слугата в няколко конкретни произведения.⁶ За целта в

³ „Както отбелязва югославският теоретик Йован Растич, разглеждайки четирите основни образа на <<модерната европейска митология>> – Хамлет, Дон Кихот, Фауст и Дон Жуан, – всеки от тези образи <<има по двама спътници, а не един, както ни се стори от пръв поглед: Фауст има Вагнер и Мефистофел, Хамлет – Хораций и Духа, Дон Кихот – Санчо и Самсон Караско, Дон Жуан – Зганарел (...) и Статуята на Командора. С други думи, всеки от тях е във връзка с два свята: този и онзи, и е разпънат между тях – единият сетивен, а другият зад границата на сетивата ни.>> Така този сложен проблем е изразен вече не чрез един образ и в един образ, а чрез една образна тирада, в центъра на която стои големият литературен тип.“ (Цит. по Ничев 1986: 142)

⁴ В случая с интерпретацията на Фриш вътканият в пиесата образ на Селестина допълва испанския колорит на сюжета, като се вписва както в самия сюжет за Дон Жуан (в испанската литература името Селестина се свързва с образа на сводницата), така и в испанската литература като цяло.

⁵ В случая се има предвид многообразната жанрова вариативност при литературните интерпретации по темата.

⁶ Нека да отбележим, че трансформацията ще бъде мислена като функция или по-скоро като променяне на функцията. Например промяната на ролята в сюжета и действието на слугата при Молиер и при Пушкин бележи промяна във функцията на персонажа като цяло за пиесата, което рефлектира както върху жанровия облик на произведението, така и върху нагласите на публиката (читателите).

съпоставителен план ще бъдат анализирани произведенията по темата на Молиер, Байрон и Пушкин.⁷ Съобразно разбирането на Яус споменатите интерпретации могат да бъдат четени като рецепция на създадения от Молиер образ, което прави възможен подобен тип съпоставителни подстъпи.

Следва да уточним значението, с което ще бъде употребено понятието *рецепция*:

Историята на литературата е процес на естетическа рецепция и продукция, който се осъществява чрез актуализирането на литературните текстове от възприемащия читател, размишляващия критик и самия отново творещ писател.”⁸

Предвид различните жанрови формации на разглежданите произведения (съответно висока комедия, епическа сатира, малка трагедия), които на пръв поглед представляват проблем пред подобен тип паралелен прочит, ще бъде възприета една друга концепция на Яус, този път свързана с разбирането му за жанра.

Изхождайки от твърдението на Кроче, че: „Всяко истинско художествено произведение нарушава установения жанр, като по този начин обърква критиците и ги принуждава да разширят обхвата на жанра...“, Яус смята, че с появата си всяка литературна творба влиза във връзки с предишните такива, стъпвайки върху досегашния опит и хоризонт на очакване, който може да се оправдае или не и именно в това неоправдаване, в това да не отговори на очакванията, в това творбата да бъде „непонятна“, се крие нейната абсолютност.⁹

⁷ Следва да се поясни, че освен тези, където е необходимо, ще бъдат правени препратки и към други литературни произведения, посветени на същата тема. Ето някои от основните интерпретации, представени в хронологичен ред:

Хуан де ла Куева „Клеветник“ („El Infamador“, 1581), Тирсо де Молина „Севилският прелъстител и каменният гост“ („El burlador de sevilla y convidado de piedra“, 1620-1630), Жан-Батист Молиер „Дон Жуан или каменният гост“ („Dom Juan ou le festin de pierre“, 1665), Волфганг Амадеус Моцарт, Лоренцо да Понте (опера) „Дон Жуан“ („Don Giovanni“, 1787), Е. Т. А. Хофман „Дон Жуан“ („Don Juan“, 1813), Джордж Гордън Байрон „Дон Жуан“ („Don Juan“, 1818-1824), Александър Сергеевич Пушкин „Каменният гост“ („Каменный гость“, 1830), Алфред дьо Мюсе „Намуна“ („Namouna“, 1832), Проспер Мериме „Душите от чистилището“ („Les âmes du Purgatoire“, 1834), Анри Мари Бейл (Стендал) „Семейство Ченчи“ („Les Cenci“, 1837), Сьорен Киркегор „Дневник на прелъстителя“ („Forførerens dagbog“, 1843), Джордж Бърнард Шоу „Дон Жуан дава обяснение“ (1887), „Човек и свръхчовек“ („Man and superman“, 1903), Йозеф Томан „Дон Жуан (Животът и смъртта на дон Мигел де Маняра)“ („Don Juan (Život a smrt Dona Míguela z Maňary)“, 1944), Макс Фриш „Дон Жуан или любовта към геометрията“ („Don Juan oder die liebe zur geometrie“, 1967), Ерик-Емануел Шмит „Жените срещу Дон Жуан“ („La nuit de Valognes“, 1991), Петер Хандке „Дон Жуан: разказано от самия него“ („Don Juan: erzählt von ihm selbst“, 2004), Дъглас Ейбрамс „Изгубеният дневник на Дон Жуан“ (Douglas Abrams, „The lost diary of Don Juan“, 2006), Роберт Менасе „Дон Жуан де ла Манча“ („Don Juan de la Mancha“, 2007).

⁸ Яус 1998: 48-49

⁹ Пак там, с. 168

Оттук идеята на Яус, че „Едно произведение може да бъде анализирано с оглед на различни жанрови аспекти (...)“¹⁰, което препраща към едно разбиране за жанра като хибридно и многопластово образуване. Подобно разбиране оправдава като възможен и предприятия в изследването съпоставителен подстъп.

От друга страна, подборът на споменатите по-горе литературни произведения има и друг мотив, а именно да бъдат представени различни жанрови формации на сюжета за Дон Жуан, които да бъдат анализирани с оглед вариативността, подвижността¹¹ на функцията на слугата.

Като мотивировка на избраните за анализ произведения¹² може да се каже и следното.

Първата третина на XIX век е симптоматична (знаменателна) с това, че бележи една качествена промяна в традиционното развитие на сюжета за Дон Жуан. Промяна, „започнала“ вероятно около появата на операта на Моцарт-да Понте, изкристализирала по-късно в разказа на Хофман и продължена след това от Байрон и Пушкин.¹³

На мнение сме, че последните двама от изброените, образно казано, „разчупват“ традиционното разбиране за образа на Дон Жуан като безскрупулен прелъстител, отваряйки го към нова възможност за интерпретиране на литературния сюжет – възможността прелъстителят да се влюби, да бъде прелъстен.

Ако можем да обобщим казаното, то произведенията на Молиер, Байрон и Пушкин са показателни с това, че набелязват пътя, който образът на Дон Жуан изминава до началото на XIX в., придвижвайки се от прелъстяващ към прелъстяван, до прелъстен. Но както става видно от не една и две литературни интерпретации, Дон Жуан не се движи сам, а в компанията на своя слуга, като движението му е мотивирано, най-общо казано, от непрестанно сменящите се обекти на желанията му, каквито са жените.

Паралелно с нововъведенията в образа, се наблюдава и развитие при женските персонажи, слугата и командора. Успоредно с тези, вътресюжетни, ако можем да ги наречем така, изменения, се осъществяват и промени от друг характер (порядък) – трансформации на равнище жанр.

¹⁰ Пак там, с. 170

¹¹ В работата се изхожда от предпоставката, че ролята и функциите на слугата в изброените интерпретации са различни. Едни са те при драмата на Молина, други при високата комедия на Молиер и различни при епическата сатира на Байрон и малката трагедия на Пушкин.

¹² Две от трите разглеждани произведения са ситуирани в първата третина на XIX в., което в известна степен ги сближава едно с друго, но същевременно с това ги отдалечава културно от пиесата на Молиер.

¹³ При един диахронен анализ на изброените произведения във времето би могло да се проследи постепенното (плавното) „движение“ (преобръщане) на сюжета – придвижването от комедийни към трагедийни конотации, а паралелно с това – и промяната в жанровата форма.

Настоящото изследване ще се насочи около динамиката, свързана с фигурата на слугата, разглеждайки я в контекста на останалите сюжетни изменения и жанрови трансформации.

На фона на развитието на образа на Дон Жуан в началото на XIX в. и на еволюцията на женските персонажи, встрани от фокуса на критиката сякаш остава един друг, не по-малко съществен за сюжета образ, образът на слугата.

На слугата критиката отрежда второстепенна роля, като Киркегор дори определя Сганарел като „една необяснима, загадъчна личност, чийто характер е във висша степен объркан“¹⁴. Изтъквайки дори само началото и края на пиесата на Молиер, отбелязани с думите на Сганарел, смеем да твърдим, че образът на слугата бива, меко казано, подценяван. Нещо повече, тъкмо фигурата на слугата способства за изграждането на противоречивата и поради това благодатна на тълкувания жанрова формация на пиесата (а именно като висока комедия¹⁵).

Тук ще приведем виждането на Пушкин относно същността на високата комедия:

...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии.¹⁶

Следва друг цитат, този път във връзка с ролята на Сганарел в пиесата на Молиер:

The interest of the play, in fact, depends largely on the presence of Juan's comic valet, Sganarelle (originally played by Moliere himself), who is much more important than Tirso's Catalinon.¹⁷

Това е и основният довод в подкрепа на твърдението, че пиесата на Молиер задава нов хоризонт на очакване,¹⁸ различен от досегашните, с което привлича вниманието не само на критиката, но и на бъдещите писатели. Фигурата на Сганарел стои в основата на противоречивото въздействие на произведението – двойственото му възприемане като трагедия и като комедия.

¹⁴ Киркегор 1991: 178

¹⁵ Следва да разграничим употребата на понятието *комедия* (в случая като една от разновидностите на драмата) от т. нар. *comedia*, която в романските страни и по-специално в Испания от времето на „Златния век“ (El siglo de oro) се е използвала за назоваване на всяка една триактна пиеса, комбинираща драматически и комически елементи.

¹⁶ Пушкин 1962: т. 6, с. 361

¹⁷ Watt 1996: 208-209

¹⁸ Според Яус всяко едно литературно произведение задава определен хоризонт на очакване към публиката (читателите) в процеса на запознаването ѝ с него. Очакванията за новото произведение са изградени на базата на досегашния опит. Следователно, хоризонтът на очакване, който е задавала дадена творба във времето, би могъл да бъде реконструиран по реакции на публиката и оценки на критиката.

Критиката разпознава в образа на Сганарел (също и този на Каталинон) изразител както на фарсовото и комичното начало, така и на здравия разум и морала, за което свидетелстват редица изследвания, като например тези на Бернадет Пасело¹⁹ и Йън Ват²⁰.

Целта на настоящото изследване обаче е да проследи какви са ролята и функцията на слугата в самия сюжет и това, каква е връзката им с промяната в жанра. Затова в аванс бихме отбелязали значението на Сганарел за Молиеровата пиеса и това на повествователя за епическата сатира, между чиито функции би могло да има известно сходство.

Още в първата литературна интерпретация на сюжета за Дон Жуан, за каквато се смята пиесата „Севилският прелъстител и Каменният гост“ на Тирсо де Молина, прелъстителят бива представен в компанията на своя слуга Каталинон.

Впоследствие слугата се превръща в неотменен сюжетен елемент в голяма част от по-нататъшните интерпретации по темата. Така е например при пиесите на Молиер и Томас Шадуел, операта на Моцарт-да Понте, след това при Пушкин, по-късно при Макс Фриш и Ерик-Емануел Шмит.

При Молиер Дон Жуан е съпътстван от Сганарел, при Шадуел от Джакомо, при Моцарт-да Понте, а след това и при Пушкин, Фриш и Шмит – от Лепорело, при интерпретацията на Дъглас Ейбрамс – от Кристофъл.

А какво можем да кажем за произведението на Байрон? Байроновият Дон Жуан няма слуга. Доколко това твърдение отговаря на действителността, предстои да видим.

В началото на епическата сатира Дон Жуан бива изпратен на странстване в компанията на своя учител Педрильо, който впоследствие се превръща в храна за оцелелите след коработрушението спътници на младия прелъстител.²¹ На мнение сме, че ролята на учителя или наставника, като какъвто се явява Педрильо, може да се приеме за близка до тази на слугата. За да подкрепим твърдението си, ще вземем за пример функцията на слугата Сганарел от Молиеровия „Дон Жуан“, който макар в повечето случаи да се подчинява на своя господар, има и моменти, в които го поучава. Достатъчно е да препратим към своеобразния спор между Сганарел и Дон Жуан.²²

Драматургичният жанр не предполага възможност за така открито авторово присъствие в пределите на произведението. Тук липсва, така да се каже,

¹⁹ „Mollie Gerard Davis (21) recognizes in Sganarelle an agent of comic effect and a transmitter of tradition. Will Moore adds that he expresses the moral sense of the audience.“ (Pasolo 1979: 9)

²⁰ „He (Catalinon) is used by Tirso for comic effect, but also as a representative spokesman for moral, social, and religious norms of the period and the play.“ (Watt 1996: 124)

²¹ Byron, George Gordon, „Don Juan“, The second canto. Accessed on 29 June 2017, <https://www.gutenberg.org/files/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0003>

²² Молиер, цит., съч., III, 3, с. 248.

възможност за всевиждащ разказвач – така, както в романа например – така че авторските идеи или замисъл биват представени през диалога и действията на персонажите. Точно затова образът на Сганарел може да бъде смятан не само за носител на здравето мислене, но и на авторовата позиция. Освен това нека припомним, че великият театрал е играел в постановката си именно ролята на Сганарел. От друга страна, Сганарел е предпочитан персонаж, присъстващ в не една и две пиеси на Молиер.

При една бегла съпоставка между образа на Лепорело от операта на Моцарт-да Понте и Сганарел от пиесата на Молиер веднага прави впечатление близостта между двата персонажа. Що се отнася до произведението на Пушкин, съименникът на Моцартовия Лепорело, макар и носител на сходни черти, все пак се различава от досегашните трансформации. Нека първо отбележим, че ролята, която му е отредена, е по-епизодична. В противовес на Молиеровата пиеса – започваща и завършваща с думите на Сганарел – при „Каменният гост“ се наблюдава обратното – произведението започва и завършва с думите на Дон Жуан. От друга страна, Лепорело не съпътства своя господар навсякъде в пиесата, каквато е в общи линии ролята на слугата в сюжета. Като пример ще споменем сцената в дома на Лаура, също и тази при паметника на Командора, където преоблеченият като монах Дон Жуан се разкрива пред Дона Анна. Нещо повече: Лепорело изцяло отсъства в последната, четвърта сцена, когато статуята на Командора идва в дома на Дона Анна.²³ А както знаем още от Тирсо де Молина, присъствието на слугата по време на пропадането на Дон Жуан започва да се превръща в задължителен елемент при голяма част от по-нататъшните интерпретации. Така е при Молиер, Томас Шадуел и операта на Моцарт-да Понте, дори и при инсценираното (само)наказание, което спретва персонажът на Фриш.

Но тази епизодична роля, която отрежда Пушкин на слугата, при Байрон е дори напълно премахната. Учителят на Дон Жуан се появява само в един епизод, за да бъде изяден от хората на лодката.

Тогава кой е спътникът на Дон Жуан?

Като такъв може да бъде схващан (приеман) повествователят. Защо смятаме така? Както вече стана дума, произведението на английския поет по жанровите си характеристики се различава съществено от останалите две. Драматургичните интерпретации по темата – например тези на Молина, Молиер, в това число операта на Моцарт-да Понте и пиесата на Пушкин – по своята жанрова специфика не предполагат възможност за наличие на

²³ Може би при трагичната интерпретация на Пушкин Дон Жуан не се нуждае толкова от своя слуга, защото целта на произведението е друга – не да се накаже и същевременно с това осмее основният персонаж, а наказанието да бъде представено като незаслужено, а посланието сериозно поднесено.

повествовател, на така да се каже, открито авторово присъствие.²⁴ Може да смятаме това за една от причините, наложили необходимостта от допълнителен персонаж – този на слугата – в който да бъде въплътена и част от авторската позиция. Що се отнася до намалените функции на Лепорело в пиесата на Пушкин, тях може да си обясним с твърдението, че в „Малките трагедии“ „авторът увеличава своята безпристрастност“.²⁵

Казано по друг начин, функцията на слугата в края на пиесата на Молиер играе ролята на ремарка, маркираща начина, по който би следвало да бъде възприемана самата пиеса. В случая по-скоро като комедия. При финала на пиесата на Пушкин липсва този насочващ към комедийното маркер²⁶, което променя жанровата формация на произведението.

На мнение сме, че в двата случая фигурата на слугата играе съществена роля в това, как бива възприемана пиесата. Слугата е онзи сюжетен компонент, който способства за наклоняването на везните в едната или в другата посока – към комедия или към трагедия, а на места сякаш и в съчетание от двете.²⁷

Епическият жанр, предпочетен от Байрон, позволява възможност за открити авторови размишления, каквито изобилстват в текста. Тук ролята на повествователя е сякаш на независим коменатор, наблюдаващ развитието на персонажа отстрани, а едновременно с това и на негов спътник. В такъв смисъл за целите на автора, ако можем да се изразим така, не е необходим друг персонаж, чрез който те да бъдат предадени.

Направеното изследване се съсредоточи върху ролята на слугата, разбран като вътресюжетен преформатиращ жанра модус. Интерес при работата провокира наблюдението, че с развитието на образа на Дон Жуан в трагедийна посока се наблюдава намаляване на функциите на слугата, което в известна степен позволява последният да бъде мислен като вътресюжетен елемент, допълнително способстващ модифицирането на сюжета.

²⁴ Във връзка с казаното следва да се приведе виждането на Аристотел относно начините на изобразяване при различните изкуства. „Има и трета разлика между тези изкуства – как се изобразяват отделните неща. Поетът може да изобразява едни и същи неща с едни и същи средства, когато или разказва – било чрез друго лице, както прави Омир, било сам, без да променя личността си, – или представя всички герои в техните постъпки и действия.“ (Аристотел 1993: 69) Според Аристотел това е основната разлика при начина на изобразяване между епоса, от една страна, и трагедията и комедията, от друга.

²⁵ Димитров 1999: 14

²⁶ Привидно твърде опростенчески функцията на слугата бива сведена тук до маркер, но предвод опита на публиката (познанията, които има) възприемането на слугата като маркиращ начина, по който да бъде възприемано произведението, се свързва и с хоризонта на очакване, за който говори Яус и който е така важен при съприкосновението автор (писател) – публика (читател).

²⁷ На менение сме, че самият сюжет за Дон Жуан в известна степен съчетава (предполага) в себе си и двете.

Извеждайки тезата за същественото значение на слугата в литературния сюжет, съпоставителният анализ се опита да проследи част от развитието и функциите на съпътстващия персонаж в интерпретациите на Молиер, Байрон и Пушкин. Наблюденията бяха направени в посока отваряне на мисленето за фигурата на слугата, възприеман не просто като второстепенен персонаж, а като съществена част от сюжета, преформатираща го отвътре и обогатяваща неговата потенциалност.

Библиография

- Аристотел** 1993: Аристотел. *За поетическото изкуство*. Прев. Ал. Ничев. София: СОФИ-Р, 1993.
- Байрон** 1986: Байрон, Д. *Дон Жуан*, Под ред. на А. Шурбанов, Пред. С. Хаджикосев, Прев. Л. Любенов, София: Народна култура, 1986.
- Ничев** 1986: Ничев, Б. Между типология и контактология. – В: *Основи на сравнителното литературознание. Сравнително изучаване на литературите и проблемите на съвременната литературна наука*. София: Наука и изкуство, 1986, 125-153.
- Димитров** 1999: Димитров, Л. *Четвероевангелие от Пушкин. Опит за изучения на драматургичния цикъл „Малки трагедии“*. София: Факел, 1999.
- Ейбрамс** 2007: Ейбрамс, Д. *Изгубеният дневник на Дон Жуан*. Превод Д. Кутева, С. Стойчев. София: Бард, 2007.
- Киркегор** 1991: Киркегор, С. *Или-или*. Прев. С. Начев. София: Народна култура, 1991.
- Молиер**: 1977 Молиер, Ж. *Комедии*. Прев. П. Симов. София: Народна култура, 1977.
- Пушкин** 1962: Пушкин. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина. – В: С. – В: *Собрание сочинений в 10 томах.*, т. 6, Под общей ред. Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. М.: ГИХЛ, 1962, 359-366.
- Пушкин** 1999: Пушкин, А. *Вакхическа песен*. Прев. К. Павлов, т.1., София: Захарий Стоянов, 1999.
- Фриш**: 1979: Фриш, М. *Дон Жуан или любовта към геометрията*. Прев. В. Константинов. София: Народна култура, 1979.
- Хофман** 1987: Хофман, Е. *Разкази, приказки, новели*. Прев. Л. Големинова. София: Народна култура, 1987.
- Шоу** 1976: Шоу, Д. Б. *Дон Жуан дава обяснение: избрана проза*, Прев. Х. Кънев, София: Профиздат, 1976.
- Яус** 1998: Яус, Х. Литературната история като провокация към литературознанието, Теория на жанровете и литературата през средновековието. – В: *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ. „Св. Климент Охридски“, 1998, 27-87,165-209.
- Byron**, George Gordon, *Don Juan*. Accessed on 29June, 2017.<https://www.gutenberg.org/files/21700/21700-h/21700-h.htm#2H_4_0003>
- Byron**, Don Juan. In: *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21).*; Volume XII. *The Romantic Revival*. Accessed on 29 June, 2017.<<http://www.bartleby.com/222/0215.html>>

- Molina**, Tirso de. *El burlador de sevilla y convidado de piedra*. Accessed on 29 June, 2017. <<http://www.comedias.org/tirso/bursev.pdf>>
- Pasolo** 1979: Pasolo, B. *Molière's Dom Juan and Byron's Don Juan:- two different approaches to the same theme*. Feveireiro, 1979.
- Shadwell** 1927: Shadwell, Th. *The complete works of Thomas Shadwell*. Vol. III, The Fortune Press, 1927.
- Watt** 1996: Watt, I. *Myths of modern individualism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

**ПРИСПОСОБЯВАНЕТО
КАТО СЪОБРАЗЯВАНЕ С ЛИТЕРАТУРНИ
КОНВЕНЦИИ, СРЕДСТВА И ПОХВАТИ
НА ЛИТЕРАТУРАТА.
МИМЕЗИС, РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ,
ПРОЕКТИРАНЕ НА СВЯТ**

*Adaptation as consideration
of literary conventions, critical literary
apparatus. Mimesis, representation,
world-formation*

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

„МЪЛЧАЛИВИТЕ ДИАЛОЗИ“ В ПРЕВОДА

Адриана Ковачева
Pracownia Genderowych i Transkulturowych
Studiów Bałkanistycznych,
Instytut Filologii Słowiańskiej, UAM

“QUIET INTERTEXTUAL DIALOGUES” IN TRANSLATION

Adriana Kovacheva

Abstract. The article is a close-reading analysis of Lawrence Venuti’s resistant strategy as it is described in his thorough study of the translator’s invisibility in European cultural context. The question explored here is whether the technique of translation presented as simultaneously reproductive and supplementary and moreover resistant to any domestication traditions withstand the modernist idea that the translator’s voice must dissolve and disappear in the author’s expression. I argue that Venuti’s resistant strategy is based on a hidden and unsolved problem of subjectivity in literary texts and when it is addressed it appears that the suggested translation strategy shifts the viewpoint centering it not on the author of the literary work but on its translator. Nikola Georgiev’s notion of the quiet intertextual dialogues provides a theoretical frame for the conclusion that if the translator’s voice is not to dissolve into the author’s, it can be made audible by accompanying commentary or by strengthening scholar’s voice.

Key words: translation strategies, translator’s invisibility, intertextuality in translation

В своето есе, озаглавено „За превода“, Пол Рикъор се връща към двата антиномични възгледа за междуезиковата комуникация, многократно проблематизирани в полето на транслатологията. В рамките на единия тя се смята за невъзможна – езиците, създавайки своеобразни концептуализации на света, делят и класифицират явленията по толкова различни начини, че неразбирането се превръща в правило, а преводът става немислим. Опонентите на това схващане – сред които са Лайбниц и Бенямин – си служат със своите емпирични наблюдения – преводът е факт. Априорните условия за неговото просъществуване трябва да се потърсят, опишат и обяснят. Както казва Рикъор,

„практиката на превода си остава рискована дейност, винаги търсеща за себе си някаква теория“ (Ricoeur 2008: 41). И доколкото според Лайбниц и Бенямин преводът е възможен поради съществуването на чист, идеален, универсален език, то философът херменевт замества алтернативата превода – непреводим с взаимоищлючващото се положение верен – неверен превод, съсредоточавайки се не върху спецификата на безсубектните езици, а върху психологията на преводния процес, разбран като среща и диалог между своето и чуждото, или по думите на Рикъор, цитиращ Антоан Берман – като преминаване през „изпитанието на чуждото“¹.

Позовавам се на херменевтичните теории на превода с тяхната икономика на значението (представяно като печеливши или губеща трансакция) като контекст за културологично ориентираните изследвания на транслатолога Лорънс Венути. Представяйки превода като социална, професионална и творческа практика, той обръща особено внимание на процесите, които парадоксално едновременно мотивират и маргинализират езиковия трансфер. Широко известни и коментирани са неговите тези, че историята на превода в западните култури е всъщност история на невидимите преводачи, а стратегиите, еманципиращи преводаческия глас, предизвикват скандал, защото нарушават нормата, според която преводът не е легитимна текстуална трансформация.

По-рядко се обръща внимание на критиката, която Венути отправя към импликациите на наложеното в епохата на романтизма убеждение, че между творбата и нейния автор съществува органична връзка. Това схващане има значителни последици за мястото на преводача в литературното поле, защото – както твърди ученият – налага идеята, че преводът изопачава авторовия глас, а добрият преводен текст трябва да се чете като оригинал, т.е. в него не трябва да личат следите от свързаните с езиковия и културен трансфер трансформации. Венути нарича стратегията на пълно сливане на образа на автора и преводача „симпатико“. В нея е заложено разбирането, че преводът се основава на съпреживяване, че той изразява сродство между преводача и автора и трябва да бъде приятен – за ухото на читателя, разбира се, но и в смисъл, че не може да причинява непоносими трудности на преводача. Лорънс Венути, привеждайки като пример собствените си преводи на стиховете на италианския поет Мило де Анжелис, показва зависимостите на тази идея за „конгениален“ превод както от нормативната поезика на епохата, така и от приетия в целевата среда канон на чуждата литература, формиращи определени пазарни рамки, с които издателите, а оттук и преводачите, се съобразяват.

На стратегията „симпатико“ ученият противопоставя преводаческата стратегия на съпротивлението, чиято цел е да отчужди целевия език и да запази другостта на превеждания текст. Венути вижда тази стратегия като ос-

¹ Берман, от своя страна, цитира Мартин Хайдегер. Хайдегер използва израза „изпитание на чуждото“ в коментара си на поемата *Andenken* на Хьолдерлин.

вобождаване на чуждите значения от хегемонията на доминиращата целева култура. По неговите думи тя трябва да напомня на читателя, че той общува с превод, който е резултат от загубени и спечелени битки за преодоляване на межкултурните разлики. Практиката на съпротивлението се основава на убеждението, че „в преводния текст трябва да има място за появата на чуждостта на различните култури“ (Venuti 1995: 300). На противоположния ѝ полюс се намира нарцистичната идея, че в превода се търси идентитет, саморазпознаване в лицето на другостта, т.е. в чуждия текст отново и отново се намира собствената култура, защото „преводачът осъзнава дълбоката си родствена връзка с чуждия писател само тогава, когато разпознае собствения си глас в чуждия текст. За съжаление, непреодолимите културни разлики показват, че това винаги е неправилно разпознаване“ (Venuti 1995: 306), чиято грешка е укрита зад един лесен за четене, добре адаптиран преводен текст. С тези разсъждения американският транслатолог наново се обръща към поставения от Шлайермахер проблем за доместикация и форенизация на изходните значения, но го преосмисля от гледна точка на социално-икономическата, политическата и художествената среда на преводача. Херменевтите питат как авторът говори чрез преводача, а Венути иска да разбере доколко конкретните преводни норми и социокултурната ситуация на преводача му позволяват да говори заедно с превеждания автор. И докато Пол Рикъор смята, че преводът, стремейки се да остане верен на оригинала, трябва да постигне равнозначност без тъждественост, то Лорънс Венути се интересува от това, каква норма за вярност организира работата на преводача. С други думи, макар преориентиран към концептуалните и институционални сили, чрез които се налага нечий глас, въпросът, кой говори в превода, все още е актуален. С него се свързва и проблемът за статуса на превода въобще – като независим, самостоятелен текст; копие на друг текст или негова реплика.

Венути започва да превежда италианска поезия, смятайки, че ще може да приложи препоръчаната му от неговите по-възрастни и опитни колеги стратегия на транспарентен, лесно четивен превод, в който границите на субектността са ясно определени. Попада обаче на поет, който е извън американския канон на съвременната италианска поезия и който със своите езикови експерименти и философска проблематика го фрапира и смущава. Преводачът ситиуира Де Анжелис извън традицията на лирическата изповедност и подчертава, че неговата поезия разколебава убеждението, че стиховете са контролируем и интенционален израз на авторовата личност, а това го различава значително от американската поетическа традиция. Венути, съзнавайки, че неговите преводи могат да се превърнат в катализатор на нови поетически явления, избира да остане верен на разколебаната синтактична структура и свободната асоциативна образност на оригинала:

Моята стратегия цели да възпроизведе тези поетически ефекти в английския превод чрез прилагането на аналогични техники на фрагментира-

не и разпръскване на значението. [...] от една страна, преводът ми устоява на [...] англо-американската естетика, която би присвоила трудната поезия на Де Анжелис, улеснявайки нейното възприемане; от друга страна, преводът противодейства на италианските текстове, подплатявайки значенията им с допълнителни елементи или с пропуски, които са всъщност „критическо острие“, насочено срещу оригинала. (Venuti 1995: 291-292)

В по-нататъшното описание на избраната преводаческа стратегия, която, стремейки се да бъде вярна на оригинала, всъщност се обръща срещу него, транслатологът представя стиховете на Де Анжелис като неразбираеми, неясни, несвързани, тъмни, чужди за вкуса на американските читатели и далечни от тяхната представа за италианска поезия. Всичко това умножава трудностите пред преводача, чийто превод е „трудоемък, пълен с неочаквани ценни открития, случващи се по време на дългите часове, прекарани над речниците, докато са развивани алтернативни тълкувания или когато изненадващо са намерени думи и фрази, които едновременно имитират и превъзхождат чуждия текст“ (Venuti 1995: 296). Целта на тези фрагменти е очевидна. Цялото изследване на Венути е посветено на дълголетното омаловажаване и укриване на тежката и трудна преводаческа работа, на което трябва да се сложи край. Както се оказва, според него положеното усилие оправдава равноправието на автора и преводача в текста:

Моят интерпретативен превод надминава изходния текст, допълвайки го с проучвания, които свидетелстват за неговия противоречив произход и следователно поставят под въпрос статуса му на оригинал, безусловен и последователен израз на авторово значение, за което преводът е само копие, винаги несъвършено в своите провалени опити да улови тази непротиворечива установеност. Факт е, че оригиналът може да бъде възприеман като несъвършен, разломен от конфликтни идеи, от философските перспективи, които задейства, а преводът може да хвърля светлина върху тези конфликти. (Venuti 1995: 295)

Венути многократно определя своите преводачески решения като действия, които превъзхождат, надминават и надхвърлят оригинала. Трудно е да не се обърне внимание на употребения в тези случаи английски глагол *exceed*² (Venuti 1995: 295-296), защото той се появява в изложение, в което се твърди, че гласът на автора не може да бъде тъждествен с гласа на преводача, защото това означава присвояване и изличаване на чуждия глас. Транслатологът предлага нова фигура на субективността в превода – фигура на отчуждената субективност, чието осъзнаване би трябвало да гарантира многогласието на преведения текст, в който говорителите говорят като чужди на себе си:

² Английският глагол произхожда от латинския *excedo* в неговото значение ‘прекращавам’, ‘превъзхождам’, ‘надминавам’.

Поезията на Де Анжелис оспорва това, дали преводачът може да бъде (и дали трябва да бъде мислен) в пълна хармония с чуждия автор. Тя по-скоро показва, че гласът в превода е неизменно странен, никога не може до край да бъде разпознат нито като глас на поета, нито като глас на преводача и никога в очите на читателя не може докрай да се отърси от своята чуждост. (Venuti 1995: 286)

Едновременно с това натрапчивото описание на преводаческите трансформации като прекомерни оставя впечатлението, че италианският поетически текст се намира под правомощието на интерпретиращия преводач. Значението на глагола *exceed* като характеристика на езиковите трансформации се избистря в синонимното название на предложената от Венути преводна стратегия. Нейната цел е преводът да бъде злоупотребяващо верен на изходния текст. Този особен вид вярност „конструира между превода и чуждия текст едновременно връзка на възпроизвеждане и допълване“ (Venuti 1995: 296). Творбата в целевия език е и не е копие на изходното произведение, което я прави тъждествена и нетъждествена със себе си, но със сигурност тя е обогатена от интерпретиращия език на преводача. В тази нова цялост – според постулатите на Венути – би трябвало равноправно да звучат гласовете на автора и преводача. Това равноправие – както се вижда от използваните от учения метафори – се явява обаче единствено като постулативен, пожелателен хоризонт на взаимодействие между авторовия и преводния текст. Освен това този хоризонт на пожелателност се установява не от самия превод, а от преводаческия коментар, който го съпътства, т.е. равностойното проговаряне на автор и преводач е възможно единствено на метатекстуално ниво, в рамките на контролиращата институция на преводаческия паратекст. С други думи – и това са думите на Никола Георгиев – Венути създава метаинтертекстуално произведение, в което проговаря един невидим за непознаващите изходния език читатели – и в този смисъл – мълчалив диалог между превода и оригинала. Парадоксите на междутекстовите връзки, които са находчиво изразени в концепцията за мълчаливите диалози в литературата, добре улавят противоречието в изложението на американския транслатолог.

В концепцията на Никола Георгиев мълчаливият диалог е имплицитна междутекстова връзка, която предполага наличието на общност между две или повече литературни творби. Нейното осъществяване дава по-сложно и противоречиво от отделните творби надтекстово цяло, в което са надмогнати както техните смислови ограничения, така и изразната ограниченост на художествените им системи. Мълчаливите диалози „се постигат мисловно, изразяват се словесно, носят се и се предават от общественото литературно мислене, а в някои случаи завършват в нов тип текстове, представящи ги в писмен вид с някаква жанрова условност, оформеност и функционална насоченост“ (Георгиев 2000), които литературоведът нарича метаинтертекстуални. Извън обсега на изследователското внимание остава обаче въпросът, кой е субектът на метаинтертекстуалните произведения.

На тези въпроси не отговаря и Лорънс Венути. Точно обратното – неговата концепция е възможна точно защото ги пропуска, тя се основава на липсващите им отговори. В неговата преводна стратегия е заложено, че изходният и целевият текст образуват цяло, което е по-сложно и богато от неговите съставни части, защото преодолява техните смислови, художествени и най-важното – културни ограничения. Самият превод обаче не може да изрази тази надредна цялостност, съчетаваща гласа на автора и преводача, защото сам по себе си той представлява независим текст, чиято свързаност с оригинала е само предполагаема (доколкото не може да бъде проблематизирана от читателите, които не познават чуждия език). Едва когато коментарът на двуезичния читател постави превода и оригинала в междинното литературно пространство, където те могат да образуват надтекстово цяло, мълчаливият диалог между автор и преводач може да проговори. Разбира се, проговоря дотолкова, доколкото е конструиран от коментатора. Парадоксално преводната стратегия, описана от Венути като начин да се преодолее неравностойното положение на преводача и да се реабилитира чуждостта на авторовия глас, е възможна само тогава, когато преводът се превърне в конструиращ своя текст метатекст.

Библиография

- Георгиев 2000:** Георгиев Н. *Мнения и съмнения: по дирите на едно литературоведско чергарство*. София: Литературен вестник, 1999. 17 Септември 2000. Издателство LiterNet. Дата на достъп 29 юни, 2017. <http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/content.htm>.
- Ricoeur2008:** Ricoeur, P. *O tłumaczeniu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.
- Venuti 1995:** Venuti, L. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London – New York: Routledge, 1995.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЗА ПОЛЗАТА ОТ БЕЗПОЛЕЗНОТО.
ЕРУДИЦИЯ И ФИКЦИЯ

Маргарита Серафимова
Институт за балканистика, БАН

ABOUT THE UTILITY OF INUTILE .
ERUDITION AND FICTION

Margarita Serafimova
Institute of Balkan Studies, Bulgarian Academy of Sciences

Abstract. Is literature useful for anything? Where does its unenviable fate to cast in-exhaustible doubts come from and why is it today in such a radical opposition to science for example? The disciplinary crisis of the literary theory also raises the pertinent question about the relations between fiction and knowledge.

Usually, the rigor, the necessity and the objectivity of the scholarly approach is opposed to the dilettante nature of the literary one as useless and disordered. However, the links between science and fiction are numerous. In this case, it is not about to mix them: we will search for their common epistemological objective and their shared cognitive territories.

Key words: Literature, Science, Knowledge Construction, Disciplinary Frontiers

Неотдавна един италиански професор по литература издаде есе под формата на „манифест“, озаглавено *Ползата от безполезното* (Ордине 2015). В него като в своеобразна антология са събрани мнения на писатели и мислители от различни епохи за полезността на литературата, за ролята ѝ за съхраняването на духовността, за моралната ѝ стойност. Въпросът е какво още може да се направи, за да бъде защитено литературното *знание*. Да се опитаме да видим литературата в съпоставка с другите интелектуални практики и да се запитаме защо, ако тя действително ни дава знания за живота, днес е в такава радикална опозиция спрямо науките, например.

Сложността на начинанието идва от факта, че трудно може да се обори максимата, според която познание, което не носи пари, е безполезно. От друга страна, всеки литературен текст ни научава на нещо за света или за нас самите. „Литературната творба може понякога да каже повече за обществото от много

текстове с претенции за научност“, признава П. Бурдийо (Bourdieu 1992: 68). Разбира се, фикцията не е наука, и нейното знание има различен характер. Инженерите не се подготвят по книгите на Жул Верн и никой пътепис не може да замести джипиеса, макар че някои книги действително имат силата да ни служат за водачи. Познанията за света не се придобиват единствено в учебниците по физика.

Ето защо може да твърдим, че далеч от това, да бъде противоположност на реалното, фикцията изгражда познавателни механизми, рамки на опита, където се проиграват възможностите на действителността. Нейните способности за извършване на спекулативни операции са подсилени от комбинацията на елементи от действителността, обогатена с различни представи, въображение, символика. Погледната сама по себе си, литературата няма нужда да дефинира своите основания: „художественото съвършенство е иманентно неподдаващо се на сравнение“ (Цицерон), „изкуството е безполезно“ (О. Уайлд) и за този, който умее да го оцени, се изчерпва с „чувството на наслада“ (Р. Барт). Но на този поглед отвътре се противопоставя друг, десакрализиращ ракурс, който настоява за отговори на въпроси като тези: за какво служи литературата? Какво произвежда тя? Как може да я използваме? Това ни провокира да опитаме – в духа на прословутата полезност – да видим как съжителстват литературата и науката, кои са споделените им територии на познание, какъв е семиотичният обмен между тях. Старата дихотомия между „красиво“ и „пригодно“, която ни отвежда към едно изгубено съчинение на Аврелий Августин (*De pulchro et apto*), позволява да разгледаме литературата с оглед на нейната въвлеченост и приложимост, и то не само като резултат, но и като метод. Барт определя литературата като ефект от три сили: *mathesis*, *mimesis* и *semiosis*, отбелязвайки огромния научен товар, който тя носи, като допълва: „литературата работи в пролуките на науката“ (Barthes 1978: 22-23). Но дали редом с нея литературата запазва своята автономия, или се явява просто хетерономия на знанието. Нещо повече: възможно ли е литературата да допринася за открития, от които да се ползват и науките?

Да започнем от четенето, най-лесно за наблюдение. В една своя лекция, посветена на четенето, английският писател Нийл Геймън споделя как присъствал на прогнози, свързани със строежа на затвори в Америка. Затворническата промишленост, казва той, трябва да планира бъдещия си растеж – колко килии ще бъдат необходими, колко ще бъдат затворниците след петнайсет години? Оказва се, че това може лесно да бъде изчислено, като се използва твърде елементарен алгоритъм, базиран на въпроса, какъв е процентът на децата между десет и единайсет години, които не могат да четат. И макар че няма как да твърдим, че образованото общество не познава престъпността, взаимовръзките са съвсем явни (Gaiman 2013).

Преди време попаднах на информация, според която в Канзас сити, Мисури, при приемането им студентите по медицина получават като подарък един внушителен том със заглавие *On Doctoring – Stories, Poems, Essays* – ан-

тология от литературни текстове върху болестта, грижите, живота и смъртта. Организаторите на обучението обясняват жеста с това, че „студентите ще научат повече за грижите от литературата, отколкото от книгите по патология, където се изучава само медицина“ (Winckler 2004).

Като става дума за полза, се сещам и за понятието *библиотерапия*, което нашумя преди няколко години и което е свързано с начина, по който книгите ни влияят, а идентификацията с героите ни помага да се справим с изпитанията, превратностите на съдбата или депресията. Все пак, май си остава само метафорично съблазнително някой да може да ни предпише „две щипки“ Пико де ла Мирандола за повдигане на духа или „настойка“ от ренесансови сонети срещу любовна болка.

Може би един от най-прочутите примери за ползата от четенето на книги представлява историята на Шлиман, чието натрапливо четене на *Илиада* го отвежда до Троя и до съкровището на Приам. Въпреки съществените грешки в датирането, неговото начинание, като цяло, се увенчава с успех. Изводът е ясен: четете книги, те могат да ви помогнат да откриете златно съкровище.

Но нещата не са така категорични, и проникването на науките една в друга, както и на литературата в науките, е много по-фино, по-дифузно и разбира се, много по-проблематично.

Важен обрат в осмислянето на знанието внесе конструктивизмът, който през 70-те години на XX век допринесе за въвличането на фикцията в дисциплинарния дебат. Тази област, традиционно граничеща с не-знанието, неочаквано заяви своя когнитивен принос и на нея започна да се гледа с епистемологичен интерес. Беше променена самата концепция за езика, включително за научния език като неутрален и транспарентен инструмент, предназначен да предава адекватни представи за реалността. Езикът изпъкна като комплексно място за изработване на познания. Науките започнаха да преосмислят своите граници и стана възможно проникването между дискурсите, на което сме свидетели днес. Едно ново, научно осмисляне на фикцията допринесе да се види конструираната природа на знанието, за разлика от репродуктивната, налагана дотогава от позитивистка позиция. В този контекст се открие важността на скриптуралната работа на изследователя, усилията му за придаване на форма, за формиране, за ин-формиране и транс-формиране на знанията (Bonoli 2010: 34). Самата литература беше видяна като място на изобретяване на форми на познание, за което допринесоха и изследванията за ролята на метафорите в полето на „семантичната иновативност“, като място на оригинално езиково творчество (Рикъор 1994).

За всички стана ясно, че наука се прави не само с лаборатории, но и с думи. Нещата съществуват сами по себе си, но биват възприемани единствено като феномени, т.е. представени в дискурс. Човекът по природа е *homo fabulator*, а не бива да забравяме, че някога науката е била дори поетичен жанр, закрилян от музите.

Езиковата природа на знанието проличава на всички нива, и нерядко дори отделната езикова формула може да подтикне към нови открития – например прочутото изречение на Декарт „Мисля, значи съществувам“ – във философията, на Галилей „Върху луната има планини“ – в астрономията или на Енрико Ферми „Атомът е делим“ – във физиката. Може да се говори за дързостта на езика, предизвикваща иновации в дадена наука. Така изрази, които първоначално изглеждат абсурдно или безумно, са се оказвали способни да тласнат науката в търсене на нови хоризонти.

Литературните жанрове и процедури също се оказват важни при експониране на знанието. Може да говорим дори за евристичната стойност на разказа, а също да изредим цял списък от своеобразни *жанрове на знанието* – писма, диалози, автобиографии, дневници – литературни форми, от които черпят много науки. Даже разказът в миниатюра, какъвто е анекдотът, се оказва значим, а може би дори емблематичен за науката, традиционно съпътстващ всяко голямо откритие. За името на всеки известен учен има закачен поне един анекдот, наративизиращ или драматизиращ акта на изнамирането, още от прочутия възглас – *Еврика!* – на Архимед, та до днес. Неочакваното откритие, което под формата на благоприятен случай или приятна изненада се стоварва върху учения, създава особен мит, свеждащ дългите и упорити усилия на научния труд до щастливо мигновение. Хорас Уолпоул става кръстник на явлението, назовавайки го *серендипити*, като превръща в нарицателно име старата персийска приказка за трите принца на Серендип. Съществува цял наниз от анекдоти за открития, които не са търсени целенасочено: за Уилям Харви, който открива принципа на кръвообращението, наблюдавайки каналите на Холандия, за Джеймс Уат, който отгатва в чайника, вдигащ пара, бъдещата парна машина, или за Исак Нютон, който вижда в падащата от дървото ябълка принципа за всеобщата гравитация.

Други литературни жанрове също трайно започват да се свързват с науката. Така например, когато Монтен утвърждава есето, очарован от свободата на изразяване, която то му дава, сам не знае, че слага началото не просто на една литературна форма, а на изследователски метод със забележително бъдеще.

Що се отнася до автобиографията (чието реноме на свидетелски жанр бе доста разколебано след „разкритията“ на Ф. Лъжон), ако се върнем към Шлиман, трябва да уточним, че неговите отношения с литературата не са свързани толкова с това, което чете, колкото с това, което пише. Може смело да твърдим, че Шлиман трудно би се превърнал в най-известния археолог на всички времена, ако не бе написал своята автобиография. При него става дума дори за наративна стратегия, целяща да афишира едни факти за сметка на други и така да създаде персонален мит, граничещ на места със съзнателна автофикция. Посредством разказа той конструира своя имидж на археолог, основан върху мита за детето, което мечтае за Троя, решено един ден да я открие. Не казва обаче нито дума за образованието му, за годините от 1866 до 1869, когато учи археология в Париж. От автобиографията, съставена от допълващи

се разкази, написани на четири различни езика, така и не става ясно как един самоук търговец претърпява такава зрелищна трансформация. Това е по-скоро съзнателно езиково начинание на човек с подчертан лингвистичен интерес (да не забравяме, че изработва своя методика за учене на чужди езици).

Учените по традиция търсят литературен израз за своите хипотези, както показва опитът на Коперник, Галилей или Кеплер, което провокира един историк на науката да заговори за *Поетическата структура на света* (Hallyn 1987). Може да се каже, че крайният резултат на всяка наука е разказ, в който намират място и красноречието, и поезията. В него има не само ерудиция, но и реторика, не само формулиране, но и убеждаване. Откровено поетична е дейността на учения и при *назоваването* – наред с откритията, науката трябва да измисли и език, свойствен за всяка нова теория. Така астрономията и днес пази много от поетичните имена, дадени на космическите явления от времето на безпроблемна близост на литературата и науката.

При раждането си една научна теория е много внимателна към формите си на изказ: тя желае да говори на всички. Понеже за много от теориите сме се родили твърде късно, нека се обърнем към онези, на които сме съвременници, например фракталната геометрия. Нейният създател, Беноа Манделброт, се обръща към широка аудитория от специалисти и неспециалисти, съблюдавайки прецизно възможностите за понятност и достъпност на тезите, които излага. Може да се каже, че изложението се развива в две времена, с глави, предназначени за математици, пхнати като джобове в хода на „повествованието“, за които авторът уточнява, че могат да бъдат прескочени, като впоследствие строго следи за кохерентността и логиката на „разказа“, така че той да остане четивен „със“ или „без“ частите, написани на специализиран математически език. В увода на своето съчинение изрично отбелязва, че то е насочено „към широка публика“ и изразява амбицията си, както сам казва, „да накара специалистите от различни науки да мечтаят и творят заедно с мен“ (Манделброт 1996).

По-драматични обаче са отношенията между литературата и науките за човека, поради естествената близост между тях. Хуманитарните науки изскачат от литературния разказ, несъмнена е ролята на реалистичния роман на XIX век за тяхното раждане и на историята, антропологията, психологията или социологията са били нужни много усилия да се разграничат от литературата. В предговора към *Човешка комедия* Балзак уточнява, че историците са оставили неизследвани огромни територии, свързани с отделните индивидуални съдби, и принципите, които ги движат във всекидневието, улисани единствено със събитията в общественния живот на нациите. Ето защо се заема той, писателят, да напише тази забравена история на нравите. Това съперничество ще продължи повече от век, преди хуманитарните науки да осъзнаят напразните усилия да се отрекат от фикцията. Забележителен в този процес на обратно движение на махалото е, например, опитът на т. нар. *микроистория*, в чийто интелектуален инструментариум охотно нахлуват наративни схеми, почерпани от литерату-

рата, правейки достоверността на историческия разказ само по-убедителна (Ginzburg 1994). Такъв е примерът с едно научно изследване – *Сиренето и червеите* на Карло Гинзбург (Ginzburg 1976)¹ – направено с четивността на роман, което не просто реконструира една индивидуална история, но я и разказва, както разказва и самия процес на търсене на автентични документи. Всъщност, именно наслагването на двата типа разказ – на „героя“ и на „автора“, на изследователския обект и на изследователския метод, на излагане на фактите и на трудността на тяхното събиране, подреждане и интерпретиране, превръщат изследователя в *следовател*² и този факт сам по себе си отваря една нова голяма тема в общата рамка на връзки между наука и фикция.

Точно тук проличава ролята на литературата като равностойна интелектуална практика, наред с научните подходи. Когато Едгар По поверява на литературния текст анализа на умствените способности и човешката проникателност, това ознаменува раждането на един нов жанр: полицейския роман. По този начин прави от интелекта главен герой, докато самата криминална интрига се явява единствено в качеството си на пример: разказваната история е претекст, докато истинският обект на разказа е механизмът на конструиране на знания³.

Умствените способности, разгледани като аналитични, сами по себе си малко се поддават на анализ. Преценяваме ги само по резултатите. Известно ни е между другото, че за изключително надарения с тях човек те са източник на най-висша наслада. Както силният човек се радва на физическите си дарби и изпитва удоволствие от упражненията, които привеждат мускулите му в движение, така и аналитикът ликува от умствената си способност, с която *разплита* разни загадки. Той обожава загадките, ребусите, йероглифите; проявява в разгадаването им такава

¹ Това е историята на серия от процеси, водени от инквизицията през XVI в. срещу Менокио, фриулски мелничар, бърлив и инатлив, жаден за знание, който се възправя срещу Църквата. В хода на разказа идеите на Менокио се прецизират и приемат формата на една изненадваща визия за света, която К. Гинзбург иска да разбере и чиито първоизточници се опитва да намери. Историята се чете като роман, по-точно, полицейски роман. Сравнението е на самия автор, който в друг свой текст оприличава на детектив изследователя от т. нар. науки на предположението (археология, палеонтология, семиотика...), при които невъзможността от експериментално знание бива компенсирана от умозрителните усилия на разчитане на знаците, на следите, в един метод или път (*met-hodos*) в обратен на обичайния причинно-следствен порядък, отзад напред. Именно това търсене на познанието съставлява канавата на разказа: то го определя и структурира.

² Заимствам сполучливата етимологична фигура от П. Шуликов, Следовател или изследовател? – В: Криминалното. Факти и фикции. Шумен, ШУ „Епископ Константин Преславски“, 2016, с. 15-54.

³ Тук има и нещо друго: полицейският роман като средство да бъде показана интерпретативната сила на всяка творба, която, тръгвайки от единичния факт, успява да изгради общ смисъл, универсално послание.

дълбока *проницателност*, която изглежда свръхестествена за обикновените схващания. Неговите изводи, породени от самата същност и душа на метода, като че наистина са плод изцяло на интуицията. Способността за разгадаване може да се засили много с изучаване на математиката, и особено с онзи най-висш неин раздел, който несправедливо и просто заради обратния ред на своите действия се нарича примерно *par excellence*, анализ. [...] Разказът, който следва, ще послужи на читателя за нещо като коментар към току-що приведените твърдения (По 1981: 132).

Именно това дава основание на Е. По да постави на друг свой разказ, *Загадката на Мари Роже*, подзаглавието „Продължение на *Убийствата на улица Морг*“, чието обединяващо звено е фигурата на детектива, разследващ различни случаи, с което също ще зададе модел с бляскаво бъдеще.

Преди около една година, когато в разказа „Убийствата на улица Морг“ се опитам да опиша някои от забележителните умствени качества на моя приятел Шевалие Ш. Огюст Дюпен, и през ума ми не минаваше, че ще се върна някога към тази тема (По 1981: 167).

В търсене на корените на разследването, на анкетата, на разчитането на знаците К. Гинзбург предприема – прилагайки същите тези принципи: на разследването, анкетата и знаковостта – едно пътуване към извора на нещата, за да очертае профила на друг познавателен модел, в чието конструиране литературата участва на равни начала заедно с науките (медицината, правото), заедно с практиките (лова). Така много преди Волтер да направи този интерпретативен метод достояние на широката европейска публика със своя *Задиг*, който смайва слугите на царицата, като описва в детайли търсенето от тях кученце, без никога да го е виждал (Волтер 1983), и преди Е. По и А. Конан Дойл да го прехвърлят към юридическата практика (следата), медицината (симптоматиката) или семиотиката (знаците), проличава архаичният жест, който лежи в основата му – ловецът, приклепнал в калта и разглеждащ следите, оставени от преследваното животно (Ginzburg 1979, 1986).

Все така невидимо литературата споделя (изобретява, изпробва, провокира) и други епистемологични парадигми, някои от които Гинзбург търпеливо изследва (Гинзбург 2016). Така например, науките заимстват от литературата (и от визуалните изкуства) вниманието към детайла, перспективата, натрупването на гледни точки към дадено явление, както и цял наниз от литературни похвати, като приближаване и отдалечаване от обекта, проспективност и ретроспективност, проиграване на неизбежността и случайността, метода на „отстранението“ и пр. Без да стигаме дотам да твърдим, че науката е само един от начините да бъде превърната действителността в разказ, анализът на връзките между науката и фикцията би позволил да видим редица случаи на симултанност, синергичност и симбиоза на научното и фикционалното.

Самата наука се стреми да създава героични разкази от Омиров тип, опитвайки се да въвлече цялото мироздание в единен ред – от теорията на

Дарвин до актуалното днес търсене на „божествената частица“. Съвременната физика действително се доближава до изкуството и подобно на литературата се заема с невидимото. Хигсбозонът, суперсиметрията, антиматерията и целият този свят, чиито размери се свеждат до една милиардна част от милиметъра и време една милиардна от секундата, разкриват красотата на един свят, който никой не може да види. Детекторите на ЦЕРН се превръщат в катедралите на новите времена. Както казва един от физиците, колайдерът е най-голямата машина на света, само че *поетична* машина, тя не произвежда нищо, *не служи* за нищо (Miserez 2017).

Явно чистата наука прилича на изкуство, а още Платон смята, че всички интелектуални занимания са свързани чрез определена вътрешна съгласуваност. Това поставя заедно геометрията, архитектурата, изобразителното изкуство, литературата, историята и пр. Обединени от общи познавателни модели, чрез които явленията от действителността се оказват нанизани по определен начин, образуващи поредици, конфигурации, в които дори случайностите са вплетени в релефа на събитията и участват в знанието ни за нещата, те правят произволността и хетерогенността на света по-понятни.

Цитирана литература

- Волтер 1983:** Волтер, Ф. *Философски новели*. София: Народна култура, 1983.
- Гинзбург 2016:** Гинзбург, К. *Дървени очища*. Девет размисления за дистанцията. София: Критика и хуманизъм, 2016.
- Манделброт 1996:** Манделброт, Б. *Фракталните обекти*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1996.
- Ордине 2015:** Ордине, Н. *Ползата от безполезното*, София: Изток-Запад, 2015.
- По 1981:** По, Е. *Избрани творби*. София: Народна култура, 1981.
- Рикьор 1994:** Рикьор, П. *Живата метафора*, София: ЛИК, 1994.
- Barthes 1978:** Barthes, R. *Leçon*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.
- Bonoli 2010:** Bonoli L. Histoire, littérature et philosophie: un travail d'innovation langagière, *A contrario*, vol. 14, N 2, 2010, pp. 27-38.
- Bourdieu 1992:** Bourdieu, P. *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.
- Hallyn 1987:** Hallyn, F. *La Structure poétique du monde*. Paris, Seuil, 1987.
- Gaiman 2013:** Gaiman, N. Reading and obligation, The Reading Agency, 18.10.2013. Accessed on 11 April 2017: <<https://readingagency.org.uk/news/blog/neil-gaiman-lecture-in-full.html>>.
- Ginzburg 1976:** Ginzburg, C. *Il formaggio e i vermi*. Einaudi editore, 1976.
- Ginzburg 1979:** Ginzburg, C. Spie. Radici di un paradigma indiziario, in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, 1979, pp. 57–106.
- Ginzburg 1986:** Ginzburg, C. *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*. Einaudi, 1986.
- Ginzburg 1994:** Ginzburg, C. Microstoria: due o tre cose che so di lei, *Quaderni storici*, 86, 1994, p. 514-539.

- Miserez 2017:** Miserez, M.-A. La beauté de l'invisible, 7 mai 2017. Accessed on 16 May 2017: <https://www.swissinfo.ch/fre/visions-du-r%C3%A9el_la-beaut%C3%A9-de-l-invisible/43143904>.
- Winckler 2004:** Winckler, M. Médecins sous influences, Le Monde diplomatique, Janvier 2004, p. 3. Accessed on 12 December 2016: <<http://www.monde-diplomatique.fr/2004/01/WINCKLER/10693>>.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

НАДМОЩИЕТО НА ПРИСПОСОБЕНИТЕ ГРЕШКИ

Николай Чернокожев
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

THE DOMINANCE OF THE ADAPTED MISTAKES

Nikolay Chernokozhev
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The text comments on the mistakes/”the mistakes” that Pencho Slaveykov made as he quoted Goethe.

Key words: authority, citation, mistake/error, usage, creator

През 1896 г. Пенчо Славейков издава своите „Епически песни“ (Славейков, 1896), а след две години и „Блянове. Епически песни. Книга втора“ (Славейков, 1898).

Първата книга е посветена на Петко Каравелов, като сред имената, присъстващи в епиграфите към отделни текстове, са Бетховен, Леопарди, Шели, а като епиграф/мото на цялата книга, на гърба на страницата с посвещението на П. Каравелов, е поместено двустишието:

Das weit Zerstreute sammelt **mein** Gemüt,
Und **mein** Gefühl belebt das Unbelebte.

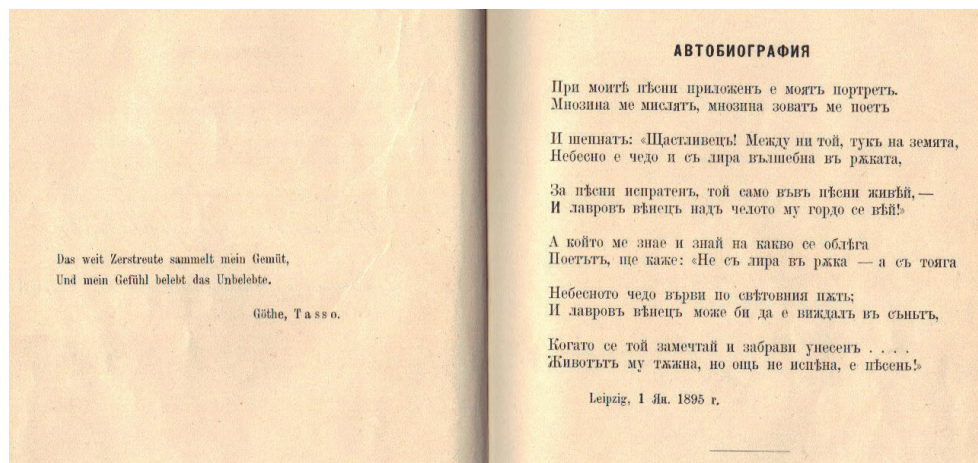
Goethe, T a s s o . (болдираното мое. Н.Ч.)

На съседната страница (паралелно на цитата) е разположено стихотворението „Автобиография“, датирано: „Leipzig, 1 Ян. 1895 г.“.

1.

Двата стиха на немски език са над имената Goethe, Tasso, т.е. става дума за цитат от конкретната творба.

За читателите, знаещи немски, двустишието е в някаква степен ясно. Творецът – Тасо или Гьоте, или Гьоте чрез Тасо – заявява собствената си мощ, статуса си на демиург.



В различни издания на творчеството на Пенчо Славейков, в бележките към „Епически песни“, е представяно, превеждано, а понякога и коментирано и това двустишие.

В Събраните съчинения от 50-те години на миналия век (Славейков 1959), където са поместени „Стихотворения и поеми“, в бележките на с. 312 в раздел III – Из „Епически песни“ (1896), е отбелязано:

„За мотото към книгата „Епически песни“ (1896) Славейков е взел следното двустишие от Гьотевата драма „Тасо“:

Das weit Zerstreute sammelt **mein** gemüt, und **mein** Gefühl belebt das Unbelebte.

(Болдираното мое. Н.Ч.)

В бележка под линия е даден превод:

„Далеч разпръснатото **моя** дух събира и чувството **ми** бездушното съживява. Ред.“

(Болдираното мое. Н.Ч.)

В изданието от началото на настоящия век (Славейков, 2001) преводът на двата стиха:

Das weit Zerstreute sammelt **mein** Gemüt,
und **mein** Gefühl belebt das Unbelebte.

(Болдираното мое. Н.Ч.)

гласи :

Разпиляното надалеч събира **моята** душа
и **моето** чувство го оживява и надживява. (с. 332)

(Болдираното мое. Н.Ч.)

Към видимите различия между двата превода може да бъдат добавени различни нюанси, които се появяват в предаването на двата стиха на български език и в различни изследвания, посветени на Славейков.

Какво обаче и как цитира Пенчо Славейков?

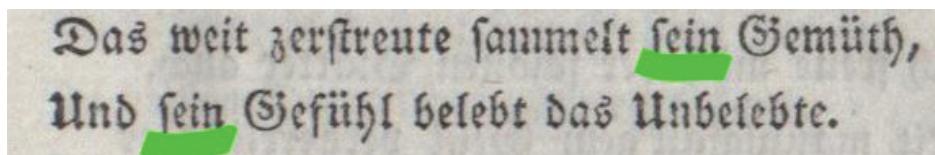
Още през 1790 г. в изданието на драмата „Торквата Тасо“ (Goethe 1790), осъществено от Георг Йоахим Гьошен в Лайпциг, на с. 13 може да бъдат прочетени два стиха, изключително близки до цитираните, но все пак различаващи се от тях.

Думите са изречени от Леонора (Leonore Sanvitale) и са част от нейното представяне-анализиране на твореца в разговора ѝ с принцесата пред статуите на Вергилий и Ариосто в градината още в първа сцена на първо действие. Дошлият херцог пък изрича прогностичните слова, отнасящи се до Торквата Тасо:

Тези думи гласят:

*Das weit Zerstreute sammelt **sein** Gemüt,
Und **sein** Gefühl belebt das Unbelebte.*

(Болдираното мое. Н.Ч.)



2.

В Славейковата книга и в двата случая местоимението **sein** – *негов*, е заменено с **mein** – *мой*.

Драмата „Торквата Тасо“ е преведена на български от Л. И. Попов и е публикувана като отпечатък от сп. „Общ труд“, кн. XV и XVI, год. II (1918). Двата стиха са предадени така:

*Душата му разпръснатото събира,
а чувството му мъртвото събужда“ (с. 5).*

(Този превод е издаден под номер 770 и в поредицата „Всемирна библиотека“ на издателство „Александър Паскалев“ през 1920 г.)

Нов превод на драмата е публикуван в изданието: Й.В.Гьоте. Избрани творби. Т. 2. Драми. София: Народна култура, 1980. Така изглеждат въпросните два стиха в превода на Стоян Бакърджиев:

*разпръснатото той събира с ум
и мъртвото одушевява с чувство.*

Несъмнено, преводът на тази Гьотева творба и на конкретните два стиха поставя преводача пред редица изпитания. Както се вижда, *Gemüt(n)* може да бъде *душа* или *дух*, или *ум*, но в същността си понятието е толкова сложно, че дори статията в немската Уикипедия не дава негово еднопосочно описание. Да не говорим, че в съвременния немски език то може да е до голяма степен архаичен поетизъм.

В „Епически песни“ (1896) финалните страници на книгата въвеждат уточнителни и поясняващи бележки, които обаче, преди да започнат да насочват читателя към важни за възприемането и разбирането текстови конкретности („за ясността на самия текст на някои от песните“), т. е. да го упътват в нужна на автора посока, поставят въпроси, които имат много по-широк обхват и трябва да очертаят контурите на проблеми, предполагащи основополагащи нагласи по отношение на твореца и творенето. Така те имат решаващо значение не само за ситуации, в които Пенчо Славейков и негови текстове вече са попадали, но и размиват, дори изтриват ограничаващите поета рамки в усилието му да оформи свят, чийто създател е само и единствено самият той.

Принципният въпрос за чуждото и своето в акта на творене е разрешен от Славейков чрез вътканването на чужди авторитетни гласове. Тук отново се явява Гьоте („тайний съветник в поезията“) с цитат, чийто източник не е посочен, и „дядо ви Молиер“ с едно кратко, безкомпромисно изречение, пак без посочен източник.

Показателно е, че в останалите, същинските бележки Пенчо Славейков е по-прецизен в даването на информация – посочва книги, томове или части, понякога и страници, дори датата на *Neue Freie Presse*, където е публикувана студията на D-r J. Sander за Ленау.

3.

Така една книга, започнала с двустиише на Гьоте, се позовава пак на Гьоте (и на „дядо ви Молиер“), когато става дума за свободата на творенето.

А центърът на творенето е поместен във фокуса на МОЕТО – всичко, до което се докосна, което привлека в своя свят, е МОЕ, МОЕТО битие обхваща всичко.

Цитатът в бележките е от разговор с Гьоте от 18.01.1825 г. (Eckermann 1836).

4.

Was da ist, das ist mein! hätte er sagen sollen, und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!

БЪЛЪЖКИ

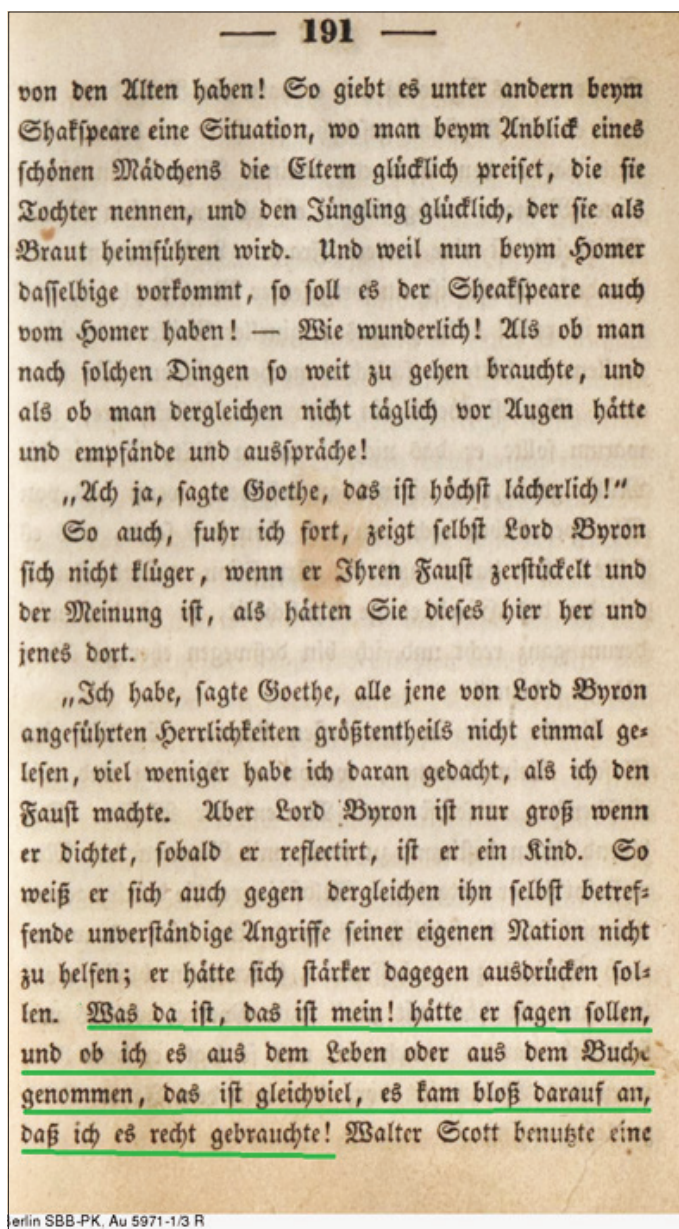
Нѣколко пѣсни въ тая книга сѣ възпроизвеждане на чужди теми — и азъ вѣрвамъ, че по тоя поводъ, нашитѣ критици нѣма да пропуснатъ да искажатъ своето благородно възмущение. Нѣкои даже, и лично и пимено, сѣ ми го изказвали вече. Нѣмамъ обичай да прѣча на никое филштерско удоволствие; напротивъ, за да улесня това тѣхно удоволствие, азъ отбѣлѣзвамъ тука кои сѣ именно тия пѣсни: *Фрика, Марий и Сулла, Старитѣ шалвари* и идиллията *Егъръ навадъ се повъръща*. Темитѣ на първитѣ двѣ сѣ заети отъ стихотворения, а на третата и четвърта — отъ прозаически разкази. Не е чудно и други поети да сѣ се възползували или да се възползуватъ отъ тѣхъ, когато и както имъ прилѣгне — Защото не всички поети на тоя свѣтъ знаятъ и искатъ да знаятъ какво мислятъ тонковцитѣ на българската критика, а се водятъ повече по думитѣ на тайний съвѣтникъ въ поезията, Волфгангъ Гете: . . . Was das ist, das ist mein — und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloss darauf an, das ich es recht gebraucht. А дѣто ви Молиеръ още по-напрѣдъ е казалъ: Je prends mon bien où je le trouve!

Слѣднитѣ бѣлѣжки сѣ необходими за ясноста на самия текстъ на нѣкои отъ пѣснитѣ:

1. — стр. 14. Въ Азфея, Лесбосъ и Тенедосъ, както и на други мѣста въ Стара Гърция, сѣ ставали сборница отъ дѣвойки, изъ които сѣ бивали избрани най-хубавитѣ — за хетери. Избора е бивалъ ръководенъ отъ

Както при двустишието от „Торквато Тасо“, и тук Славейков не предоставя на своя читател по-обхватна контекстуална рамка. Както думите на Елеонора са станали думи на някой друг, така и думите, които според Гьоте е бил длъжен, е трябвало да каже Байрон в отговор на „неразбираемите, необяснимите нападки“ на собствения народ, в начина на тяхното предаване от Славейков са освободени от игровия контекст: Гьоте играе Байрон, и не са думи, които Гьоте влага в устата на Байрон, а просто думи на самия Гьоте.

Несъмнено, изчезването на тези нюанси не е решаващо, макар и отпадането на удивителните знаци да лишава изреченото от неговата безпрекослов-



ност. А несъмнено авторитетът на името Гьоте е достатъчен, дори без удиви-
телни знаци.

Така Гьоте е положен преди поетическите текстовете на книгата и след
тях, той, неговите думи задават контекстуална рамка, оптика на вглеждане и
формат на разбиране.

Но понеже става дума за дребни, буквени грешки и за пропуснати препинателни знаци, си заслужава да се хвърли поглед върху страничката след съдържанието, т.е. вече извън същинската част на книга, на която са отбелязани „Погрешки в текста“:

ПОГРЕШКИ ВЪ ТЕКСТА:				
Стр.	14, отдолу	— 13 редъ	Това	чети: Типи
„ 14, „	— 10 „	Показва	— показва	
„ 14, „	— 6 „	аз	— аз	
„ 14, „	— 2 „	въ	— въ	
„ 51, „	— 7 „	спасителна	— спасителна	
„ 57, „	— 11 „	навети	— навети	
„ 60, „	— 13 „	съ	— съ	
„ 71, отгоръ	— 3 „	стъба	— стъба	
„ 101, отдолу	— 6 „	злочестиятъ	— злочестиятъ	
„ 103, „	— 9 „	прѣдъ	— прѣдъ	
„ 117, „	— 2 „	воденчарятъ	— воденчариятъ	
„ 120, „	— 11 „	кракъ	— крака	
„ 123, отгоръ	— 5 „	леже	— леже	
„ 124, „	— 2 „	надъ	— на	
„ 137, „	— 2 „	възказване	— възказване	
„ 146, отдолу	— 3 „	наказание	— наказание	
„ 146, „	— 12 „	огрѣн	— огрѣн	
„ 147, „	— 17 „	очакванъ	— очакванъ	
„ 165, отгоръ	— 4 „	тъмни	— тъмни	

5.

Както се вижда, забелязаните и поправени грешки започват от „стр. 14“ – грешките в двустиието или не са видени, или не са отчетени като грешки.

И още един детайл от живота на книгата „Епически песни“ (1896).

В архива на д-р Кръстев, върху авторския екземпляр на „Епически песни“ от 1896 г. самият Пенчо Славейков е написал: „Аз поправам всичко – не искам да оставя документ за моето поетическо развитие, а поезия“ – още едно измерение на въпроса за границата или манифестиране на частен случай на проблема *non finito* в изкуството, но и изказване, в което може да се предположи неограничеността на обхвата на поправянето.

Така че, нека се върна към въпроса за грешката.

А всъщност въпросите са няколко:

Чия е промяната в двустиието на Гюте – печатарите ли са виновни, или самият Пенчо Славейков?

Какви може да са последствията (ефектите) от грешката?

Има ли някакво значение тази грешка?

Първият въпрос е несъмнено леко шеговит – както в редица изследователски области се констатира грешки на преписвача, така в по-късни времена може да се наблюдават печатните грешки, зад които в немалко случаи не стои нищо име, а то може и въобще да не е важно. А и от гледна точка на „Погрешки в текста“ грешката, която разглеждам, просто не съществува.

Вторият въпрос обаче се насочва към възможното наличие на определена цел, към която води „грешката“.

(Тук няма да разсъждавам върху възприемането на книгата от читател, който не знае цитираните от Славейков езици – и в бележките той не превежда нищо на български. Липсата на превод на български – под линия или в края на дадена книга – е жест на вискателност към читателя, предполагагане на необходимо и задължително налично предварително знание (поне на значим европейски език). А отсъствията на превод са налице не само при Славейков, но и при Михайловски, има ги и при много други автори, макар и не с такава честота и гъстота. Така разбирането на художествения литературен текст става възможно единство ако се владеят и други езици.)

Първоличното извявяване в Славейковия вариант на Гьотевото двустишие, подкрепено от двете имена – на Гьоте и на Тасо, трупата, акумулира енергиите на тези три Аз-а, като цитираното може да се мисли като думи на Тасо, зад които стои Гьоте. Иначе казано – става дума за себедофиниране на твореца, за предпоставяне от страна на Славейков на определено виждане за могъществото на творещия субект, за жреческо, дори божествено изричане на себе си и собственото възвисяване.

Мошта на двустишието в Славейковия вариант е пряка, непосредно излъчвана от първоличността, докато оригиналът на Гьоте въвежда това разбиране на твореца опосредствано, с гласа на прекланящата се пред твореца жена, в нейния опит да проникне в непознат за нея свят, да го осмисли и/или да го изрази.

На съседната до двустишието страница е стихотворението „Автобиография“, датирано: „Leipzig, 1. Jan. 1895 г.“ и състоящо се от шест двустишия.

Творбата оформя автобиографията на лирическия говорител посредством два гласа на другите: единият – възхитено шепнещ клишета в прослава на поета, а другият – на тези, които „ме знаят“, – изричащ тъжни истини за съдбата му, за пътя му през света. Тези гласове разсъждават чрез песните и портрета за твореца.

На фона на Гьотево-Славейковото двустишие, в което метафизичното или поне необременено от материалност биване на твореца в пространство, което той и само той може да оживи, е върхът на светотворенето, автобиографията е в някаква степен визуално-карикатурна. Тя е пълна с предмети – от възможния кадър на работна маса с изписани листа и портрет/снимка до тях, лирата и лавровият (вещ се!!!) венец до тоягата като материално налична, тъй като лирата и лавровият венец може да бъдат и изсъхнати, може да са се присънили. И макар „Автобиография“ да не е връх на поетическото съвършенство, в текста е налице характерен за Славейковата поезия тристъпков преход: мнозина ме МИСЛЯТ, мнозина ЗОВАТ ме... а който ме ЗНАЕ и ЗНАЙ...

От **мисля/смятам/считам**, през **изричам/назовавам**, до **зная** тези три стъпки са разположени в противопоставянето **мнозина – който**.

Отнасянето на твореца от двустиието на Гьоте към твореца от „Автобиография“ може да бъде мислено през различни точки на допир, чрез които да се съотнесат думите на ваймарския олимпиец (по-късно свързан със силуета на явора в село Белащица в очерка от антологията „Немски поети“) към начините на изговаряне на поета, който предпочита да възпроизведе чутото, без да казва „аз съм поет“.

(Както е известно, Пенчо Славейков не един път манифестира схващането си за безграничната свобода на твореца, като в отделни случаи свободно и спокойно преминава граници, сякаш без да ги забелязва или правейки се, че не ги забелязва, може би за да предизвика скандал, полемика, дебат. Финалните думи в предговора на „Немски поети“ са показателни: „Превождал съм каквото мен ми е било драго. Превождах, както мене ми се е виждало за добре. Принципи други в такива работи са залъгалки за дечурлига. Драго ще ми е, ако това, което харесва на мен, хареса и на други. Не ли – здраве!

София, 18 май. 1911“ (Славейков 1911)

Преди обаче да се манифестира още една проекция на МОЯ СВЯТ, Славейков е създал изцяло свой свят в „На Острова на блажените“.)

Така безпортретният творец на Тасо/Гьоте владее света, като го осъществява според своята визия, певецът от „Автобиография“ има два портрета, а в книгата „Епически песни“ предстои да zazvuchi музиката на лудия гидия, сякаш за да бъдат примирени адаптираното от Славейков двустиието на Гьоте и шестте двустииия на „Автобиография“.

Иначе казано – за Пенчо Славейков думите на Гьоте са свръхзначими като смисъл, като позиция на твореца, поради което българският поклонник на Гьоте може би цитира стиховете, както ги е запомнил, а вероятно ги е запомнил не както Гьоте ги е публикувал, а както самият той е искал да ги запомни.

Библиография

Славейков 1896: Славейков, П.П. Епически песни. Книга първа. Пловдив: Д.В. Манчов, 1896.

Славейков 1898: Славейков, П.П. Блянове. Епически песни. Книга втора. Пловдив: Издание и печат на Хр. Г. Данов, 1898.

Славейков 1911: Славейков, П.П. Немски поети. София: Ал. Паскалев, 1911.

Славейков 1959: Славейков, П.П. Събрани съчинения. Т.6, София: Български писател, 1959.

Славейков 2001: Славейков, П.П. Съчинения. Т. 1 Епика. София: Фигура, 2001.

Eckermann 1836: Eckermann, J.P. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Bd. I, Leipzig: Brockhaus, 1836.

Goethe 1790: Goethe, J. W. Torquato Tasso. Ein Schauspiel. Leipzig : Göschen, 1790.

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Международна научна конференция
на Факултета по славянски филологии – 2017
„Надмощие и приспособяване“

ЕЗИК И КОНТЕКСТ.
ДРУГОСТ И МУЗИКА НА ТЕКСТА.
ПРЕВОДАЧЕСКИ РЕШЕНИЯ. СЪВРЕМЕННА
БЪЛГАРСКА ПРОЗА

Десислава Бошнакова
СУ „Св. Климент Охридски“

LANGUAGE AND CONTEXT. OTHERNESS AND MUSIC
OF THE TEXT. TRANSLATOR'S DECISIONS.
CONTEMPORARY BULGARIAN FICTION

Desislava Boshnakova
University of Sofia St. Kliment Ohridski

Abstract. The report includes problems connected with translating literature from Bulgarian into English. It is all about pragmatic problems which arise with the difference between the two languages, as well as idiomatic phrases, sayings, playing with the words. Cultural issues as well. The main topic here is if the translator uses language localization to correctly adapt the translation to the culture targeted and if she also has kept *the music* of the text.

Key words: translation, literature, Gospodinov, Hristova, Boshnakova

Защо хората трябва да говорят различни, взаимно неразбираеми езици? Вместо отговор бих поставила онова, което Леви-Строс нарича върховната загадка на антропологията, тъй като една истинска философия на езика или социопсихология на вербалните актове би обяснила до някъде тяхната поява или пък причините за запазването на хилядите езици, които съществуват днес. Колкото и трудно да е това за обосноваване, едно изследване на преводен текст следва да изложи някакво схващане за еволюционната необходимост всеки език да бъде нужен, а с това и превода, чиито особености си поставя да проучи този научен коментар.

Обект на настоящото изследване ще бъде преводознанието и като (*no*) *знание* за нещо следва да се разгледат не само някои възможни теории и практики, а и да се направи опит за разсъждение върху конкретен превод – този

на Зорница Христова, благодарение на която през 2005 г. излиза английският вариант на „Естествен роман“ от Георги Господинов под заглавие *Natural Novel*, с който същата година преводачката участва на наградите „Христо Г. Данов“. След нейния превод книгата е рецензирана в едни от най-престижните издания за литература в света – списанията „Ню Йоркър“ и „Гардиан“. Но да се върнем по-назад във времето, когато през 1999 г. излиза *Естествен роман* на Георги Господинов, а самият той е вече известен в България като поет със стихосбирките си *Лапидариум* (изд. 1992 г.) и *Черешата на един народ* (изд. 1996 г.). С тази негова първа изява като прозаик Господинов е поставен в едно ново поле на словото, а междувременно е високо оценен от критиката и публиката. Знаем, че когато един автор е признат от обществото като писател със силния си дебют, който прави, то по-нататък за него би било предизвикателство да *настигне* самия себе си, да се *преодолее* и да предложи отново друго, по-следващо произведение, което да е интересно, занимателно и още по-въздействащо. Трябва да признаем, че Георги Господинов се е справил с тази нелека задача и следващият му роман „Физика на тъгата“, който излиза през 2011 г., когато авторът вече е причислен към европейските писатели спрямо литературния контекст, е доказателството за това. Но да се върнем на първия роман – обект на настоящия коментар.

На пръв прочит *Естествен роман* предлага *писане отвътре* на един млад човек, който върви по своя път след неуспешен брак. По отношение на особеностите на самия наратив – той е като колаж от различни парчета, фрагментиран. Самият списък с началата съдържа куп различни стилистики. Най-явно в канавата на книгата се различават вътрешния монолог и диалозите, които сякаш са дочути някъде и записани на коляно. Ако трябва да направим обаче кратко литературно-интерпретативно обобщение, насочено към разказвача на историята, чийто брак се разпада, след като жена му забременява от друг, следва да различим не една, а няколко *разнолики фигури* в текста, които очертават границите на едно повествование, изтъкано от различни езици. Първо да отбележим, че имената на Георги Господинов се носят от две лица – това на редактора и това на клошаря. Третото лице, с което се въвежда нов *почерк*, различен от тези на гореспоменатите двама, е този на естественика, който търси отговор на въпросите „Защо правя всичко това? Защо се опитвам да напиша естествен роман?“. Така с присъствието на не един разказвач се обясняват промените на езиковите регистри, благодарение на които ще видим как словото се проявява и реализира по различен начин в един и същи текст. Освен лицата, които коментирахме до момента, в романа се разпознава и четвърто – това на *Поета*, който, вплетен в историята със своята чувствителна и противоречива душа, ще *действа* със свой език. И ако се задълбочим още повече в *литературното търсене*, освен различните почерци в текста ще открием и различни състояния на човешкото съзнание като това на *Сънуващия*, който очертава границите на житейския си път

със своето *странставане*, или пък това на *Мечтателя* (за „роман само от начала“, например).

С подобна интерпретация се обяснява фактът, че различните езици не се вписват в текста по един и същ начин. Това е причина художествената литература да бъде предизвикателство за превода, и то не с граматиката си, а с извънлингвистичните фактори на езика, който предлага тя, както и с експерименталните преобразования, които често се налагат при пренасянето на образи от един език на друг. Това е изпитанието, в което художественият текст се превръща. Ето защо преводът на *Natural Novel* ще бъде разгледан не като разказ, а като език (но от неговата прагматична страна), с който се разказват истории. За тази цел обаче трябва да разсъждаваме както за повествованието на Георги Господинов, така и за функцията на неповествователните форми в романа. Казано с други думи, обект на изследване ще бъде поетичното и поетическото писане на автора – първото заради настроението, което създава в прозата, а второто – ами то по принцип е задължително за всяко художествено писане, защото идва от *поетика*, а всяка литература си има такава – повече или по-малко успешна и интересна. Поставената задача ще изпълним с оглед на работата на преводачката, като държим сметка за това, дали е успяла да отчете музиката на текста и експресивните стойности на езика.

Първо да разгледаме въпроса *как* поезия и поетически език в проза? За литературния критик и историк Лео Шпитцер и за ученика на Сосюр – лингвиста Шарл Бали, поетическият език спрямо прозата се определя като *отклонение* от дадена норма. Маларме пък казва, че поезията *не насилва* езика, а възмездява неговата недостатъчност и я *изпълва* съвсем без да се отклонява от него. Тези твърдения обаче касаят конкретно поезията. Интересно би било да разгледаме обаче това как тя въздейства, вплетена в повествованието на „Естествен роман“ и неговия превод. И понеже за поетите не съществуват синоними, тъй като думата освен значение е особено съчетание от звуци с определена дължина и тежест, която действа с особена багра и създава специфична атмосфера, те я виждат, чуват, опипват и усещат – ще се спрем на това, кое е важно за преводачката при предаването на поезията в романа – смисълът или формата.

И като стана дума за отклонения, е добре да знаем, че когато се опитваме да разберем един превод, може би не е уместно да твърдим, че езикът източник или езикът приемник не обичат кратки или дълги изречения, усукани или пък по-прости. Ще бъдем напълно прави обаче, ако кажем, че някои издателства не обичат бележки под линия например (такова американско издателство издаде „Физика на тъгата“) или превода на реалии и по тази причина частично или изцяло ги премахват. Това вече е отклонение, нещо повече – посегателство. Още в самото начало на *Natural Novel* правят впечатления някои деформации в превода, който Зорница Христова е предложила за издаване и за който приемаме, че е направила, съобразявайки се с лексикалната тъкан на

оригиналният текст. Това своеволие на издателите да премахнат фрази и дори цели пасажии ще обясним, като коментираме например изреченията от първата страница на романа: *Плочата се носи като летяща чиния, върти се около оста си като поставена на грамофона, само че по-бързо. Чува се свистенето ѝ*, които липсват на английски вероятно под претекст да бъде текстът по-ясен за американските читатели, на които редакторите са спестили някой друг ред от оригинала. Заради това тяхно решение се наложи да коментираме работата им, тъй като издателите *издават* и с това правят възможно един текст да присъства на книжния пазар, в случая това е *Natural Novel*, и тези техни промени, които налагат върху превода, не бива да се пренебрегват. Ще приложим още един пример, за да илюстрираме предпочитанията на редакторите да пропуснат още няколко преведени реда от оригинала от същата първа глава на романа: *В първия миг изглежда, че сблъсъкът ще бъде избегнат, но веднага след това с ужас виждам как острият ръб на плочата меко потъва в охранената му шия*.

И така стигаме до Глава двайсета, озаглавена *Списък на удоволствията през 70-те (От 3- до 12-годишен)*, където редакторите са преценили, че разликата във възрастта на *брат ми, русо бебе, [по-малък с две години от мен]*, даден за *отглеждане при другата ми баба* – най-добре да не присъства в *Natural Novel*, както и пасажът малко по-надолу *...удоволствие от шоколад „Крава“, фин млечен, и голям цял лакът, така ми се струваше, по-късно изчезна... удоволствие от първите ни дълги коси с брат ми, неговата по-руса, според мен жълта, викаха ни битълси и ни мислеха за момичета... удоволствият срам, когато трябваше да доказваме, че не сме момичета – по команда на баща ми „сваляй гащите“... откриването на пениса като извор на удоволствия... първото световно по футбол, 1978, Аржентина бие Холандия на финала нечестно, опитвам се да се ядосам повече от баща ми и чак плача...*. Едно от най-драстичните *изпускания* е това на почти цялата следваща глава *И през 80-те*, където в оригинал близо страница – текстът на английски звучи така: *... I can't remember any pleasures*. Явно с това се изчерпва цялата информация, предоставена ни по-нататък от уважаемия автор и съвестно преведена от Зорница Христова.

Въпреки всичко е важно да се отбележи, че преводачката е била против лексикалните загуби и се е борела за това преводът на английски да бъде издаден в своята цялост. За съжаление обаче усилията и преговорите с американското издателство са били неуспешни, тъй като количественото обедняване на текста е факт.

Понеже повдигнахме въпроса за съкращенията по превода на Зорница Христова от страна на американските издатели, а и за техните предпочитания, не можем да си спестим коментар върху конкретна лексика от романа, характерна за един народ и съвсем чужда за друг. Става дума за жаргона, като неофициална речева изява, която нарушава традиционно приетия езиков ред като изразител на някаква експресивност. Впечатление прави това, че използването

на такъв език, който да се отличава от общоприетите норми, изглежда странно, освободено. Това е един конотиран език, който се отличава от всекидневния. С това донякъде се характеризира онова, което прави Георги Господинов с езика – той играе с *потенциите* му – играе с думите, с клишетата. Литературата му се противопоставя на обикновения език, тя всъщност се вмести в него и го възсъздава. Ще видим, че същото въздействие постига и Зорница Христова, като започнем с коментар на думата *кенеф* и близките до нея думи от оригинала в превод.

Първо да уточним, че като носители на национален и исторически колорит жаргонните думи нямат точни съответствия на други езици. Но да видим как стои въпросът конкретно от български на английски: *Живеех с едно гадже, което постоянно висеше в кенефа*. На английски имаме следния превод: *I was living with a girl who kept staying in the bathroom*. По-нататък следва: *Мрачно място е кенефът, нич, дупка!* в превод: *The crapper is a rotten place!* Продължаваме примерите с превода на кенеф: *Един кенеф е твърде тесен за двама, до го знаете*. *The room is too small for two, you know*. Почти накрая на същата глава авторът конкретизира *обществен* и *градски* кенеф: *Значи в градския кенеф влизаш процедурно, а в домашния – ритуално*. На английски: *So when you go in the public john it's a procedure, and when you shit at home it's a ritual*.

Този превод ще коментираме с оглед на друг от главата *Към една естествена история на клозета*, който на английски звучи така: *Towards a Natural History of the Toilet*. И от нея ще вземем следните изречения: *Не ви ли се струва, че думата кенеф звучи някак по-естествено за тези географски ширини*. На английски: *Don't you think that the Bulgarian word kenef ("toilet") sounds better in this part of the world?* И последен пример: *Подният език от края на миналия век смело го назовава нуждник и серник*. *Late nineteenth-century Bulgarian boldly calls the place nuzhdnik ("neednik") and "sernik" ("shitnik")*.

Очевидно, Зорница Христова не е превеждала *verbo pro verbo*¹, а с оглед на цялата книга и местата в нея, където срещаме *кенеф/тоалетна/стая/клозет*. Конкретно *кенеф* е лексема с диалектен привкус, макар отдавна да е влязла в градския жаргон на българите. На места се е налагало преводачката да компенсира думата с друга оцветена лексема за тоалетна. В някои изречения пък контекстът е позволявал повече колорит. Там, където употребата на думата е част от диалог, Зорница Христова се е стремела тя да звучи в превод максимално естествено. Да се върнем на работата на американските редактори и да припомним факта, че английският текст е бил редактиран от *native speaker/speakers*. Иначе казано, ако предложеният от Зорница Христова превод на думата е бил неадекватен, е имало кой да прецени това и да го *намести*. В случая преводачката е постигнала онова,

¹Дума по дума (от лат.)

което споменахме по-горе, че е характерно за самия автор. Тя си е играла с възможностите на английския език – същото, което прави и Георги Господинов с българския. Без това да е доказвано, проучвано или още по-малкото задължително, има случаи на неосъзнати сходства между характера на преводача и характера на творбата или автора, които той превежда (стига, разбира се, преводачът да има думата при избора им). Най-добре това твърдение се илюстрира с превода на *нужник* и *серник* от оригинала, които на английски са предадени като “nuzhdnik” (“neednik”) and “sernik” (“shitnik”) – първо наблюдаваме транслитерация и при двете думи, след това уточняване в скоби, където Зорница Христова превежда корена на българските думи *нуждая се* и *сера* на английски като *need* и *shit*, а накрая избира отново да транслитерира този път суфикса *-ник* на английски *-nik*. Има всичко в този превод. Има колорит, има цвят, има *игра с корени на думи*. Преди всичко е запазена *другостта* на текста, но какво означава това? Преводачката се осмелява да направи скок, като още в началото вижда, че там (в оригинала) има нещо, което подлежи на разбиране и пренасяне, а всяко разбиране, в това число и демонстративното заявяване за разбиране, каквото е преводът, започва с акта на доверие. Доверие в *другия*, все още неизпитан, неочертан алтернативен вариант на изказването. Подобно наблюдение, разбира се, не приключва тук и само с този пример. По-нататък в коментара, когато ще разглеждаме невестователните форми в романа, ще видим как текстът действа като символен свят, съставен от отношения, в които *това* може да означава *онова* и наистина го прави, за да съществуват значения и структури. А доверяването, за което вече стана дума, е поставено на повече или по-малко сурово изпитание в процеса на усвояването на текста и на превода. Да спрем до тук, но само като добавим, че по отношение на въпроса с *другостта* е важно да споменем схващането на Хайдегер, а именно, че разбирането като акт към навлизането на „нещото там“, „нещото, което е, защото е там“, достига до битието едва когато бъде преведено. Това негово настояване можем да моделираме така: разбирането не е въпрос на метод, а на първично битие, че битието се състои в разбирането на *друго* битие. С посочените примери става ясно, че Зорница Христова разбира битието като *игра (на думи)*, каквато всъщност е актът на превеждане.

Тъкмо играта говори за художественото майсторство на поети и писатели и за преводаческите постижения на онези, които пре-предават словото на първите. Липсата на творческо удоволствие също е красноречиво по този въпрос. И защото добрият превод прави онова, което прави текстът – не само в социалната си функция да представя литературата, то тогава нека направим някои изводи, като се позовем именно на семиотичното и семантичното функциониране на *Natural Novel* като реализирана представа при превода от български на английски език.

Георги Господинов е писател, чийто ум преобразява речта. Това става

благодарение на поетичната мисъл на автора, чрез която се преобразуват модусите на възприятие на текста. Става дума за един ритмичен език, при който експресията звучи. С тази си способност да *възсъздава* езика Георги Господинов отваря нови дискурсивни полета, като преодолява езиковите клишета. От своя страна пък преводачката Зорница Христова превежда не това, което думите казват, а което *правят*; балансира римуването и ритмуването, като *проектира* един мелодичен и подвижен свят и го пренася от оригинала на английски език. Но да видим *как* го прави? Това ще илюстрираме с различни примери, като започнем защо не от последния епиграф на романа:

ще изчезна масово
им каза той
ще изчезна масово
им каза
като динозаврите

I'll become totally extinct
He told them
I'll become totally extinct
He told them
Like the dinosaurs

От тук разсъжденията ще започнат с подчертаното местоимение *them* в английския превод. Нека уточним, че коментарът неслучайно започва с местоименията, – Георги Господинов *обича* да вкарва в тях скрит смисъл, но *какъв* – ще стане ясно в края на изследването. По отношение на горепосочения пример трябва да отбележим, че в най-общи линии преводът отговаря на изискванията и по формални, и по съдържателни показатели. В подборния оригинален откъс местоимението *им* се среща два пъти, а *той* – само веднъж, докато в преводния имаме местоименията *I, he* и *them* всяко по два пъти. Липсата на местоимението *той* на български прави нещо, създава един особен ритъм. Докато с наличието на това второ *them*, което не присъства в оригинала, се променя музиката на текста. Това се обяснява с факта, че българският е език с незадължително изказване на личните местоимения в подложна функция. От днешна гледна точка забелязваме дори известна враждебност към тази тяхна употреба, ако не я налагат, разбира се, определени изисквания (каквото е например емфатизирането). С този пример се онагледява една от съществениите разлики между двата езика.

Следващият пример засяга проблема с еквивалентността:

Дълъг Димо без кости
в небето ходи на гости.

Smoke gets in your eyes...

Българската гатанка няма точно съответствие на английски език. В същото време обаче е спорен въпросът, доколко ще бъде уместно тя да бъде преведена с някоя английска пословица за дима или пък буквално на английски: *A long boneless Dimo is playing a visit to the skies*, което прилича по-скоро на *сурова метафора*, отколкото на очудняване на нещо познато. Със това си преводаческо решение Зорница Христова прави връзка между дима и

тъгата. Безспорно, гатанката е по-метафорична, но в случая цитатът *Smoke gets in your eyes* от всеизвестната песен на *Platters* се свързва със стилистиката на целия роман, който изобилства с препратки към *Beatles* и други попмаркери.

В началото споменахме, че там, където се налага, Зорница Христова не е превеждала смисъла, а формата, тъй като тя е нещото, което силно въздейства на читателя. Ето няколко примера:

Ще стана продавач на сладолед
и ще фалирам всяка зима.

*I will be an ice-cream vendor,
Going broke in winter's splendor.*

Ще живеем трима тука,
ще играем шах и руска трюпа...

*There of us are living here,
Playing chess and **Black Maria***

С тези преводачески решения са отчетени експресивните стойности на оригиналния текст и са пресъздадени на английски. Отново подчертаваме, че именно формата причинява нещо на езика, а това е основателна причина точно тя да бъде запазена, а да не се превежда буквално, тъй като в случая би се изгубил ритъмът, би се изгубила музиката на текста.

Безспорно, аспектите на езика и превода са безкрайни. Ето защо съществуват множество начини да се преведе *всичко*. С коментирания примери заставаме зад тезата, че няма такова нещо като непреводимост и този коментар цели да докаже донякъде и това. Със следващия пример ще се опитаме да обясним как се превежда *грешка*.

Някъде живеят в къщи с „и“ и „т“... *Somewhere people live in houses with an “a”...*

Написването на *къщата* така – *къшитата*, е възможно, когато става дума например за детска грешка. От друга страна пък, ако хората живеят в *къшта*, значи живеят в детството си. Не е ли то онова, в което непрекъснато се пренася естественикът и с което живее? Ако се върнем назад във времето и потърсим често допускани грешки от подрастващите, ще трябва да признаем, че писането на *къща* с *шт* вместо с *ш* се наблюдава при деца, които тепърва се учат да пишат като тези в Англия и Америка, които изписват *house* фонетично – като *hause*. Този факт е достатъчен в случая.

Със следващия пример отново ще застанем срещу буквализма в случаите като този, в който Зорница Христова се е стремела да предаде ритъма, който е много ясен и който следва да обясним:

В черквата на тази роза
черен бръмбар е монах.

*In the temple of that rose
a black beetle took the vows*

Подобно преводаческо решение се обяснява със съображенията на преводачката към лексикалните възможности на езика и неговата система. В случая тя се стреми да постигне специфичен звуков ефект и с това да предаде възможно най-точно определен тип експресивност от оригинала с търсенето на определена рима на английски език. Друг е въпросът, че поезията на

Георги Господинов е много популярна, отделни изрази от нея се превръщат в шлагери, в устойчиви образи, които се разменят между хората. На английски преводът звучи като двустийше, което все едно е познато отнякъде. Но да се върнем на ритъма. На български той е ясен и прилича на броилка. Думите приличат на парчета, които звучат сякаш така: *в ЧЕРК-ва-та-на-ТА-зи-РО-за-ЧЕ-рен-БРЪМ-бар-Е-мо-НАХ*, като срязано наполовина четиристишие с кръстосани рими, а не бял стих. Примерът е доказателство за това, че езиковата материя е не толкова дадена, колкото конструирана, винаги интерпретирана, т.е. трансформирана чрез един вид *мечтания на думи* и мечтания за думи, внушения, породени от езика, които запазват ритъма.

Дзен дзенувам...

The Zen Zone...

На български *Дзен дзенувам...* се усеща като разпукваща се пъпка преди самото повествование, като звън, като движение, като действие, протичащо от ефекта от съжителството на съществителното и моделирания от него глагол. Но англо-американският читател няма да усети, че Георги Господинов препраща към Яворов, защото не познава Яворов. Освен това, в английския думите сменят функцията си като части на речта, без да се изменят. С *The Zen Zone...* Зорница Христова разкрива своята представа за звучност спрямо оригинала, от който не е искала да се отдалечи. Чрез превода ѝ виждаме стремежа на преводачката да *въз-произведе* музиката, да запази поетиката и българското звучене. Преводът представлява директно заместваща игра на думи. Въпреки всичко загубата е очевидна, но има нещо друго, което, струва ми се, е по-важно от всичко останало, и това е *дзен* и неговото *опазване*.

Основен принцип в *дзен* или още *зен* като учение и като духовна практика в будизма е, че трябва да се отдадеш изцяло на онова, което правиш. Казано с други думи, *дзен* значи *то си ти*, това *то си ти*, което по-късно във „Физика на тъгата“ Георги Господинов ще превърне в *Аз сме*. И ако разсъждаваме върху превода по тези съображения, то ще заключим, че преводът на *дзен* като *zen* всъщност запазва една гениална (и все още незавършена от автора) метафора.

Преводът на английски език на *Естествен роман* от Зорница Христова е пример за това, *как* всичко може да бъде пре-предадено с думи адекватно, защото трябва да признаем, че *най-добри* решения няма, може би единствени също. Преводът ѝ се характеризира с интересна езикова плътност, която изцяло кореспондира с оригинала – поредно доказателство за таланта, чувствителността и литературната култура, както и за отговорността към (пре)създаването на художествения текст на един писател от един преводач. Освен всичко останало, преводачката успява да пресъздаде онази обсебваща поетическа реч на Георги Господинов, която въздейства на читателите и заради която си струва да четем. Колкото до него – ако тръгнем от „Естествен роман“ и стигнем до „Физика на тъгата“, то творчеството му вероятно се разглежда като съ-битие,

а езикът му, разбулен от любовността на думите, с които той играе – като съставлящите елементи на това съ-битие.

Библиография

- Господинов 1999:** Господинов, Г. Естествен роман, София: Жанет-45, 2009.
- Карапеткова 2012:** Карапеткова, Д. Ботушът в българската литературна мода, София: Сиела, 2012.
- Мешоник 2007:** Мешоник, А. Поетика на превода, София: Панорама плюс, 2007.
- Стайнър 2014:** Стайнър, Дж. След Вавилон. Аспекти на езика и превода, София: Изток-Запад, 2014.
- Gospodinov 2005:** Gospodinov, G. *Natural Novel*, London: Dalkey Archive Press, 2005.

НАДМОЩИЕ И ПРИСПОСОБЯВАНЕ

**Сборник доклади от Международната научна конференция
на Факултета по славянски филологии**

24 – 25 април 2017 г.

Том I.

**Литературоведски
четения в чест на 80-годишнината
на професор Никола Георгиев**

Съставители:

**Надежда Александрова, Диана Атанасова,
Мария Калинова, Румяна Л. Станчева**

Художник: Александър Капричев

Редактор и коректор: Кирил Цанков

Българска, първо издание

Формат: 16/70 X 100

Печатни коли: 28

ISBN 978-619-7433-07-4 (pdf)

Напоследък хуманитаристиката е изправена пред предизвикателството да обосновава собствените си основания. Налага се разпознаване и критическо отнасяне към инстанциите, които налагат свои критерии в научния дискурс. Нужно е и да се приспособим към предизвикателствата на новите медии и да дадем своя отговор на напиралите импулси за разтваряне на литературата в полето на социалните отношения. Във време на подобни политически турбуленции се обръщаме към утвърдени научни авторитети като проф. Никола Георгиев. В годината на неговия 80-годишен юбилей си припомняме вдъхновяващите му идеи за политически ангажираната литература, за смелостта и достойнството на изследователя в годините на обезличаване и обезгласяване след Втората световна война в България. Настоящият сборник предоставя някои отговори на поставените въпроси в контекста на творчеството на проф. Никола Георгиев. Той съдържа 50 текста, обединени в 11 групи по темите за надмощието и приспособяването.

Lately humanities are facing the challenge of questioning their own existence. It is necessary to acknowledge and take a critical standpoint to those instances of power, which impose their criteria on the scientific discourse. There is an urgent requirement for us to adapt to the challenges of new media, and to position ourselves in the current tendency of vocation of literature to the societal issues. In times of such political turbulence one often refers to the works of renowned social thinkers and researchers such as prof. Nikola Georgiev. In the year of his 80th anniversary we recall his thought-provoking ideas on political engagement of literature and his personal bravery in expressing alternative opinions during the period of unification and silencing in the post-WWII Bulgaria, became the inspiration for the whole collection of essays in this volume. Our call for an academic discussion produced a response of 50 number of scholars from Bulgarian and foreign academic institutions. Their essays are combined in 11 thematic sections in the present volume and correspond with the general topic of the conference.