ВРЕМЕ И ИСТОРИЯ В СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ, ЛИТЕРАТУРИ И КУЛТУРИ

Сборник с доклади от Единадесетите национални славистични четения
19–21 април 2012

Том II

ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. ФОЛКЛОР

УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ"

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

проф. дфн Панайот Карагьозов
доц. д-р Калина Бахнева, доц. д-р Валентин Гешев
доц. д-р Ина Христова, доц. д-р Маргарита Младенова

ВРЕМЕ И ИСТОРИЯ В СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ, ЛИТЕРАТУРИ И КУЛТУРИ

Сборник с доклади от Единадесетите национални славистични четения
19–21 април 2012

Том II
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. ФОЛКЛОР

СЪСТАВИТЕЛИ

Ани Бурова, Диана Иванова
Елена Христова, Славея Димитрова
Цветанка Аврамова

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
София • 2012

Изданието се реализира по Проект на НИД № 062/05.04.2012
към Факултета по славянски филологии

© 2012 Ани Бурова, Диана Иванова, Елена Христова,
Славея Димитрова, Цветанка Аврамова, съставители
© 2012 Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
ISBN 978-954-07-3458-3

СЪДЪРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ТИПОЛОГИЯ

ПИЕТИЗМЪТ – СПОРЕД ЛЕКЦИОННИЯ КУРС НА БОЯН ПЕНЕВ „ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА РОМАНТИКА И НЕЙНИТЕ ОТРАЖЕНИЯ В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ“. *Калина Бахнева* 11

МОЖЕ ЛИ ЛИТЕРАТУРНАТА КОНКРЕТИЗАЦИЯ ДА БЪДЕ ИСТОРИЧНА? (РОМАН ИНГАРДЕН В ПРОЧИТА НА ПРАЖКАТА ШКОЛА). *Добромир Григоров* 20

ТВОРЕЦ, ЧИТАТЕЛ И КРИТИК В ПРЕДСТАВИТЕ ЗА ЛИТЕРАТУРАТА ПРЕЗ 40-ТЕ И 50-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК В БЪЛГАРИЯ. *Радостина Петрова* 27

КОМПЕНСАТОРНИ МЕХАНИЗМИ ЗА ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ТЕМПОРАЛНАТА АСИМЕТРИЯ В КОМУНИКАТИВНИЯ ТАНДЕМ АВТОР–ЧИТАТЕЛ. *Димитрина Хамзе*. 35

ЛИТЕРАТУРА В РЕАЛНО ВРЕМЕ. *Ренета Божанкова*. 42

MEDIEVAL PERIODIZATION OF HISTORY IN ORTHODOX SLAVONIC LITERATURE (11–16TH CENTURIES). *Paweł Dziadul*. 50

БИБЛЕЙСКИ КОДОВЕ В МЕТАРОМАНИТЕ НА ДОСТОЕВСКИ. ЧАСТ ВТОРА. *Петко Троев* 56

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В СЛАВЯНСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА. *Тамара Старченко*. 65

ТРАДИЦІЇ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИ ЕПОХ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ. *Тетяна Качак* 71

ЈЕДНА САВРЕМЕНА РЕЦЕПЦИЈА ДОСТОЈЕВСКОГ: РУСКИ ПИСАЦ У ДЕЛИМА ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋА. *Кристина М. Драговић* 78

ЕСТЕТИЧКЕ И ПОЕТИЧКЕ СРОДНОСТИ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ И И. АНДРИЋА. *Оливера В. Радуловић* 84

ТЕОРИСКИ АСПЕКТИ НА ВРЕМЕТО И НА ИСТОРИЈАТА ВО РОМАНИТЕ „МОСТОТ НА ДРИНА“ ОД И. АНДРИЌ И „ПИРЕЈ“ ОД П. М. АНДРЕЕВСКИ. *Ангелина Бановиќ-Марковска* 91

ИСТОРИЯ, ИДЕНТИЧНОСТ, МЕЖДУЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

СЛАВЯНСКИТЕ ХИМНИ КАТО *МЕСТА НА ПАМЕТТА*. *Панайот Карагьозов*. 101

ОБРАЗОЛОГИЯ: НЕСПОЛУЧЛИВИЯТ ВЛАДЕТЕЛ. *Камен Михайлов* 111

KONCEPCJA WSPÓLNEJ EUROPY W MESJANISTYCZNEJ HISTORIOZOFII MICHAŁA MILOSLAVA HODŽY. *Joanna Goszczyńska* 117

ЛИНГВИСТИЧНИ РЕАЛИИ И ИСТОРИЧЕСКИ НАРАТИВ – РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА СЪРБОХЪРВАТСКИЯ ЕЗИК В ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИТЕ ПАРАДИГМИ НА ИСТОРИЧЕСКАТА НАУКА В БЪЛГАРИЯ (КРАТКИ БЕЛЕЖКИ). *Ваня Иванова* 123

ENDS AND BEGINNINGS: FROM A MULTIETHNIC PROVINCE TO THE NATION'S CAPITAL. *Dagmar Kročanová* 130
ЕПСКА „ВРЕМЕНА" ВУКА КАРАЏИЋА И ИСТОРИЈСКИ СЛОЈЕВИ (ИСТОРИЈСКА И ДРУШТВЕНА ОСНОВА ЕПСКИХ „ВРЕМЕНА"). *Лидија Д. Делић* 136
ФУНКЦИИ НА ЗАЩИТИТЕ И ВЪЗХВАЛИТЕ НА РОДНИЯ ЕЗИК В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ. *Славея Димитрова*. 143
СЛОВО-ОБРАЗ ПЕСНЯ В СЛАВИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ. *Виктория Ляшук*. 150
ПРОБЛЕМЫ БОЛГАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЛИТЕРАТУРЫ И ЦЕРКВИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА „ТРУДЫ КИЕВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ" (1861–1917). *Алла Бойко* 157
БОЛГАРІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕПІСТОЛЯРНИХ СТЕРЕОТИПІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ. *Світлана Богдан*. 164
БЪЛГАРО-УКРАИНСКИ ДИПЛОМАТИЧЕСКИ, ОБРАЗОВАТЕЛНИ, НАУЧНИ И КУЛТУРНИ КОНТАКТИ. *Катя Коджабашева* 170
BULHARSKO-SLOVENSKÉ MEDZILITERÁRNE STIMULY A MEDZIKULTÚRNE VZŤAHY. *Marta Germušková* 176
СЛАВИСТИКАТА И БЪЛГАРИСТИКАТА В ЯПОНИЯ. *Райна Камберова, Кенджи Тераджима* 182

ХУДОЖЕСТВЕНИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ВРЕМЕТО

ВРЕМЕТО И ИСТОРИЈАТА ВО МАКЕДОНСКАТА ДРАМСКА ЛИТЕРАТУРА. *Нада Петковска* 191
ГРАДОВЕ И ГОДИНИ В ПОЕЗИЯТА НА ОСИП МАНДЕЛЩАМ. *Румяна Евтимова*. 198
БЕОГРАД КРАЈЕМ 19. ВЕКА У ДЕЛИМА РЕАЛИСТИЧКИХ ПИСАЦА СИМЕ МАТАВУЉА И СТЕВАНА СРЕМЦА. *Драгана Вукићевић* 207
ХОРИЗОНТИ НА БЕЗНАДЕЖДНОСТТА И НАДЕЖДАТА: ОБРАЗИТЕ НА СМЪРТТА В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКИЯ МОДЕРНИЗЪМ. *Ани Бурова* 215
ЗЛОВЕЩЕЕ ВРЕМЯ. IN MARGINE ОДНОГО МОТИВА БОЛГАРСКОГО ДИАБОЛИЗМА. *Марцел Черны*. 222
МАШИНАТА И ВРЕМЕТО (ВЪРХУ НЯКОИ ОБРАЗИ И УПОТРЕБИ НА ВРЕМЕТО В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ОТ 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК). *Надежда Стоянова* 229
POJAVA EGZISTENCIJALIZMA I VIZIJA VREMENA U HRVATSKOM MODERNIZMU (KOMPARATIVNA ANALIZA POIMANJA VREMENA U ROMANU „POVRATAK FILIPA LATINOVICZA" MIROSLAVA KRLEŽE, 1932, I SLIKE „SKULPTURA I POSUDA" EMANUELA VIDOVIĆA, 1927). *Vladimir Rismondo*. 236
„ЗА ВРЕМЕТО И ЗА СМЪРТТА" В СБОРНИКА „ПЕСНИ В ТЪМНИНАТА" НА МИРОСЛАВ КЪРЛЕЖА. *Елена Дараданова*. 243
ЗАСТИНАЛОТО ВРЕМЕ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА ОЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО. *Владимир Колев*. 251
ОТ ЖЪТВА ДО ЖЪТВА И/ИЛИ ПРЕХОДЪТ ОТ БИТ КЪМ ИСТОРИЧЕСКА (СЪ)БИТИЙНОСТ В ТРИЛОГИЯТА „ЖЪТВА" ОТ КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ. *Никола Бенин* 256

КРЪГОВРАТ И ВРЕМЕ В РОМАНА „СЕЛЯНИ“
НА ВЛАДИСЛАВ РЕЙМОНТ. *Маринела Димитрова*. 263
РОЛЯТА НА ИСТОРИЯТА И ВРЕМЕТО В РОМАНА
НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ „ВОЙНА И МИР“. *Павел Филипов* 270
МОДЕЛИ НА ВИЗУАЛНАТА РЕКОНСТРУКЦИЯ НА СПОМЕНА
В СБОРНИКА „НЯКОГА“ НА ДОРА ГАБЕ. *Галина Димитрова*. 274
ВЪЗМОЖНО ЛИ Е ДА СРЕЩНЕМ ДРУГИЯ НА ЕДНА И СЪЩА
ЗЕМЯ И В ЕДНО И СЪЩО ВРЕМЕ. *Магдалена Костова-Панайотова* 280
БРУНО ШУЛЦ. МЕЖДУ МАТЕРИЯТА И СЛОВОТО, ИЛИ АПОЛОГИЯ
НА ГРЕШНИТЕ МАНИПУЛАЦИИ. *Павел Петров* 285
ЕРЕС И СВЯТОСТ В ПОСТМОДЕРНАТА ПОЛСКА ЛИТЕРАТУРА. ЕРЕТИЦИ,
КЛАДИ И ИНКВИЗИТОРИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ГУСТАВ ХЕРЛИНГ-
ГРУДЖИНСКИ И ЗБИГНЕВ ХЕРБЕРТ. *Маргрета Григорова*. 292
ВРЕМЕТО ВО ПОЕЗИЈАТА НА ЉУБОМИР ЛЕВЧЕВ (ЛАУРЕАТ НА
„СТРУШКИТЕ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА“ 2010). *Кристина Николовска*. 299

ИСТОРИЯ И ПАМЕТ В ЛИТЕРАТУРАТА

ИСТОРИСКОТО И НАРАТИВНОТО ВРЕМЕ ВО РОМАНОТ
„ПОД ИГОТО“ НА ИВАН ВАЗОВ. *Луси Карániколова* 311
ВАЗОВАТА ВИЗИЯ ЗА ИСТОРИЯТА В ПОВЕСТТА „ЧИЧОВЦИ“.
Румяна Иванова-Кифер 321
ЕПОС И МОДУСИ НА РЕПРЕЗЕНТИРАНЕ: ВКЛЮЧВАНЕ НА ИСТОРИЯТА
В „КЪРВАВА ПЕСЕН“ И „ЧЕДА НА БАЛКАНА“. *Сирма Данова* 327
КАНОНИЧНАТА „ДВУДОМНОСТ“ НА „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“
НА П. П. НЕГОШ. *Ина Христова*. 334
ПЪТЯТ НА МАЙКАТА – ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА МИТА
В БАЛАДАТА „СЪКРОВИЩЕ“ ОТ К. Я. ЕРБЕН. *Таня Маджарова* 341
ПРИРЕЂИВАЧ ПРЕДСТАВА ЈОАКИМ ВУЈИЋ И КОМЕДИОГРАФ
ЈОВАН СТЕРИЈА ПОПОВИЋ. *Јелена Ратков Квочка* 349
ИСТОРИЈСКО ВРЕМЕ И НАРАТИВНИ ТЕМПО У РОМАНУ
СРПСКЕ МОДЕРНЕ. *Снежана Милосављевић-Милић* 357
VRIJEME RAZLIKA – POVIJEST I/ILI SUVREMENOST U HRVATSKOM
ROMANU ŠEZDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA. *Tatjana Ileš*. 364
ДЕКОНСТРУКЦИЈА ИСТОРИЈСКОГ НАРАТИВА
У ДРАМАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА. *Гордана Тодорић*. 370
УСЛОВЉЕНОСТ ИСТОРИЈСКОГ И ЛИЧНОГ У РОМАНИМА
АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ. *Ружа Кнежевић* 376
U TRAGANJU ZA ZLATNIM RUNOM: KONCEPCIJA VREMENA
U ZLATNOM RUNU BORISLAVA PEKIĆA. *Jasmina Ahmetagić*. 381
PAMĆENJE. POVIJEST. TRAUMA (NA PRIMJERU ČITANJA
ROMANA „PIRIKA“ PETRE M. ANDREEVSKOG). *Zlatko Kramarić* 387
TÉMA A ŠTÝL JEJ REPREZENTÁCIE (K DVOM KONCEPCIÁM ZOBRAZENIA
ČASU A DEJÍN V SLOVENSKEJ PRÓZE 2. POLOVICE 19. STOROČIA).
Milan Kendra 394

DEJINY A SITUÁCIA ČLOVEKA V TVORBE LEOPOLDA LAHOLU.
Marcel Forgáč 400
ЛИТЕРАТУРНИ РЕЦЕПТИ ЗА НРБ – НЕКАНОНИЧНИТЕ ПЕРСПЕКТИВИ.
Целина Юда 406
ЭПОХА СТАЛИНИЗМА В УСТНОЙ ИСТОРИИ И ФОЛЬКЛОРЕ УКРАИНЫ.
Людмила Иванникова 412
ИЗОБРАЖЕНИЕ ТОТАЛИТАРНОГО ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И ПОЭТИКА.
Екатерина Валерьевна Хижняк 420
РОБОТА СПОГАДУ ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ. *Ганна Улюра* 426
ВРЕМЕ, ПАМЕТ, ИДЕНТИЧНОСТ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА (ОПИТ ВЪРХУ ТРИ ПРОЗАИЧЕСКИ ТЕКСТА).
Адриана Дамянова 432
ПАМЕТТА КАТО УЖАС (ТРАВМАТИЧНАТА „ПАМЕТОВА“ ПРОЗА НА ИРЖИ КРАТОХВИЛ). *Анжелина Пенчева* 440
RUPA KAO ZAKRPA (KONSTITUTIVNOST NEČITLJIVOG U PAVLIČIĆEVU ROMANU KORALJNA VRATA). *Ivana Žužul, Anđelko Mrkonjić*. 446
СЛОВЕНСКА КУЛТУРА И ТРАДИЦИЈА КАО КОНТЕКСТ И ОСНОВА РОМАНА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА „ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА“ – ПРЕДСТАВЕ О ВРЕМЕНУ. *Марина Токин*. 452
СУБЕКТЪТ НОМАД В „ПИСМА ДО ГАУСТИН“ НА Г. ГОСПОДИНОВ. МЕЖДУ СЪВРЕМИЕТО И ИСТОРИЯТА.
Магдалена Питлак 458

ИСТОРИЯ И ВРЕМЕ ВЪВ ФОЛКЛОРА

ФОЛКЛОРНА ВЕРСИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ – БОБОЩИЦА, КОРЧАНСКО. *Валентин Гешев* 469
ФОЛКЛОРНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ПРОИЗХОД У ГОРАНИТЕ. *Веселка Тончева*. . . . 479
ИСТОРИЈА У БУГАРШТИЦАМА. *Бошко Ј. Сувајџић* 486
ИСТОРИЈА И АНЕГДОТА (ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ХРОНИЦИ 19. ВЕКА). *Бранко Р. Златковић* 492
ВРЕМЕТО НА МАРТЕНИЦИТЕ. *Камен Рикев* 499
ВРЕМЕ КАТАБАЗЕ У АПОКРИФИМА И УСМЕНОЈ ЕПИЦИ. *Мина Ђурић* . . . 503
РЕАЛЬНОЕ И МНИМОЕ ВРЕМЯ В УКРАИНСКИХ ПОГРЕБАЛЬНЫХ ГОЛОСИННЯХ. *Ирина Коваль-Фучило*. 509
ТЕОРЕТИЧНИЙ ДОРОБОК ЮЛІЇ КРІСТЕВОЇ У КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННІ МІЖЕТНІЧНОГО ПОЛІЛОГУ У НАРОДНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНИ.
Ірина Грищенко. 515
ЦАРИГРАД КАО ТОПОС У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ.
Славица Гароња Радованац. 520

ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ТИПОЛОГИЯ

ПИЕТИЗМЪТ – СПОРЕД ЛЕКЦИОННИЯ КУРС НА БОЯН ПЕНЕВ „ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАТА РОМАНТИКА И НЕЙНИТЕ ОТРАЖЕНИЯ В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ“

Калина Бахнева

Софийски университет „Св. Климент Охридски“, София / Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała

The paper discusses the life and the achievements of Bojan Penew, the founder of the Polish philology to be opened in many Bulgarian univeristes, a historian of Bulgarian literature, and a comparative scholar who in one of his lectures while researching the history of the Slavic nations, dealt with the beginnings of German Romanticism in the followers of pietism (the Czech Brothers).

Key words: Bojan Penev, German Romanticism, Herder, pietism, the Czech Brothers

Една година след завръщането си от Полша, където в периода 1923–1924 г. чете лекции върху българската литература, Боян Пенев изнася последния си лекционен курс „Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури“. Определям курса като последен, защото лекциите са четени в Софийския университет през учебната 1926–1927 г., а както е известно, Професорът почива през 1927 г.

Лекционният курс се състои от две части. Първата проблематизира основни прояви на западноевропейската романтика: мистификационното начало, романтизма като „болест на духа“, баладната тенденция... Втората част обръща особено внимание на западноевропейското Възраждане и в частност на Немския класицизъм като предвещаващ Хердеровия хуманизъм. Този дял от лекционното изложение интригува, защото в него Б. Пенев задава и се опитва да разреши следния казус:

> Това, което трябва да се отбележи – един особено важен момент в историята на новата немска литература и от твърде голямо значение за подготвянето на романтизма, – новото течение не се противопоставя на класицизма, на неговия мироглед, на основите на неговата етика и естетика, а се стреми да се примири с него – да се съедини вътрешно с него, да се разреши в една нова синтеза. (...) Ето новото – опит за синтеза – всъщност една двойна синтеза: пиетизъм + историзъм + мироглед на класицизма (преработени) във връзка със задачата на немската култура (Пенев 1939: 24)[1].

[1] Поради съсредоточеността на изложението основно върху лекционния курс „Западноевропейската романтика...“ на Б. Пенев оттук нататък цитатите от лекциите (Пенев 1939) ще бъдат отбелязвани само със страниците, без да се посочват другите библиографски данни.

(...)

> Как става възможно това – пита Професорът – като тенденция, дадена дори в средите на тия, които създават Немския класицизъм. Изобщо, сред немските творчески натури – Гьоте: да примири античното схващане с модерното; Бетховен, X Symphonie. – Новото: синтеза на пиетизма и историзма (към романтизъм!) с класицизма, създаденото, наличното. Двойна синтеза – двоен процес (с. 24).

Въпросът „[к]ак става възможно това?“ насочва към сложната философско-естетическа природа на Немския романтизъм, който според учения се различава от полския и английския романтизъм по това, че „в Германия не е имало борба между класици и романтици“. Отговорът на зададения от Б. Пенев въпрос би трябвало да осмисли съдържанието на споменатата „двойна синтеза – двоен процес“. От една страна, тя включва обединението на пиетизма с историзма, което води „към романтизъм!“, а от друга – съчетанието на историческо-мистичното начало с „преработения“ класицизъм.

Функционирането и на двете „синтези“ е немислимо без инспириращата роля на славянския творчески дух, който инициира споменатите процеси в Немското възраждане. И така, „Как става възможно това?“

За да обоснове своята теория, Б. Пенев прибягва към етнографската теория на Йосиф Надлер (1884–1963). Тя изразява „убеждението, че явленията на духовния живот всъщност се обуславят от смесването на отделни племена или пък на отделни народности“ (с. 5). Именно това „смесване“ на немско със славянско начало интересува българския компаративист. По подобие на Надлер той разграничава римско-германската духовна стихия, характерна за югозападната част на Германия, и споменатата немско-славянска духовност, прииждаща от *североизточната* част на страната, като дефинира първата като зона на действие на Немския класицизъм, а втората – на Немския романтизъм.

Религиозното движение в източните немски земи, за което говори Професорът в лекционното изложение, основавайки се на Надлер, автора на издадената през 1920 г. книга „Берлинска романтика“, е пиетизмът. Религията на милосърдието, живото и естественото религиозно чувство, вярата, която излиза от сърцето, се оказват особено важни за Б. Пенев. Протестантският пиетизъм има мистичен характер, той представя втория период на протестантизма, през който „свободният религиозен дух“ (с. 8) се противопоставя на ортодоксалната теология, превърнала се в догма.

Лекторът схваща пиетисткото движение като произтичащо от „религиозните движения от XV век“. Характерният за пиетистите „стремеж към блаженство“ (*gottselige Besserung*), както и други техни изяви „напомнят учението на Чешките братя – и изобщо онези религиозни движения сред славяните през XV, XVI и XVII в., които се оформят под влияние на Чешките и Моравските братя, и учението на големия чешки реформатор Хелчицки“ (с. 8).

В основата на Немското възраждане Б. Пенев поставя религиозно начало със славянски произход. Изявата на „немския“ пиетизъм, „главно мистицизма на [Якоб – К. Б.] Бьоме“, е невъзможна без пиетизма, „възникнал в Източна Германия“ (с. 9). Пряко свързан с пиетисткия дух е и роденият в Източна Прусия Йохан Георг Хаман (1730–1788) – учителят на Йохан Готфрид Хердер. Наречен Северният маг (Magues des Nordes) заради своето пристрастие към „проникновенията на чувството“ и „магията – магията като откровение, като интуиция“, Хаман е привърженик на принципа, че „[с]амо страстното чувство дава на отвлечените идеи ръце, нозе и криле, дава на образите и знаците (Zeichen) живот и дух“ (с. 11). Ирационалната нагласа, която съсредоточава религиозните търсения на пиетистите, намира израз в обладаното от „романтично безредие“ творчество на Й. Г. Хаман, а неговото религиозно чувство, „което носи известен романтичен характер (с. 10), прави възможна появата на Йохан Готфрид Хердер. За Б. Пенев известният философ и защитник на славяните е „другият предвестник и подготвител на Немския романтизъм“, интересен за българския учен, вкл. заради произхода си също от немско-славянските области на Прусия. „И Хердер, както Хамана, произлиза от Източна Прусия – от една област, дето се е чувствал твърде силно славянският дух“ (с. 13). Хронологическата линия на идейните предтечи на Немския романтизъм, очертана в лекционния курс на Б. Пенев (славянско-немски пиетизъм–Хаман–Хердер), извежда на преден план логически неразривната обвързаност на немския гений с оригинално проявеното начало на славянската духовност. Лекциите акцентират върху неповторимата роля на славянството за изявения през епохата на Немското възраждане хуманитет – както Б. Пенев, цитирайки Хердер, нарича проповядваната от него идея за човечността.

Прави впечатление, че периодът, в който Б. Пенев окончателно осмисля и провъзгласява концепцията си за историческата и духовната мощ на славяните, и то на славяните, населяващи *североизточните* територии на Германия, съвпада с постъпателното (и настъпателното) развитие на немския националсоциализъм. Четени малко повече от едно десетилетие преди пореднata и най-зловеща изява на немското настъпление на Изток и издадени от Михаил Арнаудов в навечерието (1938) на Втората световна война, лекциите на Б. Пенев припомнят отделни моменти от еволюцията на националистичната идея и сякаш предусещат трагичното ѝ преживяване от славянските народи. Актуализираната културно-творческа роля на славянството допринася и за редуцирането на шовинистичните нагласи на литературната компаративистика, които традиционно съпътстват развитието на научната дисциплина.

Пиетизмът, обединен с представата за историческото като превъплъщаващо не позитивистичния историзъм, а идеята за развитието на човешкия дух, на духовните сили (с. 15), е в основата на исторично-мистичната синтеза. Тя представя, както споменахме, първата част от „двойния процес“, който интересува Б. Пенев с оглед на спецификата на Немския романтизъм.

Как се стига до „преработването“ – както се изразява Професорът – на Немския класицизъм по посока на новото романтично движение? В този случай особено важен за Б. Пенев е Лесинг, авторът на известното съчинение „Лаокоон“, което е емблематично за привързаността към рационализма, но и за прескочените тесни граници (с. 62) на направлението. Основанията за надмогването на рационалистичните догми българският учен извежда предимно от факта, че „религиозното чувство“ на Лесинг „излиза преди всичко от Евангелието“.

> Макар и да е представител на рационализма – дори и в областта на религията, – все пак отдава твърде голямо значение на религиозното чувство, на евангелската истина, която въздейства преди всичко на чувството и волята. Според него християнството има своя Sitz [„дом“ – К. Б.] в сърцето, не в главата – значи прескача тесните граници на рационализма; със своята критика Лесинг подготвя почва на романтизма (62–63).

Ако напуснем текста на лекционния курс, то обяснението на религиозните схващания на Г. Е. Лесинг води към лутеранската вяра, с която немският мислител е свързан чрез баща си, пастора Йохан Готфрид Лесинг. Безспорно върху светогледните принципи на автора на „Лаокоон“ въздействия и духът на родния му град, Каменц (Източна Германия) – някогашно славянско селище, впоследствие колонизирано от немските завоеватели. В началото на XIV в. градът и Горни Лужице са присъединени към Чешкото кралство, а в средата на века Каменц влиза в състава на Съюза на шестте горнолужишки града (1346)[2]. Претърпяло обсадата на хусистите (1432), родното място на Лесинг и горнолужишките земи по време на Тридесетгодишната война са присъединени към Саксония.

Споменавайки за факторите, повлияли върху духовността на немския драматург, не можем да не отбележим, че в този случай отново се натъкваме на въздействието на пиетизма. Пиетистичната религия и естетическите възгледи на Й. Г. Хаман, който е „учител и другар“ (с. 10) на Г. Е. Лесинг, изиграват решаваща роля за оформянето на верската нагласа и творческите пристрастия на автора на „Лаокоон“. Трактатът на Лесинг посочва, че предисторията на Немския романтизъм възстановява онзи дял от Античността и културата на Средиземноморието, чиято художествена природа кореспондира с „проникновението на чувството“. То е характерно за религиозността на пиетистите и е близко на Лесинг по силата на пиетистичните му убеждения. Връзката, която лекциите на Б. Пенев правят между Г. Е. Лесинг като

---

[2] *Съюзът на шестте горнолужишки града* (Будишин, Гьорлитц, Каменц, Любан, Льобау, Житава), със седалище Будишин, представлява оригинална форма на федеративна организация. Съюзът е основан през 1346 г. и е имал за цел да брани търговските пътища от разбойници, както и да защитава икономическите интереси на средното съсловие. (По: *Związek Sześciu Miast*, достъп: 12.04.2012 x http://pl.wikipedia.org/wiki/Zwi%C4%85zek_Sze%C5%9Bciu_Miastx)

представител на просвещенската критика, възхождаща към романтическото художествено съзнание, и естетиката на Й. Г. Хердер, предвещаваща духа на новата литературна епоха, осмисля античното изкуство като зона на критически полемики, които оформят подстъпа към художествения идеал на Немския романтизъм. Двамата немски автори „се срещат“ в своето естетическо пристрастие към гръцката античност, която тълкуват в съгласие с характерната за пиетизма религия на сърцето. Философията на пиетизма, макар и не така изявена като в Североизточна Германия, където оформя „линията“ Чешки и Моравски братя–Йохан Георг Хаман–Йохан Готфрид Хердер, се оказва същностна за „преработването“ на класицизма, свързан със „стихията“ на римско-германската духовност в югозападните немски земи. Именно в рамките на класицистична естетика на Лесинг, която не без въздействието на реформационните религиозни учения (лутеранство, пиетизъм) се концентрира върху определени аспекти от средиземноморския (древногръцкия) образец, можем да търсим представите за новото изкуство, синтетично обединяващо двете начала.

Какво се крие зад усилния интерес на Б. Пенев към пиетизма, който според учения основополага идеите на Немския романтизъм?

За Б. Пенев е важен не толкова първият период на старопротестантската ортодоксия (1550–1660), през който „религията се превръща в теология, замръзва в догма“ (с. 8). За учения от значение е следващият етап от развитието на учението, когато неговите най-видни представители – Филип Яков Шпенер (1635–1705), Август Херман Франке (1663–1727) и граф Николай Лудвиг фон Цинцендорф (1700–1760), развиват религиозната литература, организират се в братства, в които процъфтява религиозната песен, и така подготвят прехода към „романтичната лирика на религиозното чувство“ (с. 8).

Това е периодът, в който след преминаването през XV в. на учението на Чешките и Моравските братя „в немски среди“ и оформянето през следващия век на движението на Huterische Brüder (от името на пиетисткия водач Якуб или Huterer – Hutmacher)[3] движението се разпространява широко и има многобройни привърженици в *Източна Прусия* и „изобщо в онези земи – изяснява Б. Пенев, – които са били първоначално *населени от славяни* (к.м., К. Б.) и през първата половина на XVII век изгонени от Моравия. Широко разпространение и в Полша (XVI век)“ (с. 8). Поклонниците на пиетизма са наречени Herrnhuter, което название идва от *Obhut des Herrn* – намиращ се под закрилата на Господ, Господне място (град). Явлението „Хернхутери“ възстановява основен момент от историята на пиетисткото движение. През XVII в. граф Николай Лудвиг фон Цинцендорф приема в имението си в Югоизточна Германия (Саксония) бежанци от Моравия, наследници на Чешките братя, преследвани от Католическата църква, които формират нова религиозна общност. Според Б. Пенев те „осно-

[3] Хутерови братя – XVI в., от името на Якоб Хутерер-Хутмахер, който е бил майстор на шапки.

ват своя отделна евангелическа църква – *пак в зависимост от учението на Чешките и Моравските братя* (к.м., К. Б.). В Прусия към средата на XVII в. тяхната църква е била официално призната“ (с. 8).

Въпросът за връзките на Чешките братя с отделните религиозни общности на Немската евангелистка църква изисква специална разработка. Излизайки извън лекционното изложение, тук може единствено да отбележим, че за развитието на пиетизма не по-малко интересен от Господния град, създаден от граф Цицендорф, е пиетистичният център в Хале, основан през втората половина на XVII в. от Август Херман Франке (1663–1727).

Споменавайки за мотивацията на Б. Пенев да проучи този етап от „практическото“ осъществяване на пиетистката идея, не бих могла да не изтъкна, че феноменът „славянско религиозно братство“ прави връзка с неведнъж отстояваната в критическите текстове на българския учен концепция за духовното единство на славяните и за евентуалното им бъдещо политическо обединение. Подобна визия е характерна преди всичко за статията „Славянски елементи в творчеството на Сенкевич“ (Пенев 1985).

Към идеята за литературна общност на славяните има отношение и проектът на Ян Колар за *обща* (*gemeinsame*) славянска литература, която лекционният курс на Б. Пенев отбелязва. Според учения тя трябва „да разшири своята сфера, да не бъде едностранчива – да получи по-висок, *чисто човешки* характер – *общочовешки*“ (с. 41). Явно заявеното в лекциите предпочитание на Професора към Ян Колар и редуцираното внимание към Франтишек Палацки – двамата видни представители на Словашкото и Чешкото възраждане – се дължат на три причини. Колар е пиетист, блянът на словашкия възрожденец за обща славянска литература се вписва във въжделението на Б. Пенев за общо духовно отечество на славяните („Славянски елементи...“) и трето – концепцията на словака за славянска литературна общност е в пряка връзка с изказаната от него необходимост от посвещаване „на едно общо дело“: създаването на „свободна литературна държава“, *der literarische Freistaat* (с. 42).

С кои още страни от творческото наследство на Б. Пенев кореспондират лекциите? Съсредоченото внимание във втората част на курса към пиетизма актуализира и доминиращата в критическите съчинения на Б. Пенев привързаност към философията на чувството като по-моралния път за решаването на критичните за Европа етични проблеми, отколкото пътя на разума. В една от бележките (30. VII. 1913) в „Дневника“ си критикът отбелязва:

> Въпросите, които засягат робството, зверствата, несправедливостите, са от морален характер. Те се решават не от разума, а от чувството. Ала чувството на Европа търпи неправди и войни, изпълнени с най-големи ужаси. Европа е лишена от морално чувство; (…). Сякаш у тая горда Европа никога не е съществувало нравствено съзнание и религиозно чувство (Пенев 1973: 106).

За отворения и разкрепостен ум на Б. Пенев идеята за непосредственото религиозно преживяване и „живата вяра“ на пиетистите е символ и на антидогматичното познание на света. Или, както авторът на лекциите казва по повод на борбата на Хаман срещу безплодния рационализъм, ограничения опит на науката и догматизма на философията и религията:

> Според него (Хаман) дървото на познанието е унищожило дървото на живота. (...) Той намира, че абстрактната мисъл и сухото знание са умъртвили езика на природата, и изтъква, че само поезията и религията биха могли да възкресят отново този език на човечеството. Чувствата и страстите говорят и разбират само езика на образите. В образите се съдържа цялото съкровище на човешкото познание и щастие. Въображението и чувството проникват по-дълбоко, отколкото трезвеното усилие на разсъдъка и на науките, които създават отвлечени понятия (с. 11).

Отваряйки голямата тема за отношението между слово и образ, авторът на „Западноевропейската романтика...“ проследява основни аспекти от творчеството на Хердер, характерни за развитата от него тема за човешкия произход на езика, а оттук и за речта на природата, която човечеството редуцира за сметка на изкуственото и подражателното слово. Боян Пенев се интересува обаче от „езика на образите“ не само във връзка с концепцията на Хердер за природния език. Нагледът, образната реч, сетивното познание, които вълнуват пиетистите и Хаман, а след това и Хердер, във връзка с проучванията на Библията не само като сакрален, но и като литературен текст, за Професора са все аспекти на ирационалното начало като подготвящо „романтичното движение“ (с. 9).

Предисторията на Немския романтизъм, която чертае „Западноевропейската романтика...“, затвърждава интереса към твореца пророк, очертан в текстовете на Б. Пенев, посветени на полската литература. Но лекциите правят и нещо повече: те извеждат генезиса на романтическия професизъм в Германия – тази толкова немска епоха – от пиетизма, на пръв поглед странно спояващ немското със славянското начало.

Изследванията на Й. Г. Хаман върху *Светото писание*, третиращи Библията като свещено начало, но и като източник на художественост, разширяват хоризонта на хуманитаристиката и на „науките за духа“ (Дилтай). Извън текста на лекциите можем да припомним, че усилното общуване с текста на *Стария* и *Новия Завет*, неговото настойчиво филологическо разчитане поставят началото на херменевтиката като област на научното познание.

Неслучайно споменавам за херменевтиката като наука, задаваща перспективата на дълбинните структури и „вселенските“ измерения на разбирането. Космополитичната хуманност на Хердер, за която Б. Пенев говори по-нататък в лекциите си, поставя основата не само на херменевтичното проникване в смисъла на нещата, но и на редица култови изяви на немската философска ми-

сăл, които разчупват ограничения догматизъм на застрашителното германско самомнение. Казвайки това, мисля за Хайдегер, който във великолепното си есе „За „хуманизма“ (1946), излизайки от поезията на Хьолдерлин, преосмисля понятието „родина“, тълкувайки го не в патриотичния и националистическия, а в битийно-историческия смисъл на думата.

> Елегията *Завръщане у дома* на Хьолдерлин – казва Хайдегер – мисли дома не в отношението към някакъв егоизъм на своя народ, а по-скоро в принадлежността към съдбата на Запада. Самият Запад също не се мисли *регионално* (к.м., К. Б.) като Occident за разлика от Orient, не просто като Европа, а световноисторически, из *близостта към първоначалното* (к.м., К. Б.). (...) „Немското“ е казано не на света, а е казано на немците, за да станат те световноисторически от съдбовната принадлежност към народите (...) (Хайдегер 1993: 151).

Внимателният прочит на лекциите посочва, че предисторията на подобно концептуализиране отвежда към Хердер, според когото: „Ние всички, на каквито и народности да принадлежим, сме братя, съединява ни една обща родина“ (с. 25). Не е ли това обаче и представата на Б. Пенев за художествените достойнства на творческата мисъл на Сенкевич? Авторът на „Славянски елементи в творчеството на Сенкевич“ „преработва“ (ако си послужа с термина на Професора) тази част от хуманитета на Хердер, формулирайки я във връзка с идейния свят на полския писател като: „чрез родината към човечеството, а не заради родината против човечеството“ (Пенев 1985: 578).

Корените на подобна космополитна човечност са религиозни. Хуманитетът на Хердер израства върху „религиозното чувство – не тая или оная религия, не имената на божества, пророци или въплътители на една или друга религиозна система (...). Имената нямат значение – заявява Б. Пенев. – Сам Христос се е наричал С и н ч е л о в е ч е с к и“ (с. 24).

Естетическите измерения на религиозно-човечното при Хердер, което подготвя „религиозната философия на Шлаймахер“ (с. 24) и е свързано с многократно отстоявания от Б. Пенев принцип, че „естетичното и религиозното са неразчленимо съединени“ (с. 24), обобщават и финализират много важна критическа линия в творчеството на българския учен. В *Предговора* към българското издание на *Анхели* (1925) тя намира израз в синтеза между нравствено и естетично, утвърден в романтичната поема на Словацки, но и в поемата *De profundis* на Оскар Уайлд. Или, както казва Б. Пенев за творбата на английския писател:

> Иисус е идеалният образ на поета, на оня творец, който трябва да осъществи мечтата на Walter Pater: да съгласи живота на изкуството с религиозния живот. (...) Иисус е свръхпоет и свръххудожник, който съзнава, че всяка мисъл добива цена само след като се въплъти в образ, когато оживее в една човешка съдба (Пенев 1925: 59).

ЛИТЕРАТУРА

Пенев 1925: Пенев, Б. [Увод]. – В: Словацки, Юл. *Анхели.* Прев. Д. Габе-Пенева. София: 1925, 7–61.

Пенев 1939: Пенев, Б. *Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури.* Ч. II. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1939.

Пенев 1973: Пенев, Б. *Дневник. Спомени.* София: „Български писател“, 1973.

Пенев 1985: Пенев, Б. Славянски елементи в творчеството на Сенкевич. – В: *Студии, статии, есета.* София: „Български писател“, 1985, 574–582.

Хайдегер 1993: Хайдегер, М. За „хуманизма“. – В: *Същности.* Прев. Х. Тодоров. София: „Гал-ико“, 1993, 129–178.

ZSzM: *Związek Sześciu Miast,* достъп: 12. 04. 2012
x http://pl.wikipedia.org/wiki/Zwi%C4%85zek_Sze%C5%9Bciu_Miastx

МОЖЕ ЛИ ЛИТЕРАТУРНАТА КОНКРЕТИЗАЦИЯ ДА БЪДЕ ИСТОРИЧНА? (РОМАН ИНГАРДЕН В ПРОЧИТА НА ПРАЖКАТА ШКОЛА)

Добромир Григоров

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article is focused on the first rethinking of phenomenological aesthetics through discussion about the values and actual tasks of literary history provoked by René Wellek in his critically review on Jan Mukarovsky's concept of vers history. Crucial moment in this researching is difference between historical and non-historical thinking of literature. While Ingarden treats literature as non-historical compendium of unchangeable aesthetic values, Prague school structuralism develops methods enabling us to describe a work of art as a historical and social fact.

Key words: aesthetics, literary history, phenomenology, structuralism, Roman Ingarden, René Wellek, Jan Mukařovský

През 1931 г. Роман Ингарден публикува своята първа книга „Литературното произведение на изкуството“, в която, както е известно, определя изкуството като съвкупност от абсолютни (неисторични) естетически стойности. Философът се обявява против доминацията на „психологическата естетика“, която според него е водеща в хуманитарните науки до началото на XX в. Изследването на полския феноменолог не е изолирана проява на съпротивата срещу детерминистката трактовка на изкуството. Книгата на Ингарден не остава незабелязана, но в средата на 30-те години неговата идея за неисторична естетика на литературата става обект на критика, а първият негов опонент е младият литературен историк Рене Уелек, преподавател по история на английската литература в Карловия университет и член на Пражкия лингвистичен кръжок (Уелек 1935).

Критичната позиция на Р. Уелек свързва идеите на Ингарден с концепцията на междувоенния структурализъм, като разпознава идентично схващане за естетическата ценност в трудовете на полския учен и Ян Мукаржовски. Позицията на Мукаржовски, сравнена и отъждествена с феноменологическата естетика, е опосредстваният начин да се открояят слабостите в теорията на Ингарден. Поводът за задочната дискусия между Уелек и Ингарден е „Историята на чешкия стих“, публикувана през 1934 г. и съставена от две основополагащи изследвания на Якобсон и Мукаржовски върху чешкия стих от Средновековието до XIX в. (Якобсон 1934, Мукаржовски 1934).

Уелек не пести похвалите си за работата на Якобсон и Мукаржовски: „Двамата автори поставят цяла поредица от въпроси: други изследователи могат да се научат от тях да виждат и наблюдават. (…) Статистиките, които

отначало може да уплашат всекиго, не бива да ни объркват, че става дума за метод, изискващ добър слух, висока възприемчивост и едновременно с това аналитичен дар“ (Уелек 1935: 440). Всъщност критичното отношение към литературната феноменология не приема нейната трактовка на литературната история. Несъгласието на Р. Уелек е един от отговорите на актуалния по това време въпрос за методите на новата литературна история, която подобно на Ингарден отхвърля психологизма и биографизма. От друга страна, полемиката илюстрира как междувоенният структурализъм (в трудовете на Мукаржовски) чете избирателно естетиката на Ингарден още през 30-те години на XX в., с цел да конструира актуален модел на литературноисторическо писане. С други думи, ключови понятия като *места на неопределеност, потенциалност на елементите в художествения текст, конкретизация, субективизация на изкуството* се изолират от първоначалния контекст на появата си и стават съставна част от нова научна концепция.

Основните аргументи на Уелек са три. Първият е обезличаването на литературната индивидуалност като фактор в литературната история, вторият е игнорирането на читателя в историческата реконструкция, а третият е отъждествяването на естетическата стойност с иновацията, тъй като според Ян Мукаржовски литературният историк „оценява само един критерий: критерия за новостта“ (Уелек 2005: 87). Критичният поглед на Уелек търси ефективна литературноисторическа концепция, която не отразява обичаи и нрави, не съвпада с историята на идеите в определен момент от развитието на дадено общество (нация), не е идентична с историята на изкуствата (тъй като вече не е традиционен обект на естетиката). Освен това литературата не е схващана като абстракция, която не може да се разглежда извън връзките си със социалното. Уелек схваща литературната история като дисциплина, която не е идентична с литературната критика или социалната история (Уелек 2005: 70); освен това не се доближава по своето предназначение до „историята на мисленето“ и не следва да се състои от „впечатления и оценки върху отделни произведения, подредени повече или по-малко в хронологически ред“ (Уелек-Уорън 1949: 263).

Обективната надпоставеност на литературния историк в трактовката на Мукаржовски е противопоставена на субективния подход, на оценъчността в литературнокритическата практика. Оценката, твърди Уелек, не е акт, свързан с динамиката на изследваната литературна еволюция. Оценяването не е констативен акт, тъй като е избор на обекти не само въз основа на значимостта им като иновации, то се опира на актуалната скàла от ценности в конкретна социокултурна ситуация. Затова литературната история у Мукаржовски като история на иновациите има сериозна технологическа слабост, която не убягва от вниманието на Уелек. Когато новостите се определят като основополагащи ценности, подредени в еволюционна редица, не можем да разпознаем къде започва и къде завършва литературната редица, смята Уелек, а началната и крайната точка не влизат във фокуса на изследването и по този начин изпа-

дат извън нея. Затова трактовката на литературната история у Мукаржовски е сравнена с естетическата феноменология на Ингарден, а проблемът на феноменолозите, продължава Уелек, е в „допускането за вечното подреждане на „същности“ извън времето, към които вторично се прибавя емпирична индивидуализация“ (Уелек 2005: 77).

В „Литературното произведение на изкуството“ конкретизацията се опира на модификацията на обекти или предмети, изведени на преден план, които се реализират като съставна част от възприемането на текста, но се случват вече извън изходната текстова структура. Структурата играе ролята на равнище, изпълнено с инвенции, които предизвикват преживяванията на читателя. Това ограничение редуцира сферата на конкретизацията до равнище на изобразените предметности и явления. По този начин произведението се явява сложен обект, който е априорно зададен, а активността на читателя при конкретизацията се свързва преди всичко с предизвикването на усещания и емоции, като те имат само частично влияние върху възприемането на произведението, при това винаги остават извън него. Следователно конкретизацията на литературното произведение води винаги до неговата редукция, то никога не може да бъде постигнато в пълнота, а само частично, в отделните негови равнища и елементи (Ингарден 1931: 342–370). Този резултат според Ингарден е ограничаващ, негативен.

Причината за абсолютизирането на произведението на изкуството са ограничените възможности на индивидуализирания субект, който осъществява конкретизацията. Съпротивата на Ингарден срещу субективизацията на изкуството и идеята за относителността на художественото произведение водят към частичното подценяване на ролята на възприемателя, към редуцирането на неговата активност. В този смисъл „изцяло е отхвърлена представата, че произведението може да изобразява и сферата на реакциите на възприемателя, че ключово означаемо на произведението може да стане именно възприемателят“ (Билек 1994: 181). Съпротивата на Ингарден срещу психологизма в хуманитаристиката води до крайност като отричането на каквато и да било съществена роля на читателя. Произведението е нещо есенциално и едновременно с това е непостижимо, затова всяка конкретизация е крачка встрани, извън произведението. Причината да оразличаваме произведението от всички негови следващи конкретизации е в това, че те съдържат различни елементи, които няма да открием в произведението. Концепцията на Ингарден за съжаление не определя къде се намира границата между елементите, включени в произведението на изкуството, и елементите, с които разпознаваме процеса на конкретизацията. Художественото произведение съществува преди възприемателя, само за себе си, реализацията му в рецепцията е винаги крачка извън, отвъд или въпреки него, няма нищо общо с битуването на произведението. „Ингарден сякаш довършва изходната представа на Мукаржовски за творбата като естетически обект, който е даден в своята ограниченост и изолираност

веднъж завинаги, без оглед на промените в начина на неговото възприемане. Неговата идентичност остава непроменима, въпреки че произведението живее само за себе си (но като нещо подобно на надстройка, избор, който винаги е едновременно и редукция) именно в комплекса на своите конкретизации; като тяхно следствие може да се променя. Интерпретацията на произведението през погледа на Ингарден се явява като опит за връщане към неговия идеален опростен образ, очистен от всички субективни наноси, като търсене на неговата субстанция, на неопетненото начало, докато „животът“ на произведението е стадий от неговото перманентно опетняване, на субективистична редукция в една или друга посока“ (Билек 1994: 182).

И така, защо според Рене Уелек изкуството не може да съществува само по себе си и как конкретизациите на произведението са преди всичко индивидуални? Дискусията, започната от Уелек, формално диференцира литературния критик от литературния историк като две различни позиции спрямо опита от четенето на литературата. Емпиричният опит на историка е немислим без конкретизациите, които дефинират актуалните естетически ценности в една литературна ситуация. Парадоксът на полемиката е основателната критика към Мукаржовски, който в теоретическата аргументация на своята концепция за литературна история подценява значението на литературно-критическия отзвук, а в практическата си работа върху художествения текст онагледява как удачно се прилага оперативното писане на литературната критика.

Ян Мукаржовски не репликира Уелек, библиографията с трудовете му и личният му архив не съдържат дори споменаване на полемиката. Първият отговор обаче се появява през същата 1936 г., когато Уелек обобщава и систематизира несъгласията си с феноменологическата естетика на Ингарден в студията „Теория на литературната история“ (Уелек 2005). По повод на годишнината от смъртта на К. Х. Маха Мукаржовски пише няколко статии, посветени на чешкия поет романтик (Мукаржовски 1991), останали задълго непознати до изданието им от 1991 г. В сравнение с подхода на младия Мукаржовски към творчеството на Маха от края на 20-те години на XX в. в статиите „по повод“ гледната точка на литературния историк удивително хармонично съжителства с опита на оперативния литературен критик. Резултатите от изследването върху естетическите ценности, които надпоставеният, неутралният историограф наблюдател не съумява да достигне (основният обект на критика от страна на Рене Уелек), са онагледени в богатата на реторични обрати стилистика. Мукаржовски я полемизира със съвременниците си и за целта съчетава запомнящи се критически метафори с прецизно изложен и достъпно поднесен литературноисторически наратив. Полемичният тон редува телеграфни прости изречения със сложни синтактични конструкции, подредени в съчинителни връзки. Тук Мукаржовски показва владеенето на изказа на „борбената провокация“, който е разпознал в рецензията си върху „Теория на прозата“ на В. Шкловски. Какви са посланията в творчеството на Маха, които не бива да пропуснем?

Литературната история е памет, която съхранява опита на всички предходни поколения читатели. Схващането за паметта у Мукаржовски – макар да не отпраща пряко към Анри Бергсон, показва сходства с позицията на френския философ: паметта не се определя от функцията ѝ на механично умножаване на знания и информация. Разчитането на инвенциите в художествения текст, които новите читатели определят като актуални, е немислимо без натрупването на знанието за предходните естетически ценности. Процесът на непрекъснато допълване има две предназначения: да съживява посланията на литературния текст (текста Маха) и да предоставя неповторимата възможност на всяко ново поколение читатели да изрази себе си в непрекъснатата верига от натрупвания. Текстът Маха има своите „градивни камъни“, които остават непроменени, с тях разполага всеки следващ читател: „Творчеството на Маха стоеше недокоснато като в деня на своето раждане. Защото това, което създава неговото очарование, не са градивните камъни, а тяхното използване“ (Мукаржовски 1991: 11–12). Всяка индивидуалност или генерация преподрежда непроменимите елементи, за да обогатява историята на четенето. Всеки нов прочит носи знание както за своя обект, така и за перипетиите, през които преминава четенето. Актът на „композирането“, složit Máchu – по думите на Мукаржовски, се определя от съзнанието за отговорност както към литературното наследство, така и към самите себе си. Изграждането на литературния текст по нов начин свидетелства за опита на читателя, за неговите актуални литературни предразположения и културна памет, а също така обуславя бъдещата съдба на литературата. В този смисъл литературната история у Мукаржовски е общуване между читателските поколения, изучаване на техния опит, поле на самоидентификацията им чрез контакта помежду им, който не позволява сливането на актуалния (новия) опит с резултатите от миналото.

Творчеството на Маха е подходящ „литературен материал“, въз основа на който структуралистите дефинират нова литературоведска методология. „Членовете на Пражката школа са нарисували пълен портрет на поета. Това е картина в три измерения: поетът като естетически феномен, като историческо събитие и като семиотичен субект“ (Долежел 2002: 100). Годишнината на Маха обаче променя подхода на Мукаржовски към „литературната индивидуалност“ (по думите на Уелек), чието присъствие в литературната история дотогава се свежда до доказателствен материал за констатирането на тенденции и описанието на систематиката. Маха променя изследователския фокус с конкретни (разпознати като индивидуални) признаци. На първо място, „творчеството и животът на Маха са фрагментарни“, а фрагментът предпоставя различни възможности за дописването. На второ място, поетът романтик размива и без друго трудно различимата граница между фикция и реалност. На трето място, всеки факт в неговата литературна биография може да се разположи в различни контекстуални полета. Маха не е изключен от развойните редици, които Мукаржовски конструира в научните си трудове. Поетът неизбежно е

част от еволюцията на чешкия стих като създател на чешкия ямб. (В език, чието ударение се запазва на първа сричка, отпадането на трохея е истинска революция и доказва съвършено овладяна поетическа техника.) Същевременно обаче Маха е част и от социокултурната история, в която известният упрек в космополитизъм от страна на негови съвременници възрожденци изостря неприемането на идеята за обществената полезност на изкуството. Приносите на романтика в националната литературна история са поставени в пряка връзка с общото литературно наследство, с което разполагат както Маха, така и неговите читатели. Не е открит начинът, твърди Мукаржовски, по който можем да установим произхода на всички мотиви и образи, които поетът унаследява от общочовешкия литературен опит, а и не се нуждаем от това. Естетическите стойности в историята на четенето нямат определена начална хронология, тъй като ограничената индивидуална памет на човека не може да обхване общата история на изкуството.

В годината на честването на Маха Мукаржовски се пита нееднократно как днес четем поезията, какви са нейните актуални естетически ценности. Въпросът за опита на съвременния читател – историк или литературен критик, също остава отворен. „Днес, от една страна, на поезията се позволява да бъде красива играчка, от друга страна, се изисква от нея да се появява в работна престилка и да помага в обучението и пропагандирането. А изкуството се задушава в такава теснина“ (Мукаржовски 1991: 31). Познатият читателски опит от възрожденския XIX в. се актуализира, тъй като и на литературната история няма да ѝ е удобно в предложената дреха. Четенето се лишава от своя специфичен литературен обект, от разчитането на значения в „тайнството“, „загадката“ Маха, а читателите губят правото да заявяват мястото си в историята на четенето. В паметта, която пази опита на предходните поколения, се отваря пролука; границите на отговорността пред себе си, миналото и бъдещите читатели се размиват, а по този начин се поставя под съмнение неповторимият шанс за самореализация.

Мукаржовски се отказва от предначертаната роля на литературния историк като остранен наблюдател и коментатор на абсолютни естетически стойности. Мълчаливото съгласие с позицията на Уелек в задочната полемика с Ингарден не е изненадващо, тъй като обективната реконструкция на литературния историограф се изкушава да посегне към емпиричните резултати на литературната критика. На второ място, Мукаржовски избира „индивидуалния опит“, зад който стои отговорността пред неповторимостта на тайнството на художествения текст, пред изкушението да „подредим отново градивните камъни“ в четенето, пред диалога със знанието на предходните поколения читатели. С други думи, идентичността на художественото произведение не може да се определя единствено в неговото битуване само по себе си. Литературоведският структурализъм премоделира отношението между произведението и неговата конкретизация, като извежда на преден план онова „пер-

манентно опетняване“ на иначе непостижимата същност на художествения текст. Субективистичната редукция е натоварена с положителен знак за разлика от теорията на Ингарден и се променя в основна насока при изследването на литературното произведение. Местата на неопределеност и смисловият потенциал, които едно поколение читатели са пропуснали, предоставят изключителния шанс за реализация на следващите поколения. Идеалният облик на произведението, изчистено от субективистични редукции, и неговата идеална субстанция са въведени в дълга редица от променливи конкретизации – новия предмет на литературната история.

ЛИТЕРАТУРА

Билек 1994: Bílek, P. K otázce individuální konkretizace literárního textu. Na okraj problému explicitní a implicitní subjektivity ve vztahu text-dílo. – In: *Česká literatura* 1994, č. 2., s. 178–190.

Долежел 2000: Doležel, L. K. H. Mácha, a Hero of Structural Poetics. – In: *A World of Slavic Literatures. Essays in Comparative Slavic Studies in Honor of Eduard Mozejko*. (Ed. Paul D. Morfia.) Bloomington, Indiana: Slavica, pp. 93–106.

Ингарден 1931: Ingarden, R. *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft.* Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1931.

Мукаржовски 1934: Mukařovský, J. Obecné zásady a vývoj novočeského verše. – In: *Československá vlastivěda 3*. 1934, Jazyk. Praha: Sfynx, s. 376–429.

Мукаржовски 1991: Mukařovský, Jan. *Příklad poezie. K otázce trvalé platnosti Máchova díla*. Praha: Pražská imaginace, 1991, s. 9–48 (ed. Milan Jankovič, Jaroslava Janáčková).

Уелек 1935: Wellek, R. Dějiny českého verše“ a metody literární historie. – *Listy pro umění a kritiku*, 4. ledna 1935, roč. II, č. 19–20, s. 437–445.

Уелек-Уорън 1949: Wellek, R., Waren, A. *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company. 1949

Уелек 2005: Уелек, Р. Теория на литературната история – *Homo bohemicus*, 2005, кн. 1–2, 70–88 (превод от англ. Адриана Недева).

Якобсон 1934: Jakobson, R. O. Verš staročeský. – In: *Československá vlastivěda 3*. Jazyk. Praha: Sfynx, s. 429–459.

ТВОРЕЦ, ЧИТАТЕЛ И КРИТИК В ПРЕДСТАВИТЕ ЗА ЛИТЕРАТУРАТА ПРЕЗ 40-ТЕ И 50-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК В БЪЛГАРИЯ

Радостина Петрова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The paper presents the new conception of writer, reader and literally criticism and their role in society after political changes in 1945. Comments concentrate on problem of uncertain authority of each participant in literature dialog and subordinate position of literature to propaganda.

Key words: Bulgarian literature, People's Republic of Bulgaria

След 9 септември 1945 г. коренно се променят принципите на създаване, разпространение и възприемане на художествената литература. Във връзка с масовото образование, с изискването за ангажираност на всеки един индивид в обществените и културните промени и с марксическата постановка, че художественото слово може активно да моделира съзнанието на масите, нараства интересът на обществото и институциите към литературата – не само към самите произведения, но и към техните създатели. Контролът върху качеството на литературната продукция вече не е преимущество само на тесните специалисти, но и на цялата общност и най-вече на партийния апарат. Съюзът на българските писатели (СБП), създаден през 1913 г., се превръща в единствената легитимна организация на хората на перото и реално в единствената възможност за достъп до издателствата и читателите. На 12 ноември 1948 г. във в. „Работническо дело“ е публикувана „Проекторезолюция на Петия конгрес на БРП (к)“ по марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт“, с която се възприема социалистическият реализъм като единствен творчески метод в изкуствата и те биват подчинени на нуждите на пропагандния апарат на Партията. Писателите, съпричастни с режима, получават възможност за публични изказвания, които излизат извън рамките на специализираната институция (СБП) и достигат до широката публика чрез печатните издания.

Основен материал на настоящия анализ са текстовете, включени в сборниците „Беседи с младите“ и „Принудени текстове. Самокритика на българските писатели“[1]. Събраните в тях трудове с официален характер очертават новата визия за литературата и нейните функции в социалистическото общество. В тях се открояват фигурите на твореца и на читателя като участници в литературния диалог и на критика като основен регулатор в него.

[1] Дойнов, Пл. (съст). *Беседи с младите. Срещи и разговори на Димитър Талев, Христо Радевски, Георги Караславов, Никола Фурнаджиев, Камен Калчев, Емилиян Станев (1958–1962)*. София: Ciela, 2010; Дойнов, Пл. (съст). *Принудени текстове. Самокритика на българските писатели (1946–1962)*. София: Ciela, 2010. Всички цитати са по тези издания.

Обект на изследването са именно измеренията на тези три имагинерни образа, така както са изобразени в рамките на представата, която социалистическата литература изгражда за самата себе си. Въпреки това дори в идеологически издържаните изказвания проличават определени противоречия, които маркират проблемните пунктове в литературния живот, критическата мисъл и творческото самосъзнание.

Творецът

Обществеият статут на писателите в социалистическите общества е изключително висок във връзка с привилегированото място на литературата като важен елемент от идеологическия апарат. Американският славист Андрю Барух Вахтел изтъква, че „се оформя почти утопична система за създаване на художествена литература, даваща значителен сегмент от образования елит (...) с по-висок статус“ (Вахтел 2007: 33).

Важно място в официалната реторика заема сравнението на твореца с „учител“ в смисъл на „духовен водач“.

Георги Караславов:

*Писателят, по **естеството** на своята работа, се явява **учител**, а учителят трябва да знае малко повече от своите ученици* (тук и по-нататък – подч. мое, Р. П.) (Беседи с младите, 115).

Тази образност действа в две посоки. От една страна, разкрива твореца като активен участник в изграждането на социалистическото общество, като част от елита, който утвърждава и разпространява новите истини. В същото време актуализацията на символните образи на „учителя“ и „водача“, характерна за възрожденската традиция, е белег и за стремежа на социалистическата идеология да се наложи като част от естествения исторически ход.

С тази цел започва и изграждането на нов канон, на система от образци от световната и родната литература, които да оказват влияние не само върху възпитанието на гражданите, но и върху оформянето на творческите личности. Именно привилегированата група прави оценка на културното наследство според новите идеологически издържани категории.

Позицията на безусловен еталон в тази система заема класическата руска и най-вече съветската литература. Посочването на Маяковски като основен образец за подражание разкрива схемата за митологизация на личността в социалистическия контекст. Сериозно внимание се обръща и на родната литературна традиция, като стремежът е да се очертаят устойчиви тематични рамки в развитието ѝ, да се изтъкне връзката между творците от епохата на Възраждането и революционните комунистически поети. Като основни ценности се извеждат художествената обработка на „народния език“ и активната обществена позиция, но дори и утвърдени като образци в тези области творци подлежат на критика, правят се изкуствени срезове на тяхното творчество (Яворов, Йовков, Елин Пелин).

Намерението за изграждане на приемственост на „прогресивните идеи“ не се ограничава с оформянето на литературния канон, а се пренася и върху идващите поколения. Изключително значение придобиват „младите“ писатели, които получават специална подкрепа от съответните институции, а предаването на натрупания опит става важно задължение на утвърдения творец.

Георги Караславов:

... за ония, които ще дойдат на смяна и които ние с радост ще посрещнем, затуй защото нашият живот се развива с гигантски крачки и трябва да се развива нашата литература (Беседи с младите, 114).

Пламен Дойнов определя този тип общуване като „многослоен ритуал“, който „осъществява на живо приемствеността в литературата“ (Дойнов 2010: 9–10). Приобщаването към привилегированата група, своеобразното посвещение е гаранция за принадлежността към елита на новото общество и съпричастността към неговото изграждане.

Влизането в тази авторитетна общност е свързано и с поемането на определени отговорности. Творческият труд се възприема в контекста на изграждащия се социализъм като форма на служене. Някои писатели изразяват този постулат абстрактно, като дълг, най-вече към народа (Ем. Станев, Д. Талев).

В други изказвания, принадлежащи на членове на Партията и на председателите на СБП, т.е. пряко свързани с идеологическите задачи, общественият ангажимент на писателя експлицитно е обвързан с Партията и задачите на политическата пропаганда. Георги Караславов определя недвусмислено литературата като „*могъщо, макар и своеобразно идеологическо оръжие*“ (Беседи с младите, 148).

Освен многобройните призиви към обществена дейност и подчиняване на литературното творчество на политическата необходимост се наблюдава и санкциониране на писателите, които остават настрани от „социалистическото строителство“. Това личи в самокритиката на Славчо Красински, който се чувства длъжен да отговори на „въпроса за моето неучастие в досегашните културни прояви“ (Принудени текстове, 67), в писмото на Пеньо Пенев до Георги Караславов и др. Никола Георгиев с голяма доза ирония описва почти параноичното поведение на писателите през този период: *Дошли са години, в които „да стоиш настрана“ и да не участвуваш в изграждането на новия живот е силно значещо и още по-осъдително, години, в които за ръждясалите си пера се хващат поети, пролетният вятър на чиято поетика и вдъхновение отдавна се е извял и изветрял* (Георгиев 2003: <http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/nova/chudomir.htm>).

На заден план остава дори обективната естетическа оценка на литературното произведение, политическата грамотност многократно се изтъква като основен фактор за написване на значими текстове. Христо Радевски твърди, че „Един писател може да е много талантлив, но когато се обърка в тия ра-

боти, той дълго време не може да се оправи и се смущава неговата творческа работа в края на краищата“ (Беседи с младите, 111).

Творците, на които се приписват изключителна роля и способност за въздействие, които са превърнати в почти митологични фигури, „живи класици“, се оказват изцяло подчинени на задължението да пишат послания към народа, съобразени с изискванията на режима, едновременно привилегировани и подчинени, а литературата, представена като една от основните сили и ключова национална ценност, се заявява (експлицитно) като елемент на пропагандния апарат.

Интересен е начинът, по който производствената терминология, присъща за пропагандния апарат и бюрократичния език, навлиза в коментарите за литературата. Появяват се понятията „литературен работник“, „дисциплина на писателския труд“, „квалифицирани литературни кадри“. В същото време, в което се митологизират определени творчески личности (вкл. приживе), върху литературния живот се пренася и идеята за колектива.

На ниво език „доближаването“ до народа, до работниците, които „строят социалистическата родина“, е осъществено. Творческите усилия на писателите, възвеличавани като водачи и икони на режима, се оказват равностойни на всяка една трудова дейност.

Читателят

Във връзка с идеологическите промени, новия статут на литературата и нейните задачи се появява и специфична концепция за читателя, като върху него се фокусира много повече внимание, отколкото през предходния период. Читателят представлява социалните групи, на които новият режим отрежда привилегировано място в обществения живот:

Божидар Божилов:

За нас е извънредно ценно мнението на тия, за които пишем, мнението на ***работниците, трудещите се селяни, студентите, войниците*** (Принудени текстове, 140).

Димитър Димов:

Истината изисква да призная, че именно тия хора – ***партизани, работници, селяни, народни интелигенти*** *– поеха от Вас защитата на книгата* (Принудени текстове, 219).

На читателя се приписват непогрешим вкус и способност да оцени реалната стойност на произведенията на автора:

Георги Караславов:

... но да излъжеш литературата, читателя да излъжеш, това не е възможно и това трябва добре да го разберете и добре да го знаете (Беседи с младите, 144).

Появява се ясно изразена аналогия с образа на народа, който реториката на комунистическата власт издига до ранга на висш коректив за стойността на всяко явление. Ключов за идеологията е образът на „новия човек“, който е дейно ангажиран не само в социалистическото строителство и стопанския живот, но проявява и все по-активна обществена позиция. Авторитетът на литературната публика такава, каквато я виждаме в изказванията на българските автори, е неимоверно повишен именно поради факта, че тя е обвързана с представата за прогресивното развитие на обществото.

Христо Радевски:
Днешните творци на поезията трябва да знаем, че хората утре и вдругиден ще стават все по-съвършени, ще бъдат все по-взискателни към поезията, която отразява в някакъв аспект обществените чувства и настроения (Беседи с младите, 90).

Всъщност взаимодействието е двупосочно, което прави облика на читателя проблематичен. Наред с човека на бъдещето и строителя на социалистическото общество той се явява във връзка с представата за твореца като водач и учител, в ролята на ученик, който се нуждае от напътствия и пример.

Христо Радевски:
Ние възпитаваме хората, учим ги на високи добродетели, които са отразени в здравата поезия на миналото, добродетели, които се култивират сега в нашето общество (Беседи с младите, 110).

Писател и читател непоследователно разменят своите места, авторитетът на единия нараства неимоверно за сметка на другия в зависимост от конкретната необходимост на идеологическите построения. Още повече, това явление се наблюдава и в рамките на едно-единствено изказване, очевидно без авторът му да усеща логическото противоречие:

Христо Радевски:
***Читателите налагат** това. Ние трябва да вървим **пред читателите**, а не след тях* (Беседи с младите, 112).

Създава се впечатлението за процеси, които текат в предначертана последователност, без да е от значение ролята именно на хората, на които е приписано изключително влияние върху тях.

Критикът

Коментирайки обществата, в които литературата е натоварена изключително с обществени функции, Никола Георгиев отбелязва, че „*В такава напрегната обстановка с голяма сила може да започне да звучи гласът на*

литературната критика, а литературният критик да се издигне в средищна социална фигура, в говорител на идеи и обществени слоеве, чието слово те очакват с нетърпение и внимание, не по-малко, отколкото словото на писателя“ (Георгиев 2001: <http://literne t.bg/publish/ngeorgiev/m_s/prilozhnost>). Промените, настъпващи в литературния живот през 40-те и 50-те години, създават именно ситуация, в която се появява нуждата от критическа фигура от нов тип. Тя е изключително авторитетна не само в академичните среди, но и пред обществеността. Самите писатели открито заявяват своята подчинена позиция спрямо литературните критици.

Андрей Гуляшки:

Аз имах известни основания, и то здрави, да вярвам на тази критика, която е била моите недостатъци и ме е насочвала по прав път (Принудени текстове, 158).

Отново се разиграва двойката учител–ученик, като този път творецът е в позицията на нуждаещ се от напътствия, а критикът е този, който „знае малко повече“. В началото на периода художествените текстове са изцяло зависими от оценката на критиците, като всъщност от последните се очаква да моделират целия литературен живот в идеологически вярната насока:

Иван Бурин:

Критиците ще трябва да бабуват на всяко нормално родено дете и между многото деца ще се роди и този младенец, който ще бъде гениалното произведение (Принудени текстове, 87).

Авторитетът, с който се характеризира фигурата на критика, е пряко обвързан с представата за литературата като средство за моделиране на съзнанието и изява на възможностите на новата действителност. Както в случая с твореца, и тук се наблюдава тясна взаимообвързаност между престижа на дадена обществена позиция и очакванията, отправени към хората, които я заемат. Този факт става явен при обсъжданията във връзка с т.нар. случай „Тютюн“. Показателно е, че литературният скандал попада в самия център на общественото полезрение именно защото засяга представители на върховете на литературната йерархия (Пантелей Зарев, Андрей Гуляшки, Стоян Каролев, Максим Наимович). Дискусията се пренася върху качествата на българската критика изобщо, изтъкват се прекаленият догматизъм, откъсването („кабинетна изолираност“) както от естествения развой на литературата, така и от „живия живот“.

Важен момент са и взаимните нападки между писатели и критици:

Пантелей Зарев:

Аз мисля, че помощта, която е нужна да ни се окаже, трябва да излезе именно от писателите. (...) *Някои писатели трябва да преценят собственото си гледище за нашата критика* (Принудени текстове, 156).

Иван Бурин:

Последните години аз усвоих шаблона за социалистическия реализъм, както се теоретизираше, и още по-лошо, както се прилагаше в много случаи от критиците (Принудени текстове, 169).

Изкуственото оценностяване на една категория за сметка на друга, извършено непоследователно според конкретните моментни нужди на идеологически насочената реторика, довежда всяка от страните, които вземат участие в процеса на възприемане и оценка на художественото произведение, до несигурност в собствените позиции, до неспособност да заяви и защити своето мнение без колебания. Единственият изход е въвеждането на инстанция с несъмнен престиж и висш авторитет. Такава се оказва в социалистическата действителност Партията в лицето на своя ръководител. Моделът на намеса на водача в литературния живот на страната е познат от опита на Съветския съюз и е симулативно пренесен у нас. Въпросът излиза от обхвата на литературно-естетическите дебати и се пренася в сферата на политическото говорене. Дори литературата, която заема привилегировано място в обществения живот и е обект на изключително внимание, се оказва разколебана стойност, която не може да намери изход сама в себе си. Става ясно, че в държавата има само един авторитет, само един еднозначен критерий с непроменлив статут – това е Партията.

Заключение

В сложните условия след 1945 г. българската литература се опитва да намери своя нов път. Наред с политическите трансформации културното пространство също променя своя облик, а статусът на участниците в литературния диалог е разколебан. Дори в изказванията на писателите, подчинени на изискванията на идеологически правилното говорене, личи неясното разпределение на авторитета на твореца, читателя и критика. Всяка една от тези категории се оказва едновременно водещ фактор в развитието на културата и напълно подвластна на необходимостите на времето, както и на общественото развитие, като често е привилегирована за сметка на другите. Литературните скандали и тяхното разрешаване с намесата на партийния апарат доказват, че въпреки тиражираното в пропагандните и теоретическите текстове на социализма мнение за високия статут на художествената литература тя се оказва изцяло лишена от право на свободно и естествено развитие. Кризата, настъпила в литературния живот вследствие на авторитарната намеса на властта и пълното му подчинение на нуждите на идеологията и агитацията, довежда до ясното съзнание за нужда от промени и постепенното автономизиране на поезията и прозата в последвалите десетилетия.

ЛИТЕРАТУРА

Вахтел 2007: Вахтел, А. Б. *Да твориш след комунизма.* София: ИК „Библиотека 48“, 2007.

Георгиев 2001: Георгиев, Н. *Мнения и съмнения*, Варна: ЕИ „LiterNet“, 2000–2001 <http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/m_s/prilozhnost>.

Георгиев 2003: Георгиев, Н. *Нова книга за българския народ*, Варна: ЕИ „LiterNet“, 2003 <http://liternet.bg/publish/ngeorgiev/nova/chudomir.htm>.

Дойнов 2010: Дойнов, П. Между разговора и наставлението. Срещи на водещи писатели и администратори на СБП с млади литератори (1958–1962). – В: *Беседи с младите. Срещи и разговори на Димитър Талев, Христо Радевски, Георги Караславов, Никола Фурнаджиев, Камен Калчев, Емилиян Станев (1958–1962)*. Съст. Пл. Дойнов, София: Сиела, 2010.

КОМПЕНСАТОРНИ МЕХАНИЗМИ ЗА ПРЕОДОЛЯВАНЕ НА ТЕМПОРАЛНАТА АСИМЕТРИЯ В КОМУНИКАТИВНИЯ ТАНДЕМ АВТОР–ЧИТАТЕЛ*

Димитрина Хамзе

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

The multiple-discourse area of the narrative text constitutes the dialogical network within the Author-Reader communication. Both communicants synchronize their temporal fields through different compensatory mechanisms such as: the plurality of roles of the central communicants, the dialogical character of the inner and worded soliloquy, the categories of the comic, the polymorphic and fluctuating identity of the narrator, the dehierarchizing of the positions and the diversity of the linguistic means.

Key words: Author, Reader, dialogue, time, synchronization, comics, identity, language

Емпиричната, или хронологична, асиметрия на темпоралните периметри на автора и читателя (за удобство в хода на изложението ще бъдат означавани със символите съответно А и Ч) по презумпция се очаква да бъде преодолявана, ако приемем, че художественото произведение като комуникативно пространство е перманентен и холистичен диалог между създателя и възприемателя на текста. Я. Лалевич изтъква факта, че с помощта на писмото не може да бъде осъществен непосредствен контакт, и тъкмо затова според нас трябва да се търсят механизмите за неговата компенсация: „*Mówienie i słyszenie składają się na jeden akt komunikacji, natomiast pisanie i czytanie, to dwa różne akty i dwa różne zdarzenia dokonujące się niezależnie od siebie, w dwóch różnych sytuacjach oddzielonych dystansem czasowym i przestrzennym [...] Piszący i czytający nie mają więc z sobą do czynienia bezpośrednio*“ (Лалевич 1975: 72–73).

Избледняващата граница между монолог и диалог в дискурсивната тъкан на литературния текст, всъщност вече неново откритие на хуманитарните науки, свидетелства не само за диалогичния характер на вътрешния монолог, но и за комуникативната кохезия, за постоянния, макар и имплицитен, речеви континуум между партньорите. Полифоничната структура, метаморфичността и многоролието на А превръщат интенционалния диалог в полилог, в който темпоралната дистанция между него и Ч като един от конструктивните гласове в динамиката на общуването (дискурсивната интеракция) е максимално скъсена и нерелевантна. Конкретният А с неговата субектна полидистрибу-

* Бих искала да благодаря на скъпите си колеги от Софийския университет „Св. Климент Охридски“ за прекрасната възможност да участвам в поредните (Единадесети) Славистични четения.

Z całą wdzięcznością Fundacji Popierania Nauki „Kasa im. Józefa Mianowskiego“ za bezcenne finansowe i merytoryczne wparcie mojej pracy naukowej, dzięki którego powstał niniejszy artykuł.

тивност „разговаря“ с Ч в няколко регистъра (на няколко нива) като: субект на творчески операции, вътрешен А или наратор (литературен субект), протагонист двойник, виртуален Ч или адресат на нарацията. Авторът проектира идеалния Ч, който се отразява по един или друг начин в полето на реалния Ч. Възприемателят наистина няма възможност за директно въздействие върху траекторията на разказването или диалозите между героите, но въпреки това ролята му е много съществена, тъй като във всички случаи той е поводът („главният виновник“) за възникването на литературната творба. В този ред на мисли ни е близка позицията на Р. Рорти, който казва за философията и литературата, че са „*coś w rodzaju rozmowy, do której się włączamy, a nie zestaw praktyk, do których musimy się dostosować*“ (Рорти 2007: 472). Йежи Яжембски в есето си „Между хаоса и формата“ възприема творчеството на В. Гомбрович като ексцентричен диалог, а ние бихме добавили – синхронизиращ позициите на А и Ч чрез постоянно поддържаното интелектуално и интерпретативно напрежение помежду им: „*Kreacja nie jest w pełni świadoma – polega na nieustannej walce czynnika podświadomego, żywiołowego z myślą porządkującą, a więc* ***dzieło jest w pewnym sensie hieroglifem zarówno dla czytelnika, jak i autora*** (подч. мое, Д. Х.)“ (Яжембски 1972: 197).

1. Един от признаците за новаторство в съвременната проза е релефната тенденция към метафикционалност в прозаичните жанрове, а редом с нея – актуализацията и вербализирането на отдавна забравени маркери на **реторичния стил**. Благодарение на него и на дигресивните сегменти в текста, както подчертава Д. Осташевска, се установява нова форма на разказване, при която продукторът наратор с експлицитни средства откроява диалоговото си отношение към рецепиента (Осташевска 2007: 19). Нараторът е вече не само създател на текста, което не пропуска да отбележи на много места в творбата, но той настоява да ангажира в тази дейност и възприемателя, когото въвежда и настанява в своята темпорална орбита. Полската изследователка дава ярък пример от романа на Марек Бенчик „Терминал“, в който прави впечатление не само петрифицираната начална фраза, но и комерсиалните акценти: „***Coś wam opowiem****, po to żyję, zresztą suchej kości pióro się trzyma, a* ***wy po to być może kupiliście tę książkę, po to by dowiedzieć się co słychać u innych****, i to jest wspaniałe*“ (цит. по Осташевска 2007: 20). Дж. Остин прави едно, на пръв поглед банално, но всъщност изключително ценно наблюдение в комуникативен план – той смята, че говоренето е рационално действие и има смисъл само когато съществува възможност рецепиентът **да не знае това**, което му се казва (цит. по Шимура 1982), а това е важно условие той да бъде привлечен и синхронизиран с продуктора в комуникативната зона.

2. Според конвенционалната схема на мислене полският писател Гомбрович е трудно комуникативен в живота. През погледа на обществото той е изтъкан от страхове, фрустрации, безпокойства, всякакви притеснения, мании и комплекси и често пъти се държи неадекватно. На литературното попри-

ще обаче никога не е проявявал особена стеснителност, а напротив – дързост в провокирането и предизвикването на читателската реакция, заемайки всевъзможни ексцентрични пози. Предизвикателството, което автоматично се свързва с иритация, враждебност, отблъскване, в литературния текст е покана за активно и благотворно сътрудничество, за плодоносна дискусия между равноправни и равноценни партньори, която може да протече интенционално в синхронизираното и коритмизирано пространство на двамата събеседници.

2.1. Един от основните стимули за поддържане на интерактивната динамика и механизми за синхронизация на главните комуниканти в литературното пространство е предизвикателството на **комиката** – главен философско-естетически метод на Гомбрович за концептуализация и категоризация на явленията, както и за конструиране и въздействие на художествения текст. По аналогия с антиномичната структура на комичните категории (експлицитно одобрение и възхвала, имплицитно порицание и критика) отношението на А към Ч се движи в амплитудата деонтика (императивност)–свобода. Антитетиката в подхода на А към Ч не разхлабва връзките в комуникативния тандем, а ги заздравява (действа консолидиращо), тъй като поддържа интелектуалния тонус, активното бодърстване, трайната концентрация и креативност на Ч, и то на равноправни начала. Високата аристократична позиция на А като продуктор на комика, т.е. съдник и коректив, е снета от самия него. Той се „саморазвенчава“ чрез автоиронията и автопародията като предистория и първоизточник на комическите процедури, насочени към друг обект. Изиграването на себе си от другата страна, от мястото на възприемателя, автоперцепцията като ироничен обект, разширяването на самоличността с друга роля (а това е и условно антиформие – поне като процес на преход от една форма в друга, както и пробив в първоначалната застинала форма) са **фикционално сливане с Ч** и **дейерархизация на позициите**. В забележителната си студия „Конструктивна пародия. За „Порнография“ на Гомбрович“ М. Гловински отбелязва, че писателят започва последния си роман с „Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych“ (всъщност и двата романа – „Космос“ и „Порнография“, започват почти еднакво. В „Космос“ началото е: „*Opowiem inną przygodę dziwnejszą...*“), сякаш пространството, което го дели от Ч, е минимално, сякаш той му е под ръка (Гловински: 2000). Според полския учен тази илюзорна близост е сигнал за дистанция. Ситуациите на фамилиарно събеседване (*gawędowe opowiadanie*) по негово мнение са само знак за определена култура, за включване в пародийна игра и следователно не могат да се приемат безрезервно. В нашия изследователски ракурс това не е проксемична заблуда, имплицитна дистантност, а поредно доказателство за сближаване на „климатичните пояси“ на А и Ч. Интегрирането на Ч в **пародийната игра** е покана за партньорство в нея, още повече че писателят както в знаменития си многотомен Дневник, така и в някои от произведенията си предлага на Ч **инструкции** за разчитане на техния код. В романа „Фердидурке“ напр.

такава роля играят трите дигресивни компонента: двата философко-есеистични очерка, съответно V и XII раздел (*Filidor dzieckiem podszyty* и *Filibert dzieckiem podszyty*), и предговорът към втория очерк (*Przedmowa do Filiberta dzieckiem podszytego*) – XI раздел. В романа „Транс-Атлантик“ направляването на Ч по интерпретационните маршрути и темпоралната когравитация на комуникантите се осъществяват в двата предговора, датирани от 1951 и 1953 г. и публикувани в края на романа. Освен с прескриптивите указания за херменевтичен сондаж и с авторовата мотивация и оценка на избрания подход непосредственият текстуален диалог е белязан с преки **деиктични обръщения** (2.л. мн. ч. на глаголната форма и личното местоимение за 2.л. мн. ч.) и елиптични предупреждения или деонтични свръхмодални оператори като императивни формули: „*Ja, jeśli* ***przypominacie sobie****, zawsze byłem autorem „trudnym“ i dostępnym tylko dla ludzi bardziej wyrobionych. Jednakże przyjąłem ostatnio zwyczaj poprzedzania moich rzeczy przedmowami, które ułatwiają nawet czytelnikowi niezbyt wytrawnemu podejście do mojej literatury – i ten system wydaje mi się niezmiernie praktyczny [...]* ***wy*** *zaś nic, lub prawie nic, o mnie* ***nie wiecie****. W zupełnym osamotnieniu przedzieram się przez gąszcz sztuki [...]* ***Ostrożnie jednak****! I radziłbym* ***wam*** *dobrze zastanowić się, zanim mnie zlekceważyć*“ (Подч. мое, Д. Х., *T–A*, 125)...; „***Musicie zrozumieć****, że Trans-Atlantyk nie jest igraszką ani kaprysem, ani przypadkiem, ale logicznym i nieuniknionym następstwem mego – polskiego rozwoju*“ (подч. мое, Д. Х., *T-A*, 137). Във втория предговор се конструира още един симултантен диалог – между авторовата творба като самостоятелен „субект“ и А в ролята на неин Ч. Очевидно читателската позиция на А се раздвоява: първата е споменатата току-що, а втората е на имагинерния Ч на себе си като А. Пародирането на собствения статут като А – „Самодържец“ (автопародия), и депрециативната оценка на собственото творение премахват йерархиите, изравняват и солидаризират А с реалния Ч: „*Nic więcej nie potrzebuję nadmienić o* ***utworze****... który, będąc zwariowanym dzieckiem pijanej Muzy,* ***kpi sobie z wszelkiej problematyki*** *i* ***z komentarzy autora***“ (подч. мое, Д. Х., *T-A*, 141). Нещо повече, тук откриваме пародия на пародийния изказ (пародия на квадрат). Авторът пародира самата конвенция на авторизирането в литературата и подкопава идентичността на наратора. Затова отношението му към Ч е амбивалентно: привличане и агресия, откровеност и неискреност, убеждаване и преувеличение, окуражаване и шокиране, но винаги е подплатено с добронамереност и консолидиращо намерение. Понякога Гомбрович умишлено заема провокативни пози, за да подразни Ч и да ускори комуникативния обмен. Високият му градус се поддържа от **фабуларизацията на интелектуалните състояния** (много сполучлив термин на З. Лапински) в цялото творчество на писателя. Така А постоянно активира креативните потенции на Ч. Ч умножава смислите, става автор на нови смисли. Д. Корвин-Пьотровска изтъква функцията на възприемателя в когнитивен аспект: „*Odbiorca – jako konceptualizator – za pomocą tych ram* (autora/czytelnika i gatunku literackiego,

dopełn. moje – D. H.) *porządkuje informacje, nieustannie dokonując weryfikacji lub też zmian poznawczej ramy (i związanej z nią perspektywy), co w efekcie prowadzi do ciągłego zwielokrotnienia sensów*“ (Корвин-Пьотровска 2006: 100).

2.2. **Гротеската** (любима категория на Гомбрович) като основно изразно средство за пародиране, но същевременно и със самостоятелен статут на мощно естетическо, пластично-изобразително и трансцендиращо „изобретение“ е най-„гостоприемната“ по отношение на Ч конструкция – тя сякаш го всмуква, кани го на собствена сцена за участие в общ спектакъл. Така Ч съпреживява отблизо литературната събитийност и собственото си протагонистично превъплъщение, след което „слиза от сцената“ и вече е подготвен от дистанция да конципира адекватно гротесковата образност.

2.3. **Калейдоскопичната фигура** и многоролевата специфика на авторовия субект с неуловима идентичност в Дневника на Гомбрович са удобна платформа за разнообразни интерактивни практики в диалогичното пространство на А и Ч. Този автобиографичен и най-изповеден жанр в артистичната версия на Гомбрович е може би най-добрият пример за условността (фиктивността) на **монолога** в литературния сектор, дори за пародията на монологичността и за основанието на тезата, че монологът е всъщност дискретен диалог. В ценната си монография „Стратегиите на субекта. Дневникът на Гомбрович“ К. Хмелевска въвежда понятията **дискурсивен субект**, перформативен Аз и посттрадиционна (ненормативна, неесенциална) идентичност (Хмелевска 2010). Авторката забелязва нещо парадоксално – автобиографията в Дневника се преплита с анонимността, с изтриването на лицето на субекта, равнозначно на освобождаване от диктатурата на канона, т.е. от нормативната идентичност, както и с отказ от изпълняване на господстващите очаквания. Автобиографията се превръща в креация на субектна онтология. В този семантичен ракурс съдържанието на изказването не е толкова важно, колкото самият изказен акт, който се конкретизира благодарение на него (на това съдържание), но то самото никога не е окончателно. А отправя призив към Ч да ревизира позицията си по негов (на А) модел, призив за миметизъм, и същевременно се оставя в ръцете на Ч, показвайки, че по-нататъшната съдба на текста зависи от неговата воля. Така говоренето в Дневника се превръща в мисия: „*Ale muszę powiedzieć o tym, co mówię: nic z tego nie jest kategoryczne, wszystko jest hipotetyczne... Wszystko jest uzależnione od efektu jaki wywoła*“ (*Dz* ‘53’ 231). Дисперсната, или мултиплицирана, идентичност на А го прави виртуален и води до припокриване на орбитите на А и Ч главно благодарение на два квазикомуникативни акта: А–виртуален Ч и виртуален А–Ч. Отказът от категорично самодекларирание е защита на субективността, на способността за придаване на смисъл, които А транспонира в зоната на Ч. Липсата на център в този субект (констатацията на ексцентричност) е само привидна – центърът представлява именно стратегията, волята да останеш себе си, съпротивата спрямо дискурсивните практики. В този смисъл Аз-ът не е нито постмодернистичен,

нито децентрализиран и призовава отново Ч да последва примера му – да даде отпор на херменевтичните клишета, да не се подчинява на интерпретативните императиви (антиопресивна тенденция). Тази нестабилна, процесуална Аз-овост в процес на вечно ставане предопределя непрекъснатото поддържане на диалога с Ч, който неотклонно ще се опитва да я улови. Ако субектът беше детерминиран (а идентичността – фиксирана), нямаше да има истински диалог, комуникацията би била дефективна, защото А като схема би бил персонификация на симптоматична реч – следователно обект на анализ, и тъй като анализът е насилие – следователно обект на насилие.

2.4. **Темпоралните профили** и на вътрешния, и на изречения монолог позволяват локализация в плана на сегашното – всеки по свой начин. Изреченият монолог постоянно актуализира събитията и присъствието на Ч чрез най-различни **езикови средства** (имитиращи устна реч – при Гомбрович особено осезаеми чрез всички ярки признаци на gawęda): доминиране на фатическата и конативната функция, създаващи драматично напрежение между комуникантите, чрез трансформацията на изречения монолог в диалог; различни адресативни формули (вокативни обръщения, лични прономинални деиктори и *pan – Słyszysz pan*...), многобройни вметнати части, т.нар. синтактични прекъсвачи – *Wypijemy i pogadamy*...

3. Вътрешният монолог жонглира с плановете на емпиричното време (размества ги, преподрежда, обединява и слива), за да ги превърне в безкрайно сегашно. То се гради от свободните темпорални асоциации на комуникативните партньори. Естествен е когнитивният ни рефлекс да изтриваме границата между минало и бъдеще в едно постигнато и преодоляно (завладяно) като предизвикателство настояще. Чудесен пример за това дава Ж. Делюз в „Логиката на смисъла“ – с романа на Л. Карол „Алиса в страната на чудесата“, който според френския философ е опит за логически и психоаналитичен роман едновременно (Делюз: 2011). Алиса расте, но ние възприемаме растежа ѝ чрез нейното смаляване, защото си даваме сметка, че тя пораства, сравнявайки я с предишния ѝ по-малък размер. И обратно – от перспективата на нейната порасналост я възприемаме като малка (още непораснала). Така стигаме до заличаване на границата между предходно и следходно. Алиса не може да расте без смаляване и да се смалява без растеж (количествени и образни параметри формират представата ни за времето и мотивират динамиката на сегашното). Парадоксът на това **вечно ставане** е способността му да преодолява нормативната, ограничена представа за лиминалното сегашно. То представлява безкрайната идентификация (по подобие на авторовата и читателската „вариращи“ самоличности) на две едновременни посоки или смисли: минало и сегашно, вчера и утре, повече и по-малко, излишък и недостатък, активност и пасивност, причина и цел (това е единодействие, симултантност на антиномиите)... Така бихме си представили как наказанието предшества вината, викът – убождането, ястието – порцирането му.

Категорията време в художествения текст има различни аспекти: философски, структурален и езиков. Вътрешната диалогичност между тези аспекти антиципира и полага основите на конструктивния диалог между А и Ч, в процеса на който се синхронизират познавателните траектории на двамата комуниканти. Със съвместни усилия те изграждат нова форма на художествено конфигурирания, нелинеарен времеви континуум, който се проявява като вечно сегашно и непрекъснато се актуализира в перцептивната равнина на субекта рецепиент (Ч). Инструменталният инвентар за художествено изразяване на темпоралния синхрон в тандема А–Ч обхваща множество средства от различни езикови нива, свидетелстващи за съществуването на темпорални и пространствени елементи, общи за продуктора и адресата.

ЕКСЦЕРПИРАНИ ИЗТОЧНИЦИ

Гомбрович 1986 а: Gombrowicz, W. *Dziennik 1953–1956,* Dzieła, t. VII. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986; съкр. *Dz '53*'.

Гомбрович 1956: Gombrowicz, W. *Ferdydurke*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956; съкр. *F*.

Гомбрович 2000: Gombrowicz, W. *Kosmos*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000; съкр. *K*.

Гомбрович 2001: Gombrowicz, W. *Pornografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001; съкр. *P*.

Гомбрович 1986 е: Gombrowicz, W. *Trans-Atlantyk*, Dzieła, tom III. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986; съкр. *T-A*.

ЛИТЕРАТУРА

Гловински 2000: Głowiński, M. Parodia konstruktywna. O „Pornografii" Gombrowicza. – W: *Intertekstualność, groteska, parabola*. Red. M. Głowiński. Kraków, Universitas, 2000, 225–244.

Делюз 2011: Deleuze, G. *Logika sensu*. Warszawa: PWN, 2011.

Корвин-Пьотровска 2006: Korwin-Piotrowska, D. *Powiedzieć świat – kognitywna analiza tekstów literackich na przykładach*. Kraków, 2006.

Лалевич 1975: Lalewicz, J. *Komunikacja językowa i literatura*. Wrocław, 1975.

Осташевска 2007: Ostaszewska, D. Interakcje komunikacyjne w tekście artystycznym. Na wybranym materiale współczesnej prozy. – W: *Język artystyczny*, t. 13, Red. B. Witosz. Katowice, Wyd. UŚ, 2007, 11–23.

Рорти 2007: Rorty, R. Osobne światy czy osobne słowa? Konsekwencje pragmatyzmu dla badań literackich. – W: *Teoria literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków, 2007, s. 472.

Хмелевска 2010: Chmielewska, K. *Strategie podmiotu. Dziennik Gombrowicza*. Warszawa: IBL PAN, 2010.

Шимура 1982: Szymura, J. *Język, mowa i prawda w perspektywie fenomenologii lingwistycznej J. L. Austina*. Wrocław: PWN, 1982.

Яжембски 1972: Jarzębski, J. Między chaosem a formą – Witold Gombrowicz. – W: *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*. Red. B. Faron. Warszawa, 1972.

ЛИТЕРАТУРА В РЕАЛНО ВРЕМЕ

Ренета Божанкова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article selects and analyses several examples of a relatively new experimental genre of e-literature, the one of microblogging on a Twitter platform. The short records in scope belong to different writers and languages and represent two of the ways of using Twitter – for short instant recordings of the seen or experienced and for playful revival of classical literary texts. The first type predominates and is considered to be a literary tendency similar to the impressionists' short prose, written in the beginning of the 20th century. The writers in the 21st century chose the Web 2.0 services to transfer to the online readers their ideas, thoughts, and impressions simultaneously, in real time, thus making tangible some new principles in literary communication.

Key words: genre, e-literature, blog, twitter, twitterature, impressionism

Незначителното и малкото –
там се таи животът, там гнезди той.

Г. Господинов „Физика на тъгата“

Краткостта е „душа на разума“ и „сестра на таланта“. Очевидно, вярвайки на Шекспир и Чехов, съвременната литература се преобразява във все по-кратки форми, които, поставени в рамката на технологиите, се превръщат в киберпоезия и киберфолклор, в нанонаративи и блогове, дори в еднословия (ако спомена едноименния проект на руския учен и писател М. Епщайн). Сред водещите характеристики на изброените малки форми са ниската степен на фикционалност и съответно високата на автобиографизъм, диалогичност, спонтанност, синхронност на записа, като последната, синхронността, е пряко свързана и в немалка степен всъщност предопределя краткостта. В някои от своите конкретни форми, като тези на блога с множество вариации, вкл. и на микроблога върху туитър платформа, те представляват литература, създавана без дистанция, в момента на събитието, и четена без отлагане, така че и трите компонента на литературната комуникация (автор, текст, реципиент) практически са вместени в реално време. Точно особеностите на тази литература в реално време, почти едновременно писана, публикувана и четена, са фокус на изследване, първите наблюдения от което излага тази статия.

Блогът, върху който се спираме в началото, е този на известния руски писател Б. Акунин (Г. Чхартишвили), създаден с идеята за събиране и представяне на исторически и литературен материал – възможен източник на следващи авторски текстове. Той подобаващо е озаглавен „Любовь к истории“ (http://borisakunin.livejournal.com/) и има подзаглавие мотивировка, ла-

пидарно изразено с думите „Добро пропадает“ (игра върху полисемията на „добро“, означаващо освен добро и натрупано богатство, състояние), както и пояснение, че достъпната форма на блога се оказва средството срещу това изгубване, изчезване на интересни истории, извикани от миналото, които без получаването на публичност ще останат отново само в старите книги и в дълбините на времето. Блогът на Акунин до определен момент събира не актуални, а минали събития, той служи като колекция, като ковчеже с ценности и находки и като минимузей на детайли, „уникати“ на словото и действието от миналото. Наблюдаваме сходство с писателския бележник, функционална тъждественост с него, но разликата е, че това съкровище от истории, събрано от автора на блога, е споделено и според правилата на интернет обществото му е предоставено за „честна употреба“. Както е обичайно за писателски блог, в този на Акунин се коментират замислите и новите му книги, това е фрагмент от литературния процес в реално време. Убедителни са присъствието на писателя, впечатлението за пряк контакт с него и по-близък достъп до личността и творбите му, подсилвани от активността на коментиращите постовете, но и от своеобразната игра, предложена на регистрираните потребители и коментатори – да станат членове на „Благородното събрание“. Тази забавна преднамерена архаизация намира своето развитие в един от коментарите към блога, в който четем: „Так всё-таки *блАгородное собрание* или *блОгородное*? :))“ (http://borisakunin.livejournal.com/11499.html).

В процеса на еволюцията си и в съответствие с актуално преживяното от Г. Чхартишвили и от Русия в последните месеци на 2011 и в началото на 2012 г. се променя профилът на отразяваните събития – от свързани с далечни исторически периоди те стават събития от актуалния момент, отклик на обществени вълнения, а като следствие от това блогът се променя от колекция в дневник, от дневник в персонална медия. Сюжетите на личното присъствие на писателя в актуално време започват да преобладават, но тъй като засягат съвместно преживяваното настояще, провокират и стотици коментари, стават повод за включване на всички инструменти на блог-платформата (архиви, коментари, препратки към приятелски блогове, микроблог в туитър), така че блогът успява да е едновременно и камерно пространство на споделящи приятели, и шумна агора.

След политическите вълнения в Русия от края на 2011 г., чийто активен участник бе Акунин, микроблогът му в туитър замълча задълго, после започна да публикува спорадично кратки текстове, по-скоро съобщения препратки, напр. за финала на конкурса за „правдиви истории за нелепи събития“, но и прегледът на старите записи (само 30 на брой) убеждава, че Акуниновата форма не е тази в микроразмер. Той е разказвач на истории, колекционер на събития и съдби. Неговите места в интернет обаче могат да се наричат и литература в реално време, защото читателските реакции и коментари са обикновено незабавни и непосредствени, създаващи усещане за спонтанност, независимо

дали Акунин пише за събитията от изминаващия ден или разказва история отпреди столетия в блога си. И като всеки познавач на миналото той се опитва да спре времето и да го инкрустира върху актуално изживявания момент.

За Б. Акунин миниблогът не е по мярка, но затова пък много други хора на литературата виждат в тази платформа толкова провокативни възможности[1], че постепенно се утвърждава неологизъм в таксономията на феномените на електронната литература – туитература.

Нейната главна черта и основно предизвикателство е краткостта – непреодолимият максимум от 140 знака, лимитиран от самата уеб услуга, но и напомнящ съвременните твърди поетични форми хайку, ренга и танка. Предшестващи литературни практики могат да бъдат и експромтите, обичайна форма на поетическите турнири и на салонните забави, една екстравагантна игра на думи, чиято спонтанност (и краткост, в повечето случаи поне) доближава тази традиционна, макар и относително рядка днес, литературна практика до писането в микроблоговете.

Тук неизбежно и отново си спомняме за импресионистичните принципи на творчеството от началото на XX в., чиято основна цел е да се съзерцава и да се съхранява в образ или дума мимолетното. В този смисъл може би най-близо до съвременните блогъри, както вече сме отбелязали другаде, се оказва австрийският импресионист Петер Алтенберг с неговите кратки прозаични миниатюри и ескизи, писани на масичка зад витрината на виенското кафене „Централ“ и представляващи моментно кратко фиксиране преди всичко на видяното, но също и на мисли и чувства, на реакции на калейдоскопичната картина на града. Показателни за техниката на писане и за съдържанието на текстовете на Алтенберг са заглавията на книгите, побрали прозаичните му етюди – „Как виждам това“ (Wie ich es sehe, 1896), „Какво ми носи денят“ (Was der Tag mir zuträgt, 1900), „Prodromos“ (1905), „Приказки на живота“ (Die Märchen des Lebens, 1907). Ако има нещо, което да отличава миниатюрите, събрани в тези книги, от микроблоговете, то това е дистанцията между четящите и момента на написването на фрагмента, но в другите характеристики приликата между импресионистичните „екстракти от живота“ и дигиталните записи, претендиращи за литературна стойност, е несъмнена.

Съвременник и в жанров смисъл, съмишленик, на Алтенберг, но вече в Русия, е Василий Розанов, когото често днес определят като творец, пределно близък до формата и самата същност на онлайн дневниците и микроблоговете в неговите книги „Уединено“, „Опадали листа“, „Мимолетно“. Розанов смята,

[1] Едно от странните (и иронични към увлечението по микроблогването) начинания са текстовете в туитър на известната руска писателка, авторка на „иронични детективски романи“, Дария Донцова, чийто поток от записи се води от името на кучето ѝ Капитолина (https://twitter.com/darya_dontsova). В различни интервюта (Земская 2011) и на сайта си писателката обяснява, че това е начин да се види отстрани – колкото стара техника на смяна на гледната точка, толкова и съвременен медиен жест. <http://www.dontsova.ru/hall/news/detail.php?ELEMENT_ID=217381>

че с него свършва литературата, защото той е успял да я приближи максимално до реалността и да редуцира фикцията, като пише скандално откровено за всичко от своя свят, от една страна, а от друга, като минимализира интервала от време между мисълта и записа, използвайки всички подръчни средства за писане, а после във вид на ремарка, добавяйки пояснение, къде точно е бил съхранен записът (вкл. на квитанцията от пералнята, на подметката на обувката и т.н.). Мигновеният преход между *видях* и *записах* е основното, което сродява творци от началото на XX в. като Алтенберг и Розанов със съвременните блогъри и създатели на туитература, каквато е поетесата Линор Горалик.

Линор Горалик е блогър с дълъг стаж – от 2002 г., но текстовете ѝ в туитър са от значително по-ново време (първият е с дата 16 май 2009 г.). Тя реализира век по-късно идея, доста сходна с тази на Алтенберг – *записвам каквото виждам*, почти като моментна снимка, всяка от които е микроновела, начало на повествование. Впрочем като изреченията на друг възможен предшественик на жанра, Даниил Хармс, който също пише миниатюри, представляващи зародиши на разкази. Претенцията на авторката за обективност, за точно запечатване е очевидна, тя се въплъщава в окото, което вижда, и ръката, която регистрира. Така Горалик се оказва пред същата дилема, която сближава и дели натуралистите и импресионистите на границата на XIX и XX в. – да запечатат натурата, но в нейната мимолетност. Това вече е намеса, приписване на крехкост и преходност, това е философията на мига, която го превръща в особена ценност, а виждането от някого му дава шанс за съществуване. Или, както пише Георги Господинов в романа си „Физика на тъгата“: „Някой трябва непрекъснато да мисли и наблюдава света, за да го има“ (Господинов 2012: 282).

Записите в туитър на Линор Горалик са двуредия двустишия с анафора – всеки първи ред започва с „виждам“, придавайки и графичен ритъм на отворената страница на екрана. Текстовете запечатват ъгълче от кръгозора – забавното, абсурдното, странното, страшното, прекрасното, което авторката среща в дневния си живот. Можем да предположим, че не толкова изкуството на отдавна миналото краевековие, а близката популярна култура на XX в. е дала идея на Горалик за темата, още повече че тя го подсказва в следната записка:

Вижу: церковь, колокола которой играют What a Wonderful World.[x] <Линор Горалик‍ @snorapp>

Цитираната знаменита песен, изпълнена от Луис Армстронг, започва с думите „Виждам дървета в зелено и червени рози също/ виждам ги да цъфтят за мен и за теб“, а на Линор Горалик не остава друго, освен да продължи като рефрен или като заклинание това „виждам“.

Унесът от наблюдението на многоликия свят в микроблога на Горалик само веднъж досега се сменя. До 10 декември 2011 г. микротворбите ѝ следват модела „Виждам“, който би могъл да приеме за свое заглавие и това на П.

Алтенберг – „Как аз виждам“, но точно този ден мрежовото място на Горалик е преотстъпено и тя само публикува кратки записи за протестите в Москва до момента, в който заявява:

А теперь этот твиттер возвращается в свою прежнюю форму скромного литературного проекта. <Линор Горалик‍ @snorapp>

Далечен отглас на събитията през декември, на които тогава страницата на Горалик е станала огледало за няколко часа, е забелязаното и записаното на 27 март 2012 г.:

Вижу: белую ленточку, повязанную на скорбно склоненной вые чахлого клубного фикуса. <Линор Горалик‍ @snorapp>

Бялата лентичка е била знак на причастност към демонстриращите, но след събитията тя е също така ненужна като вехнещия фикус в клуба. Бунтът, миниреволюцията са завършили, микроблогът е изпълнил ролята на медия и се е върнал към литературния си облик и мисията да е следа на мимолетното, каквото се оказват и големите, и малките събития.

Литературният потенциал на блоговете е достатъчно добре изучен, но за разлика от него микроблогът и неговите възможности, значително по-скромни и по-строго формално детерминирани (140 знака), все още са обект само на ограничен брой научни изследвания (Рудин 2011; Мюз 2012; Трубек 2012).

Заслужава внимание и едно точно наблюдение, появило се в статия за съвременната руска поезия: „В епохата на туитър всичко подбужда незабавно да се изговори всичко, което е минало през ума и през сърцето. Не става даже дума за многописане, а именно за скъсяване на разстоянието между написването и даването на гласност на всеки ред, вкл. и на тези, които независимо от всички бълнувания за края на изкуството продължават да се наричат стихове. Няма я вече труднопреодолимата (и често необходима!) преграда между емоцията и „лирическата възможност“ (Набоков), между замисъла и словото, между черновата и публикацията“ (Бак 2012: 169).

Наблюдения върху формата на записи в туитър и върху самите възможности на платформата се споделят активно в публицистични статии, част от които обсъждат издателски проекти за колективно творчество в мрежата, изразяват задоволство или негативизъм по отношение на една малко позакъсняла постмодернистична игра с класиката. Подобен проект, осъществен от двама американски студенти в тяхната „Туитература“, ще коментираме по-нататък. Същия дух на едновременно влизане в играта и нейно критично неприемане виждаме в статията на А. Песин, който иронично предлага редуциране на философски системи до туитър-записи от типа на:

Marx: Hegel wrong. It's not spirit that moves bodies. It's coffee.

Kierkegaard: OMG heartsick again today. OMG Regina, luv of my life, still hasn't called. OMG (Pessin 2009).

Друг публицистичен текст пък ни казва колко важно е да си се родил тогава, когато са се чели цели романи, а не техните туит-серии (Навтей 2012). На свой ред В. Виталиев, като обсъжда позитивите и негативите на литературните опити с класиката в туитър, предлага под формата на колективна творба да се създаде въображаем дневник на Майкъл Фарадей, тъй като ученият е оставил записки, много сходни със съвременните туитове (Виталиев 2010).

Терминът туитература очевидно не се отнася само до авторските текстове, фиксиращи и предаващи глобално онлайн видяното през прозореца на индивидуалното възприятие. Понятието по-скоро води своето начало от литературния експеримент „Туитература. Най-великите световни книги в двайсет туита или по-малко" („Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less"), осъществен от Александър Асиман и Емет Ренсин и получил и книжна форма от издателство „Penguin" (Асиман, Ренсин 2009).

Малките текстове описват иронично и пределно кратко сюжетите на класически литературни творби, една истинска „деканонизация на канона", като самите автори на идеята и нейната реализация шеговито настояват, че „Туитературата осигурява всичко, от което се нуждаете, за да усвоите литературата на цивилизования свят, като едновременно ви освобождава от необходимостта да я четете" (<http://www.twitterature.us/us/index.htm>). Но туитовете на каноничните текстове не са преразкази – дестилати, те са по-скоро забавно пренаписване на класиката, това са преводи „на езика на персоналността и маниерността на потребителя в туитър" (Rudin 2011), трасфер на класиката в киберкултурата. Използваният език, гледната точка са драстично различни, което позволява „Престъпление и наказание" напр. да изглежда във вид на туитература така:

@RobPeterPayPaul It's hard being a poor student – lots of work, crappy room, and I have the ugliest hat this side of the Urals.

I've got it. Rather than accept financial aid from my friend, I'll murder an elderly money-lender in cold blood. Why? I'm not telling.

However, if you'd like to guess at my psychological and ideological motivations for the next couple of hundred years, be my guest.

http://us.penguingroup.com/nf/Book/BookDisplay/0,,9780140449136,00.html?Crime_and_Punishment_Fyodor_Dostoyevsky

Начинанието има последователи, защото играта е примамлива, а и приложима във всеки отделен национален контекст и канон. Чинду Сридхарам да

разкаже индийския епос Махабхарата чрез постове в туитър[2], а беларуският писател Сергей Балахонов предлага в своя блог подобни на туитература кратки претворявания на класиката:

Адам Міцкевіч „Пан Тадэвуш“: „Пан Тадэвуш кахае Зосю, але адносіны між іх фаміліямі напружаныя. Напружанне знікае з прыходам расейскага атраду“.

Якуб Колас „На ростанях“: „Настаўнік Андрэй Лабановіч шукае сябе, пакуль не прыбіваецца да бальшавікоў“ (Рубльовская 2009).

Видяхме две различни реализации на възможностите на туитър: игрова минимализация на класически текстове и свръхкратки дневникови записи с различен характер – от миниимпресия до авторски анонс. В интернет вторите безспорно преобладават и всъщност представляват жанрова вариация на блога. Преситеното от онлайн виртуалност съзнание се връща към реалното и затова със статут на литература са редица творения на киберкултурата като блоговете и микроблоговете, които чертаят парабола и връщат дигиталното поколение към реалността. Явлението, което наблюдаваме, има немалко имена – от отдавнашното е-лит до днешните туитература и нанолитература, но на основата на водещите негови отличителни черти – непосредствен запис и краткост, бихме го определили и като литература в реално време, и дори като инстантна литература, визирайки целия спектър от значения на думата заемка. Отвъд тази микролитература обаче, както се шегува един блогър, не ни остава друго, освен да се върнем към пълния текст на литературните произведения, към фикционалните им светове, защото онова, заради което се твори и чете литература, е останало непроменено и в дигиталната епоха – да са поне романово дълги удоволствието от излизането от реалното и изживяването на фикционалното време.

ЛИТЕРАТУРА

Асиман, Ренсин 2009: Aciman, A., E. Rensin. *Twitterature: The world's greatest books retold through twitter*. Penguin, 2009.

Бак 2012: Бак, Д. Сто поэтов начала столетия. О поэзии Анны Аркатовой, Бахыта Кенжеева и Ольги Седаковой. – В: *Октябрь*, 4, 2012.

Виталиев 2010: Vitaliev, V. After all: Classics of twitterature. – In: *Engineering & technology*, 2010, vol. 5, № 4, pp. 82–82.

Господинов 2012: Господинов, Г. *Физика на тъгата.* Пловдив: Жанет 45, 2012.

Земская 2011: Земская, О. Дарья ДОНЦОВА: „Я получаю деньги за вранье“. – В: *Нижегородские новости*, № 115, 29.06.2011.

[2] Оставяме в оригинал всички цитирани фрагменти от туитър, за да запазим тяхната автентична отмереност в 140 знака.

Мюз 2012: Muse, J. 140 Characters in Search of a Theater: Twitter Plays. – In: *Theater*, 42.2 (Summer 2012): 42–63.

Навтей 2012: Navtej, S. Twitterature: What Next? – In: *Hindu* [English] 2 Jan. 2011. *Academic OneFile*. Web. 24 Aug. 2012.

Песин 2009: Pessin, A. A twitter tour of Western philosophy. – In: *Christian Science Monitor* 28 Sept. 2009: 9. General OneFile. Web. 29 Aug. 2012.

Рубльовская 2009: Рублевская, Л. Сухие письма. Культурный фаст–фуд „жжот“. – В: *Советская Белорусия*, No. 109, 16.06.2009. Достъпна и на: <http://balachonau.puls.by/rubleuskaja-suchija-pismy.html>

Рудин 2011: Rudin, M. From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It. – The **Journal of Electronic Publishing (JEP)** Volume 14, Issue 2, Fall 2011 – <http://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0014.213?rgn=main;view=fulltext>

Трубек 2012: Trubek, A. 140 Characters in Search of an Author. – In: *New York Times Book Review;* Jan 8, 2012; ProQuest, p. 31.

MEDIEVAL PERIODIZATION OF HISTORY IN ORTHODOX SLAVONIC LITERATURE (11–16TH CENTURIES)

Paweł Dziadul

Adam Mickiewicz University, Poznań

This work deals with ideas of the division of history in Orthodox Slavonic literature in the Middle Ages. The medieval periodization of history was the result of a strictly theological view on reality and a linear concept of time in Christianity. The Orthodox Slavs inherited their vision of history from Byzantium and they adapted it according to their religious and political needs and circumstances. The most popular ideas of periodization were the doctrine of „two ages", the concept of „seven ages" linked to Byzantine chronology and the theory of a succession of world empires that had an original and unique character for Orthodox Slavs.

Key words: Orthodox Slavonic literature, the Middle Ages, eschatological ideas, periodization, history

Firstly, it is worth mentioning that the philosophy of history in the Middle Ages was determined by eschatology. Therefore, reality was interpreted through the prism of the idea of Parousia and salvation, according to a linear concept of time. That is why the past, present and future were closely connected with one another, and as a result it was necessary to find a key for decoding the mystery of time and history. Therefore, the Christians started to divide the history of the world (of course, not without the influence of ancient pagan chronological systems, see: Аршамбо 1966: 194–200), in order to understand divine plans for humanity.

When the Slavs had been baptized, they also wished to find their place on the axis of Christian history, but firstly they had to understand the meaning of linear time, which became possible thanks to Byzantine culture, a specific religious synthesis of Greek and Judaic elements (as regards the concept of time and history). Generally speaking, there was a peculiar dichotomy in the Byzantine perception of time (Аверинцев 1977: 104–107). Time was divided into two unequal parts: „this age" (temporality) and the „future age" (eternity after Parousia), which was sometimes called the „second age" or the „eighth age". Moreover, „this age" consisted of seven smaller units – „seven ages" (seven thousand years), according to the Byzantine era ("from the creation of the world"; gr. ἔτος κόσμου). The idea of dividing world history into seven thousand years ("seven ages") was based on the week of creation from the *Book of Genesis* and a quotation from the *Second Epistle of Peter* (2 Peter 3: 8; compare: Psalms 90: 4).

The division of history into „seven ages" contributed to a sudden outbreak of eschatological moods among Orthodox Slavs as well as in Byzantium in the 15th Century. It was linked to both the approaching year 7000 „from the creation of the

world“ (= 1491/1492 AD; Василев 1944: 469) and the progressing conquests of the Ottoman Turks, who started to be identified with the Ishmaelites from the *Revelation of Pseudo-Methodius of Patara.* Interesting references to the end of „this age“ and the approaching eternal „second age“/“eighth age“ can be found in many 15th-century South Slavonic works, for example: the Serbian priest, Pribila's short note written in 1409, Gregory Camblak's *Service to St. Stefan Decanski*, Andonije Rafail's *Sermon on Saint Lazar the prince* and Dimitriy Kantakuzin's *Epistle to kir Isaija*.

We cannot forget the Medieval historiography of the Byzantine World Chronicles translated into Slavonic, which contained ideas of the division of the world typical of that genre. They resulted mainly from the belief that the Old Testament was a historical document comprising evident stages of human history. Therefore, the history of salvation from Creation to the First Coming of Christ fell into discrete periods: Adam to Noah / Noah to Abraham / Abraham to David / David to the Babylonian captivity / the Babylonian captivity to Christ (see: Аршамбо 1966: 201). However, now it is necessary to reflect on another idea of periodization inherited by Orthodox Slavs from Byzantium – the theory of a succession of world empires based on the *Book of Daniel* (Daniel 2 and 7). The theory of four successive kingdoms was interpreted in various ways according to Christian exegetical tradition. However, the most widespread and popular exegesis of Daniel's vision identified four kingdoms: Babylon, Medo-Persia, Hellenistic Greece and the Roman Empire, which would be replaced by God's kingdom at the end of time. The Roman Empire was especially important in this concept of periodization. It is possible to claim that there were two patterns of interpretation linked to the role of the Roman Empire. The first one, a „negative“ interpretation, represented by Hippolytus of Rome (Подскалски 1975: 8–10), Irenaeus, Tertullian or Origen (Подскалски 1975: 10–12). They depicted Rome as an „Antichrist's empire“ and as a great enemy of Christians. However, when the Roman Empire was Christianized, it was necessary to change this negative view of Rome (Синицына 1998: 263). Therefore, a second „positive“ pattern had to be created. It was based on Syrian tradition and Eusebius of Caesarea's theories (Подскалски 1975: 11–16), later continued by the Byzantine commentators of the *Book of Daniel* and the *Book of Revelation*. It stressed the providential role of the Roman Empire sanctified by the First Coming of Christ (Byzantine eschatological ideology was based on the second pattern).

The idea of periodization in the form of successive kingdoms was well-known for Orthodox Slavs in the Middle Ages thanks to Hippolytus (the „negative option“), Cosmas Indikopleustes' *Christian Topography*, the Slavonic translation of Hamartolos' chronicle (Истрин 1920: 297–298), and thanks to Byzantine historical-apocalyptic literature such as: the apocryphal *Vision of Daniel* and the *Revelation of Pseudo-Methodius of Patara*.

The theory gained in popularity in original Bulgarian historical-apocalyptic literature in the 11th Century during the Byzantine rule and in the 13th Century during the Fourth Crusade and after the Siege of Constantinople (1204). What is

common among such apocryphal texts is that they are usually attributed to the prophet Isaiah or Daniel who deliver a message to the people. Moreover, the narration in these works usually deals with the final days before the Last Judgement. The theory of successive kingdoms was used by the authors of prophecies to determine a specific place for Bulgaria in Christian history. Echoes of that theory can be found, for example, in the apocryphal *Interpretation of Daniel*, where Bulgaria was shown as the last kingdom in human history after the downfall of the seventh empire – Byzantium. It is interesting that the author did not mention the traditional four monarchies but rather seven (Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 125), as does Andrew of Caesarea's commentary on the *Book of Revelation* (Толкование 2009: 157). Moreover, Bulgaria was presented in the *Interpretation* as if it existed beyond the pattern of seven world kingdoms, however, the author emphasised that „the Bulgarians were not given a kingdom but they took it by force" (Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 125). The theory of successive kingdoms also started appearing in the new cycle of 13th-century historical-apocalyptic works, for instance in *Pandeh's Prophetic Story*, the apocryphal *Vision of Prophet Isaiah* and the *Last Vision of Daniel*.

However, one of the most astonishing ideas of periodization in Old Bulgarian literature can be found in the text known as *Razumnik-ukaz.* The anonymous author, by analogy with the Trinity, divides history into three fundamental epochs corresponding to three Christian kingdoms. The Greek (Byzantine) Empire is linked with the Father, the Iverian (Georgian) Empire (in a later version the Alemanian „German" Empire – Holy Roman Empire) with the Son and, significantly, the Bulgarian Empire with the Holy Spirit. Bulgaria is presented here as the third and last of three Christian kingdoms, as the Trinitarian analogy leaves little room for speculations about a fourth (Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: 293). In the Trinitarian perspective, the *Razumnik-ukaz* introduces a specific theological interpretation of history, giving priority to Bulgarians in the Orthodox Church. The Bulgarian Empire is therefore shown as the last Messianic kingdom, preparing for the Second Coming of Christ by the Holy Spirit. It is worth mentioning that there were similar conceptions in the West. The apocalyptic idea of three ages of history by analogy with the Trinity was presented by Joachim of Fiore at the end of the 12th Century (Макгин 1979: 126–141).

Apart from the aforementioned ideas of periodizations – the theory of a succession of kingdoms and the doctrine of „two ages" or „seven ages", there were other interesting and original patterns of division of history among Orthodox Slavs in the Middles Ages, especially in the Russian lands. For instance, a very absorbing conception was presented by the Kievan Metropolitan Hilarion. He proposed that the history of salvation consists only of two periods: the Epoch of Law and the Epoch of Grace initiated by Christ (Хриниевич 1995: 185). A similar theory was presented in the 16th Century in the letter to the Metropolitan Daniel by the diplomat and publicist, Philippe Karpov, following St. Paul's tradition. Karpov divided world

history into four periods: the Age of Natural Law, the Age of Moses's Law, the Age of Grace and finally the Age of Glory (Дмитрев, Лихачев, ред. 1981: 512, 516).

Noteworthy ideas of periodization started to appear in the Russian lands in specific religious and historical contexts at the end of the 15th Century and in the first half of the 16th Century. They were mainly used to construct a new identity for the Muscovite Rus' in the presence of new historical circumstances, such as the fall of the Golden Horde, the process of uniting Russian lands, the Council of Florence (1439), the Fall of Constantinople (1453), the progressive expansion of Polish Catholic culture and independence from the Patriarchate of Constantinople (1448).

Ideas of periodization from that period were very diverse, but they had something in common. One of the first to try to place the history of Muscovy in the special context of Christian history was the Metropolitan of Moscow – Zosimus the Bearded, who compiled the Paschal Tables at the end of the 15th Century. In his preface to the Paschal Tables, Zosimus constructed an untypical concept of periodization and proposed a specific pattern for Christian history, corresponding to four stages of Christianization. He proposed four crucial moments of sacral history: the evangelical mission of the Apostles, Emperor Constantine's dream, Vladimir the Great's baptism and the reign of Ivan III. The four events marked the four periods of Christian history, but the most important was the last, according to Zosimus. The author called Moscow the „new Constantinople" and Grand Duke Ivan III the „new Constantine" (Тихонюк 1986: 60). The key issue was the certain parallel „protos – eschatos" between the Christian tradition in the Apostle period (the beginning of the Church) and that in Muscovite Rus' (Тихонюк 1986: 59). This parallel highlights the fact that Muscovite Rus' had become the foundation of Orthodoxy.

Zosimus' idea was sometimes considered to be a preface to another idea from the first half of the 16th Century formed by Philotheus of Pskov, but this is a popular misconception, propagated mainly in 19th-century Russian historiography. Zosimus' idea was quite different to that of Philoteus, as they were created in different circumstances, but were both comprehensible through the ecclesiological and eschatological prism and focused on the uniqueness of Russian Orthodoxy and the new mission of the Orthodox Church. The idea of a „Third Rome" in the letter to Misiurii Munechin (1523/1524) was based on the original concept of periodization referring partially to the theory of a succession of empires. As previously stated, according to that theory the Roman Empire had to be the last world monarchy perceived in a „positive" and „negative" way. Philoteus referred rather to the „positive" variant according to which the Roman Empire (not a state) had been initiated by the First Coming of Christ (Идея Рима 1989: 145). The Russian monk proposed his own model of periodization consisting of three stages. The first stage – the Period of Unity of the Christian Church (the beginning of this period was marked out by Christ who set up His Church and „sanctified" the Roman Empire). The first period passed when the Latins believed the „Appollinarian heresy". La-

ter, the Greeks took care of purity of faith. However, the second stage passed with the Council of Florence, when the Greeks betrayed Orthodoxy. The third stage of Christian history denoted for Philoteus the period of duration of Muscovy – a new embodiment of Rome, meaning rather the guarding of Orthodoxy and faithfulness to the Apostolic tradition. Contrary to the common misconception, Philoteus explicitly identified a „Third Rome" with Muscovy (the country) rather than with Moscow (the city). Of course, Philoteus' conception in the letter to Munechin was only one of many incarnations of the idea of a „Third Rome". As far as the theory of a succession of kingdoms is concerned, Philoteus did not refer directly to the *Book of Daniel*, but rather to the *Revelation of Pseudo-Methodius* (Лавров, ред. 1899: 11; see also: Синицына 1998: 263–268). While Pseudo-Methodius spoke of the metahistorical unification of all kingdoms (thanks to diverse genealogical relationships) in the ontological being of Byzantium, Philoteus treated Muscovy in a similar way. According to Philoteus, Muscovy had become the last embodiment of an eternal Rome unifying in a figurative sense all Orthodox lands enslaved by the Turks (Синицына 1998: 243).

This work shows only a small number of Medieval ideas regarding the periodization of history in Slavonic Orthodox literature. It is worth noting that all the ideas mentioned here are the product of a strictly theological view on reality and were formed according to the linear concept of time. The eschatological interpretation of reality among Orthodox Slavs in the Middle Ages and until the 17th Century never went beyond the religious boundaries determined by Byzantine culture. Of course, this began to change with the crisis of Byzantine cultural identity of the Orthodox Slavs, as well as with the increasing awareness of history in the Enlightenment, when the historical process gradually started to be understood in rational categories.

BIBLIOGRAPHY

Аверинцев 1977: Аверинцев, С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Наука, 1977.

Аршамбо 1966: Archambault, P. The Ages of Man and the Ages of the World. A Study of Two Traditions. *Revue des Études Augustiniennes* 12, 1966, 193–228.

Василев 1944: Vasiliev, A. Medieval ideas of the end of the Word: West and East. *Byzantion* vol. XVI, 1943/1944, 462–502.

Дмитрева, Лихачева, ред. 1981: *Памятники литературы древней Руси, конец XV – первая половина XVI века*. Под ред. Л. Дмитрева, Д. Лихачева. Москва: Художественная литература, 1981.

Идея Рима 1989: *Идея Рима в Москве XV–XVI века. Источники по истории русской общественной мысли* (*L'idea di Roma a Mosca secoli XV–XVI. Fonti per la storia del pensiero sociale russo*). Direzione della ricerca P. Catalano, V. Pašuto (подготовка русского текста: Н. В. Синицына, Я. Н. Щапов). Roma – Mosca: Herder Editrice e Libreria,1989.

Истрин 1920: Истрин, В. М. *Книгы временныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе*. Том I. Санкт-Петербург: Типография императорской академии наук, 1920.

Лавров, ред. 1899: *Апокрифические тексты*. Под ред. П. А. Лаврова. Санкт-Петербург: Типография императорской академии наук, 1899.

Макгин 1979: McGinn, B. *Visions of the end: apocalyptic tradition in the Middle Ages*. New York: Columbia University Press, 1979.

Павић, ред. 1986: *Стари српски записи и натписи*. Ред. М. Павић. Београд: Српска књижевна задруга,1986.

Подскалски 1975: Podskalsky, G. *Byzantinische Reichseschatologie. Die Periodisierung der Weltgeschichte in den vier Grossreichen (Daniel 2 und 7) und dem tausendjährigen Friedensreiche (Apok. 20). Eine motivgeschichtliche Untersuchung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Синицына 1998: Синицына, Н. В. *Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI вв.)*. Москва: Индрик, 1998.

Тихонюк 1986: Тихонюк, И. А. Изложение пасхалии московского митрополита Зосимы. – В: *Исследования по источниковедению истории СССР (XIII–XVIII вв.)*. Под ред. В. И. Буганова. Москва: Институт истории АН СССР, 1985.

Толкование 2009: Андрей Кесарийский. *Толкование на Апокалипсис святого Иоанна Богослова*. Изд. Свято-Елисаветинский монастырь. Минск: Белорусский дом печати, 2009.

Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: Тъпкова-Заимова, В., А. Милтенова. *Историко-апокалиптичната книжнина във Византия и в средновековна България*. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1996.

Хриниевич 1995: Hryniewicz, W. *Chrystus zmartwychwstał. Motywy paschalne w pismach metropolity Ilariona (XI w.)*. Warszawa: Verbinum, 1995.

БИБЛЕЙСКИ КОДОВЕ В МЕТАРОМАНИТЕ НА ДОСТОЕВСКИ ЧАСТ ВТОРА*

Петко Троев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The second part of the article is dedicated to the reconstruction of the basic biblical codes in F. M. Dostoevsky's last and most grandiose Christian meta-novel – „The Brothers Karamazov“. The impressive corpus of evangelical subjects, motifs, legends, parables and symbolic reminiscences from the Old and the New Testament here again is actively engaged in an acute religious-philosophical and ideological debate on global and universal ontological, theological and existential questions about faith and disbelief, God, „God's world“ and the immortality of the soul, in anxious visions about the destiny of mankind and the world, and most of all, in the passionate assertion of Christ's truth and morality.

Key words: F. M. Dostoevsky, „The Brothers Karamazov“, Bible, Christ, codes

Библейската тематика и символика е изключително широко представена в художествената система на грандиозната философска епопея **„Братя Карамазови“**, последния и най-монументален трагедиен и полифоничен роман на Достоевски, наситен с многобройни легенди, притчи и реминисценции от Стария и Новия завет, особено с явни или скрити текстове от Евангелието на Йоан и Откровението. Това аргументира и съвременното му възприемане и тълкуване като „християнски метароман“ (В. Н. Захаров). Подобно на „Бесове“ и тук епиграфът е ключ към философската идея на произведението: „Истина, истина ви казвам: ако житното зърно, паднало на земята, не умре, остава си само; ако ли умре, принася много плод“ (Йоан 12:34). Така библейският мотив от паратекста въвежда директно в централната тема на романа, а също и в общия идеен замисъл на неговия създател, свързан с Христовата жертва и съдбата/преображението на „житното зърно“. Според американския славист Робърт Белнап по-важна за Достоевски е втората част на библейския цитат, съгласно която доброто преминава в открита фаза и позволява на Альоша Карамазов във финала да внуши в душите на момчетата благотворния спомен. Защото семето е Божията благодат и според твърдението на Йоан то може да даде плодове само след своята смърт (Бэлнеп 2003: 123). Пълният текст на епиграфа се споменава двукратно и в шеста книга „Руският монах“ от стареца Зосима като призив за подвига на покаянието: в първа глава – по повод на „странното“ в погледа и бъдещата

* Първата част на статията е поместена в: „Славяните. Общество, религия, култура“, Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. дфн Панайот Карагьозов, София, 2012, 304–316.

съдба на Митя Карамазов, и във втора глава – в разказа му за „тайнствения посетител“. Символичният лайтмотив на епиграфа всъщност пронизва сюжетното и смисловото пространство на произведението и се съотнася огледално с проспективната идея на епилога за „руските момчета“ и тяхното бъдещо духовно подвижническо и градивно дело.

Корпусът от библейски кодове в най-обемния, най-многопластов и най-сложен роман на Достоевски е свързан най-вече с позицията на основните му персонажи към Бога, „божия свят“ и безсмъртието на душата, с острата философска и идеологическа полемика за вярата и безверието, доброто и злото, бунта и смирението, престъплението и наказанието, живота, смъртта и възкресението, за универсалния смисъл на мирозданието и бъдещата всемирна съдба на човека и цивилизацията (Тарасов 1997: 126–133; Ефимова 1994: 122–133; Сальвестрони 2000: 273–304; Miller 1992). Явно или скрито, и тук позоваването на Светото писание винаги е подчинено на амбицията да се отстоява или дискредитира определена „истина“ или светогледна позиция, преди всичко – общата представа за вселенските координати на произведението и за религиозно-философската му колизия и стратегия.

Библейските цитати на „стария шут“, лицемер и сладострастник Фьодор Карамазов във втора книга „Неуместната сбирка“ са предимно от Евангелие на Лука (11:27–28, 10:25, 7:47, 6:37–38) и са по-скоро външен израз на тайните съмнения и опасения на аморалния, циничен и „долен комедиант“, който е „лъгал абсолютно цял живот, всеки ден и всеки час“ и търси оправдание за безпътния си живот. Пред отец Зосима този двуличен безбожник и „баща на лъжата“ (Йоан 8:44) се кълне лукаво, че „вярва в Бога“ („само в последно време се усъмних“), но малко по-късно вече е готов да се самоопровергае: „Ако има Бог, ако съществува... тогава съм виновен и ще отговарям.“ Неговото „шутовско безсрамие“ и многословните му „палячовски“ излияния фактически профанират и изопачават смисъла на евангелския текст („за пикантност го съчиних“, „обърках текстовете“), а концептът „карамазовщина“ в романа е експлициран като „изконна *обезбожественост*, живот не с Бога, не против Бога, а *извън* Бога“ (Кантор 2005/2006: 40, курсив – В. К.). Съвършено различен в този аспект е старият слуга Григорий, искрено и силно увлечен от старозаветната „Книга на Йов“, към която с „болезнен възторг“ е пристрастен още от детството си и самият Достоевски (29, кн. 2, 43), а дълголетното му любимо четиво са подвижническите „Слова“ на „богоносния отец“ Исаак Сирин от VII в. – също обичано от автора на романа свещено съчинение.

Библейските цитати изобилстват особено в беседите, поученията и най-вече в „Житието“ на стареца Зосима, който проповядва християнската идея за „дейната любов“ и за саможертвата на личността, за нравствения самосъд на съвестта и спасителната сила на народната „вяра и смирение“, за близкото „велико човешко единение“ и „всеопрощаващата Божия правда“. Включените в шеста книга „Руският монах“ откъси от собственото му „Житие“, съставено

от Альоша Карамазов, афишират изключителната му вяра в „закона Христов“ и възхищението му от Библията: „Каква книга е Светото писание, какво чудо и каква сила са дадени с нея на човека!“ Тук идеалният и аскетичен герой протагонист на Достоевски възпроизвежда ретроспективно детския си спомен за историята на многострадалния и праведен Йов и тълкува възторжено Стария завет („обичам тази книга“). Неговият съвет към божиите служители е да четат и проповядват за Авраам и Сара, за Исаак и Ребека, за „милото момче“ Йосиф в Египет и стария Иаков (Битие, гл. 11–50), за „прекрасната Естир и надменната Вастия“ (Книга Естир), за „чудното сказание за пророк Йона в утробата на кита“ (Книга на пророк Йона), а също и за великата „радостна страдалка, благовидката и христоносицата майка Мария Египтянката“. Освен текста на епиграфа и легендата за преподобната Мария Египетска, в своите беседи и поучения блаженият старец препоръчва от новозаветните текстове главно Евангелие от Лука и „Деяния на светите апостоли“, по-точно епизода за „превръщението“ на Савел (Деяния 9:4–5), като напомня и библейската притча за богатия и сиромаха Лазар (Лука 16:19–31). Фактически неговото „Житие“ е наситено с поучения от най-различни старозаветни и новозаветни библейски източници: Послание на апостол Павел към евреите (10:31), Битие (49:7, 34), Матей (21:42, 26:52, 24:22), Марко (13:20) и др., чиято богословска, битийна и житейска семантика и контекстуалност са особено близки на религиозно-етичната православна аскетика на самия Достоевски.

Безспорно е, че най-яркото художествено въплъщение на християнската идея за смирението, всеопрощението и братската любов в блестящия метароман на Достоевски е „руският инок“, „подранил човеколюбец“ и праведник Альоша Карамазов, любимият ученик на отец Зосима, който бленува за времето, когато ще настъпи „истинското царство Христово“, и е благословен от своя наставник за бъдещо „велико мирско послушание“. Неговият странен символичен сън със сватбения пир в главата „Кана Галилейска“ (кн. 7, гл. 4), където редом с Христос е и духовният му учител, внушава, че описаната тук нощ на третия ден от началото на повествованието е за него не само нощ на смъртта и на разколебаната вяра, но и нощ на обновлението и възраждането. Както знаем, библейският епизод в градчето Кана Галилейска, където Иисус извършва първото си чудо (превръща водата във вино), наистина става на третия ден (Йоан 2:1–5, 7–10), а по Новия завет това е денят на Възраждането. Тъкмо след този преломен сън знамение Альоша е душевно разтърсен, преобразен и обзет от безмерна любов и чувство за всеопрощение и единение с всички: „Душата му, пълна с възторг, жадуваше свобода, място, шир“; „Нещо твърдо и непоклатимо като този небесен свод се раждаше в душата му“. Неговата проповед пред „руските момчета“ в епилога при смъртта на малкия Илюша е не само апология на паметта и верността: тук вече се предсказва и бъдещата му подвижническа „пастирска“ мисия за нравствено единение, просветление и братска любов на младото поколение в Русия в духа на Христова-

та общност и правда. Неслучайно най-способните ученици на Альоша Карамазов в дома на тежко болния Илюша Снегирьов са 12, колкото са и Христовите апостоли. В Откровението на св. Йоан Богослов това е сакрално число на съвършенството (Откр. 21:12, 14). Вдъхновеното напътствено слово проповед на Альоша пред „Илюшиния камък“ в откритията финал на метаромана в памет на малкия герой мъченик вече очертава проекцията на агиографската му съдба, а големият камък отзнаменува символично олтарния каменен Престол, край който се извършва свещенодействието при съграждането на нововъзродената християнска църква (Нейчев 2001: 271).

Страстна, необуздана и разгулна натура, обсебена от „карамазовска неудържимост“ и неистова жажда за живот, разпъвана на кръст между „идеала на Мадоната“ и „содомския идеал“, Митя Карамазов много по-рядко от другите основни персонажи се обръща към Библията. В единия случай това е малкият цитат в изповедта му пред Альоша (кн. 3, тл. 4), а в другия – в молитвата му през нощта в Мокрое, когато е убеден, че вече е загубил Грушенка и е убил слугата Григорий: „Нека ме отмине тази страшна чаша!“ Всъщност това са думите на Христос, преди да бъде разпнат (Матей 26:39, Марко 14:36, Лука 22:4). Краткият му „странен“ и пророчески сън в края на осма книга, в който осъзнава, че „всички са виновни“ и цялото му „пламенно сърце“ е устремено към някаква „нова светлина“ и към „нов път“, вече подсказва силното желание на този „рицар на честта“, макар и невинен, да сподели чуждите страдания и „да изстрада за всички“, за да изкупи греховните си помисли на Голгота („искам да пострадам и чрез страданието да се пречистя“). Тъкмо тогава, с помощта на душевно чистата Грушенка, героят на Достоевски открива у себе си „новия човек“, „руския Бог“ и жаждата за „възкресение и обновление“. От друга страна, легендарният евангелски сюжет за Христовото опрощение и изцеление на грешницата Мария Магдалена, от която Иисус прогонва седемте бяса (Лука 8:2), явно асоциира с образа и съдбата на гордата, своенравна и красива „блудница“ Грушенка, която във финала на романа претърпява „духовен прелом“ и избира пътя на изкуплението и страданието, решавайки да последва Митя в сибирската каторга. Показателна в този смисъл е и подхвърлената доста по-рано от злобния, досаден и пародиен семинарист Ракитин насмешлива реплика към Альоша: „Върна ли блудницата по пътя на истината? Седемте бяса изгони, а?“ Самотният, надменен и самовлюбен егоцентрик, мизантроп и лакей Смердяков, физическият убиец на стария Карамазов, също използва в отделни моменти библейски или апокрифни цитати (Матей 17:20, 21), но тълкува езуитски и оспорва евангелския им смисъл в духа на собствената си безбожна, цинична и безнравствена „философия“, готов да оправдае всяка подлост и безчестие. Този „духовен Квазимодо“ (В. В. Розанов) също е рожба и жертва на „карамазовската низост“ и още в трета книга Фьодор Павлович го сравнява иронично с библейската „Валаамова ослица“ (Числа 22:23–28).

Стихийното богоборчество в знаменития роман на Достоевски е олицетворено от централния философски герой идеолог Иван Карамазов, безпощаден аналитик, атеист и бунтар рационалист, горда, властна и загадъчна интелектуална натура, човек на хладния разум, „болната съвест“ и трагичните антиномии, същинския носител на „предвечните“ и „мировите“ въпроси, на „великата и неразрешима мисъл“. Отчуждението, скептично и непримиримо самосъзнание на този „руски Фауст“ е изцяло заето с решаването на глобалните и „последните“ метафизични дилеми на човека, битието и мирозданието, с копнежа по „вечната хармония“. Неговият остър и безкомпромисен „евклидовски земен ум“ търси напрегнато и отчаяно смисъла и разумността на „божия свят“, за да стигне до ожесточеното и тотално отрицание: „Не, няма Бог“, „Няма и безсмъртие“, „Няма добродетел, ако няма безсмъртие“, „Христовата любов към хората е своего рода невъзможно чудо на земята“. Бунтарската му мисъл отказва да приеме не толкова съществуването на Твореца, колкото създадения от него „божи свят“, „евклидовската глупост“, че има страдания, а няма виновни, бъдещата „вечна хармония“, постигната с цената на човешките страдания и особено с невъзмездените страдания на невинните деца. Всичко това го тласка и към аморалната, цинична и жестока формула „всичко е позволено“: Ако няма Бог, всичко е позволено; Дори и да има Бог, всичко е позволено. Тъкмо тази страшна и пагубна нихилистична и анархистична „теория“ ражда и оправдава идеята за престъплението (отцеубийството) в романа на Достоевски, като в крайна сметка довежда и своя създател до пълната безизходица, нравствените терзания на съвестта и трагичното крушение, до кошмарните му халюцинации и въображаемите „срещи“ и „диалози“ с дявола, най-сетне – до есхатоса (умопомрачението).

Сакралните текстове в мисловната и речевата система на Иван Карамазов винаги са свързани полемично и ситуативно с глобалните му разсъждения за Бога, „божия свят“ и безсмъртието, за вярата и безверието, със скептичната и деструктивната му светогледна позиция към „Божието съществуване“ и справедливост, най-общо казано – с непреклонното му „богохулство“ и „всепозволеност“. Известната му изповед пред Альоша в най-важната пета книга „Pro и contra“ (главите „Братята се запознават“ и „Бунтът“) включва буквални или по-свободни откъси от различни библейски текстове – „Вярвам в Словото, към което се стреми Вселената...“ (Йоан 1:1), „Искам да видя със собствените си очи, как сърната ще легне до лъва...“ (Исай 11:6, 65:25), „Прав си ти, Господи, ибо се откриха твоите пътища!“ (Откр. 15:3). Техният същински смисъл обаче обикновено е изваден от автентичния контекст и съзнателно е манипулиран, за да потвърди или отрече една или друга негова собствена позиция и да дискредитира „божия свят“.

Особено показателни в този смисъл са многобройните библейски цитати в съчинената и разказана от Иван Карамазов „Легенда за Великия инквизитор“ (кн. 5, гл. 5), която е реалната философска кулминация на романа и

въвежда алегорично и метафорично най-острата онтологична, богословска и идеологическа полемика на Достоевски с атеизма, позитивизма, социализма, римския католицизъм и „нихилизма“, тревожните му размисли за свободата, принудата и трагизма на историческото развитие на човечеството и цивилизацията. Писмата на самия писател свидетелстват, че тя е замислена против антихристиянската природа на бунтарството и „богохулството“, срещу съвременните отрицатели на „Божия свят и неговия смисъл“ (Письма, II, 57). Тази философска и „лирическа поема“ (Н. Берковски) е и единственият случай на епифания (богоявление) в творчеството на Достоевски, а действието ѝ протича в средновековна Испания в най-страшните времена на религиозната Инквизиция.

Още в предисловието към своето измислено „съчинение“ Иван разказва на Альоша популярната и любима на Достоевски поема „Ходене на Богородица по мъките“ за посещението на Божията майка в Ада и молбата ѝ пред Бога за помилване на намиращите се тук нещастници. Същевременно са въведени и редица новозаветни евангелски слова на Спасителя: „Ето, ида скоро...“ (Откр. 3:11); обетът му за времето на бъдещото му пришествие – „За оня ден и час не знае нито синът, само Отецът ми небесен“ (Матей 24:36, Марк 13:32); обещанието му „в края на времената“ да пристигне внезапно „както светкавица от Изтока дори до Запада“ (Матей 24:27). Безшумната виртуална поява на Иисус сред възбудения народ на Севиля „с кротката си усмивка на безкрайно състрадание“ възпроизвежда повествователно и две от легендарните му чудотворни изцеления: проглеждането на слепия по рождение старец (Йоан 9:1–38) и възкресението на мъртвото седемгодишно момиченце (Марко 5:41–42, Лука 8:52–55).

Обвинителният монолог („диалог“) на Великия инквизитор пред арестувания и хвърлен в тъмницата Христос също изобилства с явни новозаветни сакрални текстове (Йоан 8:32, Лука 4:18, 4:1–13, Матей 16:9, 4:1–11, най-вече от Апокалипсиса), чиято полемична експликация е тенденциозно и язвително-иронично ангажирана с дискредитацията на Сина Божий и с отрицанието на православното му християнско дело. Старият кардинал не се съмнява в могъществото на Иисус, но не признава, че той е носител на доброто, любовта и свободата, като го смята за най-опасен еретик и утопист. Според неговата антихристова логика отказът на Иисус да приеме трите изкушения на „страшния и премъдър дух“ (дявола) в пустинята (Лука 4:2–13) е ключов и зловреден момент в историята на християнството и света, защото тъкмо тогава е изгубен верният път на човечеството към всемирното „царство на покоя и щастието“. Всъщност той не вярва нито в Бога и в безсмъртието на душата, нито в човека и в смисъла на мирозданието, а буквално отрича идеята за Богочовека и висшата му спасителна мисия, самата Христова правда.

Подобно на „парадоксалиста“ Иван Карамазов и средновековният католически духовник и богоотстъпник, адепт на дявола, безверието и своеволи-

ето, вижда и възприема в текста на Светото писание (гл. 13 от Апокалипсиса) единствено логиката на разрушителната сила, която опустошава живота и го отрича (Сальвестрони 2001: 132), макар да твърди, че е напуснал „гордите“ и се е върнал при „смирените“ за тяхното щастие, че „не се е излекувал от любовта към човечеството“. Според него „човекът е сътворен бунтовник“ и хората „никога не могат да бъдат свободни, защото са слабосилни, порочни, нищожни и бунтовници“. „Човекът е по-слаб и създаден по-низш, отколкото си мислил за него – обръща се той към Христос. – Той е слаб и подъл.“ От тази изходна позиция самозваният Човекобог смята, че истинският християнски идеал за свобода е непосилен за хората и за човечеството: самите хора са твърде слаби и жалки, за да спазват Христовите заповеди, а без да ги спазват, те се измъчват от съзнанието за собствената си вина. Поради това не само са принудени да търпят безбройни мъки в земния си живот, но и в бъдеще са обречени на вечни страдания и сами не са в състояние да добият свободата и щастието си. Затова според испанския „проклет старик“, който „целия си живот е погубил за подвиг в пустинята“ и също е „благославял свободата“, над тия „жалки бунтовници“ трябва да се поставят сили, способни деспотично да обуздаят човешката природа, тъй като без насилие и послушание е невъзможно „да се изправи“ човешкият род. Поклонник на „страшния дух на смъртта и разрушението“ (сатаната), той е убеден, че има „единствено три сили на земята, които могат навеки да победят и пленят съвестта на тези слабосилни бунтовници в името на собственото им щастие“ – чудото, тайната и авторитетът. Кардиналът смята, че „щом човек отхвърли чудото, веднага ще отхвърли и Бога, защото човек търси не толкова Бога, колкото чудесата“.

Отговорът на безмълвния през цялото време Спасител е феноменален и парадоксален: „леката“ целувка в безкръвната уста на 90-годишния старец, която съвсем не е знак за съгласие с него. Както отбелязва по този повод Робърт Белнап, Великият инквизитор не се оказва в състояние да пожертва безсмъртната си душа, защото Христос по своя воля му прощава. Тази единствена целувка на Иисус обезценява всичко най-безспорно и най-привлекателно в подвига на Великия инквизитор, който се заблуждава и не разбира цялата грандиозност на дареното му от Христос опрощение. Със своето най-висше милосърдие Иисус прави ненужна и безсмислена подобна романтична жертвеност и самото вечно проклятие (Бэлнеп 2003: 190, 211; Тихомиров 1999: 147–177, Томпсон 2000: 264–305, Sandoz 2000, Berg 2010).

Без да претендира за фактологична и аналитична изчерпателност (извън обсега му остават наблюденията върху „Юноша“), предложеният коментар потвърждава общата представа за масираното присъствие на библейските кодове в художествената система на трагедийните християнски метаромани на Ф. М. Достоевски. Многобройните мотиви, образи, легенди, притчи и реминисценции от Светото писание са активно ангажирани в религиозно-фи-

лософската и идеологическата полемика върху глобалните и универсалните онтологични, богословски и екзистенциални въпроси за вярата и безверието, за Бога, „божия свят“ и безсмъртието на душата, в безусловното утвърждаване на Христовата правда и нравственост. Носители на библейската тематика и символика са както централните философски герои идеолози, така и редица „второстепенни“ персонажи, а повечето от използваните цитати от Стария и Новия завет са оформени дискурсивно като „текст в текста“. Обичайното мнение за доминацията на текстовете на Апокалипсиса у „руския Христос“ е валидно главно за „Идиот“ и „Бесове“, а общата библейска парадигматика и есхатологична стратегия на „Петокнижието“ са далеч посложни и разностранни, като осмислят и синтезират диалогично, полемично и пророчески съвсем различни източници от „Вечната книга“, внушителен корпус от философски, митологични, житийни, апокрифни и чисто литературни архетипи и контексти.

ЛИТЕРАТУРА

Ален 1993: Аллен, Л. *Достоевский и Бог*. Санкт Петербург, 1993.

Белнап 2003: Бэлнеп, Р. Л. *Генезис „Братьев Карамазовых“*. Санкт Петербург, 2003.

Бидерман 2003: Бидерман, Ханс. *Речник на символите*. София: Рива, 2003.

Буянова 1999: Буянова, Е. Г. *Романы Ф. М. Достоевского*. Москва: МГУ, 1999.

Ермилова 1999: Ермилова, Г. Г. Христология Достоевского. – В: *Достоевский и мировая культура*, № 13, 1999, Санкт Петербург, 37–44.

Ефимова 1994: Ефимова, Н. А. Мотив библейского Иова в „Братьях Карамазовых“. – В: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 11, 1994, Санкт Петербург, 122–131.

Кантор 2005/2006: Кантор, Вл. Руский Иеремия. Достоевский и Ветхий Завет. – В: *Космополис*, № 4, 2005/2006, Москва, 29–43.

Кирилова 2011: Кириллова, И. А. *Образ Христа в творчестве Достоевского*. Москва: Центр книги Рудомино, 2011.

Котелников 2011: Котельников, В. А. Апокалиптика и эсхатология у Достоевского. – В: *Русская литература*, № 3, 2011, Санкт Петербург, 51–65.

Меерсън 1999: Меерсон, О. Библейские интертексты у Достоевского: Кощунство или богословие любви. – В: *Достоевский и мировая культура*, т. 12, 1999, Москва, 40–53.

Нейчев 2001: Нейчев, Н. *Ф. М. Достоевски – тайнствената поетика*. Пловдив: Макрос 2000, 2001.

Розанов 2007: Розанов, В. В. *Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского*. Москва, 2007.

Салвестрони 2000: Сальвестрони, С. Библейские и святоотеческие источники романа „Братья Карамазовы“. – В: *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 15, 2000, Санкт Петербург, 273–304.

Салвестрони 2001: Сальвестрони, С. *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*. Санкт Петербург, 2001.

Соколов 2007: Соколов, Б. В. *Расшифрованный Достоевский: тайны романов о Христе*. Москва, 2007.

Тарасов 1997: Тарасов, Ф. Б. Апокалипсис в романе Ф. М. Достоевского „Братья Карамазовы“. – В: *Достоевский и мировая культура*, № 9, 1997, Москва, 126–136.

Тихомиров 1999: Тихомиров, Б. Н. Христос и истина в поэме Ивана Карамазова „Великий Инквизитор“. – В: *Достоевский и мировая культура*, № 13, 1999, Санкт Петербург, 147–177.

Томпсън 2000: Томпсон, Д. Э. *„Братья Карамазовы“ и поэтика памяти.* Санкт Петербург, 2000.

Berg 2010: Berg, L. S. *The Tarnished Halo: Dostoevsky's Christ Figures and the Problem of Moral Authority*. Publisher: VDM Verlag Dr. Müller, 2010.

Jones 2005: Jones, M. V. *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*. London: Anthem Press, 2005.

Meerson 1998: Meerson, O. *Dostoevsky's Taboos*. Dresden – München, 1998.

Miller 1992: Miller, R. F. *„The Brothers Karamazov“: Worlds of the Novel*. Twayne Publishers, 1992.

Sandoz 2000: Sandoz, E. *Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor*: Intercollegiate Studies Institute, 2000.

ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В СЛАВЯНСКОЙ ЖЕНСКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА

Тамара Старченко

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Expressive Slavic Christian motivation of female prose of the nineteenth century – an example of this prophetic ministry of literature that seeks to enrich the reader's spiritual knowledge and experience.

Key words: women's prose, Christianity, Slavic literature

Своеобразный пласт многих славянских литератур XIX века, называемый женской прозой, представляет немало привлекательных для изучения аспектов. Так, это в достаточной степени благодатный материал, способствующий возрождению религиозного сознания, духовной преемственности (Русская литература 1997: 75). Анализ христианских мотивов настоящей, высокопрофессиональной прозы актуален еще и потому, что „принципиально важным становится сохранение духовного пространства книжной культуры. Умение „задержаться, прочитать и перечесть" как никогда необходимо современному человеку, пленнику технократического сознания" (Русская литература 1997: 75).

Связь литературы с христианством может рассматриваться двояко: как художественное осмысление библейских сюжетов, образов, символов, так и использование нравственных принципов, заповедей, заложенных и сформулированных в Священном Писании (Четина 1998). Бог, Христос, христианство, душа как сфера Божьего присутствия – стали литературными темами; идеи страдания, вины и покаяния, спасения и воскрешения – это характерные идеи религиозного менталитета человека, а значит и предмет глубинного осмысления литературы.

Христианство оказало заметное влияние на мировую литературу. Общепризнанным является утверждение, что вся русская литература XIX века живет в присутствии Бога (причем вне зависимости от того, ревностно ли исповедует писатель Бога, или даже отталкивается от него. В русле этой традиции шло и развитие женской прозы. Это прежде всего творчество таких самобытных мастеров слова, как Е. Ростопчина, З. Волконская, Н. Дурова, Е. Кологривова, М. Жукова, Ю. Жадовская, Н. Соханская. В 60–80 годы плодотворными были твоческие поиски сестер Хвощинских (Надежды и Софии), М. Цебриковой, С. Ковалевской. В чешской литературе привлекает внимание творчество двух известных писательниц – Божены Немцовой и Каролины Светлой. В украинской литературе интересны для исследования повести и рассказы Марко Вовчок, Наталии Кобринской, Людмилы Старицкой-Черняховской, Анны Барвинок. Сугубо религиозной тематики в произведениях этих русских, чешских, украинских прозаиков нет. Гораздо более важным представляется то, что у писательниц христианское мировосприятие, ценно то, что

вера обязательно живет в сознании, в душе, что она освещает все сферы жизни, хоть и не всегда придает им специфическую окраску.

Разнообразна череда персонажей русской, чешской, украинской женской прозы XIX века. Это жители столичные и провинциальные, дворяне, мещане, крестьяне, личности уже состоявшиеся и пребывающие в процессе становления, порядочные и лишенные добродетелей. Очень часто в центре повествования – женские судьбы, нередко неустроенные, сложные. А отсюда и множество вопросов: что такое счастье, как его достичь, в чем предназначенье человека. Мятущиеся души, неразрешимые проблемы… И вот в этом суетном водовороте, в этой круговерти определяющими, основополагающими становятся вопросы веры, Бога. Часто болезненным и трудным путем приходят герои к осознанию того, что человек существует не только во времени и пространстве. Христианство имеет еще одно измерение – Божье. И вся жизнь человека зависит от того, как Божья благодать постепенно изменяет нас, помогает приближаться к образу и подобию Божьему. Героиня повести Елены Ган „Идеал“ действительно выстрадала это понимание: „Я без страха смотрю вдаль, там сияет небесная заря прощения. С верой и надеждой я иду своим путем, сердце мое спокойно, в нем сохранилось лишь одно чувство – Божья надежда“. „Бог помогает“, – вторит ей несгибаемая ни в каких жизненных испытаниях Анна Васильевна из повести Надежды Хвощинской „Свидание“. Несокрушима и уверенность старой женщины (повесть Божены Немцовой „Бабушка“): „Без воли Бога, во власти которого и земля, и небо, и ад, и волосинка не упадет с головы человеческой“. Мудрого человека, бабушку из названной повести Божены Немцовой, жизнь убедила, не оставила никаких сомнений в том, что „ только Господь понимает спрятанное в самых сокровенных уголках сердца и только он может судить людей“. Юная Цецилия (рассказ Каролины Светлой „Обручение“) словно подхватывает эту мысль: „Сколько у Господа слуг разных, и всех же он кормит, день за днем, час за часом, и ни о ком не забывает. Как бесконечны разум его и любовь, обнимающие весь мир!“. Потому и старая служанка (повесть Божены Немцовой „В замке и подзамчье“), провожая единственную дочь на работу, свято верует, что „Господь не даст в обиду, если будет покорна ему“. Герой повести Каролины Светлой „Франтина“ искренне стремится убедить свою хозяйку: „Опомнитесь, утешение близко – вера заполнит вашу душевную пустоту! Обратитесь к Богу, вера в него даст вам все то, что тщетно ищете, в ней одной вы отыщете то, чего вам недостает, она одна печаль вашу развеет“. Причину причин всех мук Франтины герой видит в том, что она „еще и теперь не верит ни в воскресение мертвых, ни в Страшный суд, ни в бессмертие души, не ищет утешения в мыслях высоких, в ценностях вечных, небесных“. И своеобразным итогом предстают размышления из „Вечеров на Карповке“ Марии Жуковой: „… лишь религия озаряет ласковым светом человеческую жизнь – эту юдоль плача“.

Непреложна истина: сердце христианства – в богослужении. Потому-то храм в жизни верующего человека занимает особое место. „Меня манило не-

преодолимое желание помолиться в соборах…“ – восклицает герой повести Евдокии Ростопчиной „Чины и деньги“. „Не знаю, какое непостижимое чувство каждый раз наполняет мою душу, когда мне выпадает быть в пустом храме, – делится рассказчица из повести „Чернец“ Марии Жуковой. – Я совершенно растворяюсь в ощущении благоговения, охватывающего душу мою… все говорит мне о присутствии Бога, все напоминает, что я в храме его…, где молитва соединяет смертного человека с недосягаемым Творцом его“. Вот это особенное, ласковое тепло храма, неповторимая красота хорового пения, дивная атмосфера, способствующая очищению души, неоднократно подчеркивается в произведениях Б. Немцовой („Бабушка“), К. Светлой („Сельский роман“), Е. Ган („Идеал“), С. Хвощинской („Городские и сельские“), М. Жуковой („Последний вечер“). А вот как проникновенно описывает украинская писательница Людмила Старицкая-Черняховская чудо, произошедшее с душой ее героини в Божьем храме (легенда „Живая могила“): „… церковь темная, деревянная… дубовый иконостас, темные лики святых… Стоит тонкий, сизоватый дым ладана, пахнет яблоками, сливами, медом. Возле икон сияют венки свечей. Дарину сразу охватило тихое, торжественное чувство. Вот она перед алтарем. Началась служба… Дарина старательно прочитала все известные ей молитвы: а как же, молиться так молиться! Всматривается Дарина в темный образ Спасителя… …Господи, какой же он добрый, какой же он милосердный!“.

Именно в храме может прийти долгожданное озарение, облегчение душе измученной. Именно так случилось с героиней романа Юлии Жадовской „В стороне от большого света“. Удивительным образом отошли все сомнения, беспокойство, болезненные искушения, греховные помыслы: „Как во сне приложилась я к образу… Вскоре будто туман закрыл от меня толпу, я слышала только пение клироса, чувствовала, что стою перед „судом Божиим“… я уже не трепетала, не боялась. Надо мной веяло величие религии, благословение пастыря, а с высоты сиял божественный, кроткий лик Спасителя“. Интересно, что в повести Марко Вовчок („Три судьбы“) находим описание внешности „доброй, тихой, приветливой женщины“, у которой было такое выражение лица „будто она только что из церкви Божьей возвратилась“. Такое отношение к храму совершенно естественно, ведь в Украине, в России были сотни монастырей, тысячи церквей, в Чехии – десятки монастырей, сотни костелов. То есть люди приобщались к христианской культуре с детства. И высокая, светлая красота храма соединялась с невиданной красотой духовного подвига, истинной святости.

В Священном Писании сказано: „Бог противится гордым, а смиренным дает благодать“. Благодать порождает милость, милосердие, а милосердие – это действительно дар Божий. Библия учит: держаться человеку следует за Бога. Но как конкретно, как непосредственно в жизни руководствоваться этим советом? На такой вопрос герои украинской писательницы Анны Барвинок дают однозначный ответ: держаться надо за милосердие. Образ Божий, вос-

созданный в человеке, наделяет последнего истинным благородством. Так, герой рассказа „Осенью лето“, познав счастье любви к конкретному человеку, исполняется чистым, совершенно бескорыстным чувством любви к ближним, причем любовь эта – не что-то абстрактное, умилительное, слезливо-сладкое. Нет, это чувство побуждает к действию и вызывает светлую радость от возможности кого-то сделать хоть чуточку счастливее. Поэтому действия просты и конкретны: помогает племяннику, „хлев которого совсем развалился“, вдове убогой „надо послать „две мерочки пшеницы да колодец починить“ и „старцу Божьему Архипу с крышей в доме совсем сгнившей помочь“. Но писательница далека от идеализации жизни и тем более – человеческой природы. Промысел Божий всегда направлен на то, чтобы благоприятствовать человеку в деле его спасения, но он предполагает и обязательное напряжение всех сил, воли в желании обрести спасение. Тут уже нужен подвиг истинной веры. Человеческая же природа слаба, испорчена (не удивительно, что справедливость – так, как ее понимает человек, – нередко порождает зло, страдания, смерть: не зря святитель Василий Великий утверждал, что если бы Господь был справедливым по людским меркам, то никто бы никогда спасения не увидел). Но, слава Богу, живет в народе нравственный кодекс, передаваемый из поколения в поколение (рассказ Анны Барвинок „Праправнучка Бабы Борца“): „Род наш был богобоязненный. Мать моя, было, велит, чтобы каждый день слово Божье звучало: „Отче наш“, „Верую“, „Помилуй мя, Боже“ читала. Не посылала меня в церковь часто, да и сама не часто ходила. Но верой своей дорожила. Говорила: „Прочитай молитву Господню искренне хоть и дома, да трудись честно, вот Бог тебе и поможет… Я этого сызмальства наслушалась, так все и исполняла…“

И поучительно, и приятно обращение к художественному осмыслению литературой жизненных реалий XIX века. Нормальным, обычным был тогда такой образ жизни, когда утром дети вместе с матерью или бабушкой „опускались на колени перед образом Христа, который благословлял детей, читали „Отче наш“, потом все шли к столу („ Бабушка“ Б. Немцовой). А вечером, если ребенок не мог уснуть, „бабушка садилась рядом с внучкой, брала ее за ручку и начинала читать молитвы одну за другой, пока у девочки не начинали слипаться веки“. Повествователь из романа Каролины Светлой „Франтина“ вспоминает: „Наш хозяин никогда особого порядка ни в чем не требовал, но веры придерживался, причем – очень строго. Все у нас шло так, как при покойной его матери было заведено… Прежде всего нам нужно было прочитать „Отче наш“, чтобы Господь нас от войны уберег, потом от голода и мора, от пожара и грозы, от града, от лукавых помыслов, от плохих людей, а дальше – поминание умерших, тех, кто на войне погиб, молитва за урожай и еще за многое…“. Тогда это был естественный образ мыслей и соответственно образ жизни человека и общества, и не нужно было никаких пояснений и тем более принуждения.

Характерно описание светлого праздника и на Старой Белильне („Бабушка“ Божены Немцовой). За прялкой бабушка напевает великопостные мо-

литвы, а когда дети садятся рядом, рассказывает им об Иисусе. А в страстную пятницу бабушка еще до рассвета будила старшую внучку Барунку, и они вместе шли на высокий холм молиться: читали девять раз „Отче наш“ и „Царю небесный“, прося Господа даровать им всем здоровье на целый год. В Чехии так высоко ценят знаменитую „Бабушку“ Божены Немцовой: литературному герою – обычной старенькой женщине, доброму ангелу всей чешской большой семьи, – воздвигли в Чехии памятник.

Другое дело, когда человек в своей страсти теряет чувство меры, забывает о заповедях Божьих („не сотвори себе кумира“ – в первую очередь). „Боже, Боже! – восклицает рассказчик (Марко Вовчок, „Пройдоха“), – или всем нам так эта любовь нужна, что не минует она ни старого, ни пожилого, ни молодого? А что уж беды от нее, Боже милостивый! Не счесть, сколько утопилось, удушилось, застрелилось, зарезалось от нее, а уж усохло, увяло – дак больше, чем былья в поле. Сначала осчастливит тебя, будто окрылит, а потом как прижмет, и не продохнешь…“.

Женская проза XIX века без устали размышляет над сложной проблемой – природой человеческого греха. Реальность, часто преисполненная злом и фальшью, и идиллическая мечта о безгрешной жизни – эти полярные системы ценностей постоянно сосуществуют в художественных мирах писательниц. И вот эта двойственность обусловливает сумятицу, растерянность, противоречивость многих героинь. Вот Антош из „Сельского романа“ Каролины Светлой пытается понять: „В какой странный мир послал его Творец! Какие запутанные законы установили для себя люди, не руководствуясь священными заповедями!“.

Итак, небо и земля как полюсы христианской модели мира, полюсы макро- и микрокосма, постоянно присутствуют в художественных системах произведений писательниц XIX века. И когда люди забывают о служении добру, истине, христианской жертвенности, страданиях во имя ближнего, греховное начало расцветает буйно и страшно. У графини из „Сельского романа“ Каролины Светлой один за другим умирают муж и все шестеро детей – „покинули мир Божий всем людям на удивление. Лишь на смертном одре графиня призналась священнику: из-за безудержной ревности она прокляла мужа и всех его потомков“.

Согласно евангельской традиции („всякий, кто творит зло, ненавидит свет“), женская проза свидетельствует: тот, кто не видит грани между добром и злом, словно вступает в иную форму бытия, отпадает от Бога, даже если творит что-то будто бы во имя Бога. В повести „Институтка“ Марко Вовчок читаем: „В тот год старая барыня умерла. Очень не хотелось ей умирать! Все молитвы, Священное Писание читала, в церквях молебны заказывала, свечи пред Богом ставила. И как-то девочка-служанка не доглядела – угасла та свечечка, – так велела ту девочку высечь: „Ты, грешница, и моему спасенью мешаешь!“. Несомненно: лицемерие, эгоизм, воображаемая святость особенно отвратительны в вопросах веры (Сулима 1998: 34).

В „Рассказах из русского народного быта“ Марко Вовчок есть еще один важный момент, который явно выделяется в общем смысловом и эмоциональном поле женской прозы. Речь идет о христианском исполнении родительского долга. Отцовство и материнство – вполне естественно – предполагают ответственность, определенную, иногда весьма значительную, жертвенность, великодушие, бесконечную любовь и – всегда! – огромный, неустанный труд. Кроме того, родители-христиане осознают, что Господь благословит такой труд, поможет, наделит своею благодатью. Если же родители пренебрегают христианским долгом, из-за непонимания, душевной черствости, преступного равнодушия не становятся мудрыми наставниками ребенка (особенно в вопросах веры), – трагедию легко предвосхитить.

Ситуация, к сожалению, не столь редкая: родители с легкостью необычайной отмахиваются от слишком любознательного и настырного ребенка, забывая о своем предназначении. Страшное наказание не заставило себя ждать: неустойчивая детская психика не выдерживает, и в четырнадцатилетнем возрасте девочка умерла. Таким образом, причинно-следственные связи в рассказе выстраиваются логично и убедительно. И вообще, писательница весьма далека от каких бы то ни было иллюзий относительно натуры человеческой, оттого понимающе, чуть иронично звучит ее констатация (роман „Записки причетника“): „Терновские хлебопашцы, невзирая на мирное препровождение времени в возделывании земли, втайне достаточно упражнялись в злоумышлениях и доступных им кознях и коварствах, великим постом каясь в недостатке христианской всепрощающей и всеприемлющей любви, но все остальное время года проводя, насколько хватало сил и искусства, положение Моисеево: око за око, зуб за зуб“.

Может быть, с точки зрения современного уж слишком образованного и „продвинутого“ читателя кое-что в женской прозе XIX века кажется слишком уж бесхитростным, по-детски наивным. Но, наверное, не стоит забывать, что искренность детского восприятия, вообще детскость – это один из архетипов религиозного сознания. К тому же вера во многом обусловлена семейным воспитанием, тем лучшим, что человек выносит из детства.

Выразительная христианская мотивация славянской женской прозы XIX века – пример настоящего пророческого служения литературы, стремящейся обогатить читателя духовными знанием и опытом. Обогащение таким опытом, собственно, главная наша цель в общении с настоящей литературой.

ЛИТЕРАТУРА

Русская литература 1997: *Русская литература XIX века и христианство*. Москва: Наука, 1997.

Сулима 1998: Сулима В. *Біблія і українська література*. Киев: Наукова думка, 1998.

Четина 1998: Четина Е. *Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре*. Москва: Наука, 1998.

ТРАДИЦІЇ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИ ЕПОХ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Тетяна Качак

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

In the article 'The Traditions of Historical and Literary Epochs in the Modern Ukrainian Literature for Children' the peculiarities of the impact of literary experience of the writers of the previous historical and literary periods on the works by the modern authors who are writing for children and the youth, have been highlighted; the signs of folk traditions and stylistic features of the romantic, realistic and modern epochs on the thematic and problematic, genre and stylistic, image and compositional levels of the texts by Volodymyr Chytay, Lesya Voronina, Volodymyr Rutkivsky, Oleksa Nosych, Maryna Pavlenko and others, have been analyzed.

Key words: tradition, reminiscence, borrowing, heritage, symbolic rethink

Інтенсивний розвиток сучасної української літератури для дітей та юнацтва можна пояснити кількома факторами: тенденцією переорієнтації або так званою „модою" на дитячу літературу серед письменників, що пишуть для дорослих; зорієнтованістю більшості видавництв на дитячу книжку; хвилею зацікавлення літературою для дітей літературознавцями і критиками та сприйняття її як повноцінного об'єкта наукового дослідження та критичної рецепції; посиленням суспільного інтересу до проблем дитячого читання; активною позицією громадських організацій щодо популяризації дитячої книги та розвитку культури читання серед молоді, впровадження з цією метою різноманітних проектів.

Всебічне дослідження сучасної української літератури для дітей актуальне і на часі, оскільки нещодавно написані та видані книги потребують філологічних інтерпретацій, літературно-критичної оцінки та наукового осмислення в контексті літературознавчої науки, сучасного літературного процесу, стильових тенденцій, функціональних характеристик тощо. На сьогодні маємо тільки часткове висвітлення цієї проблеми у наукових студіях М. Славової, О. Папуші, Л. Мацевко-Бекерської, У. Гнідець, Е. Огар; міркування літературознавців та критиків (Т. Щербаченко, Н. Марченко, М. Кіяновської, Л. Овдійчук, О. Коваль, Р. Мовчан та ін.), презентованих у статтях, рецензіях та есе.

Літературознавчий аналіз сучасної української літератури для дітей та юнацтва дає змогу не тільки окреслити художні особливості поетичних і прозових текстів на синхронному зрізі, а й, використовуючи метод історико-типологічного зіставлення, прослідкувати прояви традицій попередніх історико-літературних епох як на різних рівнях тексту, так і в контексті дослідження творчості письменників; простежити особливості інтертекстуальної практи-

ки. Теоретико-методологічною базою дослідження стали праці І. Франка, Д. Чижевського, В. Пахаренка, Г. Грабовича, Ю. Луцького, Ю. Коваліва та ін., присвячені проблемам періодизації української літератури та вияву стильових особливостей історико-літературних епох.

Мета дослідження – висвітлити особливості впливу літературного досвіду письменників попередніх історико-літературних епох на творчість сучасних авторів, що пишуть для дітей та юнацтва; проаналізувати прояви традиційності на тематико-проблематичному, жанрово-стильовому, образному та композиційному текстуальних рівнях, обравши об'єктом вивчення найвідоміші сучасні українські прозові твори, адресовані конкретній віковій аудиторії читачів.

Вивчаючи сучасну літературу для дітей та юнацтва, констатуємо співіснування різних за темами, жанровими параметрами та якісними характеристиками текстів. Незважаючи на те, що маємо справу з художньою літературою, яка ще не пройшла випробування часом, не сформувала свого канону, все ж можемо говорити про творчість письменників, які не тільки заявили про себе, а й зробили значний внесок у розвиток літератури для дітей, презентували знакові у цій галузі для даної історико-літературної епохи твори. Опираючись на такі критерії, як мистецька цінність твору, суспільне визнання, активне обговорення у літературно-критичних колах, висока оцінка читачів, маємо підстави стверджувати, що сьогодні в Україні популярними є твори для дітей Лесі Вороніної, Олександра Гавроша, Сергія Гридіна, Сашка Дерманського, Галини Кирпи, Оксани Лущевської, Галини Малик, Дзвінки Матіяш, Зірки Мензатюк, Марії Морозенко, Марини Павленко, Олекси Росича, Володимира Рутківського, Мар'яни Савки, Романа Скиби, Володимира Читая. Серед авторів, що пишуть також для дорослих читачів, відзначимо адресовані дітям тексти Івана Андрусяка, Юрія Бедрика, Василя Голобородька, Наталії Дев'ятко, Богдана Жолдака, Олеся Ільченка, Євгенії Кононенко, Степана Процюка, Ірен Роздобудько та інших.

Література для дітей та юнацтва у кожній історико-літературній епосі розвивається, як правило, за тими ж законами, що й література загалом. Певні відмінності пов'язані тільки з її специфікою, зумовленою віковими особливостями читачів. У. Гнідець, трактуючи поняття „література для дітей та юнацтва", підкреслює, що цю літературу ми „розглядаємо як самобутній, самодостатній літературний феномен, який є специфічним, очевидно, вже тому, що його комунікативний код заздалегідь імпліцитно та ідеологічно закладений у звороті „для" дітей / юнацтва" (Гнідець 2011: 27). О. Папуша під поняттям „дитяча література" пропонує розуміти „певну сукупність літературних творів, написаних або прилаштованих для дітей із цілком певною метою: звертатися до дитячої уяви, емоцій та почуттів, впливати на дитячі пізнавальні здібності, розвивати смаки та вподобання, розважати дитину" (Папуша 2004: 20). На нашу думку, в цьому контексті доречніше вживати все-таки термін „література для дітей та юнацтва", оскільки „ди-

тяча література“ має ѝ інше значення: „усна і писемна словесність, творена дітьми“ (Ковалів, ред. 2007: 285).

У літературі для дітей спостерігаються процеси спадкоємності, взаємовпливу, взаємодії традиції та новаторства. На початку ХХІ століття домінують тенденції, пов’язані із зверненням дитячих письменників до традицій конкретно-історичних напрямів літератури ХІХ століття – романтизму та реалізму; елементів модерних та постмодерних дискурсивних практик ХХ століття.

Історико-літературна епоха, доба, період – поняття, які використовують на позначення цілісного етапу літературного розвитку, для якого властиві певні риси (найзагальніші традиції, погляди, переконання, смаки) та особливості (домінуючі теми художніх творів, характерні образи, жанри, сам підхід письменників до життя, принципи й способи його художнього відображення чи систематизування (за В. Пахаренком).

За естетико-стильовою періодизацією української літератури Д. Чижевського, основним критерієм поділу виступає стиль доби, продиктований актуальними художнім методом (як способом художнього пізнання і відтворення, синтезування світу; романтичним або реалістичним) та напрямом. Дослідники літератури виділяють такі періоди та напрями в історії української літератури: фольклор, рання готика, пізня готика, ренесанс та реформація, бароко, класицизм, романтизм, реалізм, модернізм, постмодернізм. Розглянемо детальніше їх прояви у сучасній літературі для дітей.

Фольклорні традиції виразно присутні у сучасних текстах для дітей і виявляються через запозичення, стилізацію, наслідування, переспів, цитування, символічне переосмислення тем, сюжетів, мотивів, композиційних особливостей.

Осердям літератури для дітей здавна вважається **казка**, джерела якої сягають в глибину віків, пов’язані із міфотворенням та розвитком фольклору. Сучасні літературні казки – це вже не переказ народного сюжету і не казка, створена винятково за фольклорними мотивами, а авторська казка із трансформованими фольклорними запозиченнями. Як зразки сучасної української літературної казки розглянемо тексти Володимира Читая із книги „Історії чарівного лісу“. Залежно від концептуально-авторського амплуа, рівня використання традиційної казкової акцентуації, О. Цалапова пропонує поділяти індивідуально-авторські казки на казку-трікстораію (забавлянка, пересмішка), казка-нарація (оповідь) та казка- імітація (авторська придумка). Аналізовані твори – казки-нарації, для яких властиве вільне інтерпретування традиційно-казкової компетенції, поєднання авторської фантазії й зображення реального світу. Поряд із фольклорними традиціями можна побачити й засвоєння письменником казкового досвіду українських модерністів (Івана Франка, Дніпрової Чайки, Лесі Українки, Олександра Олеся).

Аналізуючи літературні казки та оповідання Л. Вороніної із збірок „Прибулець з Країни Нямликів“, „Нямлик і Балакуча квіточка“, „Слон на ім’я Ґуд-

зик“, „Планета Смугастих равликів“, І. Роздобудько із збірки „Коли оживають ляльки“, спостерігаємо актуалізацію фольклорних мотивів чарівної казки: перенесення героїв у часі та просторі за допомогою предметів, уяви, сну; наділення неживих предметів людськими якостями; співіснування паралельних світів та просторових площин.

Трансформація фольклорних мотивів казок про тварин та чарівних казок притаманна творчості Сашка Дерманського. Фольклорні ремінісценції у вигляді текстуального запозичення малих жанрів усної народної творчості (замовлянь, закличок) у поєднанні з фрагментами магічного ритуалу властиві не тільки популярним сьогодні фентезійним текстам, а й реалістичним повістям, історичним романам.

Символічним переосмисленням фольклорних легенд про цвіт папороті, авторською інтерпретацією народних переказів про козаків характерників виступає повість М.Морозенко „Іван Сила – великий характерник“.

Традиції готичної історико-літературної епохи актуалізуються у масштабності хронологічно зображуваних подій, мозаїчності композиції, політематичності та розмаїтості сюжетних ліній, синтезі часопросторових пластів, символізмі. Артикуляція історичної тематики з паралельним розгортанням національних концептів буття, побутописанням, психологізмом характеротворення, торканням містичних елементів властива стилю В.Рутківського, автора дилогії „Сині води“ та трилогії „Джури козака Швайки“, „Джури і підводний човен“, „Джури-характерники“.

Увага до навколишнього світу, домінування топосу мандрівки, руху, сміливих авантюр, інтерес до алегорій, метафоричності мови, пріоритетність зовнішньої дії над внутрішніми смислами у тексті – барокові традиції, які активно використовувались письменниками 80–90-х років ХХ ст. Відлуння цієї тенденції виразно помітна у текстах з перевагою подієвого плану зображення над психологічним, як от у повісті О. Гавроша „Галуна-Лалуна, або Іван Сила на острові Щастя“. Поєднання реальної та містифікованої дійсності, як один з найхарактерніших елементів барокового сприйняття, у стильовій манері письменника відбувається на тлі оптимістичної, вітаїстичної авторської позиції. „Давні традиції видозмінюються часто до не впізнавання або відступають з поля зору, проте ніколи не щезають, натомість піддаються рекофігурації (тобто структурній перебудові) і вступають у нові відношення“ (Будний 2008: 134).

Дитячі письменники широко використовують та примножують досвід письменників доби романтизму, що на тематичному рівні виявляється у висвітленні проблем внутрішнього світу дитини, її характеру, становлення особистості, психології поведінки, національної самобутності та ментальності, одухотворення навколишнього світу, суспільно-історичного буття. На жанрово-стильовому рівні вплив романтичної доби можна відзначити у розвитку жанру літературної казки, популярності фантастичних та пригодницьких текстів, історичних повістей.

Відлунням поетикальної традиції доби романтизму є манера зображення дитини-героя з використанням художніх прийомів ідеалізації та героїзації, поєднання зовнішнього портретування та висвітлення внутрішнього світу, протиставлення характерів.

Двосвіття – поєднання реальної та уявної дійсності, суб'єктивне зображення художнього світу, символобачення та фантазійність або казковість – стильові риси доби романтизму, успадковані сучасними дитячими письменниками. Так, у пригодницьких повістях Г. Малик „Подорож Алі до країни сяктаків", Н. Воскресенської „Дивовижні пригоди Наталки в країні Часу", М. Павленко „Домовичок з палітрою", І. Роздобудько „Пригоди на невідомому острові", Г. Пагутяк „Втеча звірів, або Новий Бестіарій" присутні стилетвірні вияви казковості, іманентної ознаки романтичної літературної традиції. Казковість може виявлятися у на тематико-проблематичному (проблематика добра і зла, оптимістично-життєствердний пафос, чарівно-героїчна, соціально-побутова тематика), образному (казкові персонажі, їх групи; протистояння позитивних і негативних дійових осіб), композиційно-стильовому (умовно-фантастичний, метаісторичний хронотоп; казкові зачини та кінцівки, трикратність дії, образ казкового оповідача), мовно-наративному (мовностилістичні казкові формули й кліше, типові казкові тропи й фігури (гіперболи, літоти, персоніфікації; трикратні повтори, ампліфікації, тощо) рівнях.

Явище переплетення казкового та реального також притаманне сучасним детективним та фантастичним повістям для дітей А. Кокотюхи, А. Потапової. Очевидний прояв цього аспекту традиції романтизму й на образному рівні текстів. У героях літературних казок Л.Вороніної, І. Роздобудько, Д. Матіяш, повістей О. Дерманського, Г. Малик одухотворено архетип гофманівського героя (зразкового героя романтичної літератури для дітей), здатного вести подвійне життя: у сірому повсякденні та світі прекрасної казки.

Наприклад, книги Г. Пагутяк „Лялечка і Мацько", „Втеча звірів, або Новий бестіарій" за типом світосприймання і світотворення асоціативно споріднені із казками Е. Т. А.Гофмана „Лускунчик і мишачий король" та „Чужа дитина".

Ще одним елементом романтичної традиції у сучасній літературі для дітей є романтична іронія, схильність до гумористичного, чудернацького, гротескового зображення світу. Ілюстрацією є тексти О. Гавроша, Г. Малик, Б.Жолдака. Але чи не найпотужнішою традицією романтизму та модернізму, актуалізованою сучасними письменниками, є посилення інтересу до містичного – загадкового, таємничого, надприродного не пояснюваного. Так, низка містичних подій стає рушієм сюжетного розвитку роману Олекси Росича „Джовані Трапатоні". Автор, поєднавши кілька змістових пластів, через призму алегоричних образів висвітлив проблеми національного характеру, розкритикував устрій сучасного суспільства, а за допомогою казкового мотиву перетворення, перетікання реального та вигаданого, презентував типи людських характерів, систему мораль-

но-етичних цінностей. Твір містить літературні ремінісценції, наштовхує читача на проведення асоціативної паралелі з творами німецьких письменників, в яких реалізована традиція розгортання мотиву продажу людиною своєї душі, власного „Я“. Так, герой В. Гауфа („Холодне серце“) продає своє серце, герой Т. Манна („Доктор Фаустус“) закладає своє життя, а герой Д. Крюса („Тім Талер, або Проданий сміх“) продає єдине своє багатство – прекрасний сміх.

Традиції історико-літературної епохи реалізму, оперті на принцип „життєво-правдивого зображення світу“, також знаходять своїх прихильників як серед авторів, так і серед читачів. Показ сучасного життя „без прикрас“, типові характери та соціальні конфлікти у конкретно-історичних умовах притаманні реалістичним повістям про сучасних дітей та стосунки між ними – „Мій друг Юрко Циркуль“ В. Бердта, „Друзі за листуванням“ О. Лущевської, трилогія „Марійка і Костик“, „Аргонавти“, „Залюблені в сонце“ С. Процюка, „Бабусі також були дівчатками“ Є. Кононенко та інші. Письменники продовжують реалістичну традицію зображення дітей та дитячого світу, акцентуючи на проблемах становлення юної особистості, на психологізмі характеротворення, нових аспектах дискурсу дитинства. Відтворюючи реалії навколишнього світу, автори, адаптувавши проблематику тексту відповідно до запитів сучасного читача, актуалізували та удосконалили художню манеру зображення дитини та дитинства (через призму психологічного та соціального аспектів), портретування, властиву М. Коцюбинському, Б. Грінченку, І. Франку, В. Винниченку, І.Вільде, Г. Тютюннику, М. Стельмаху.

Модерна доба з приматом форми над змістом, художньою суб’єктивністю та увагою до ірраціональної, матафізичної, ірреальної дійсності; неоромантичними, екзистенційними, імпресіоністичними, експресіоністичними та сюрреалістичними аспектами художнього світотворення притягує сучасних дитячих письменників можливістю повно матеріалізувати у тексті власні візії та рефлексії, створити свою ілюзію буття, а разом з тим подати неординарне тлумачення одвічних істин. Модерна традиція літературної казки, актуалізується у творчості Л. Мовчун, М. Савки, З. Мензатюк, С. Гридіна, К. Ковальської, Г. Малик та ін.

Досліджуючи питання вияву традицій попередніх історико-літературних епох у сучасній літературі для дітей, варто наголосити на певному тяжінні письменників до інтертекстуальності, що проявляється у формі цитування, алюзії, ремінісценції тощо.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що у сучасній літературі для дітей на тематичному, жанрово-стильовому, образному рівнях найбільшою мірою розгорнуто традиції фольклору та історико-літературних епох XIX–XX століть: романтизму, реалізму та модернізму; актуалізовано літературний досвід попередніх поколінь дитячих письменників, зокрема представників 20-х та 60-х років XX століття у плані художнього зображення образу дитини, її психології та екзистенції.

ЛІТЕРАТУРА

Будний 2008: Будний, В. *Порівняльне літературознавство*: *Підручник.* Київ: Вид. дім „Києво-Могилянська академія“, 2008.

Гнідець 2011: Гнідець, У. С. Концептуалізація розуміння сучасної літератури для дітей та юнацтва в світлі наукової критики. – У: *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 1.* Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011, 25–35.

Ковалів, ред. 2007: *Літературознавча енциклопедія*: *У 2-х томах.* Т. 1. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ „Академія“, 2007.

Ковалів, ред. 2007: *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах.* Т. 2. / Автор-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ „Академія“, 2007.

Папуша 2004: Папуша О. Дитяча література як маргінес літературознавчої теорії: до проблеми конституювання об‘єктів наукового дискурсу. – У: *Слово і час.* № 12, 2004., 20–26.

ЈЕДНА САВРЕМЕНА РЕЦЕПЦИЈА ДОСТОЈЕВСКОГ: РУСКИ ПИСАЦ У ДЕЛИМА ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋА

Кристина М. Драговић

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

In this article the critical reception of Dostojevski in Dragan Stojanović's work is being presented. Dragan Stojanović, the Serbian contemporary writer and jurisprudent, excellent connoisseur of philosophy, professor of world literature at the Faculty of Philology of the University of Belgrade, wrote several books in which he analyzes Dostoevsky's opus. It is obvious that Stojanović's analysis includes many different levels: the literary, the philosophic, the psychological, the ideological, the political level, etc.

Key words: Fyodor Mikhailovich Dostoevsky, Dragan Stojanović, critical reception

Увод

Фјодор Михајлович Достојевски, један од највећих руских романописаца, за собом је оставио упечатљив број значајних књижевних дела. Његова остварења су још за време пишчевог живота од стране многих читана, коментарисана, оцењивана, па и цензурисана. Тако и дан-данас, толико година након смрти овог чувеног Руса, многи, у целом свету, читају његове радове и тумаче написано.

Постоје многобројни различити приступи анализирању радова из опуса Достојевског. И неретко се дешава да се ова или она целина, или пак целокупно дело, схвате мање или више другачије него што је то неко схватио раније, или да се – вршећи се анализа – тежиште „баци“ на нешто друго. То се дешавало и још увек се дешава и код Срба. Постоји безброј радова о Достојевском и тумачења његових речи, рецепције директне и индиректне, како старијег, тако и новијег датума.

Управо због количине писаних текстова о Достојевском и његовим остварењима, веома је било тешко издвојити само једног аутора. Напослетку, ипак сам издвојила Драгана Стојановића, нашег савременика, истакнутог писца, интерпретатора књижевности и књижевног критичара, правника и одличног познаваоца филозофије, код којег се види да је анализа дела Достојевског обухватила многе различите нивое: књижевни, филозофски, психолошки, идеолошки, политички...

Неком приликом Хорхе Луис Борхес је изјавио следеће: „Књига која је написана с намером да траје јесте она која која се може читати на различите начине. Књига би свакако требало да омогући различито, промењљиво читање. Свака генерација чита велика дела на другачији начин.“ Ова Борхесова мисао се великим делом поклапа са ставом Драгана Стојановића, који каже

да се сваки тумач текстова разликује од сваког другог, баш као што се људи међусобно разликују (в. Стојановић 1994: 9).

Рајски генијалан стваралачки ум Фјодора Достојевског

Драган Стојановић изјављује да Достојевски, „сурови таленат“, има рајски генијалан стваралачки ум (в. Стојановић 1994: 5). То се, између осталог, може односити, а вероватно се и односи, и на саму композицију његових остварења, у којима се истоветни делови могу јавити у различитим ситуационим контекстима. Најочигледнији пример представљају истоветни снови које сањају Ставрогин и Версилов (в. Стојановић 1983: 11), с обзиром да је, како истиче Стојановић, пишући *Младића*, Достојевски из *Злих духова* преписао Ставрогинов сан, а тај сан се на свој начин јавља у још једном његовом књижевном делу, у новели *Сан смешног човека*.

По Стојановићу, за понављање тога сна постоје два могућа разлога (в. Стојановић 1983: 11):

– што тај сан претходно није штампан;

– што тај сан има посебну важност.

Стојановић тврди да је тај сан засигурно имао и својеврсну самосталну вредност (в. Стојановић 1983: 11), без обзира на улогу у оквиру књижевних целина у које је уграђиван, што управо доказује „уметање“ овога сна и у новелу *Сан смешног човека*. Међутим, Стојановић, као књижевник и херменеутичар, пре свега истиче проблем различитости смисла истоветних значењских јединица у различитим контекстима. С обзиром да Ставрогин и Версилов имају различите судбине, ни њихови исти снови не могу имати и немају исти смисао. „Суштина разлике између Ставрогина и Версилова обелодањује се у великој мери у односу на ту тачку која им је заједничка“ (в. Стојановић 1983: 14), при чему се, наравно, мисли на сан. Иначе, и Ставрогин и Версилов о сну говоре у облику исповести: Ставрогин писмене, а Версилов усмене (в. Стојановић 1994: 21).

„У стварности [...] сан [...] може осветлити смисао онога што му је претходило, па евентуално и утицати на оно што ће му уследити, зависно од тога колико је запамћен и како је схваћен од стране сневача или оног ко сневача „психоанализира“. У „свету“ књижевног дела сан [...] мора у тумачењу бити повезан са смислом целине у којој се живот сневача указује, али се то повезивање мора обавезно извршити у складу са истим начелима која иначе важе у тумачењу снова. Симболика сна у „свету“ књижевног дела не мора [...] бити психоаналитички заснована, [...]. Интерпретатор књижевности ваља да пре свега поведе рачуна о иманентно књижевно одређеној вези смисла и симболике сна и егзистенције лика који га сања.“ (в. Стојановић 1983: 13).

Уколико се удаљимо од сна и саме композиције књижевног дела, долази се до још једног мотива због којег је Стојановић ум Достојевског назвао

рајским. Разлог јесте тај што је у својим зрелим годинама ум Достојевског био заокупљен мислима о рају. „Још давно је Достојевски назван „суровим талентом“. Много је мање, готово никако, о њему било речи као о рајски генијалном стваралачком уму. Када се, међутим, погледа колико је у зрелом периоду свог списатељског рада он био заокупљен рајем, до чега је све захваљујући томе дошао и до које мере је то утицало да његове уметничке творевине буду такве какве јесу, онда ово прећуткивање мора бити оцењено напросто као неправда која је дуго наношена писцу.“ (в. Стојановић 1994: 5).

Стојановић, који рај сматра једним од важнијих питања за човека (в. Стојановић 1994: 135), тврди да је веровање у рај човекова покретачка сила и извор снаге да се у неком делању истраје (в. и уп. Стојановић 1994: 136). Он појам раја перципира и тумачи двојако:

– као место

и

– као (рајско) стање бића, тј. духа човековог.

Управо рај који је дефинисан као то ретко рајско стање човековог духа, којем треба тежити, за којим би требало посезати, али које је тако тешко постићи, јесте „покретач маште и ума“ (в. Стојановић 1994: 135), а – по мишљењу Драгана Стојановића – руски романописац је у томе успео.

Планови романа „зли духови“ из угла Драгана Стојановића

Стојановић сматра да су *Зли духови*, пошто говоре о тероризму и нихилизму као друштвеном злу, савременицима Достојевског намењени као „романескни коментар стварних догађаја“ (в. Стојановић 1983: 20), који се везују за име анархисте Нечајева. Такво читање наведеног романа, оновремено и ововремено, у први план истиче његову **памфлетску црту** (в. Стојановић 1983: 20), а то и јесте био циљ Фјодора Михајловича, што доказују и трагови које је оставио Достојевски лично, јер је он писао о својим намерама у *Злим духовима*.

Мета „борбеног пера Достојевског“ (в. Стојановић 1983: 20/21), како вели Стојановић, јесте Запад, легло зла. Сходно својим сопственим изјавама из времена стварања романа, руски романсијер је намеравао да се у *Злим духовима* обрачуна са „онима који су се одродили од свога тла и подлегли рушитељским идејама“ (в. Стојановић 1983: 21), а којима су подлегли управо зато што су се одродили. Тиме професор Београдског универзитета указује на један историјски, па самим тим и реалан *circulus viciosus*, који се рефлектује на и кроз све друге планове овога романа, а које Стојановић издваја као најочигледније и најрелевантније. Међутим, како у својој књизи *Читање Достојевског и Томаса Мана* истиче наш писац и књижевни аналитичар, вредност и смисао *Злих духова* „није у пукој критици анархизма и тероризма, нити напросто у супротстављању Запада и Русије“ (Стојановић 1983: 21), јер у том случају не би настало тако вредно и дуготрајно књижевно дело, већ у најбољем случају занимљив политички трилер или идеолошка сатира.

Из **основног, смисаоног или филозофског плана** романа *Зли духови*, којим доминира лик Николаја Всеволодовича Ставрогина, изведен је други, **политичко-идеолошки план**, у оквиру којег су истакнуте личности Петра Степановича Верховенског (тј. Њечајева), Степана Трофимовича Верховенског (тј. Грановског), Шигаљева, „фурије исте“ Сергеја Васиљевича Љипутина, Семјона Јегоровича Кармазинова (тј. Тургењева) и других. Међутим, истинску уметничку вредност овоме делу даје управо основни, тј. смисаоно-филозофски план романа, и Стојановић тврди да се *Зли духови* могу стварно разумети искључиво уколико се пође баш од овог плана, где се покрећу питања о иморализму, нихилизму и атеизму. Иначе, ове три малочас наведене компоненте се јављају и у другим делима великог опуса чувеног руског писца, али у *Злим духовима* имају посебно значење.

У *Злим духовима* смисаоно-филозофски план и идеолошко-политички план „нису [...] јасно разлучени и супротстављени у самој уметничкој структури, већ су аналитичке односно интерпретативне схеме ослоњене на основну мотивацијску врежу у роману, која одређује ликове и њихове међусобне односе“ (Стојановић 1983: 24). Као што је већ горе речено, главни лик у напоменутој врежи јесте Ставрогин, а остали ликови бивају одређени у односу на њега.

„Злочин и казна“ – некад и сад

Свакако једна посебна врста рецепције романа Достојевског *Злочин и казна* јесте истоимена књига Драгана Стојановића, у којој се радња одиграва у наше време, у Београду, почетком деведесетих година прошлог века. Главни јунак, Драган Лажитрава звани Ган, вечити, или – боље речено, пропали студент, опљачкао је своју комшиницу „од преко пута“, стару госпођу Протић. Није ју, међутим, убио, као што је то ономад учинио студент Раскољников са бабом-зеленашицом у Петрограду, нити се лик госпође Протић подудара са ликом старице злобних очију и танког врата, „налик на кокошију ногу“, из „оригиналног“ дела Фјодора Михајловича Достојевског. Ова два романа, која садрже читаву „гомилу“ подударности, али и супротности, баве се – пре свега – истом тематиком: односом злочина и казне која следи, тј. односом злочина и казне која би требало да следи [1].

Како у једном, тако и у другом делу, јављају се многобројни – на први поглед – слични ликови (старице, студенти, девојке, итд. – међу којима, додуше, постоје неке паралеле, али и знатне супротности; помињу се Наполеон, али и проститутка) и истоветни мотиви: кућно степениште, оруђе (тј. – у овом случају – оружје), размишљања и разговори о смислу постојања и живота, мотиви раја...

[1] Никола Милошевић, који је такође тумачио Достојевског и његова остварења, написао је у предговору за Просветино издање *Злочина и казне* да је то заправо роман с тезом, од којих је једна садржана у самом наслову, јер нас управо назив дела упућује на закључак да између злочина и казне постоји нека чврста, унутрашња веза. Видети предговор Николе Милошевића у: Достојевски 1988: 7.

Велико питање и једног и другог *Злочина и казне* јесте питање смисла живота, којима је – из мноштва разлога – приступљено на другачији начин. Да ли човек живи само да би постојао? У тамници Раскољников размишља о животу[2], о томе какву перспективу има пред собом и шта је то чему би заправо требало да тежи. Раскољников је одувек сматрао да живот треба дати за идеју, за наду, па чак и за фантазију. Голи живот – то је мало. То је ништа. Одувек је желео нешто више: нешто велико. Тако размишља Раскољников, а исто сматра и Драган Лажитрава. Ган не бива кажњен, не доспева у затвор. Барем не у Стојановићевом делу. Да ли ће Ган бити или пак неће бити кажњен у роману заправо остаје отворено, јер се целокупна радња, која почиње злочином а завршава се тиме што свој „плен“ убацује, а тиме на чудноват начин предаје девојци Нини (тј. Едини), дешава у року краћем од једног дана (уколико се изузму ретроспективе, наравно), а штемајз је остао у стану госпође Протић... Такође, Раскољников је схватио да је живот вредан живљења искључиво ако је човек „чист пред Богом“, те самим тим и чист пред самим собом, јер: Бог је у сваком од нас!

Да ли је и Ган то схватио? То питање, такође, остаје донекле отворено. Оно на шта свакако треба указати јесте да се почињени злочини студента Раскољникова и бившег студента Гана могу упоредити, али не и поистоветити. Раскољников је убио подлу бабу-зеленашицу, док Драган-Ган није никога убио. Раскољников је узео, тј. украо новац који баба-зеленашица није поштено зарадила, већ – заправо – отела другим људима. Драган-Ган је украо новац који је заиста припадао госпођи Протић. Да то богатство постоји – то је Ган знао годинама. Међутим, с обзиром да је старица тај новац тако дуго чувала у своме стану, у кутијици обавијеној концима, у фиоци старе комоде, био је убеђен да никакву штету никоме на тај начин не наноси. Јер, новац служи за трошење, треба да донесе срећу, а његова комшиница га не троши већ скоро читаву деценију, из чега Ган изводи закључак да јој није ни потребан. Наравно да се не сме и не треба оправдати Ганов чин, али оно на шта се овде свакако мора указати поново јесте чињеница да се истоветни (или – у овом случају – скоро истоветни) делови могу јавити у различитим ситуационим контекстима, а да управо у односу на те ситуационе контексте дела (јер, овде нису у питању снови) имају одређену самосталну вредност. Упоређујући ове две књиге, *Злочин и казну* Фјодора Михајловича Достојевског и *Злочин и казну* Драгана Стојановића, поново се може (и треба) истаћи проблем различитости смисла истоветних значењских јединица у различитим контекстима. С обзиром да Раскољников и Драган-Ган имају различите судбине, живе и делају у различитим временима и градовима, ни њихова слична дела не могу имати и немају истоветан смисао.

Уметањем ових (скоро-)истоветних значењских јединица у различит, тј. нови контекст, у други, али истоимени роман *Злочин и казна*, слободно се

[2] Драган-Ган у роману не доспева у тамницу, али ће – у ноћи након почињеног криминала – сатима лутати по мраку...

може рећи да је Драган Стојановић довео у везу не само *Злочин и казну* некад и сад, већ је у своје књижевно остварење симболично уврежио и *Младића* и *Зле духове*. Чак се на једном месту у Стојановићевој књизи спомиње и праскозорје света (в. Стојановић 1996: 46)!

Иначе, мотиви вечности и раја се прожимају кроз цео Стојановићев роман. Тако Ган у једном тренутку размишља: „Вероватно је то рај, та соба код Ковиљкине тетке. Пловећи рај, брод који лебди и креће се некуд на североисток. Башта је, такође, подсећала на рај, [...]“ (в. Стојановић 1996: 195).

Такође, вероватно није случајност што су два Стојановићева дела, *Рајски ум Достојевског* и *Злочин и казна* настала у релативно кратком временском размаку. (Роман *Злочин и казна* настао је само две године након *Рајског ума Достојевског*.) Све то још једном указује на велику улогу коју је рај имао не само за Достојевског, већ коју има и за Стојановића.

Закључак

Како о опусу Фјодора Михајловича Достојевског, тако и о рецепцији његових дела код Драгана Стојановића, може још много тога да се напише, тј. да се још дубље протумачи. Међутим, овај рад представља само кратак приказ Стојановићевих мисли о Достојевском, као и мојих тумачења мисли професора Стојановића, чиме настаје својеврсни колаж.

ЛИТЕРАТУРА[3]

Достојевски 1988: Достојевски, Ф. М. *Злочин и казна*. Београд: Просвета, 1988.

Стојановић 1981: Стојановић, Д. *Буђење из сна о искону*. – У: *Достојевски.* Ред. П. Зорић. Београд: Књижевне новине, Савременик 8-9, 1981, 162–207.

Стојановић 1983: Стојановић, Д. *Читање Достојевског и Томаса Мана*. Београд: НОЛИТ, 1983.

Стојановић 1987: Стојановић, Д. *Dostojewski und Thomas Mann lesen: von der Notwendogkeit und Fragwürdigkeit des Deutens*. Bochumer Schriften zur deutschen Literatur; Bd. 2. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1987.

Стојановић 1994: Стојановић, Д. *Рајски ум Достојевског*. Београд: Студентски издавачки центар, 1994.

Стојановић 1996: Стојановић, Д. *Злочин и казна*. Београд: Стубови културе, 1996.

[3] Напомена: У списку литературе је – због мањка предвиђеног простора – наведено само једно од многобројних остварења Фјодора Михајловича Достојевског која су у овом раду узета у обзир. Аутор овога чланка у своме раду наводи и позива се на мисао Николе Милошевића, који је написао предговор поменутом издању, те је зато у библиографији наведено само ово дело чувеног руског писца.

ЕСТЕТИЧКЕ И ПОЕТИЧКЕ СРОДНОСТИ Ф. М. ДОСТОЈЕВСКОГ И И. АНДРИЋА

Оливера В. Радуловић

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Aesthetic and poetic kinship of Dostoevsky and Andric are related to Christian philosophy, anthropology and the idea of creative freedom, which is to be reached by the continuous improvement and refinement of the creative process, and the development towards the unreachable spiritual form of the Creator of the world. Early Christian thought that what is good and wise is nice, is recognized in the implicitly expressed views of the compared writers. There are noticeable differences: as an Orthodox Christian, freely interpreting the Gospel, Dostoevsky rises in his creative work to the idea of regeneration of mankind through Christ's sacrifice, while Andric is interested in religion as a universal phenomenon, recognizable in the Christian ideals of love, beauty, goodness and truth. Andric is inspired by Dostoevsky through the New Testament archetype about the secrets of wheat grain, which finds expression in his explicit poetic views given in the speech „About story and telling", that the narrator and his work should serve man and humanity.

Key words: Aesthetics, poetics, archetype, creation, illumination, mystification

Господе, каква је то књига и какве су то поуке! Каква је књига то Свето писмо, какво чудо и каква је сила дана човеку с њом! Тачна слика света и човека и карактера људских; и све је именовано и указано за вечна времена.

Достојевски, *Браћа Карамазови*, 371

Кад наиђу тешка мутна времена и учестају сукоби и узбуне међу људима, отвори се одједном Библија на њеним најтамнијим страницама и наш ужас или наше неразумевање нађу древне и познате речи као једини израз.

Андрић, *Знакови поред пута*, 17

Древни библијски мотив божјег стварања постао је темељ естетичког приступа човеку и свету. Бог се код првих хришћана представљао као велики уметник, творац света по строго утврђеном плану, који личи на ремек-дело. Поетика Фјодора Михајловича Достојевског и Ива Андрића има дубоке традицијске корене у Светом писму, везана је за истакнуту праслику која сублимира хришћанску филозофију. Реч је о упућивању на исконски призор који рекреира уметник хришћанске имагинације: просветљеног Творца који је *видело у тами*, нагнутог над празнином бездана, Бога који из љубави ствара од хаоса космос, вођен идејама доброте, лепоте и хармоније. Светло се као семантички знак у *Књизи постања* везује за стваралачку енергију, представља инспирацију и савршен творачки план, јер се Господ после сваке етапе овог чина обазире да види је ли начинио добро дело, а потврда његове смисле-

ности је и подстицај све савршенијег стварања. Кроз целу *Библију* светлост симболизује живот, божју љубав према делу, доброту и истинољубље. Сејмон Франк у књизи *Светлост у тами*, која представља избор огледа из хришћанске етике и естетике, изражава уверење да је одвајање од хришћанске традиције узрок многих људских несрећа, као и да су све племените идеје човечанства израз императива хришћанске савести. Постављајући тезу да је религиозно искуство неодвојиво од животног искуства, од судбине како појединца тако и епохе, води нас до спознаје недовршености и фрагментарности људског постојања. Појаву Бога у свету најбоље илуструје сентенца из *Јеванђеља по Јовану* која говори о односу између божанског Логоса и света: *И светлост светли у тами, и тама је не обузе* (Јован, 1, 5). Светлост је неосвојива јер је духовно сунце незалазно, непомрачиво и недоступно за таму као у тренутку божјег стварања света. Цитирано место из јеванђеља сагледава живот кроз дуалистичку и трагичну визију супротстављености сила светлости и таме у свету, јер иако је тама непопустљива, светлост остаје непобедива, реч је о трајном метафизичком стању и односу. Треба имати на уму да су у целој *Библији* присутне духовне праслике борбе светлости и таме које изражавају непостижну тајну света садржану у смени дана и ноћи кроз супротстављање два начела. Одвајање светла од таме први је Створитељев чин у историји спасења. *И рече Бог: нека буде свијетлост. И би свијетлост.* ***И видје Бог свијетлост да је добра***[1]; *и растави Бог свијетлост од таме. И свјетлост назва Бог дан, а таму назва ноћ* (*Постање*, 1, 3–5). Потврду да је светлост објава Творца у свету налазимо и у *Посланици апостола Јована*: *Бог је свјетлост, и таме у њему нема никакве* (Јован 1, 4 и 5).

Борба светлости и таме у свету и Бога и нечастивог у човеку филозофска је и антрополошка окосница стваралаштва Достојевског и Андрића. Достојевски је подстицао имагинацију нашег нобеловца, преко библијског архетипа стварања и жртвовања, и, сагласно томе, давао творачке импулсе уобличавању његове поетике и естетике. Решавајући питања борбе добра и зла у човеку, човековог пада и искупљења, упорећени писци обликују своје христолике и демонске јунаке бавећи се темом двојништва и феноменом подвајања личности, пониру у пакао људске таме, зла, сумње, страхова и противуречности. Достојевски је *бавећи се проблемом човека изразио дилему коју треба да реше његови јунаци Богоборци и Богоотражитељи: Ако има Бога, душа је бесмртна, ако нема Бога, душа је смртна и све је дозвољено* (Поповић 1999: 8). Стваралачке импулсе Достојевског разазнајемо у Андрићевом делу преко проблема двојништва (препознатог у хришћанској мисли о јединству духовног и телесног начела у човеку), феномена подељених личности, као што су Џем султан и Ћамил. Ово је заправо реинтерпретирана старозаветна типологија о сукобљеној браћи непријатељима, епитома јеванђелске приче о Јудиној издаји

[1] Нагласила О.Р..

Исуса Христа и параболе о искушавању Спаситеља у пустињи, препознатљива и у роману *Браћа Карамазови*, наглашена у *Легенди о великом инквизитору*, његовом филозофском и антрополошком акценту. У *Браћи Карамазовима* и *Проклетој авлији* противстављена су два опречна начела: слобода и принуда, Христос и антихрист, која долазе до изражаја у тоталитарним друштвеним режимима. Идеја да доброта и љубав не могу да опстану у свету где влада велики инквизитор, чији је пандани Карађоз, уједно је и *универзалија* упоређених романа, у којима Спаситељ по други пут бива осуђен и разапет. Појава Ћамила, христоликог јунака и духовног сродника Аљоше Карамазова, јунака који као да је рођен у прози Достојевског, везана је за остваривање архетипа већ виђеног и доживљеног: *Код људи који нам постану блиски ми све појединости првог додира с њима обично заборављамо; изгледа као да смо их вазда знали и као да су одувек са нама били* (Андрић 1981: 44). Аналогно место из романа *Браћа Карамазови* налазимо у *Легенди о Великом инквизитору*: *Он се појави тихо, неприметно, но зачудо, сви га одмах познадоше* (Достојевски 1977: 319). Иван Карамазов, приповедајући своју ненаписану поему о Христовом другом доласку у време велике инквизиције у Шпанији, коментарише да је наведено место најлепше у њој јер су Спаситеља сви препознали по илуминозној појави која је привлачила људе љубављу и добротом, али су га се убрзо одрекли јер је много очекивао од човека дајући му слободу и нудећи му свој узорни лик. Занимљива је још једна аналогија са Андрићевим романом *Проклета авлија*: појава Ћамила у тамници као и Христа у Шпанији – везана је за рађање светлости: *Пробудивши се у свитање, фра-Петар је при бледој светлости зоре, која је тамо напољу морала бити раскошна, окренуо поглед на десну страну*[2] *где је синоћ заноћио Турчин придошлица. Прво што је угледао била је невелика, у жуту кожу повезана књига* (Андрић 1981: 45). У роману *Браћа Карамазови*, као и у *Проклетој авлији*, налазимо на стваралачку интерпретацију голготског страдања Исуса Христа кроз повест о људској слободи којој се опире идеја ћесаревог краљевства. Призори из тамнице који представљају драматично испитивање Исуса Христа и његовог христоликог сродника архетипски су, готово истоветни, везани идентичном сценом која подсећа на православну иконографију. Библијска парабола о пшеничном зрну је мото романа Достојевског, парабола која је у облику идеје жртвовања за другог архетипски оживљена у судбини несрећног Ћамила, који се одриче себе, ослобађа свог судбинског руха да би, потврдивши идентитет страдалника Џема, изабрао живот за друге, попут Аљоше Карамазова, који врши спаситељску мисију међу сукобљеном браћом: *Ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре, онда једно остане, ако ли умре, много рода роди* (Јован, 12, 24). Човек је тајна пшеничног зрна: смртан и пролазан ако робује властитом самољубљу (једно зрно). Подвигом вере зрно у Христу посејано и, ако умре,

[2] Христос седи са десне стране Оца у Царству божјем.

много ће рода донети. Активна љубав је основа православне филозофије јер упућује на божанску суштину човека, који не може начинити такав грех који би исцрпео бесконачну љубав божју, беседи старац Зосима.

Андрић у *Проклетој авлији* универзализује хришћанске истине, примењујући их при индивидуализацији јунака који потичу из исламске традиције, а у оквиру проблематике суживота људи различитих вера и култура, и њихових међусобних прожимања у Босни и исламизације хришћанског живља. Сукоб међу браћом Бајазитом и Џем-султаном, мотивисан њиховим полутанством, односно турско-српским пореклом, резултира расколом у личности млађег и слабијег, унутрашњим превирањима и поделама које кулминирају у жељи за осветом, а исцрпљују се у агресивном понашању жртве која постаје део зараћених светова. Тежња за љубављу и хармонијом а борба против греха и пада – покреће свет књижевних дела Достојевског и Андрића јер нужно води прочишћењу књижевних јунака у сукобу са собом који личи на рат две војске, или борбу анђела и демона, доказујући да свака физичка појава има метафизичку суштину. Јунаци Достојевског то најбоље осећају, они се или боре против Бога или су му посвећени. Велики руски писац је у свој дневник забележио да је из бунта извео и доказао постојање Бога. Своје богато стваралаштво посветио је православној филозофији и религији успостављајући духовну вертикалу руске књижевности утемељену у *Новом завету* и византијској књижевној и културној традицији, чије је примарно начело обликовање боголиких јунака, подвижника према којима се развијају морално посрнули ликови. Решавајући питања борбе добра и зла у човеку, човековог пада и искупљења, он обликује своје демонске и христолике јунаке бавећи се темом двојништва и феноменом подвајања личности, понире у пакао људских сумњи, страхова и противуречности, ослањајући се на јеванђелски архетип искушавања Исуса Христа у пустињи. Лик Спаситеља зрачи кроз христолике јунаке Достојевског: Старца Зосиму, Аљошу и Мишкина, који, остварујући архетип савршенства, имају свој пандан у Андрићевим илуминозним ликовима Ћамилу, фра-Петру и фра-Марку Крнети. Димитриј Карамазов се жалио брату Аљоши да га Бог целог живота мучи. За разумевање овог проблема важна је старозаветна повест из *Прве Мојсијеве књиге* посвећена патријарху Јакову, родоначелнику израелског народа, познатом по сну о степеницама које воде на небо а симболишу духовни раст у вери. Етимологија патријарховог имена (ʻонај који држи чврсто за петух) везује се за борбену природу старозаветног јунака, коју је још у мајчиној утроби испољио родивши се заједно са братом Исавом држећи га за пету и не дајући му тако право првенства. За Јакова бунтовника, боготражитеља и богоборца, везана је и прича о борби са Господом која је трајала целу ноћ и завршила се тријумфом храбрости и упорности јеврејског патријарха, после чега је добио божји благослов и ново име Израиљ (Богоборац): *Бога видјех лицем к лицу и душа се моја избави* (Постање, 32, 30). Старац Зосима, наводећи пријатеља на покајање због тешког греха који

је починио, подсећа га на Страшни суд јеванђелском сентенцом: *Страшно је упасти у руке Бога живога* (Јеврејима, 10, 31). Димитриј Карамазов каже Аљоши: *Мене Бог мучи постављајући проблем Бога као морални императив јер ако нема Бога све је дозвољено* (Достојевски 1977: 324).

Бог није одмах светлост, у почетку стварања, напунио сјајем сунца, ни таму није пригушио пријатном месечевом светлошћу, нити небо украсио трептајем звезда. Творио је као прави уметник те се исконска светлост која се у тренутку стварања упалила у Богу, Творцу света, доводи у везу са промишљањем као првом стваралачком фазом, коју треба одвојити од фазе реализације, јер лепота завршеног дела није настала одједном, него постепено, у процесу спознаје и духовног усавршавања. Грци су речју *орнаменти* означавали свет и тако етимолошки упућивали на украшавање као творачки императив и лепоту као његову суштину. Праслика стварања из *Прве Мојсијеве књиге* код раних хришћанских мислилаца тумачила се естетички, а Бог се поредио с уметником јер познаје мистерију стварања (бића из небића), тајну преображавања хаоса у космос. Библијска идеја о божјем стварању света открила је хришћанима лепоту створеног света. Сам Творац даје оцену стварања *у Књизи постања* према тексту Септуагинте[3]: *И видео је Бог да је светлост лепа, да је све што је створио врло лепо.* Грчки превод је у *Библију* унео античку мисао о лепоти света, док се у старословенском преводу наглашавала идеја доброте створеног дела – придев *леп* замењен је придевом *добар*: *И видје Бог свијетлост да је добра; и растави Бог свијетлост од таме* (Постање, 1, 4). Будући да је премудрост божја у служби хармонизовања света, идеја софијности лепоте и уметности добија важно место у старословенској естетици не стога што је значајна сама по себи него због тога што указује на мудрост самог Творца, Уметника света, који се по створеном делу познаје.

У стваралаштву Достојевског и Андрића наглашавамо култ природне лепоте жене која је повезана са добротом или моралном чистотом (вегеталне жене): *Она је била лепа у том тренутку што је племенита, а ја подлац; што је она велика због своје великодушности и жртве за оца, а ја стеница* (Достојевски 1977: 146). Лепота по светим хришћанским оцима представља плод божанственог вајања – елегантну одећу. Привлачност хришћанских жена повезана је са чистотом душе и идејом унутрашње лепоте, а духовне и моралне вредности подразумевају естетичке. Хришћанска култура се враћа природи на којој се гради естетика духовног начела у свету: *Свијет пролази и похота његова, а онај ко твори вољу Божју остаје вавијек* (Јован, 2, 15,17). Истинска лепота је скривена у човеку, она је садржана у његовој души и телу, појављује се у врлини и нераскидиво је повезана са категоријом добра. Христос је блистао истинском лепотом и чистотом душе и тела која се огледа у милосрђу, доброчинствима и чудотворењу. Рано хришћанство је из природе

[3] Грчки превод Библије.

преузело идеал јединства лепог и корисног. Андрићево наративно стваралаштво твори галерију вегеталних жена, попут Португалке из приповетке *Бајрон у Синтри*, у којој је остварен врхунски естетички принцип природне лепоте која у песниковој машти носи име воћке или минерала: *Нема ништа узбудљивије од усана ових португалских жена! Оне имају нешто од вегеталног и од минералног света. Неправилне као случајно распукла воћка, оне показују од какве је вреле, тамне и слатке крви понутрица овог ситног и дозрелог тела* (Андрић 1981: 241).

Поимање светлости као стваралачког начела пронађеног у божјој сили која твори свет изговарањем речи, налазимо у целокупном Андрићевом стваралаштву: *О гдје је она мукла ријеч, тиха, неразумљива,* ***добра ријеч што свијетли у мраку као мали, мали огањ који се никада не гаси***[4] (Ex Ponto: 15) Андрићево схватање стваралаштва повезано је с хришћанским појмом *оваплоћења речи* (усељавања Бога у реч) и идејама искупљења, откровења, односно – обожења човечанства. Према православном учењу, изреченом у *Јеванђељу по Јовану*, јеванђељу љубави, Исус Христос је оваплоћена, првородна реч која је постала тело – теофанија у онтолошком смислу. Бог је поиман у хришћанству као духовни принцип, а *Библија* је испољавање божјег логоса. Иво Андрић, да би истакао значај речи у хришћанској књижевности, која је неразумљива изван традиције, стваралачко обасјање доводи у везу с верничком егзалтацијом, а чин стварања назива *оваплоћењем речи*, тренутком када реч добија тело. Тако повезује хришћанску идеју обожења са чином уметничког стварања током којег се писац уподобљава непостижном узору: *Уметност се гради од оних речи које, дају тело и одело нашој мисли или нашем осећању* (*Белешка о речима*, 1981: 66).

Закључак:

Естетичке и поетичке сродности Достојевског и Андрића везане су за хришћанску филозофију и антропологију и идеју слободе која се постиже непрекидним усавршавањем и прочишћавањем у стваралачком процесу, развојем према непостижном духовном обрасцу Творца света. Ранохришћанска мисао да је лепо оно што је добро и мудро – препознатљива је у имплицитно израженим ставовима упорећених стваралаца а посвећење апостолској мисији препознато у фигури писца који пролази кроз Голготу са својим христоликим јунацима жртвујући се и сам стваралачким идеалима. Уочљиве су и разлике: Достојевски, као православни хришћанин, слободно тумачећи јеванђеља, у свом стваралаштву расте до идеје препорода човечанства кроз Христову жртву, док Андрића религија интересује као универзални феномен препознатљив у хришћанским идеалима љубави, лепоте, доброте и истине. Њега надахњује Достојевски, преко новозаветног архетипа о тајни

[4] Истакла текст О. Р.

пшеничног зрна, која долази до изражаја у експлицитно изложеним поетичким ставовима *Беседе о причи и причању* да приповедач и његово дело треба да служе човеку и човечности.

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

Андрић 1981: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа, 1981.

Андрић 1981: Андрић, Иво. *Јелена жена које нема.* Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа, 1981.

Андрић 1981: Андрић, Иво. Белешка о речима. – У: *Историја и легенда*, Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа, 1981.

Андрић 1981: Андрић, Иво. Нешто о стилу и језику. – У: *Историја и легенда*. Београд: Просвета; Загреб: Младост; Сарајево: Свјетлост; Љубљана: Државна заложба Словеније; Скопје: Мисла; Титоград: Побједа, 1981.

Библија 1993: *Библија или Свето писмо Старога и Новога Завјета*. Превео *Стари Завјет* Ђура Даничић. *Нови Завјет* превео Вук Стеф. Караџић. Београд: Британско и иностранo библијско друштво, 1993.

Dostojevski 1977: Dostojevski, F. M. *Braća Karamazovi* I, Beograd: Rad, 1977.

Dostojevski 1977: Dostojevski, F. M. *Braća Karamazovi* II, Beograd: Rad, 1977.

ЛИТЕРАТУРА

Berđajev 1981: Berđajev, N. *Duh Dostojevskog*. Beograd: Književne novine, 1981.

Berđajev 1992: Berđajev, N. *Carstvo duha i carstvo ćesara*, Novi Sad: Svetovi: Dobra vest, 1992.

Вулетић 2010: Вулетић, В. *Руски класици*. Нови Сад: Орфеус, 2010.

Milošević 1990: Milošević, N. *Dostojevski kao mislilac.* Beograd: Rad, 1990.

Поповић 1999: Поповић, Ј. *Филозофија и религија Ф.М. Достојевског*. Београд, манастир Ћелије, 1999.

ТЕОРИСКИ АСПЕКТИ НА ВРЕМЕТО И НА ИСТОРИЈАТА ВО РОМАНИТЕ „МОСТОТ НА ДРИНА“ ОД И. АНДРИЌ И „ПИРЕЈ“ ОД П. М. АНДРЕЕВСКИ

Ангелина Бановиќ-Марковска

Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

As a primeval materialization of time in space, the chronotopos is of temporal significance. In it, the time represents a measure of movement, however, it itself is not, because differently from movement, the time cannot stop. To its *extension through space* most convenient is the syntagma *building of plot*, in the sense of poetic act. That is why in this paper the attention will be focused to two kinds of narrative consciousness. The first is related to the novel *The Bridge on the Drina River* by Ivo Andrić, while the other to the novel *Wheatgrass (Pirej)* by Petre M. Andreevski. It is a procedure of two paradigmatic examples in which the relation to time and history is represented in quite a different way. In the first example we have omniscient narrator whose narrating voice relates an objective historic time, while in the other example we have three narrators whose stories represent different (hence subjective) views of the historical acts more precisely about recollections of the pictures that passed through time, penetrating into the sound as trace.

Key words: chronotopos, history, time, Andrić, Andreevski

Приказните се пишуваат поради желбата и потребата да се раскаже човечкиот живот, да се сочува историјата на поразените. „Секоја историја на страдањето копнее за одмазда повикувајќи ја приказната“ вели Рикер (Рикер 1993: 100). Но нашиот прв однос кон јазикот не е зборувањето, туку слушањето. Затоа раскажувањето приказни не секогаш е одмазда, тоа е многу често и задоволство кое ја следи конфигурацијата на времето низ просторот.

Градејќи го хронотопот на книжевното дело, таа конфигурација го открива односот кон стварноста, оти временските и просторните релации во делото се сврзани со емоциите и вредностите на авторот. Затоа, како приоритетна материјализација на времето во просторот, *хронотопот* има и сижетно значење/функција. Ќе се обидам да го појаснам ова. Како резултат на синтаксичките операции во делото, сижето има темпорална одредница. Во таа одредница, времето е мерка за движење, но самото тоа не е движење, зашто за разлика од движењето, времето не може да запре. Затоа неговото *протегање низ просторот* е како *растегнување на душата,* или distentio animi, би рекол Св. Августин. На тоа растегнување најмногу му одговара синтагмата *градење на заплетот* во смисла на поетски чин. Еве што вели во врска со ова размислување Пол Рикер: „тезата дека времето е *во* душата и дека *во* душата се наоѓа принципот на неговото мерење, доволна е сама за себе, дотолку повеќе што

одговара на внатрешната апорија за поимот време. За да го разбереме поимот *distentio animi*, доволно е да го разгледаме во контраст со поимот *intentio* кој е иманентен на *дејствувањето* на духот“, пишува тој (Рикер 1993: 33). Со други зборови, за да го чуеме внатрешниот Збор, оној Verbum на Творецот/омнисцентот/авторот, нам ни требаат надворешните зборови (verba) на човечкиот глас (vox), кој ја враќа душата „на стазите на времето“ (1993: 43), а бидејќи враќањето кон временските патеки е можно само преку раскажувањето, за него велиме дека е временско. Но „постои ли времето, воопшто, ако не постои минатото, ако иднината сè уште ја нема, а сегашноста не постои засекогаш?“, се прашува Рикер (1993: 16). Обидувајќи се да ја разреши оваа апорија преку *дијалектиката на тројната сегашност*, тој ја прифаќа тезата на Св. Августин, според кого, времето постои само како сегашност: сегашност на минатите, сегашност на сегашните и сегашност на идните настани. Тоа што ние го препознаваме и нарекуваме *минато* е, всушност, нашето сеќавање за минатите настани за кои зборуваме како за нешто реално. Сликата за нив е трагата што ја оставиле тие во духот. Затоа времето е субјективно, оти е израз на нашите мисли. Прашање е сега, како и кога, хронолошкото време преминува во уметничко време?

Како сложен филозофски и уметнички проблем, времето е, всушност, *разликата* помеѓу она што навистина се случило во стварноста (мината или сегашна) и прикажаната стварност во уметничкото дело. Велиме, нешто се случило во историјата, во минатото, во документите кои ù припаѓаат на меморијата, но тоа случување не е идентично со стварноста во животот. Оттаму, хронолошкото време (кое по својата природа е објективно) најчесто е декор или фон на кој се развива уметничкото време како субјективна форма на наративната свест! Со други зборови, кога субјективното време ќе добие адекватна уметничка форма, објективното (хронолошко) време ќе премине во уметничко, градејќи го на тој начин, книжевното дело.

Се разбира начините се бројни, но за потребите на оваа анализа решив вниманието да го насочам кон два вида наративна свест. Едната му припаѓа на романот *Мостот на Дрина* од Иво Андриќ, а другата на романот *Пиреј* од Петре М. Андреевски. Се работи за два парадигматични примера во кои односот кон времето и историјата е сосема различно претставен. Во првиот случај имаме омнисцентен наратор чиј наративен глас говори за едно објективно историско време, а во вториот случај имаме тројца наратори чии приказни претставуваат различни (оттаму и субјективни) погледи на историските настани, заправо на сеќавањата за нив, или уште подобро, на сеќавањата за сликите кои минале низ времето, втиснувајќи се во душата како траги.

Бахтин велеше дека благодарение на згуснатото и концентрирано време (историско и/или човечко), се создава можност за градење на настаните во книжевниот хронотоп. За него хронотопот беше онаа приоритетна материјализација на времето во просторот, поради која „сè што е статично-просторно

не смее да биде статично опишано, мора да биде вовлечено во некоја временска низа…“ (Бахтин 1989: 381). Во хронотопот сижетните настани се конкретизираат, „добиваат тело, се налеваат со крв. Настаните можат да се соопштат... да се дадат точни податоци за местото и времето на нивното случување“, но не можат да станат слики надвор од хронотопот на делото за кое е збор (Бахтин 1989: 380). Затоа за Бахтин, не само опишаните настани, туку и секој книжевно-уметнички лик, станува хронотопичен, исто така. Но да тргнеме со ред. Како е прикажано тоа кај Андриќ.

1.

Овој босански писател ги следи историските настани и разните случувања во малата балканска касаба во временски распон од приближно 4 века: три ипол вековното турско ропство во кое децата од православното население биле земани за „данок во крв“ и времето на влегувањето на австриската војска во Босна, 1878 год., сè до убиството на кралот Франц Фердинанд, кога и отпочнува Првата светска војна, во 1914 год. Иако во споредба со турската, австриската окупација траела само 35 години, 1/3 од романот го прикажува времето минато под Турците, а 2/3 од романот – времето под австриска власт. Се разбира, не постои нешто што може да биде изолирано од просторот и времето, затоа и главниот лик во ова дело – камениот мост на реката Дрина – ја дели истата историска судбина со индивидуалните ликови (Фатима, Лотика, Милан Гласинчанин или Али Хоџа Мутевелиќ...). Еве како е прикажано тоа кај Андриќ: „...меѓу животот на луѓето во касабата и овој мост постои блиска вековна врска. Нивните судбини се така испреплетканн што не можат ниту да се замислат, ниту да се кажат одделно. Поради тоа, приказната за изникнувањето и судбината на мостот е во исто време и приказна за животот на касабата и нејзините луѓе од поколение на поколение, исто така како што низ сите раскажувања за касабата се провлекува и линијата на камениот мост на единаесет арки, со порта, како круна, во средината“ (Андриќ 1984: 16).

Болниот спомен на великиот везир Мехмед-паша Соколовиќ, кого Турците како десетгодишно момче го зеле за данок во крв, менувајќи му го името и верата, ќе биде причина, овој висок султанов поданик и негов зет, некогашното старо скеле на реката Дрина да го замени со велелепен мост, верувајќи дека ќе се ослободи од болката во душата што со години ја носел. Така, како еден од неколкуте книжевно-историски хронотопи во романот на Андриќ – *мостот* станува метафора за постојаноста на човечкото дело, за минливоста на настаните и на човечките судбини, исто така, но и метафора за *пат-раскрсница* (Бахтин би рекол „историски пат“ низ кој протекува времето) и има функција на премини и промени во романот. Како што споменав, на тој вишеградски мост се допираат просторните и временските патеки на ликовите и настаните од малата босанска касаба, во временски распон од три ипол века (од 1516 до

1914 год.). Сета општествено-историска разноликост на Андриќевите ликови, нивните судбини, различните нации, конфесии, возрасти, сталежи, војски, застапени во ова дело, се среќаваат на ова место – во точката на заплетот, во топосот на кој се одвиваат сите походи и случувања, или поточно, минуваат преку него, како што минуваат поплавите и чумите, како што времето минува низ просторот. Крај мостот се менуваат генерации и генерации, за него се врзуваат историски хроники и легенди, се случуваат локални атракции, луѓето се забавуваат, бадијалџат, пијат, а тој останува постојан и непроменлив, како слика и лика за социјалната егзотика на романот: светот на кафеанџиите, дојденците, градските луди, војските... Целата композиција на романот заправо е линијата на мостот кој симболично сврзува два несигурни брега, две различни цивилизации: ренесансниот Запад и средновековниот Исток, небаре нем споменик на минатите времиња. „А смислата и суштината на неговото суштествување како да беа во неговата постојаност...– вели нараторот во овј роман – тој стоеше неизменет, исто како и водата што минуваше под него. Стареше, се разбира, и тој, но на една временска скала што е многу поширока не само од должината на човечкиот живот туку и од траењето на цела редица поколенија, толку поширока што *со око тоа стареење не можеше да се забележи. Неговиот век, иако смртен по себеси, личеше на вечност, зашто крајот му беше недогледен... Но она што не можеше да го стори времето, го сторија непостојаните и непредвидливи стекови на далечни околности*“ (Андриќ 1984: 76–77; курзивот е мој).

Мостот го памети привидното согласје меѓу различните култури, вери и луѓе што минале низ него, додека владеел антагонизмот. Појасно од било каде, на мостот можеле да се видат напнатоста и движењата што раѓале конфликти, не само на рамниште на ликовите, ами и на рамниште на нациите, културите и верите. Затоа прашањето за вкрстувањето на историографската и метафоричката референција (онаа на фикционалната приказна), нè води кон прашањето за феноменологија на времето.

Имено, не постои чиста феноменологија на времето. Постои само едно интутивно поимање/сфаќање на неговата структура, бидејќи времето не може да биде непосредно забележано. Тоа е невидливо. Но во играта на времето и фикцијата ние го толкуваме неговото простирање преку растегливоста на овој поим, која на Андриќа му дава право да каже: „си минуваше времето над мостот и над касабата со години, со децении... Мерени со окото на современиците, тие години изгледаа релативно мирни и среќни, иако во нив имаше повод за грижи и страхувања, иако фаќаа и суши и поплави, и опасни зарази, и возбудливи настани од секаков вид. Само, сето тоа стануваше бавно, постепено, во кратки потреси меѓу долги затишја“ (Андриќ 1984: 104).

Но, освен мостот, и касабата е територијата на романескното и хронолошкото случување во ова дело. Овие два доминантни хронотопа се, всушност, „заситени со време“ (Бахтин), со времето на едно историско минато,

со неговата историска интензивност која минала низ нив претворајќи ги во барометри на политичкиот и духовниот живот во овој дел од светот. Мислам на периодот кога еден дел од вишеградската младина се школува на Запад (во Загреб, Виена, Будимпешта) носејќи ги со себе, дома, идеите за социјална и национална револуција. Тоа е времето на Австрија и нејзиниот просперитет, правната сигурност и културниот светоглед што го вовела таа во секојдневниот живот на заостанатата балканска касаба, во која претходно владеела источната правдина, позната по слоганот „кадија те тужи, кадија те суди“. Така, во таа касаба и на тој мост, имаме преплетување на историското, општественото и јавното со локалното, како израз на Андриќевата способност да го покаже влијанието на времето во просторот, преку описите на куќите, улиците, преку материјализираната историја во тоа провинциско гратче и неговото циклично секојдневие: од ден, на ден исти лица, разговори, теми, жени, љубовници, мажи кои јадат, пијат, се коцкаат, сплеткарат, водат ситни интриги... Тоа циклично секојдневие е преплетено со прогресивното историско време во кое човечкиот живот изгледа краток и безначаен. Можеби заради тоа, како основни показатели, историчноста и хронотопичноста ја вбројуваат литературата во редот на темпоралните уметности.

2.

За разлика од Иво Андриќ, кај Петре М. Андреевски основен хронотоп е биолошкото и биографско време на ликовите Јон и Велика. И сè што се случува, па дури и историското време кое речиси незабележливо минува низ ова дело, е цврсто слеано со биографско време на овие ликови. Други потхронотопи се домот и семејството (заправо селото) и фронтот. Тие имаат високо емоционален и вредносен интензитет, како места на заминување и враќање, но и места на ризик. Во домот се доаѓа на свет, од домот се заминува на фронтот, во белиот свет или на оној, „другиот“. Времето во тој хронотоп изгледа како исечок без одредена должина: домот/селото е место на семејни и економски кризи, умирања, раѓања, враќања дома, топос во кој се сечат, се вкрстуваат, просторно-временските нишки на романот *Пиреј* – едно секојдневно време, лишено од прогресивното движење на историјата. Се одвива во тесни, циклични кругови: круг на денот, на месецот, годината, целиот животен век на Велика и на нејзините деца, од свадби до погреби, сè исти животни активности, исти навки, болести и проблеми. Се чини дека времето во овој хронотоп тече без настани, како да замрело, има само заминувања, болести и умирања... Во споредба со историското, објективно и епско време кое, граби со крупни чекори, биолошкото време на ликовите во Пиреј е контрастно, „густо, лепливо“, субјективно, лирско време, небаре исечок од големата Историја која што ја детектираме по војските: српски, бугарски, француски, англиски, германски и австриски, по фронтот и случувањата на него, по болестите што ги носат војниците по селата, но и по несреќната случка со првото дете на

Јон и Велика, додека си игра со куршуми во огнот. Ова време кажува дека од болеста и смртта не може да се избега.

Фабулата во романот *Пиреј* е дадена преку три сижетни линии: првата е рамковна – раскажувањето на Дуко Вендија кое ги окружува другите две: повестите на Јон и Велика, нивното биографско, исповедно време, раскажано во прво лице. „Животот е една голема угорница, а уште поголема удолница по која трчаме – вели ликот Јон – Цел живот трчаме за да го откриеме нејзиниот крај, нејзиниот гасер, кај што ќе заврши нашето тркалање. Нашето постојано паѓање“ (Андреевски 2002: 67).

Велат дека наративниот карактер на историјата ја потврдува нејзината припадност кон фикцијата. Но да се сфати историјата, вели Рикер, значи да се разбере како и зошто епизодите кои одат една по друга, довеле до тој крај, кој иако непредвидлив ни изгледа сосема прифатлив, како природна следа од епизоди. Следот на епизодите ја почитува неповратноста на времето. Само сеќавањето – заправо, само раскажувањето како сеќавање – може да го преврти природниот тек на времето. Тоа го впишува крајот во почетокот и почетокот во крајот. Така учиме да го читаме времето одопаку, така раскажувањето на некоја историја или повест ги согледува почетните околности во нејзините крајни последици (Riker 1993: 91).

Ако Аристотел велеше дека митхосот е распоред на настаните во делото, негов *систасис прагматон*, тогаш заплетот би бил посредник помеѓу настаните и историјата, синтеза на разновидности која има свои временски својства, постапка која од простиот след на настани ја извлекува конфигурацијата како согласно-несогласје (Riker 1993: 89). Постапката на градење заплет го открива парадоксот за времето на Св. Августин, но го решава на поетски/литерарен начин. Имено, ако парадоксот спојува две временски димензии: хронолошката и нехронолошката, тогаш како след од настани, раскажаната историја ќе ја даде епизодната димензија на приказната, а заплетот (кој ги преобликува настаните во раскажана историја), ќе ја даде конфигуративната димензија на приказната, градејќи го, при тоа, единството на временскиот тоталитет (Рикер 1993: 89–90).

И да заклучам – во интерес на времето кое е предмет на нашето промислување – ако во *Мостот на Дрина* нарацијата е водена од омнисцентен наратор, без промени во фокализацијата, ако времето тече линеарно (од назад кон напред) а градењето на заплетот е како distention animi или рефигурација (мимеса 2 на Рикер), во македонскиот *Пиреј* нарацијата е со променлива (двојна) фокализација во која времето тече симултано а заплетот се гради како мимеса 3 (или конфигурација). И додека во романот на Андреевски, историското време е секундарно (класичен наративен фон), а фикционалното примарно и субјективно, кај Андрића, е обратно – историското време ја носи превагата над фикционалното, натежнува над него.

Но, дали уметничките дела се вечни (како времето) или се минливи (како луѓето)? Дали може да се сочуваат од заборавот, како потсетување на смртта и

спомен на животот? Прашањата што ги отворив во овој есеј ќе се обидам да ги развијам во некоја друга пригода, но третирајќи го односот помеѓу историјата и времето, животот и смртта останувам запрашана и помалку немоќна пред констатацијата на писателот Петре Андреевски кој во име на своите ликови го вели следново: „Ете што е животот... ништо не е. Пиши, бриши. Ќе пишуваш, пишуваш... а смртта наеднаш сé ќе ти избрише... Животот е еден завршен разговор“ (Андреевски 2002: 262).

За среќа и радост моја, литературата не е тоа.

ЛИТЕРАТУРА

Андриќ 1984: Андриќ, И. *Мостот на Дрина*. Скопје: Македонска книга, 1984.

Андреевски 2002: Андреевски, П. М. *Пиреј*. Скопје: Табернакул, 2002.

Бахтин 1989: Bahtin, M. Oblici vremena i hronotopa u romanu. – Во: *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Рикер 1993: Riker, P. *Vreme i priča. I*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Sv. Avgustin 1973: Sv. Avgustin. *Ispovijesti.* Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973.

ИСТОРИЯ, ИДЕНТИЧНОСТ, МЕЖДУЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

СЛАВЯНСКИТЕ ХИМНИ КАТО *МЕСТА НА ПАМЕТТА*

Панайот Карагьозов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article offers a brief survey of the origin, revisions, and replacements of the Slavic National and State Anthems. The comparison shows that not all original Slavic Anthems developed into *Realms of National Memory* and that the most enduring ones were the patriotic songs written in the times of Slavic National Rebirth.

Key words: national anthems, patriotic songs, realms of memory

Ако нациите възникват и се утвърждават като „въобразени общности“, националните химни са еманация на въобразеното. Още преди да се превърнат в съставна част от държавната символика, патриотичните песни спомагат за емоционалното сплотяване на етническия колектив, за неговото естетическо самоосъзнаване и за разграничаването му от другите. Прераствайки в национални и държавни химни, триединството от текст, музика и политика надхвърля вътрешно общностната си функция и става средство за символично слухово разпознаване на съответната нация и държава и от чужденците. Докато в чуждоезикова среда химнът въздейства предимно като музика, за отъждествяващите се с националния химн индивиди той е комплексно обобщение на миналото, настоящето и перспективите на етническата общност и нейната държава. В този смисъл държавните химни представляват идеални *общи места на колективната памет* от най-висш абстрактен порядък.

Създаването и утвърждаването на национални и държавни химни при славяните стават по различно време и при различни обстоятелства, които условно могат да бъдат типологизирани в следните групи: химни, посветени на монарха; патриотични стихотворения и песни, които прераствт в национални и държавни химни; стихотворения и песни, създадени в миналото, но превърнати в химни след установяване на собствена или нов тип държавност; нарочно създадени химни след възстановяване или новоустановяване на държавност и създадените по време на комунистическия тоталитаризъм партийно-държавни химни. Статията ще проследи възникването, установяването и промените на държавните химни на славянските народи с особен оглед на текстовете, които преминават през фазите на патриотични песни, национални и държавни химни.

Когато в апогея на абсолютизма в Европа започват да се въвеждат държавни химни, единствената суверенна славянска страна е Русия. В периода 1791–1917 г. руснаците създават и използват три монархически химнични песни. В посветения на Екатерина Велика (1762–1796) химн „Гром победы,

раздавайся!“ (1791–1815) доминират абсолютизмът и стремежът към религиозно надмощие и териториална експанзия. Сгъстената персонализация и изобилието от реалии, увековечаващи настоящето, не предразполагат трайното установяване на химничната възхвала в руската памет.

Първият формален руски държавен химн „Молитва русских“ (1815–1834) е утвърден от Александър I (1815–1825) при възкачването му на престола. Химнът е посветен на монарха, но в текста цар и родина са равнопоставени и еднакво благословени от Бога. В духа на теоцентризма светският владетел е функция на Бога и провидението, а държавността сплотяват царят и православието. „Молитва русских“ е възхвала на триединството *цар–православие–държава*, превръщащо го в емблематично място на паметта за поколения руснаци. През 1835 г. обаче текстът на химна е съкратен и съобразен с авторитаризма на Николай I (1825–1855) и новопрокламираното имперско триединство *самодържавие–православие–руски език.* Концентрирайки идеологията и държавността в ръцете на върховния управник, съкратеният текст под заглавие „Боже, Царя храни!“ (1835–1917) споява абсолютизма и теоцентризма на предходните две химнични песни в теократизъм и внушава на руснаци и чужденци, че единственият в света православен монарх е едноличен суверен, който царства в името на собствената си слава и за страх на враговете. Самодържецът въплъщава държавността и православието, поради което в химна липсват преки или символични споменавания на Русия и поданиците ѝ. Въпреки отсъствието на поименна персонализация „Боже, Царя храни!“ е химн на статуквото, което в стремежа си към вечност се самолишава от минало и бъдеще и се обрича на национална безпаметност.

Превръщането на монархическите химни, натрапени на поляците в Конгресното кралство (1815–1867) и на българите в Княжество България (1878–1885), в места на националната памет е безуспешно. Трансформирайки припева на непопулярната „Pieśń narodowa na pomyślność Króla“ от „Боже, Царя пази!“ в „Боже, върни ни родината“, поляците създават религиозно-патриотичния химн „Boże, coś Polskę“*,* а след съединението на земите си българите заменят „Боже, Царя храни!“ с „Шуми Марица“.

Теоцентричен и монархичен е и държавният химн на Сърбия. Поетът Йован Джорджевич пише „Bože pravde“ (1872) за пълнолетието на княз Милан Обренович. Песента бързо става популярна и от провъзгласяването на Милан за крал (1882) до 1918 г., а след малки промени и от 2009 г. насетне е държавен химн на страната. При смяната на владетелите и промените на държавния статут на Сърбия припевът молба „Боже спаси, Боже храни“ продължава с различни адресати. Въпреки молитвения си теоцентричен характер химнът е изключително етноцентричен. Докато в монархическата версия на текста посредством рефрена „Боже, спаси, Боже, храни,/ Српског Краља, српски род!“ в центъра на химна са крал и народ, то след повторното въвеждане на „Bože pravde“ за държавен химн – суверен на химна е целокупният сръбски народ

с неговите земи и родина („благослови Србу село,/ поље, њиву, град и дом“) и тяхното минало („Отаџбину српску брани,/ петвековне борбе плод“), настоящe („чуј и одсад наше гласе/ и од сад нам буди спас“) и бъдеще („Моћном руком води,брани/ будућности српске брод“). Сръбският просперитет е функция на единството („Složi srpsku braću dragu/ na svak dičan slavan rad/ sloga biće poraz vragu/ a najjači sprstvu grad“) и готовността за победни битки („Кад наступе борбе дани,/ к победи му води ход“). Химнът е своеобразно продължение на поемата „Горски вијенац“, формираща сръбската национална идеология, и (вечно) завръщане към изконното място на сръбската памет.

Докато в Русия държавните химни изпреварват формирането на нацията, а в Сърбия понятията национален и държавен химн се припокриват, при лишените от собствена държавност поляци, чехи, словаци, хървати и украинци популярни патриотични песни прерастват в национални, а след възстановяването на държавността им – в държавни химни. Химните на тези народи възникват по време на Възраждането, чийто начален панславизъм постепенно преминава в патриотизъм и национализъм от идеален тип.

Първата патриотична песен, придобила статут на национален химн, е песента на Юзеф Вибицки „Песен на полските легиони в Италия“ (1797). Тя става по-известна като „Mazurek Dąbrowskiego“ („Мазурката на Домбровски“) и „Jeszcze Polska nie zginęła“ („Още Полша не е загинала“). Без да е замисляна като такава, песента съдържа редица компоненти на класически химн. Нейната музикална форма е мазурката, представляваща популярен народен танц, чиято етимология се извежда от наименованието на обширна полска област. В текста думата „родина“ и редица геополитически реалии очертават територията на страната. Припомнянето на минали победи („Jak Czarniecki do Poznania/ Po szwedzkim zaborze,/ Dla ojczyzny ratowania/ Wrócim się przez morze“) изпълнява ролята на стимулираща аналогия по начин, по който по-късно патриотичните романи на Хенрик Сенкевич служат за „подкрепа на сърцата“ на поробените поляци. Въпреки че от официалния химн отпада куплетът, в който поименно се назовават поробителите, текстът заявява волята на поляците за борба срещу окупатори и агресори („Co nam obca przemoc wzięła,/ Szablą odbierzemy“). Стихотворението на Вибицки визира бъдещото републиканско устройство на Полша („Dał nam przykład Bonaparte), а стихът „Złączym się z narodem“ апелира за включване на всички класи в понятието „полски народ“, с който до Януарското въстание (1863) се самоотъждествява шляхтата. Вибицки подсилва последната си интенция с въвеждането на „средностатистическите образи“ на анонимния баща и дъщеря му с популярното име Баша, персонализиращи родината и надеждата, че свободата ще се осъществи чрез борба. Сърцевина на химна са първите два стиха („Jeszcze Polska nie zginęła,/ Kiedy my żyjemy“), които сливат родина и народ в минало, настояще и бъдеще. Основният държавоцентричен фактор е народът. Идеята, че е по-добре народ без държава („Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę,/ Będziem Polakami“), отколкото територия, населена с обез-

родени поданици, поддържа актуалността на песента в продължение на повече от два века независимо от динамично променящия се суверенитет на Полша. Въпреки че не съдържа религиозни конотации, „Мазурката на Домбровски“ е утвърдена за държавен химн през 1926 г., когато за основни стожери на държавността режимът на санацията провъзгласява полския език и католицизма. Отсъствието на символи, идентифициращи поляците с католическата вяра, не пречи „Още Полша не е загинала“ в продължение на четири столетия да бъде незаличимо място на полската национална памет.

Докато в полския химн доминира народът, централно място в химна на чехите заема домът. Песента „Kde domov můj“ (1834) е създадена от Йозеф Кайетан Тил като част от битова комедия. С течение на времето пиесата потъва в забвение, но театралният шлагер набира популярност, превръща се в любима възрожденска песен и през 1920 г. става съставна част от чехословашкия химн, а след „нежния развод“ със Словакия през 1992 г. – държавен химн на Чешката република. От двата куплета на оригинала в официалния текст остава само първият. Основен мотив на двете строфи е реторичният въпрос „Kde domov můj?“, но докато акцентът в първата част пада върху красотата на родната земя („Voda hučí po lučinách,/ bory šumí po skalinách,/ v sadě skví se jara květ,/ zemský ráj to na pohled!“), втората характеризира чехите психофизически („Znáte v kraji bohumilém/ tiché duše v těle čilém,/ jasnou mysl, vznik a zdar/ a tu sílu, vzdoru zmar?“), възвеличава ги („To je Čechů slavné plémě“) и ги свързва с дома („mezi Čechy domov můj“). Предпочетеният куплет е напълно в контекста на традиционния чешки териториален патриотизъм, който в началото на XIX в. прераства в етнически национализъм, без да изоставя убеждението, че домът е изконен топос на чешкото обществено съзнание. Поради това по-важни от индивидуалното благодушие, мъдрост и физическа сила на „славното чешко племе“ се оказват локалните природни дадености, върху които е построен неговият дом. Неслучайно словосъчетанието „domov můj“ се повтаря в краткия текст и на двата куплета по четири пъти и може да бъде разбирано и като „моят дом“, и като „моята родина“. В края на химна настъпва сливане на двете значения („A to je ta krásná země,/ země česká, domov můj“), които за чехите са безспорен земен рай („zemský ráj to na pohled!“). Стихът „mezi Čechy domov můj“ по времето на Тил (и не само тогава), когато върху чешките земи живеят множество немци, намеква, че родината не е целият „zemský ráj“, а само там, където са чехите. Така спонтанно придобилата всенародна известност песен се интерферира с исторически формираната чешка ценностна система и естествено се превръща в обобщено място на националната памет, от което въпреки идеологическите и държавните трансформации, през които преминават през последните сто и петдесет години, чехите не се отказват и не желаят да заменят с друг словесно-музикален символ на държавата си.

Съдържанието на хърватския национален химн съвместява идеите на полския и чешкия. Стихотворението „Lijepa naša domovino“ (1835) на Антун

Михановић през шестдесетте години на XIX в. се изпълнява от хърватите при тържествени случаи, а от 1891 г. се възприема от населението като национален химн. По време на Възраждането песните „Još Hrvatska ni propala“ и „Hej, Iliri“, съставени под влиянието на „Още Полша не е загинала“ и „Хей, славяни“, са доста популярни, но не успяват да изместят „Lijepa naša domovino“. Песента няколко пъти променя заглавието и дължината си и от първоначалните четиринадесет строфи в химна остават само първите и последните две. „Lijepa naša domovino“ е официален или неформален химн на държавите, в които хърватите суверенно участват от 1918 г. до днес. Химнът е синкретично обобщение на славното юнашко минало („Oj junačka zemljo mila,/ Stare slave djedovino“), природните дадености и обичта на хърватите към родината им („Teci Dravo, Savo teci,/ Nit ti Dunav silu gubi,/ Sinje more svijetu reci,/ Da svoj narod Hrvat ljubi“). Песента подчертава връзката с предходниците и идеята, че отечеството ще пребъде, докато има живи хървати („Dok mu mrtve grobak krije,/ Dok mu živo srce bije!“). Премерената изчерпателност на „Lijepa naša domovino“ споява историческите и географските реалии в словесно-музикален апотеоз на любовта на хърватите към родината в едно колкото въобразаемо, толкова и реално място на националната памет, потвърдено и от факта, че словосъчетанието „Lijepa naša“ се е наложило като синоним на Хърватска.

През епохата на Възраждането словаците създават две химнични песни, които придобиват внушителна общославянска и локална популярност. През 1834 г. Самуел Томашик, вдъхновен от „Мазурката на Домбровски“, сътворява песента „Hej, Slovácі“, която като „Хей, славяни“ е държавен химн на Словашката република (1939–1945), на Югославия (1945–1990) и на Съюзна република Сърбия и Черна гора. През 1844 г. Янко Матушка написва песента „Dobrovoľnícka“, чието заглавие и текст са променяни няколко пъти, като от 1920 до 1992 г. първият куплет (от оригиналните четири) под заглавие „Nad Tatrou sa blýska“ съставлява втората част на чехословашкия химн, а от 1993 г. първите два куплета са официален химн на Словашката република.

Докато в „Хей, славяни“ доминира духът на панславизма, в основата на „Над Татрите гърми“ стои будителският словашки патриотизъм, който в последния куплет е обвързан със славянството („Hej, rodina milá! Hodina odbila/ Žije matka Sláva“). „Хей, славяни“ е поетизиран израз на романтическата етноезикова теория за славянската общност, базирана върху дарения от Бога общ език („Jazyka dar sveril nám Boh“). Парафразирайки началните стихове на „Още Полша не е загинала“, поетът установява, че славянството няма да изчезне, докато са живи славянското слово и дух. Макар че днес стихотворението звучи повече като диагноза, съвременниците и няколко следващи поколения го възприемат като прогноза за светло бъдеще на славяните, поради което славянският *интернационал* се използва за химн на панславизма и чешката физкултурна организация *Сокол*, а в по-ново време като държавен химн на посочените по-горе държави и федерации.

За разлика от „Хей, славяни“, достигащ до всички славянски народи, но използван за държавен химн на Словакия за кратко, „Над Татрите гърми“ е химн на три от четирите държави, в които словаците суверенно участват. От текста на Матушка отпадат деактуализираните куплети, сближаващи словаците със славяните и призоваващи ги на оръжие („Kto jak Slovák cíti, nech sa šable chytí“). Съдържанието на редактираните две строфи на химна, в които единственият географски маркер, Татрите, едновременно символизира територията на страната и свободолюбивия характер на народа, съчетано с бързата като планински поток музика, адекватно отразява словашкия национален характер и увереност, че гръмотевиците ще разбудят словаците от тежкия сън („Ale blesky hromu/ vzbudzujú ho k tomu,/ by sa prebralo“), след което ще отминат, а словаците ще оживеят. С превръщането на патриотичната песен „Над Татрите гърми“ в държавен химн словесно-музикалният символ придобива смисъл на сбъднато желание и изпълнено обещание към предците, на общо място на националната памет, в което се пресичат минало и настояще.

Химнът на Украйна „Ще не вмерла Україна“ (1863) е съставен въз основа на едноименното стихотворение на Павло Чубински, своевременно превърнало се в популярна патриотична песен, притежаваща белезите на национален химн. Без да е утвърдена официално, песента е химн на Украинската република (1918–1920), а от 2003 г. – държавен химн на Украйна. Текстът на Чубински, който е силно повлиян от „Мазурката на Домбровски“ („Ще не вмерла Україна, и слава, и воля“) и „Хей, славяни“ („Гей-гей, браття миле, Нумо братися за діло“), в хода на времето е значително променен. Отпадналите имена на исторически личности, на московците като поробители и на славяните като събратя са компенсирани с допълнително въведени географски маркери, очертаващи територията на страната. В официалния химн остава само оригиналният първи куплет, който декларира, че Украйна с нейната слава и воля няма да загине, че нейните врагове ще изчезнат „как роса на солнце“ и че „Душу й тіло ми положим за нашу свободу“. Украинците се възприемат като млад народ, идентифициращ се с казачеството („І покажем, що ми, браття, козацького роду“), който желае да бъде господар в родината си („Загосподствуем и мы, братья, в своем крае“). Химнът е надежда, че украинците ще станат такива, каквито искат и заслужават да бъдат. Той е въобразено място на вековните украински въжделения, които през XXI в. се превръщат в реалност.

Химнът на Черна гора е единственият славянски химн, създаден върху фолклорна основа. Познатата от 1863 г. народна песен „Oj јунаштва свјетла зоро“ е словесно-музикален символ на Черногорското княжество до сливането му със Сърбия през 1918 г. Оригиналната фраза „Једина си за слободу,/ Ти остала српском роду“, асоцииращa черногорците със сърбите, постепенно прави текста неприемлив за сепаратистски настроените черногорски политици. Най-съществената от многобройните редакции извършва Секула Дърлевич. След раздялата със Сърбия през 2004 г. от фолклорния първообраз оста-

ват само леко променените начални два стиха „Oj свијетла мајска зоро/ Мајко наша Црна Горо“, първият от които става заглавие на новия химн. Първите два куплета са колективно устно поетическо творчество, а последните два са дописани от Секула Дърлевич. От текста на Секулич отпадат стиховете за клането на черногорските мюсюлмани, но остава намек за базиращото се върху това клане национално единство („Док ловћенској нашој мисли/ Наша слога даје крила“). Разнородният етнически и верски състав на Република Черна гора, в който като черногорци се самоопределят едва 37%, способства текстът на химна да припомня, че страната никога не е познала оковите на робството („Који никад не познаше/ Срамотнога ропства ланце“), и да описва недостъпните планини и красиви реки и морета, които разнасят по света славата и вечността на „майка Черна гора“. Въпреки неуспешния опит на депутати албанци да заменят думите „майко наша Черна горо“ с „наша къща/ наш дом Черна горо“ текстът пренасочва традиционния черногорски етноцентризъм към териториалния патриотизъм – процес, обратен на възрожденския преход от религиозно-териториално към национално обществено съзнание. Многократните редакции на текста недвусмислено говорят, че променящата се идентичност на черногорското население не може да се базира вечно върху избрани части от безспорното място на черногорската памет – поемата „Горски венец“ от Петър П. Негош. Бъдещето ще покаже дали политически проектираното общо словесно-музикално място на паметта може да способства за формиране на монолитно национално самосъзнание.

Въпреки че побългаряването на оригинала на песента „Шуми Марица“ започва в средата на XIX в., многобройните промени, през които преминава текстът, не дават основания да се счита, че генезисът на първия български държавен химн изпреварва възстановяването на българската държавност. Развлекателната немска мелодия в различни аранжименти и с различни смисли преминава през фазите на градски шлагер, бойна песен на българските легии в Сърбия и българското опълчение и военен марш на Българската армия по време на Сръбско-българската война. След Съединението българите заменят „Боже, Царя храни!“ с „Шуми Марица“, чиято популярност засилват трите войни, в които България участва от 1885 до 1918 г. При последната словесна редакция на Иван Вазов химнът се отърсва от покровителственото отношение на чужди генерали и монарси към поробените българи и на преден план излиза суверенният народ, който помни робството, Освобождението и разделението на страната („Шуми Марица/ окървавена,/ плаче вдовица/ люто ранена“) и ще продължава да се бори „в бой великански/ с орди душмански“ за своята свобода. Походът към поробената родина в предишните версии („Тимок да бродим“, „Балкан да минем“) в окончателната редакция е достигнал целта си и „млади и знойни,/ в вихрите бойни/ ний сме достойни/ лаври да берем“. Въпреки бойния оптимизъм текстът свидетелства, че раната на тежкото минало още кърви, но течащата окървавена Марица

динамично свързва минало, настояще и бъдеще в национален континуитет, чийто субект – „лъвът балкански“ – достойно защитава свободата си. В крайна сметка въпреки тромавостта на текста наративът в трето лице мн. ч. и двукратно повтореното лично местоимение „ний“ успяват своевременно да превърнат първия български държавен химн в място на паметта, с което се идентифицират поне две поколения българи.

И двете стихотворения, използвани за държавни символи на Словения, са написани много преди най-малкият славянски народ да получи държавен суверенитет. „Напреј застава славе“ (1860) на Симон Йенко е словенската част от химна на междувоенна Югославия, а по време на СФР Югославия е химн на СР Словения. Песента заявява, че земята на словенците е техен дом, чието благо ще бъде защитавано с оръжие. След обявяването на пълния суверенитет на Словения нетипичната за словенците войнствена песен е „пренасочена“ за химн на Словенската армия, а за национален химн от 1995 г. се използва седмият куплет на стихотворението на Франце Прешерн „Наздравица“ (1844), призоваващ народите да живеят в мир, просперитет и добросъседство („Žive naj vsi narodi [...] da rojak/ prost bo vsak,/ ne vrag, le sosed bo mejak!“). Предпочитайки мирната наздравица (*Здрављица*) пред въобразената бойна слава на знамето (*Напреј застава славе*), словенците се идентифицират с осъщественото желание на най-великия си сънародник да живеят в мир и да бъдат свободни сред свободни не само в сферата на словесните места на паметта.

Последната славянска патриотична песен, която с получаването на държавен суверенитет еволюира в химн, е стихотворението на Владо Малевски „Днес над Македония“ (1943). По времето на Югославия песента е химн на СР Македония, а от провъзгласяването на независимостта на страната през 1992 г. – държавен химн на Р Македония. Текстът акцентира върху свободата на македонците, идентифициращи се с Крушевската република („Одново сега знамето се вее,/ на Крушевската република!“), и личностите на Гоце Делчев, Питу Гули, Даме Груев и Сандански. Македонците считат словесната химнична самоидентификация за недостатъчно изразителна, поради което началните стихове на химна („*Денес над Македонија* се раѓа/ ново сонце на слободата!“) стават повод държавният флаг на Р Македония от 1995 г. да бъде стилизиран като раждаща се „звезда на свободата“, асоцииращa се извън държавата и от една етническа група в страната със звездата от Вергина, което я прави неподходяща и неприемлива за македонски държавен символ. Поовехтялата лексика на текста и най-вече нееднородният народностен състав на Р Македония поставят под съмнение утвърждаването на химна като безспорно място на общонационалната памет.

След провъзгласяването на Босна и Херцеговина за суверенна държава химн на страната е специално написаната песен „Jedna si jedina“ (1992–1998), която въпреки безобидния си текст се възприема от сърбите и хърватите в новосъздадената държава като опит за доминация на местните мюсюлмани. От

1999 г. химн е музикалното „Интермецо“, към което десет години по-късно е прибавен текст, акцентиращ общата територия („Majko naša zemljo, Bosno“) и стремежа към единство на всички етнически групи в страната („Pokoljenja tvoja/ Kazuju jedno:/ Mi idemo u budućnost/ Zajedno“). Бъдещето ще покаже дали замисленият като общо място на паметта химн ще спомогне за превръщането на етно-религиозния сепаратизъм в гражданско-териториален патриотизъм.

В междувоенните славянски федерации Чехословакия и Югославия за общодържавни химни се използват комбинации от националните химни на съставляващите ги народи. След 1945 г. СФР Югославия в търсене на подходящ общ знаменател въвежда за държавен химн преведения на сръбски, хърватски, словенски и македонски език панславянски химн „Хей, славяни“.

През епохата на комунизма руси, българи и беларуси подчиняват държавната си символика на господстващата идеология. В Русия през 1917 г. паралелно се използват за химни „Работническа марсилеза“ и „Химн на свободна Русия“, а от 1918 до 1943 г. част от „Интернационала“, сменен от „Държавен химн на СССР“ (1944–1991), „Патриотична песен“ (1991–2000) и „Държавен химн на Руската федерация“ (2000). В България предвоенният химн „Шуми Марица“ е заменен с „Републико наша, здравей“ (1947–1950), „Българио мила, земя на герои“ (1951–1963), „Мила Родино“ (1964–1990) и съкратен вариант на „Мила Родино“ (1990). Песента с начален стих „Мы, беларусы“ (1955–1991) е химн на Беларуската ССР, който от 1991 до 2002 г. се изпълнява безмълвно, а от 2002 г. след деидеологизация на текста – като държавен химн на Беларус. Всички изброени химни през периода 1943–1990 г. са подчертано парто- и съветскоцентрични, поради което вместо места на паметта ще останат в историята като *петна на паметта*.

Направеният преглед на химните на тринадесетте славянски държави дава основания за редица изводи. Най-важният от тях е, че сами по себе си държавните химни не са изначални и вечни общи места на националната памет. В хода на времето всички славянски народи са променяли и адаптирали първообразците на химните си, с цел текстовете им съвсем лаконично и в максимална степен консенсусно да отразят същността на нацията и/или държавата. Превръщането на националните патриотични песни в държавни химни налага тяхното „очистване“ от неприемливи за други народи изрази и намеци. Доминиращата идеология, а в по-редки случаи и демографските промени в дадена страна, са причина за промяна или подмяна на съответния химн.

От монархическите възхвали в трайно място на паметта се превръща единствено химнът „Боже правде“, който (със и без персоната на монарха) пълно и адекватно (в ретроспекция и перспектива) изразява националната идентичност на сърбите. Използваните в славянските федерации и съюзи интернационални и „синтетични“ химни не се превръщат в общи места на паметта, тъй като не спомагат за създаване на монолитна съветска, югославска или чехословашка нация, отъждествяваща се с химна. Фактът, че в дългосро-

чен план само Полша, Чехия, Словакия, Сърбия, Хърватска и донякъде Украйна не сменят държавните си химни, свидетелства, че националният облик и естетическата самопредстава за него се формират през епохата на Възраждането и преди да се превърнат в трайно общо място на националната памет, се усъвършенстват и утвърждават от няколко поколения. Перипетиите около създаването и консенсусното приемане на химните на Босна и Херцеговина и Черна гора, както и полемиката около държавните символи на Р Македония, показват сложното формиране на общи места на паметта в мултиетнически и мултирелигиозни държави.

В крайна сметка славянските държавни химни като места на паметта се свеждат до три типа: химни, които постепенно са се превърнали в трайни места на националната памет, химни, които са замислени като такива, но не са се осъществили (партоцентричните соцхимни), и химни, чието превръщане в общонационални места на паметта все още предстои.

ОБРАЗОЛОГИЯ: *НЕСПОЛУЧЛИВИЯТ ВЛАДЕТЕЛ*

Камен Михайлов

Институт за литература, БАН, София

In the article has presented one of the images of the unsuccessful ruler, who functions in the popular Russian consciousness as a emblem of the Bulgarian government. It has pulled from the hronografs and synopsis`s, compiled trough the 16–18 c. As a representative of them, the author chooses the Hronograf № 1338 from the library of O. Bodyansky. There is a looking at the techniques of the constructing of this image in the comparative level. As a unsuccessful ruler has pictured Bulgarian king Samuil.

Key words: Personology, images of reception, Samuil, history naration

Отношението към България като отделна и суверенна държава в руско-езична среда през вековете започва да се формира въз основа на възприемането на владетеля. За това извънредно много спомага хрониката на родовете, която често взема превес в летописните съчинения[1]. Това е процес на разчитане на историята чрез личността и изявените от нея качества при управлението. Изграждането на народностно-историческите концепции при българи и руси съществено се отличава: равнопоставеното изобразяване на възходите и паденията у нас срещу идеята за „успешния владетел“ при русите. Последното особено характерно се чувства в летописните преработки, напр. ПВЛ[2], където достатъчно безстрастно се описват коварствата, жестоките капани и братоубийствата, положили началото на Киевското княжество. Те не се оправдават от летописеца, но по никакъв начин не се и осъждат; изобщо – нравствената оценка е неприсъща за голяма част от текстовете, отразяващи събитията в руските полисни градове, в княжествата, а впоследствие и в обединеното царство. Водеща остава идеята за безкритично възвеличаване на случилото се – действия или личности, наложили се над останалите деспоти владетели, без значение с какви средства. Набелязаната концептивност в руските летописи е действително твърде интересна, тъй като до много късно – XVII–XVIII в. – в историческите съчинения на различни автори, като се започне от византийските хронисти (Георгий Амартол) и се стигне до Мавър Орбин[3] и Цезар Бароний,

[1] Анализаторите отдавна са изказали мнение, че и ПВЛ представлява оправдание за властването на рода Рюриковичи, и „Именник на българските ханове“ е апология на Еспор и рода Дуло. Впрочем ще напомня, че същата тенденция (според съвременната терминология – „парадна номинизация“) откриваме в едни от най-древните текстове – Стария завет, в който още от гл. IV на Битие („Адам позна Ева, жена си…“) и Втората книга Мойсеева – „Изход“ („Ето имената на синовете Израилеви…“) е налице въпросната структура. Като родова хроника започва и Евангелие от Матея („Авраам роди Исака, Исаак роди Якова…“).

[2] Повесть временных лет. Подготовка текста, перевод статьи и комментарии Д. С. Лихачева. Под редакцией В. П. Адриановой-Перетц. 3-е издание. Санкт-Петербург, „Наука“, 2007.

[3] При този автор изложението е най-обективно, най-„светско“, а причинно-следствените

основната идея, която подчинява хронописния материал, е прегрешението към бог и последващото наказание. Под „прегрешение“ следва да разбираме: 1. Богопротивене, отстъпничество, еретизъм; 2. Разправа с висше духовно лице – патриарх, митрополит, архиепископ; 3. Убийство на царя и царската фамилия; 4. Проливане на невинна кръв. При своята „класическа“ изява тенденцията е специално подчертавана в съчиненията – чрез структуроорганизиращ похват, който обрамчва повечето фрагменти: започва се с посочване на прегрешението и след излагане на събитията се завършва с поука, защо се е стигнало до загуба, смърт и пр. Отделно в същата посока въздействат и направените лаконични коментари или охарактеризирания на лица и събития. Сред непростимите престъпления, които може да извърши всеки един владетел, важно място заема невинно пролятата (царска) кръв. Тя е основната причина напр. за смъртта на цар Самуил и завладяването на българското царство от врага, както ще се види по-долу. Защо е толкова редуцирана подобна теоцентрична концепция в руските летописи? Към случая може да се подходи от три възможни позиции. На първо място – причината се корени във факта, че авторите са дворцови летописци, приближени на управляващия и непосредствено зависещи от него. На второ място – причината е в идеологизираната манипулация, установила се след държавно-народностната идентификация през XIV в. точно когато се извършват преработките на „старите летописи“. На трето – причината се намира в народопсихологическите характеристики на руския етнос. Вероятно могат да се открият още възможности за интерпретиране на причината – напр. известна обща тенденция при сътворяване на историописните жанрове или пък естествените подбуди при всеки един автор: да подбере героични образи и картини от миналото на предците си (дори когато тази героичност е криво разбрана или направо – безнравствена). Ако тръгнем по пътя на съпоставките, ще получим следната картина. Както във византийската, така и в латинската традиция се сблъскваме с аналогични явления. Втората линия е достатъчно добре проявена в съчинението на Блазиус Клайнер, който ползва латински хронисти, описания и документи[4]. Смятам, че достатъчно красноречиво е обобщението, направено от този францискански монах относно падането на България под турска власт: „Българите били обърнати от идолопоклонството в истинската вяра не от гърците, а от латините, и след това, допускайки да бъдат подведени от гърците, заедно с тях се отцепили от истинската майка-църква, и ставайки им почти равни в престъплението, били наказани с почти еднакво наказание и сведени под турско робство.“[5]

Образът на неуспешния владетел не възниква вследствие на пряко наблюдение, обратно – той е книжен, в определена степен въобразен, и представя

връзки между събитията са търсени в реалистично-материалистичен план.

[4] Вж. История на България от Блазиус Клайнер, съставена в 1761 г. (под ред. на Ив. Дуйчев и Кар. Телбизов). С., Изд. БАН, 1977.

[5] Цит. съч., с. 146.

историческите конструкции на времето от съответните произведения. Изграден е в най-голяма степен върху византийските летописи, в които е отделено много място на Василий II Багрянородни – тази непомръкваща гордост за империята[6]. Насочеността на образа е назад във времето. Перспективата му обаче е изцяло обърната към съвременника и има нравствено-поведенческа насоченост. Доколкото средновековните съчинения в славянските исторически сборници се пишат-компилират предимно от анонимни автори, то няма възможност да се направи индивидуално-творческа идентификация на лицата, въвели механизмите на конструкцията. Затова пък в най-голяма степен може да се твърди, че тя произлиза от масовото съзнание (макар и специализирано, на малка група грамотеи) и въздейства върху масовото съзнание (но вече това на възприемателите). Анонимността елиминира въздействието на личния авторитет, който е факт при съчиненията на светите църковни отци, затова пък влияе с авторитета на науката история като „високо“ познание. Емоционалният натиск върху съзнанието на възприемателите се осъществява чрез историческия пример, чрез наративността, чрез изразената позиция на разказвача. Етносната маркираност на владетеля е категорично изразена. На първо място – чрез структурата, в която е вместен разказът (съществуващата система от подзаглавия с български етноопределители). На второ място – с ясната пространствено-хронологична обвързаност на разказа: топонимия и години. На трето място – с означенията на действащите лица. Конкретният корпус от произведения представя жанровия клас на хронографите. От всички, съдържащи частта за цар Самуил, тук имам предвид хронографа под № 1338 от библиотеката на О. Бодянски[7].

В разглеждания хронограф цялостната история на Самуиловото царуване е представена наистина знаменателно. Извън чертите на индивидуализирания образ на неуспеха, посредством който в руското масово съзнание се формира отношение към владетелската институция като такава, неизгладимо впечатление прави описанието на Беласишката битка. (По принцип средновековните хроникописи избягват да навлизат в подробности, когато разказват за сражения.) Ето и въпросния текст, който се обнародва тук за пръв път:

Ꙗ҃Ꙗси ѕбо погѵбленна бꙑсть аравъским мечем. И гречести предѣли wто асирене стескаемї. Болгаре же нападахѫ на сѫщихъ по Дѵнаю и Франию, пленовахѫ близ предѣлъ их сѫщѫ. Посреди же ихъ бѣ цр҃ь. Варди на нападенї и таковꙑх ꙗзꙑк, ꙗко в пѧчине лоди, и ꙗко птичїи младенец в ѕстѣх зміинꙑх, но в незапѵемѫ воси wт зимꙑ весна, и вмѣсто бѵр дохнѫ нѣко глѧбока тишина сладкодꙑхателнѣ наводщи вещем. Тишинѫ сих рад, ꙗко в рада ѕбо подклонїс поддержащаго скїпетрꙑ. И вси повинѫша са цр҃ю

[6] Сред най-използваните извори е летописта на Йоан Зонара, откъдето фрагментът минава със съответните преработки в хронографите, у Цезар Бароний, Паисий Хилендарски, йеросхимонах Спиридон и др. Друг използван извор е историята на Георгий Кедрин – по нея разказва напр. Блазиус Клайнер.

[7] Москва, Библиотека на Московския държавен университет „М. Горки“.

еще имѣша же Васил аравъское ѩзыконаличие и фасидскаѧ сладка, и винопицнаѧ стрѵа. И земл рїническа, видѣвше его ѩко wгн, ѕстрашиша са сего и ѕбоша с ѣверїи, и таврииести, и скифи. Ибо прегордъыи Иван Иверъски кн҃зь сице во скоре всю протече Асию. Василие же цр҃ь не дасть поко своима скранима, не бровма дремание, ни зѣница амагон, донде же волки прогна, wвца разтеръзающаѧ. ѕвидѣша сего силни и болгарѣ крѣпость, и тако возгласи трѵба ратнаѧ. Паки Василие возложи на с меч, ѩко же ратопобеднъı и храбръı арїе, ибо не водворшес в ложницах царских, ѩко же младаѧ девица зракъ мѵжеских wтбегает. Но похвашахѕ ѵтреньнѧ росъı Василевъı власъı и напоше множае цр҃ьских арамат. Пакъı полкъı бранъı злоратнъıѧ, паки мѵжѕ ѕбиени и дерзость идесте с вѣре под, дѵшевнѵю. Варвари показѵваха и ѩко же козли копинъı сѵлица имѣюще воѵтробе ѕбо воорѵжиша са вои со wбою странѕ – гречести и болгарьскїи. И вси бхѕ дъıхающе гнѣвом, ростии брани. Вси железом wдене мѣдноцитнецъı и копиеносцъı, и желѣзострѣлници и брангѵбцаѧ мѵжа состави сь wто всюдѕ. И паденїе велие со wбою странѕ воем. Ни w сем же ѵмѵдриша са болгарѣ и грѣци, но нападоша ѩко лви и пѣни точаше. И козлинw орѵжие ношаше се. И не почиваста рѵце, длани очервлѣахѕ с кровьми падающихъ, и цитное разбиение, и копеино его крѵшение клопот испѵташе тжко шѵмци и свѣре погласцїи. Василие же цр҃ь сѵщих и поди им. Ѩко кокоши wбхожаше подвизаѧ на твердовмие конечне же и болгарьсстии оубо вои бѣжаше, вдавше плѣци, гречестии же полци погонхѕ во слѣд, побивающе задняѧ и свалющаѧ, и попирающе, и гонша кн҃за их. И конм жилъı подсѣцающе и жилище восхищающе wпленевахѕ веселцѵс. И wчерьвиша са кровьми пол болгарьскаѧ, і постлаша са с трѵпием мертвець, и блата собрашаса всюдѕ wто истекших кровеи. Тогда воинство греческое, вowрѵженно и невowрѵженно по стракїи и по всеи болгарскои земли ликоваха, стопами свободнъıми по всюдѕ простираѵс. И падших wт болгар не менши телѣсъ дарданских оу Троска града сѵщихъ близко Мандра рѣки, плениюци Ахилию. Сіице и Василие не единою, но и дваждъı побѣди цр҃ болгаром Самѵил, иже бѣ томѕ им. И притъ градъı его Бдин и Пилискѕ, и Велїки Переславль, и малъıи, и прочаѧ градъı многи, но Скопи преданна бъıсть емѕ Романом, синевъ Петра цар болгарьскаго прѣже бъıвшаго. Тамо бо бѣ дал емѕ цр҃ь Самѵилъ и владѣти. И болгарѣ до Ахрида и до Драча, и далле царствоваша. Сице Василе цр҃ь разори шатание болгарьское, и бровини изверже пѣрвовишнѧ, сице пси бѣдънъı wтогна ѿ кашара своих и wт стаданачали. Єлики же wтведе въ плѣн болгаръı, wт них же е҃л хилд, рекше тъıсщ, wслѣпи w прочеи избиеннъıх. И на вско есть единаго wставлше со единнъım wком. И посъıла етихъ к Самѵилѕ цр҃ю. Wн же, видѣвъ их, стѵжи сїи ѕело, и мало дѵшествовав, ѵмре. Сице смири гордъı и рабъı свободнъıх содѣла, и wт тѵле бъıсть во болгарьское царство под, wбластию греческою, даждь Асана цр҃ болгаром Перваго (л. 384а).

Както може да забележи читателят, във фрагмента изцяло липсва мотивът за извършения от Самуил грях поради невинно пролятата царска кръв, затова пък се предлага друг вариант със също така недопустимо в християнството прегрешение – гордостта. Неслучайно разказът започва с войната на Василий II Багрянородни с арабите, от което се възползват българите, за да извършат

своите нападения. Именно това е моментът на възгордяването. Победата над българите е със стойността на Божията промисъл. Биха могли да се намерят и други подобни описания на царе грешници, понесли своето наказание свише. Има обаче особености, които представят настоящия фрагмент като различен. На първо място: подробните описания на бягството на българските воини, героизацията, с помощта на която явно е изграден образът на император Василий, преднамерено търсеният контраст – всички тези елементи свидетелстват за принизяването на Самуил. При това – внимание! – неговият образ изобщо отсъства. Никаква черта, портретна характеристика, облекло, телесно или поведенческо присъствие. Той изцяло е изключен от действието, както се постъпва с лице, незаслужаващо дори спомена в историята. Най-печалният факт в текста представлява названието „варвари“, отнесено към българите. Същевременно то не е използвано като стандартно за „висшата раса“ (ромеите винаги са се имали за такива!) съществително име. То участва в един противопоставен словесен период, разкриващ как двете враждуващи сили встъпват в сражението: едните с вяра в спасението на душата, другите, варварите, крещят и показват своите сулици. Повече от съществена е въпросната дума, тъй като тя фиксира какво мислят управляващите среди във Византия за българите 150 години след окончателното им покръстване. Чрез нея можем и да разберем защо след завладяването на българското царство византийците започват масово разрушаване на българските църкви или новоосвещаването им.

Нека сега видим как е въздействал фрагментът върху съзнанието на руския възприемател. Следва да започнем наблюденията си преди всичко от ясното послание – виж, поучи се, не бъди такъв! В краткия разказ виждаме силно акцентуваната връзка между войска и цар. Слабостта, проявена от едната страна, непосредствено се отразява върху другата и обратно. Зад изказаното чрез подредените изречения прозират такива внушения като несъобразителността на царя, неговите лични грешки при предварителните разчети, вкл. и назначаването на предводителя княз, провел лошо битката. В пълен контраст – Василий II Багрянородни със своята богоизбраност сплашва „ивери и тварийци, и скити“; от него побягва дори гордият Иван, иверският княз. Лаконично, но впечатляващо е пресъздаден образът на масата: „Прочее българските воини побягнаха, излагайки гърбовете си беззащитни.“ Позорно бягство! Без милост гърците се впускат в преследване и не го прекратяват, докогато „не почервеняха от кръв полята български и не се покриха с трупове на мъртъвци, докато не се образуваха блата навсякъде от изтеклата кръв“. Силен момент за руския ратник. Случилото се само го учи – по-добре се бий, защото няма милост за бягащия. По-нататък ще се каже изрично и за предалите се в плен – тях ги чака участ, заради която те ще завиждат на мъртвите: ослепяване. Към вечния позор от бягството, за който ще напомня винаги слепотата, се прибавя и несносното, най-вероятно просяшко живуркане. Чуждият трагизъм е превърнат в поучително слово. Подобна емоционална дистанцираност

е в основата на рационалното осмисляне на чуждата история и отрицателния пример – на войнишката маса и на прегрешилия цар.

Разглеждайки конкретния текст, не мога да отмина един интересен факт, показващ по какви сложни пътища се придвижва историческото познание, как се извършва подборът на данните, кой ги представя и как ги коментира. Знаем от редица автори, че руски наемни отряди участват в разгромяването на българските войски при Беласица. Има вероятност дори тъкмо те да са ударили в гръб, преминавайки тайните пътеки на планината. Разбира се, с помощта на водачи. Известно е и друго. След превземането на Охрид византийският император ги оставя два дена да вилнеят из града за плячка и насилие. Тези събития обаче няма да намерим отразени в нито един руски хронограф. Защо „законната“ гордост от победата остава невъзпята от руските хронописци? Естествено ако съществуваха описания на двете битки – при Беласица и Охрид, няма съмнение, че цялостната концепция за царуването на Самуил щеше да бъде съвършено друга. Можем дори да съпоставим плячкосването на околностите на Цариград с подробното описание на видовете смърт за християните от руските отряди. А разграбването, убийствата и насилването над населението на Охрид липсват в изворите. Причината за това е трудно обяснима. Та нали християнска Русия толкова много се е стремяла и се стреми към непосредствена връзка с Византия, към нейното наследство. Ето че една обща победа остава зафиксирана само в договорите на наемниците с имперската канцелария.

KONCEPCJA WSPÓLNEJ EUROPY W MESJANISTYCZNEJ HISTORIOZOFII MICHAŁA MILOSLAVA HODŽY

Joanna Goszczyńska

Uniwersytet Warszawski

The article presents historiosophic concepts of a Slovak poet, thinker and national activist Michal Miloslav Hodža that derived from messianistic ideology. In its background the article offers both the presentation of complicated cultural situation of Slovakia, which used to be the part of Hungarian Kingdom and historiosophic proposals of other thinkers (Hroboň, Štúr) that concentrate on defining the position of Slavism in contemporary Europe.

Key words: messianism, Europe, religion, Pan-Slavism, Austro-Slavism

Zarówno słowacka literatura, jak i słowacka myśl polityczna, filozoficzna i historiozoficzna rozwijała się w wieku XIX skromnie, na peryferiach głównych nurtów myśli europejskiej. Ówcześni twórcy i myśliciele, rekrutujący się głównie spośród ewangelickich duchownych, pozostawali w cieniu nawet swoich słowiańskich rówieśników. Z dzisiejszej perspektywy możemy jednak stwierdzić, że ich teksty wpisywały się w ówczesne dyskusje na temat koncepcji Europy, oraz miejsca i roli, jaką mają w niej zająć i odegrać narody słowiańskie. I mogłyby stanowić ważny głos, gdyby znalazły się w ówczesnym obiegu czytelniczym, co w wielu wypadkach się nie stało w wyniku prewencyjnej cenzury oraz skromnych możliwości wydawniczych. Teksty te były zarazem odzwierciedleniem przemian, jakie zachodziły w procesie kształtowania się słowackiej tożsamości narodowej, ewoluującej od świadomości słowiańskiej w kierunku słowackiej. Znaczącą rolę odgrywały teksty literackie – kreowany wówczas model świata był w dużej mierze dziełem pisarzy, którzy wcielali się zarazem w rolę ideologów i działaczy politycznych.

Skomplikowana sytuacja kulturowa Słowacji, stojącej wobec dylematów ułożenia stosunków zarówno z Czechami, jak i z Węgrami, generowała rozmaite koncepcje polityczne. Na ich charakter wpływał fakt, iż Słowacy nie mieli własnej tradycji państwowej, nie licząc mitycznych początków sytuowanych w IX wieku, w czasach Państwa Wielkomorawskiego. Jak wiadomo, od wieku X tereny dzisiejszej Słowacji wchodziły w skład Królestwa Węgierskiego, które w XIX wieku było częścią monarchii habsburskiej. W związku z tym koncepcje słowackich działaczy narodowych nie miały charakteru państwowotwórczego. Pomimo iż relacje z Węgrami ulegały coraz to większemu zaostrzeniu, Słowacy utożsamiali się ze strukturami, w których funkcjonowali. Sam Ľudovít Štúr, przywódca słowackiego ruchu narodowego, deklarował publicznie poczucie tzw. uhorskiej przynależności państwowej, czyli przynależności do organizmu państwowego, jakim było Królestwo Węgierskie.

Ważną cezurę w rozwoju słowackiej myśli politycznej i historiozoficznej stanowiły lata rewolucji 1848–1849. Wiosna Ludów przyniosła konflikt zbrojny z

Węgrami, a lata następne zmianę w relacjach z Austrią. Konflikt z Węgrami był już w tym czasie nieunikniony, bowiem doszło do zderzenia dwóch racji: ruchu narodowego Słowaków, który wkroczył w fazę formułowania programu politycznego (w dalszym ciągu jednak akceptującego państwo węgierskie jako swoją ojczyznę) z koncepcją ruchu narodowego Węgrów, którzy chcieli przekształcić wielonarodowościowe Królestwo Węgierskie w państwo narodowe. Mówiąc inaczej: doszło do konfrontacji dwóch nacjonalizmów typu obronnego, przy czym nacjonalizm węgierski, obronny wobec agresywnego nacjonalizmu austriackiego postrzegany był jako przejaw kolonizacji słowackiej wspólnoty etnicznej. Aczkolwiek trzeba nadmienić, że niektórzy przedstawiciele słowackiego ruchu narodowego podejmowali próby szukania dróg porozumienia. Jego brak spowodował, że Słowacy przyczynili się do tłumienia rewolucji węgierskiej, wiążąc swoje losy z Austrią, w której widzieli gwaranta swoich praw narodowych.

Wybór okazał się podwójną przegraną: po pierwsze Słowacy stanęli po stronie kontrrewolucji, co stanowi ciemną stronę ich historii, po drugie ich ruch narodowy nie tylko nie otrzymał wsparcia władz wiedeńskich, ale, wprost przeciwnie, uległ zduszeniu. Frustracja i rozczarowanie polityką Austrii generowały z kolei wzrost nastrojów prorosyjskich. Znalazły one wyraz przede wszystkim w formułowanych w latach pięćdziesiątych panslawistycznych utopiach jednego z ówczesnych poetów-mesjanistów, Sama Bohdana Hrobonia i wspominanego już polityka i czołowego działacza narodowego Ľudovíta Štúra.

Nie wszystkie jednak koncepcje historiozoficzne wiążą przyszłość Słowacji i całej słowiańskiej Europy z Rosją. Odmienną wizję Europy odsłania niepublikowana mesjanistyczna spuścizna Michala Miroslava Hodży. Spojrzenie z dystansu na ówczesne koncepty historiozoficzne zawarte zarówno w tekstach opublikowanych, czasami po raz pierwszy dopiero ostatnimi laty, jak i w tekstach stale jeszcze spoczywających w słowackich archiwach, pozwala na wyodrębnienie trzech w miarę spójnych projektów. Przebiegające między nimi linie podziału tworzą nieco skomplikowaną siatkę. Projekty te wpisują się bowiem w odmienne horyzonty ideowe dwojakiego charakteru. Jedna linia podziału przebiega pomiędzy mesjanizmem a misjonizmem, druga pomiędzy panslawizmem a austroslawizmem. Uściślając: koncepcje Hrobonia i Hodży oparte są na mocnym fundamencie religijnym, wpisują się w nurt mesjanistyczny, wiążą się z kluczową na przykład dla mesjanizmu polskiego ideą objawienia, ale każdy z nich cechuje odmienna wizja polityczna. Hroboň opowiada się za wspólnotą słowiańską rozkwitającą pod skrzydłami Rosji, Hodża jedyną szansę dla słowiańskiej (i nie tylko słowiańskiej) Europy, widzi w jej ścisłym związku z Austrią. Z kolei wizja Štúra w aspekcie politycznym jest bardzo bliska koncepcji Hrobonia, jednakże pozostaje on na gruncie misjonizmu. Misja, jaką przypisuje Słowianom nie ma charakteru soteriologicznego, ale sytuuje się w porządku historii świeckiej.

Zwłaszcza istotna jest pisana po niemiecku, a wydana w 1867 roku w Rosji w przekładzie na język rosyjski, broszura polityczna Štúra – *Das Slawenthum und*

die Welt der Zukunft (*Słowiańszczyzna i świat przyszłości*)[1]. Obok szeroko zarysowanej diagnozy głębokiego kryzysu cywilizacji zachodniej oraz konstruktywnej propozycji zjednoczenia narodów słowiańskich w ramach jednego organizmu państwowego z Rosją, znalazła się tu krytyka dwóch, niemożliwych – jego zdaniem – do zrealizowania koncepcji egzystencji narodów słowiańskich. Jedną z nich była koncepcja austroslawistyczna, drugą – federacja oparta o system republikański. Jedyne słuszne rozwiązanie widzi słowacki polityk w ścisłym związku Słowian z Rosją, którą postrzega jako gwaranta egzystencji innych narodów słowiańskich. A jedynym systemem władzy, który może gwarantować powodzenie jego projektu, jest absolutyzm. Tylko ten typ rządów może, jego zdaniem, zrekompensować braki w rozwoju państwowości poszczególnych krajów słowiańskich, okiełznać anarchistyczne instynkty, zagwarantować stabilność. Władzę absolutną winna wspierać przyjęta przez wszystkich Słowian religia prawosławna, którą traktuje Štur jako powrót do źródeł, powrót do tradycji cyrylo-metodejskiej wypartej przez „obcy" kościół katolicki. Wspólnota słowiańska powinna też posługiwać się jednym językiem, oczywiście rosyjskim, który jest językiem największego i jedynego niezależnego narodu słowiańskiego. Broszura słowackiego polityka, przez długie lata przemilczana, bulwersowała badaczy zawartą w niej apologią caratu i zaprezentowaną wizją świata słowiańskiego.

W odmiennym horyzoncie politycznym sytuuje się koncepcja innego słowackiego myśliciela i działacza narodowego, bliskiego współpracownika Štúra w latach czterdziestych – Michala Miloslava Hodży. Hodża – publicysta, poeta, współtwórca kodyfikacji słowackiego języka literackiego, uczestnik pierwszej wyprawy ochotników słowackich walczących w czasie Wiosny Ludów z Węgrami, bardzo mocno zaangażowany w ówczesne spory religijne wokół propozycji unii kościoła ewangelickiego z kalwinami, ostatnie trzy lata życia (1867–1870) spędził na „dobrowolnym wygnaniu" w Cieszynie. W zamian za wysoką emeryturę rządową zrezygnował z jakiejkolwiek działalności publicznej i pisał swój „poetycki testament" – do dziś nie opublikowany obszerny poemat *Vieroslavín* (w wolnym przekładzie: *Sławiący wiarę*), zawierający wykładnię jego wizji idei mesjańskiej[2]. Pisał swój utwór w latach 1867–70, czyli już po ugodzie austriacko-węgierskiej. Można sądzić, że sytuacja w jakiej się znalazł, zaważyła również na kształcie niektórych aspektów zaprezentowanej w dziele – które sam nazywa swoim poetyckim testamentem – historiozofii, w ramach której prezentuje swoją wizję Europy i miejsce, jakie widzi w niej dla narodów słowiańskich.

Hodża, który po roku 1849 prezentował – jak wszyscy niemal działacze narodowi – postawą antyaustriacką, tym razem całkowicie zmienia swoje poglądy.

[1] Tekst Štúra powstał w połowie lat pięćdziesiątych XIX stulecia i został dwukrotnie wydany w przekładzie na język rosyjski: po raz pierwszy w Moskwie, z okazji Zjazdu Słowiańskiego, ponownie w Petersburgu w 1909 roku. Pierwsza opublikowana wersja w języku słowackim (przekład z niemieckiego Adama Bžocha) ukazała się w Bratysławie dopiero w roku 1993.

[2] Fragmenty poematu ukazywały się w latach 1911–1913 na łamach czasopisma „Slovenské pohl'ady".

Jego postawa wobec Austrii jest skrajnie lojalistyczna, można wręcz powiedzieć – wiernopoddańcza. Poeta składa deklaracje lojalności wobec austriackiej ojczyzny, określa się mianem jej wiernego syna, podnosi zasługi austriackich władców, cesarzowej Marii Teresy i cesarza Franciszka Józefa. Taka postawa nie pozostała bez wpływu na jego wizję Europy, powodując pewną jej niespójność. Hodža prezentuje koncepcję wspólnoty europejskiej, która w swojej warstwie aksjologicznej odwołuje się do idei republikańskich, aczkolwiek nie artykułuje tego w sposób bezpośredni. Wspólną Europę widzi poeta jako idealną ojczyznę wszystkich zamieszkujących ją narodów: germańskich, romańskich, słowiańskich. Postulowana wspólnota powinna być oparta na idei pojednania, wzajemnego zrozumienia i poszanowania odrębności poszczególnych podmiotów. Fundamentem, na jakim winna się wspierać, są wartości chrześcijańskie. To one, zdaniem Hodży, określają wspólną europejską tożsamość.

Ta całościowa wizja zostaje jednak przez poetę uszczegółowiona, co powoduje, że jego koncepcja ulega pewnemu pęknięciu. Projekt Hodży nie ogranicza się bowiem do nakreślenia ponadetnicznego związku równorzędnych wspólnot narodowych, opartego na zasadzie dobrowolności i aksjologicznej równości. W ramach tej większej wspólnoty wyróżnia przestrzeń mniejszą, terytorium Austrii, której przypisuje szczególną rolę. Ma ona łączyć, spajać narody słowiańskie. W chrześcijańskiej Austrii dostrzega poeta gwaranta wyciszenia konfliktów i zachowania odrębności narodowych. Jego wizja uporządkowania przestrzeni europejskiej sytuuje się w wyraźnej opozycji wobec projektów panslawistycznych. Hodža przywołuje obiegowe pojęcie „Všeslavi", czyli „Wszechsłowiańszczyzny", na którym opierały się różne warianty idei słowiańskiej, i łączy je z Austrią, którą traktuje jako terytorium ogólnosłowiańskie:

> Vypni, Slavian, sklonenu si šiju,
> v Rakusii maš tiež Všeslaviu (Vieroslavín:190).
> (Podnieś, Słowianinie, spuszczoną głowę,
> – w Austrii też masz Wszechsłowiańszczyznę).

Przy tej okazji odwołuje się do tradycji wielkomorawskiej i cyrylometodejskiej, w jej zmitologizowanej postaci. Państwo Wielkomorawskie postrzega jako obszar będący zalążkiem wspólnoty słowiańskiej oraz jako to miejsce pamięci, z którego szerzyła się misja chrześcijańska Cyryla i Metodego. Austrię przedstawia poeta jako ojczyzną wszystkich Słowian, ale szczególnie mocno podkreśla jej znaczenie dla Słowaków. Słowak „zabity" w Królestwie Węgierskim, „zmartwychwstanie" w Austrii. I to właśnie Słowakom przypisuje poeta istotną rolę w budowaniu wspólnoty słowiańskiej, będącej częścią wspólnoty europejskiej. Predestynuje ich do tego fakt, iż są dziedzicami tradycji wielkomorawskiej, ale przede wszystkim to, że są narodem cierpiącym, wybranym przez Boga do realizowania jego planów. Przypomina też, że to przedstawiciele narodu słowackiego, Pavel Jozef

Šafárik, Ján Kollár, Ján Hollý pierwsi sformułowali idee wspólnoty słowiańskiej. Przy okazji apeluje do Czechów, aby dla dobra tej wspólnoty zaakceptowali odrębność językową Słowaków.

Hodża, budując wizję idealnej wspólnoty europejskiej, nie pomija wątków drażliwych, wymagających uregulowania. Obok relacji słowacko-czeskich należy do nich kwestia stosunków słowacko-węgierskich. Jego koncepcja wspólnej słowiańskiej ojczyzny, zbudowanej w ramach Austrii, wymierzona jest nie tylko przeciwko projektom panslawistycznym, ale również przeciwko lansowanej przez Węgrów idei jednolitego państwa narodowego, która ograniczała prawa narodowe i językowe Słowaków (oraz innych zamieszkujących Królestwo Węgierskie niewęgierskich narodów). Hodża bardzo ostro przeciwstawia się tej koncepcji narodu politycznego, widząc w niej przejaw – używając dzisiejszej terminologii – nieusprawiedliwionego niczym kolonializmu. W chrześcijańskim geście pojednania i przebaczenia widzi natomiast miejsce dla grzesznych Węgrów w przebudowanej Europie.

Mesjanistyczna utopia Hodży, lansując Słowaków i szerzej Słowian jako naród wybrany, któremu powierzona została misja odrodzenia Europy, musiała siłą rzeczy uwzględnić sytuację ustępujących z areny dziejów innych narodów. W przeciwieństwie do większości projektów słowianofilskich czy panslawistycznych, poeta nie eksponuje opozycji Słowiańszczyzna – Europa, nie przeciwstawia wprost „zgniłemu" Zachodowi młodego prężnego Wschodu, ale postrzega Słowian jako część Europy, a starzejącą się Europę Zachodnią jako przestrzeń, która wymaga opieki i wsparcia. Wytyka wprawdzie Europie jej postawę kolonizatora wobec narodów słowiańskich, ale zarazem próbuje ją usprawiedliwić niezrozumieniem prawdziwych wartości, jakie te narody posiadają. Obok obiegowych cech przypisywanych Słowianom, podkreśla ich rolę jako przedmurza chrześcijaństwa. Wykorzystuje ten wątek jako argument legitymizujący wspólnotę Słowian i reszty Europy, powstałą z woli Boga, aby przeciwstawić się zagrożeniu ze strony islamu. W tym kontekście pojawia się najistotniejszy dla poety walor Słowian, jakim jest wiara, która zastępuje rozwinięte systemy filozoficzne.

I tu dotykamy bardzo ważnego aspektu jego historiozofii, jakim jest oparcie całego projektu historiozoficznego na wierze w Chrystusa. Słowianie, jako wierni religii Chrystusowej, zbudują nową wspólnotę, „Nową Jerozolimę". Figura Chrystusa, który ucieleśnił słowo Boże, winna stać się wzorem dla odradzających się narodów, podobnie jak jest wzorem dla samego poety, który postrzega siebie jako „nowe wcielenie słowa", jako męża bożego, któremu przeznaczona została misja przebudzenia narodów słowiańskich, objawienie wyznaczonej przez Zbawiciela drogi do zbawienia narodu. Do takiej roli predestynuje go miłość do narodu i cierpienia, jakie stały się jego udziałem.

Tak jednoznacznie sformułowany profetyzm, eksponujący rolę Chrystusa, a także oparcie prezentowanej w poemacie filozofii dziejów na mocnym fundamencie religijnym, zbliża historiozofię Hodży do tego wariantu polskiej myśli mesjani-

stycznej, jaki uosabiał Towiański. W swojej typologii polskiego mesjanizmu Adam Sikora określa ten typ mesjanizmu mesjanizmem wiary (Sikora 1992: 10). Zbliża też obu myślicieli podobna triadyczna koncepcja dziejów, a także krytyka „urzędowego Kościoła". Tę zresztą, jak wiadomo, przeprowadził również w prelekcjach paryskich Adam Mickiewicz, który łączył też na różnych etapach swej ewoluującej koncepcji historiozoficznej mesjanizm indywidualny, jednostkowy z mesjanizmem narodowym. Liczne wątki *Vieroslavína* prowadzą zarówno w kierunku Towiańskiego, jak i Mickiewicza, nie można też wykluczyć, że znane były Hodży poglądy Hoene-Wrońskiego. Ale to już osobny wątek wpisujący się w szerszy problem polskich inspiracji słowackiego mesjanizmu.

Zaprezentowana tu, siłą rzeczy nieco skrótowo, wizja wspólnej Europy, która jest jednym z elementów historiozofii Hodży, rzuca nowe światło na stanowisko słowackich poetów i myślicieli w kwestii przyszłości i roli Słowiańszczyzny. W krystalizujących się po rewolucji Wiosny Ludów koncepcjach historiozoficznych, zarówno mesjanistycznych, (jak u Hrobonia), jak i misjonistycznych, (jak u Štúra), misja Słowian wiązana była z przewodnictwem Rosji. Hodża nie tylko sytuuje swój projekt w innym horyzoncie politycznym, przyszłość Słowian wiążąc z Austrią i całą wspólnotą europejską, ale też opiera go na innych wartościach, bliskich tradycjom republikańskim. I robi to w momencie, kiedy nawet František Palacký, twórca austroslawizmu, po ugodzie austro-węgierskiej z 1867 roku, która przekształciła monarchię habsburską w państwo dualistyczne, traci definitywnie wiarę w możliwość zrealizowania swoich propozycji i wygłasza słynne zdanie: „Byliśmy (my, Czesi) przed Austrią, będziemy i po niej", chociaż wcześniej twierdził, że gdyby Austria nie istniała, to należałoby ją stworzyć.

LITERATURA

Gandhi 2008: Gandhi L. *Teoria postkolonialna*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2008.
Hodža: Hodža, M. M. *Vieroslavín*. SNK, Archiv litaratury a umenia, sygn. 46 HHH1.
Sikora 1992: Sikora, A. *Myśliciele polskiego romantyzmu*. Chotomów, 1992.
Štúr 1993: Štúr, Ľ. *Slovanstvo a svet budúcnosti*. Bratislava, 1993.

ЛИНГВИСТИЧНИ РЕАЛИИ И ИСТОРИЧЕСКИ НАРАТИВ – РЕПРЕЗЕНТАЦИИ НА СЪРБОХЪРВАТСКИЯ ЕЗИК В ИЗСЛЕДОВАТЕЛСКИТЕ ПАРАДИГМИ НА ИСТОРИЧЕСКАТА НАУКА В БЪЛГАРИЯ (КРАТКИ БЕЛЕЖКИ)

Ваня Иванова

Пловдивски университет, Филиал „Любен Каравелов“, Кърджали

The article is a synthesized presentation of key representations related to the so called „Serbo-Croatian language“ in historical, ethnological and sociological researches of Bulgarian and foreign authors. The researches are published in Bulgarian after 1990. A detailed historiographical analysis shows mentioning of all main events that present the history of Serbo-Croatian as a part of socio-political and cultural development of its native speakers. At the same time interdisplinary interactions and used studies are not enough; some authors have not overcome their subjective attitude.

Key words: Illyrian movement, language codification, national antagonism/equality/identity, Serbo-Croatian, Yugoslavism

В последващото изложение са представени в синтезиран вид характерни репрезентации на т.нар. сърбохърватски език[1] в исторически, политологически и етноложки изследвания на български и чужди автори, публикувани в България след 1990 г. Обект на историографски анализ са основно монографии, разглеждащи историята на всички балкански народи (Хьош 1998; Димитров и Манчев 1999; Кастелан 2002; Йелавич 2003; Манчев 2003; Глени 2004; Госийо 2004; Лори 2005; Иванова 2006); историята на двете Югославии (Ридли 1995; Лалков 1999; Енчев 2009); обособени периоди или цялата история на Хърватия и Босна и Херцеговина (Йовевска 1995; Божилова 1998; Йовевска 1999; Любомирова 2001; Голдщайн 2003; Щайндорф 2009).

Визираните автори отделят място на сърбохърватския език в по-обширни тематични контексти като:

1. Илирийското движение и дейността на В. Караджич;

2. Езиковия въпрос и южните славяни в пределите на Хабсбургската монархия от 60-те години на XIX в. до разпадането на Австро-Унгария;

3. Визиите за езика в контекста на унитаристичното, триалистично югославянство[2] по време на Първата световна война и в Югославското кралство;

4. Езиковата политика в Независимата хърватска държава (НДХ);

5. Сърбохърватския език в социалистическата Югославска федерация като „майчин“ и „служебен“ език.

---

[1] Известен още като хърватосръбски, хърватски и/или сръбски, сръбски и/или хърватски.

[2] Под „югославянство“ „югославизъм“ или „югославска идея“ най-общо се визират всички възможности за обединение на южнославянските народи.

При българските автори (както и в преводните изследвания) темата за сърбохърватския език се появява при представянето на същността и развитието на т.нар. илирийско движение (Божилова 1998: 144–151; Димитров и Манчев 1999: 325–326; Иванова 2006: 328–329; Енчев 2009: 150–151). Илиризмът е описан като първоначален етап от развитието на югославизма, предпоставен от стремежите на част от представителите на хърватския елит за национална еманципация чрез „създаване на единен книжовен език“ и борба срещу чуждите културни влияния и териториални аспирации. Като основни фигури в илирийското движение се сочат граф Я. Драшкович и Л. Гай с оглед на техните усилия за кодификация на общ южнославянски език.

От друга страна, т.нар. Виенски книжовен договор (1850) дори не е споменат от всички български автори[3]. Този „пропуск“ би могъл да се обясни с явно изразени прохърватски симпатии (Божилова 1998; Енчев 2009), но научната коректност изисква при отбелязване на трите „примарни диалекта“, или наречия – щокавски, чакавски и кайкавски, да се направят и съответните пояснения, че кайкавското и особено щокавското наречие не се използват само от хърватите, а също от словенците (кайкавци) и сърбите (щокавци).

Като своеобразна компенсация на този „пропуск“ могат да се посочат преведени на български език изследвания, предлагащи по-подробна информация за основните разграничителни линии в сърбохърватската/хърватосръбската диастема – съответната форма на въпросителното местоимение ЧЬТО (Голдщайн 2003: 76; Глени 2004: 60; Госийо 2004: 99; Щайндорф 2009: 124–125), рефлексите на старата ятова гласна (Госийо 2004: 99) и използването на различни азбуки (кирилица и латиница). В преводните монографии е споменат и Виенският книжовен договор (1850), сочен като фактическа основа за последвалото кодифициране на сърбохърватския книжовен език върху щокавското наречие, при равнопоставеност на екавския и йекавския изговор, кирилицата и латиницата (Госийо 2004: 98; Щайндорф 2009: 126).

В пряка връзка с този договор, както и с идейните му влияния в Хърватия е визирана дейността на В. Караджич, обграждана и до днес с ореолни представи. Приносите на Караджич и на „илирийците“ в сферата на езиковото строителство традиционно отпращат към изследователските парадигми на „Nations, Nationalism, National identity“.

Като цяло би могло да се заключи, че илиризмът е изложен по начин, предлагащ сравнително подробна информация за диалектната картина, конкретната историческа обстановка, идейните течения и влияния и първите фактически действия, отнасящи се до формирането на общ книжовен език за

[3] Фиксирано е само наличието му (Йовевска 1999: 158); и то с някои неточности (Иванова 2006: 329). Във връзка с последното трябва да се посочи, че Л. Гай не го подписва, тъй като смята, че общият южнославянски език би следвало да се изгражда върху наддиалектна основа (Хранова 2004: 233–234).

всички южни славяни, получил реални практически приложения при последващото си развитие само като „сърбохърватски/хърватосръбски“[4].

След илиризма процесите, засягащи този език, традиционно се разглеждат в контекста на преминаващата през един от възходящите етапи в своя развой югославска идея (основно в пределите на Хабсбургската империя).

От българските историци единствена Р. Божилова откроява ролята на езика в различни проекции на югославизма, представяйки възгледите на Й. Ю. Щросмайер и Фр. Рачки за сърбохърватския във функцията му на унификационен механизъм; споменава и някои значими лексикографски приноси (Божилова 1998: 298).

Преведените на български език чужди изследвания предлагат повече информация за отделни събития в пределите на Хабсбургската империя, имащи пряко отношение към въпроса за сърбохърватския език в различни тематични контексти, но на фона на цялостното представяне на илирийското движение изглеждат твърде оскъдни.

Често се акцентира върху проявленията на сърбохърватския антагонизъм, обикновено детерминиран от „пиемонтската роля“, която се опитва да играе Сърбия, и споровете, кой от кого е откраднал общия език, достигнали своята кулминационна точка в антисръбските погроми от 1902 г., използвани и направлявани умело от Виена и Будапеща (Глени 2004: 246, 250).

Логично е привържениците на интегралното югославянство в неговия дуалистичен, унитаристичен вариант да смятат, че единната нация „която носи името на сърби и хървати“ трябва да има и един общ език. Само че името „сърбохърватски“ се появява като официално първо в Босна и Херцеговина след нейната окупация от Австро-Унгария (Димић 1997: 397), но този факт не е отбелязан в нито едно историческо изследване, публикувано на български.

Много по-голямо внимание е обърнато на лингвистичните проблеми в Триединното кралство Хърватско, Славония и Далмация[5], влизащо в пределите на Хабсбургската империя, като И. Голдщайн се спира върху легитимирането и популяризирането на двукомпонентния „сръбски или хърватски език“, осъществени „под покрива“ на югославската идея (Голдщайн 2003: 93).

Конституционните реформи в Хабсбургската империя от началото на 60-те реактуализират езиковия въпрос. Хърватският Сабор приема с мнозинство „югославски“ като официално наименование за „общоприетия език в Хърватия и Славония“, но „дворцовата канцелария отменя това решение и постановява езикът да се нарича хърватски“ (Голдщайн 2003: 96–97).

Пак в хърватския парламент през 1866 г. сръбските депутати настояват „името сръбски да бъде прието като дипломатическо“. Това de jure означава

---

[4] Хърватски езиковеди сочат, че самият термин е употребен за първи път през 1836 г. от Б. Копитар, който през 1836 г. превежда лексемата „илирски“ като „dialecto illyrica, rectius Serbochroatica sive Chroatoserbica“ (Grubišić 1999: 134).

[5] Далмация е подчинена на Виена.

сърбите да бъдат признати за „политическа нация“ в Триединното кралство, хърватските депутати се противопоставят, стига се до логично влошаване на сръбско-хърватските отношения и във вестниците за пръв път се появяват полемики по въпроса за названието на езика. През следващата 1867 г. Саборът приема двукомпонентното наименование „хърватски или сръбски“ и „равно статукво за латинската и кирилската азбука“ (Голдщайн 2003: 114).

В по-нататъшния ход на своето изложение И. Голдщайн защитава тезата за „почти“ синхронно протичане на националнотворните процеси при сърби и хървати, като основен диференционен фактор се оказва религията. Същият автор обяснява общността в езиков план със съвместния живот на двата етноса върху едни и същи територии в „голяма част от Хърватия, Босна и Херцеговина и Войводина“. Хърватският историк отчита няколко фактора, влияещи върху етническата не/толерантност в сръбско-хърватските отношения – обществената сфера, в която се осъществяват контактите; превърнатата в традиция негативна тенденция всеки конфликт да получава национална окраска независимо от неговата същност; манталитетните нагласи, формирани като резултат от живота в градска и/или селска среда (Голдщайн 2003: 113–114).

Следващият хронологически отрязък от време, когато езиковият въпрос придобива актуалност, е периодът на Първата световна война. Трите условно обособени политически центъра, представляващи интересите на сърби, хървати и словенци – сръбското емигрантско правителство, Югославският комитет в Лондон и парламентарните им представителства в пределите на Австро-Унгария, имат противоречия по доста въпроси, отнасящи се най-вече до формата на държавно устройство и управление, но тезата за триименния народ[6] се ползва с широка популярност. Това проличава ясно при подписването на Декларацията от Корфу (20.07.1917), в която сред всички равенства в национален и конфесионален план се предвижда и равенство между кирилицата и латиницата. Визираното равенство е споменато в част от разглежданите изследвания, но без коментар (Лалков 1999: 15; Голдщайн 2003: 131; Енчев 2009: 83).

Югославското кралство привлича изследователското внимание върху много аспекти от своето държавноправно развитие, но въпросът за официалния език като наименование, статут и кодификация е засегнат бегло. Обикновено се посочва официалното название във Видовданската конституция (1921) на никога несъществувалия реално „сърбо-хърват-словенски език“ (Енчев 2009: 117–118).

Същевременно още от втората половина на 30-те години в Югославия е налице силно изразена тенденция за настоятелно и последователно прокарване на разграничение между сръбския и хърватския, получила закономерно, но изпълнено с крайности продължение в езиковата политика, провеждана от усташите в НХД. В тази връзка хърватският историк И. Голдщайн отбелязва, че:

[6] В триалистичната концепция на унитаристичното югославянство сърби, хървати и словенци се приемат за три племена на един и същи народ, разделен от историята.

... усташите ... се борят за „чист хърватски език“, ... изчистен от сърбизми. В употреба влизат архаични думи и неологизми наред с етимологичния правопис, прилаган до 1892 г. и считан за непокварен от сръбския правопис
(Голдщайн 2003: 158).

Българската историчка И. Любомирова при представяне на провежданата в НХД национална политика се спира и върху лингвистичния антагонизъм:

... В усташката пропаганда се отделя специално място на въпроса за хърватския език и правопис. Усташите отхвърлят всеки опит за сливане на хърватския и сръбския език в „сърбо-хърватски“ ... Те полагат много усилия да покажат разликите между двата езика и настояват категорично техният да се нарича „хърватски“ ... Хърватските националисти свързват идеята за чистотата на нацията с тази за чистотата на езика.

... Скоро не само на думи, но и на практика започва кампания по „очистване“ от „чуждиците“. Още през април 1941 г. се забранява употребата на кирилицата на цялата територия на НХД. ... (Любомирова 2001: 214).

Макар да обхваща много по-голям времеви период, езиковият проблем във втората югославска държава се превръща в обект на коментар и анализ главно във връзка с Декларацията за името и положението на хърватския книжовен език (17.03.1967), публикувана в хърватската преса (Ридли 1995: 451–452; Божилова 1998: 359; Кастелан 2002: 531; Голдщайн 2003: 202–203; Йелавич 2003: 397; Манчев 2003: 299; Глени 2004: 537; Лори 2005: 87; Енчев 2009: 449–450; Щайндорф 2009: 232). Само някои от цитираните автори споменават „отговора“ на сръбската страна (Ридли 1995: 451; Манчев 2003: 299; Глени 2004: 537).

В част от изброените изследвания като конкретна предпоставка за появата на „Декларацията...“ се сочи Новосадският книжовен договор (1954), разглеждан като своеобразно преподписване на Виенския книжовен договор (1850) (Ридли 1995: 452; Глени 2004: 537; Енчев 2009: 449). Самата „Декларация...“ рядко се анализира като част от културната история на хърватския народ (Божилова 1998: 359; Манчев 2003: 299). За сметка на това във всички изследвания се представя като предвестник на т.нар. Хърватска пролет (1971), „дошла“ след свалянето на всесилния ръководител на УДБ-а – сърбина Ал. Ранкович, и поредицата икономически реформи, децентрализирали разпределението на финансовите средства в полза на икономически по-добре развитите републики (Словения и Хърватска).

Колкото до анализа на самото съдържание на „Декларацията“, ако въобще го има, обикновено се акцентира върху пълното игнориране и фактическо алиениране на богатата литературна история на хърватския книжовен език, принизили го до нивото на регионален диалект. При представяне на сръбската позиция отново се набляга върху националното, като се изтъква искането децата на сърбите в Хърватска да учат по учебници, написани на кирилица.

Така в част от цитираните научни трудове маргинално е визиран и въпросът за езиковата равнопоставеност като функция на националната равноправност в многонационалната Югославска федерация[7] (Ридли 1995: 451; Манчев 2003: 299; Голдщайн 2003: 203; Глени 2004: 537).

В заключение би могло да се каже, че в анализираните монографии са маркирани основните събития, представящи историята на сърбохърватския език като част от обществено-политическото и културното развитие на неговите носители, живели в пределите на Османската и Хабсбургската империя, Югославското кралство и социалистическата Югославска федерация. Същевременно при съпоставка с ключови изследвания на български и чужди лингвисти, както и на сръбски и хърватски историци, проличават недостатъчно добро (а и не търсено) интердисциплинарно взаимодействие и ясно изразено субективно отношение от страна на някои автори, оставило своето отражение върху цялостната репрезентативност и завършеност на изложенията им.

ЛИТЕРАТУРА

Божилова 1998: Божилова, Р. *История на Хърватия.* София: Абагар, 1998 .

Глени 2004: Глени, М. *Балканите 1804–1999. Национализъм, войни и Великите сили.* София: Рива, 2004.

Голдщайн 2003: Голдщайн. И. *История на Хърватия*. Пловдив: Пигмалион, 2003.

Госийо 2004: Госийо, Ж-Ф. *Власт и етнос на Балканите*. София: ЛИК, 2004 .

Грубишич 1999: Grubišić, V. Terms for the Croatian Language in the 20th Century. – In: *Folia Croaticana-Canadiana.* Volume II, 1999, 133–174. 19 March 2012 <http://www.hic.hr/hrvatski/izdavalastvo/FOLIA.pdf>.

Димич 1997: Димић, Љ. *Културна политика краљевине Југославије. Трећи део. Политика и стваралаштво*. Београд: Стубови културе, 1997.

Димитров, Манчев 1999: Димитров, С. и К. Манчев. *История на балканските народи*. София: Парадигма, 1999.

Енчев 2009: Енчев, В. *Югославската идея. Исторически, политически и международни аспекти на доктрината за национално освобождение и държавно обединение на южните славяни.* София: Захарий Стоянов, 2009.

Иванова 2006: Иванова, Е. *Балканите: съжителство на вековете. Изследване върху (не)състоянието на балканската модерност.* София: Издателство на НБУ, б.г. (2006).

Иванова 2009: Иванова, В. Национална равноправност и езикова равнопоставеност в СФРЮ (1967–1971). – В: *Историк със съдба на творец и преподавател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. дин Л. Спасов.* Велико Търново: Фабер, 2009, 262–279.

Йелавич 2003: Йелавич, Б. *История на Балканите.* Том 1. XVIII –XIX в. – Том 2. XX век. София: Амат – Ах, 2003.

[7] Проблемът „езикова равнопоставеност“ е ситуиран в две основни смислови полета по отношение на сърбохърватския, засягащи 1) неговата същност и варианти и 2) фактическото му функциониране като „език – макропосредник“ – официален в ЮНА и предпочитан от администрацията на федерално ниво (Йовевска 1995: 179; Иванова 2009: 265–273).

Йовевска 1995: Йовевска, М. *Босна и Херцеговина през XIX и XX век. Нации и национални отношения.* Велико Търново, 1995.

Йовевска 1999: Йовевска, М. *Балканските провинции на Хабсбургската държава. Граници и административно управление от края на X век до 1918 г.* Велико Търново: ПИК, 1999.

Кастелан 2002: Кастелан, Ж. *История на Балканите XIV–XX век.* Пловдив: Хермес, 2002.

Лалков 1999: Лалков, М. *Югославия (1918–1992). Драматичният път на една държавна идея.* София: Даниела Убенова, 1999.

Лори 2005: Лори, Б. *Балканска Европа от 1945 г. до наши дни*. София: Колибри, 2005.

Любомирова 2001: Любомирова, И. *Национализъм и национална политика в Независимата хърватска държава (1941–1945).* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2001.

Манчев 2003: Манчев, К. *История на балканските народи*. София: Парадигма, 2003.

Ридли 1995: Ридли, Дж. *Тито*. София: Репортер, 1995.

Хранова 2004: Hranova, A. Language: Borders, Identities and Utopias. Balkan Cases. – In: *New Europe College. Regional Program 2002–2004.* Ed. by I. Vainovski – Mihai. Bucharest, 2004, 213–253. 21 March 2012 <http://www.nec.ro/fundatia/nec/publications/a_nec2003–2004.pdf>.

Хьош 1998: Хьош, Е. *История на балканските страни. От древността до наши дни*. София: ЛИК, 1998.

Щайндорф 2009: Щайндорф, Л. *Хърватия. От Средновековието до наши дни.* София: Рива, 2009.

ENDS AND BEGINNINGS: FROM A MULTIETHNIC PROVINCE TO THE NATION'S CAPITAL

Dagmar Kročanová

Comenius University, Bratislava

The paper discusses the impact that the disintegration of the Austro-Hungarian Empire and of Czechoslovakia had on the town of Pressburg/Pozsony/Prešporok/Bratislava. The key nodes of time are thus 1918/1919 and 1938/1939[1]. The paper describes how this border town gradually lost its multiethnic character, and how it instead became the capital of a nation that completed the process of its political emancipation. The paper wishes to show what ended, failed and got lost in time as much as what began, succeeded and got confirmed by time.

Key words: Nationalism, national identity, empires, borders, memory and nostalgia, monuments and geographical names, burgher and urban cultures, multiethnic and multilingual spaces

Czechoslovak Republic, one of the new states that originated[2] after the disintegration of the Austro-Hungarian Empire, was created as a buffer zone. Its aim was to prevent Germans and Hungarians from expanding their influence in post-war Europe. Czechoslovak Republic was claimed to be a national state – the state of the Czechoslovak nation[3], in order to compensate for rather numerous German and Hungarian minorities.

The town of Pressburg, also known under a Hungarian name Pozsony, or as Prešporok in Slovak, was ethnically and linguistically mixed. In the census of 1910, 82 % of inhabitants claimed that German or Hungarian were their mother tongues (Luther 2009: 16)[4]. Besides Germans and Hungarians, Slovak, Jews and a dozen of other smaller ethnic groups lived in the town[5]. This might be the reason why it de-

[1] One could continue dealing with the same issue, focusing on 1945 (the fall of the Slovak Republic and re-unification of Czechoslovakia), 1968 (the Czechoslovak federation), 1993 (the split of Czecho-Slovak Federative Republic), as well as 2004 (the adhesion of Slovakia to the European Union).

[2] Czechoslovak Republic was officially established on 28 October 1918, and Slovak national leaders expressed their support to it on 30 October 1918.

[3] Nevertheless, the theory of one nation and one language, as well as centralism, contradicted the preceding Pittsburgh Treaty from 1918 which guaranteed autonomy for Slovakia. This unresolved Czecho-Slovak issue became a pending problem that, along with other factors, led to the split of Czechoslovakia in 1939.

[4] This percentage is not surprising, considering the political reality of that period.

[5] This corresponds to the fact that the Austro-Hungarian Empire was multiethnic. The national issue in the monarchy was a serious, delicate and unresolved issue. States that originated after the disintegration of the monarchy (including Czechoslovakia), inherited some of its national tensions. However, since the paper focuses on the interwar period, it does not deal with the national issue in the monarchy.

veloped a strong sense of local rather than national identity[6]. Geographical location and historical development linked this town with Vienna and Budapest rather than with the Slovak cultural sphere. Pozsony had been a Hungarian coronation town for three centuries. Situated sixty kilometres far from Vienna, Pressburg naturally inclined towards the capital of the monarchy with which it was also well connected by different transport routes, including the Danube.

However, the Paris Peace Treaty decided that Pressburg/Pozsony be included into Czechoslovakia. Having the access to the Danube was crucial for the newly established state[7]. Czechoslovak authorities thus eagerly took over the power in the town in January 1919[8], in spite of protests, rebellions and strikes of its inhabitants. A new government in Prague decided that this eccentrically located and multiethnic town would become a Slovak administrative centre. The towns of Martin and Žilina in the central-northern Slovakia would have been a more natural choice but they could have recalled the 19th century Slovak nationalism and the historical legacy of calls for the Slovak autonomy.

In February 1919, a new, Slavic name for the town was adopted: Bratislava[9]. With this name, a new town emerged, first as an ideological concept, later as reality. Names of districts and streets were changed after 1919 (and after 1939, as well as after the rise and fall of Communism). This caused that, along with a new toponymic reality, an imaginary town of the past persisted in this urban space. Linguistically speaking, one denotatum usually had at least two designata in Bratislava, which enabled the listener to distinguish autochthonic citizens from newcomers, and which served as a generational marker for almost another half a century.

The new municipal administration also issued a 'language law': all communications and inscriptions in the town had to be written *also* in the state language, and this language had to be listed first. This regulation was put into practice very reluctantly, or it was avoided by putting Slovak first, but in smaller script than German and Hungarian (Luther 2009: 63). The inscriptions in the state language, as well as the state language spoken publically, were often a mutilated mixture of local varieties of Slovak and Czech. All clerks were supposed to speak Czechoslovak language, otherwise they would be dismissed. In the initial transition period, the municipal administration also banned the distribution of all Hungarian and Aus-

---

[6] A popular joke from the early 1900s narrated how the Emperor Franz Josef asked the city deputation whether they were Germans or Hungarians, and they answered in German: 'Wir sind halt Pressburger' [*We are 'Pressburghers*']. (Luther 2009: 79).

[7] Luther quotes the first Czechoslovak President T.G. Masaryk: 'The town Prešporok did not actually belong to Hungarians either, as much as it did not to us. It is a German town. However, we have the right to it because its hinterland is Slovak. We unconditionally need the Danube.' (Luther 2009: 18).

[8] Handing over the power was controlled by Czechoslovak legions from the Italian front led by an Italian general Luigi Piccione. It was not peaceful: several soldiers and 15 citizens died in skirmishes.

[9] The decree from February 1919 proclaimed the name 'Bratislav' which was modified to 'Bratislava' a month later.

trian newspapers, later of all newspapers in Hungarian and German languages, in order to avoid foreign propaganda. The struggle among different languages over which one will be seen and heard in the streets was typical for the initial period.

Having control over public spaces was equally important. The new administration placed their offices in the existing palaces, and had new facilities built, especially for institutions that represented the power of the new state, such as banks or the national museum. A practice known from national revivals and national conflicts in the 19th century – having monuments erected or demolished – was also used. Removing monuments of Maria Theresa and count Arpád in 1921 was an important marker. (Another important and symbolic marker was replacing the monument to Sándor Petöfi by a statue of Pavol Országh Hviezdoslav in the square in front of the national theatre in 1937. This indicated that Slovaks in the town emancipated from the Hungarians and Germans, and were ready to emancipate also from Czechs).

The urban plan itself changed too. Bratislava, if compared with Pressburg/Pozsony, changed it layout significantly and somewhat unnaturally. On one side, there was a radical growth of population which led to the expansion of the town. On the other side, the town lost some areas that were originally its adjacent suburbs or leisure time zones. A delicate point was the Danube and its right bank. The river became a frontier with Hungary and Austria (and with the Reich after 1939), and the only town's bridge served for border's controls and customs' procedures. This made Bratislava an eccentric centre (from a Slovak perspective), and an unnaturally isolated, 'amputated' town (from a regional perspective).

After 1919, the Czechoslovak government supported the influx of Czechs (15,000) and Slovaks (12,000) to Bratislava, offering them housing and bonuses. Czechs usually took jobs as postmen, railway employees, clerks, teachers, and policemen. Their presence in town meant not only new institutions and new districts but also a somewhat different way of life in terms of fashion, food, cultural preferences and leisure time activities. For example, theatre – a marker of domineering culture – was German and Hungarian. Establishing the Slovak National Theatre in Bratislava in 1920 helped to build a Czech and Slovak repertoire, and gradually also to find audiences. The promenade was nationally indifferent but divided socially. Coffee bars and restaurants attracted customers according to social and professional level but also according to nationality. Viniculture and running wine-cellars in towns was almost exclusively a German sector. Hiking was more typical for Germans and Czechs. At the beginning, Czech and Slovak languages were more heard in the evening and on Sundays when people got out of work. Overall, in the interwar period, there were numerous interesting social and cultural divisions and overlaps in the town.

By 1925, Bratislava managed to get interwoven with Pressburg/Pozsony, and the competition and tension between the '*bodenständig*'[10] and the 'newcomers' got subdued. The coexistence of different nations partially resumed the town's histori-

[10] Indigenous, autochthonous, original citizen.

cal legacy; partially it was facilitated by a relatively stable political and economic situation in Europe, no matter how short and illusionary it was. The interwar Bratislava is usually associated with a tolerant multiethnic environment, pleasant social life and leisure. The stereotypical images – also present in memoirs and literary works from this period – are those of a vital yet peaceful city, of a promenade in the centre and along the embankment, of coffee houses and wine cellars, of a town fitted both for decent burgher families and literary bohemians. One could say that the rhythm of life in the interwar Bratislava still echoed elegant waltzes and modern dance music. In the late 1930s this rhythm changed: in the air, there were tense public gatherings, chaotic riots and military marches.

From the mid-1930s, Slovaks in the town started to be more radical and aggressive, especially against Czechs and Jews but also against Hungarians. A marking point was a riot in 1936 known as '*golemiad*' (since it started after showing a film 'Golem'). It was a riot of radical Slovak students against foreign elements in the town. From 1937/38, university students in Bratislava also started protesting against those Czech professors who did not lecture in Slovak. There were numerous gatherings to recall the Pittsburgh Treaty from 1918 which guaranteed Slovaks autonomy. By autumn 1938, Czechoslovakia's integrity was undermined both from inside and outside. Slovak autonomy was declared, and Czechoslovakia lost vast border territories after Munich and Vienna Treaties. All districts of Bratislava that lied on the right bank of the Danube were also among these territories. In March 1939, Slovakia proclaimed independence and Czechoslovak Republic disintegrated. Germany invaded the Czech territory, whereas Slovakia became a German ally as a vassal state.

In 1939, Bratislava became the Slovak capital. However, it lost its multiethnic character. Many Hungarians had already left the town immediately after Munich and Vienna Treaties. Czechs were forced to leave the town after March 1939. In September 1939, only 15,000 inhabitants out of approximately 135, 000 inhabitants of Bratislava had other than Slovak nationality (Kováč, 2003: 52). From 1941, the deportation of the Jews from the town started. In 1945, only about 1,500 Jews remained from the community that originally counted about 15,000 persons. The process of an unnatural exodus from the town was completed after the war by the so-called Beneš's decrees which expelled Germans and Hungarians from Czechoslovakia.

The new political situation after 1938/1939 caused that Bratislava changed in size and population again. As a new capital, it developed rapidly[11] but its urban development was rather forced. Town's natural expansion was limited and con-

[11] Among the projects completed between 1939 and 1945, we can mention several new residential zones, a tunnel under the Castle hill, new rail and air connections within Slovakia, several bank buildings, a new sport's stadium, swimming pool and recreational area, a new students' dormitory (since the Technical university had to move from Košice to Bratislava), an old people's home. The loss of the right bank of the Danube was to be compensated by joining adjacent villages to the town, but this only happened in 1945 and 1972.

trolled. Instead, intensive construction took place. The isolation of the town (and of the country[12]) was compensated by new means of communication. (These included transportation lines, such as railroads and air-traffic, but also media, such as radio). Compared to other European capitals, Bratislava enjoyed a seemingly peaceful life[13] until roughly 1943. In 1943 the ratio system was introduced, air raids got more frequent and blacking-out became an obligatory measure. In June 1944, the oil refinery Apollo and the embankment of the town was hit and destroyed by an allies' bombing. The front reached Bratislava around the 1st April 1945, and it eventually got under the control of the Red Army on the 4th April 1945.

Having chosen 1918/1919 and 1938/1939 as nodes of history, and Pressburg/Pozsony/Bratislava as a case study, we can observe a classical dialectical process: the emergence of a new entity (Czechoslovakia) that was created in order to replace an old concept (monarchy) but that got eventually denied (unresolved national issue). Czechoslovakia as a national state was a concept that could not be completely satisfactory for Slovaks, and this subversive dynamics within the state recalls mythical ends of *genitors*. Besides, all these processes were framed by falling and rising empires.

In 1919, Slovaks were a small nation, almost extinct as a result of the Hungarian national policy. Czechoslovakia was a chance for the nation's survival, revival and development; however, Slovaks remained a nation without a state and without a territorial autonomy. In the interwar period, Slovakia was an integral part of the national Czechoslovak state and Slovaks a part of the dominant Czechoslovak nation but Slovaks felt this status as unjust. There was a fermenting process among Slovaks, and a tension between 'republicans' and 'autonomists' ended by the victory of the latter ones. In 1939, Slovaks completed the process of emancipation as a political nation and created their separate state. Unfortunately, this state was linked with the Nazi Germany. Due to historical circumstances, Slovak Republic originated when Czechoslovak democracy was declining and fascism expanding. By 1939, one can witness the failure of several ideological and political concepts, including those wishing to transform the monarchy into federation, as well as those adhering to democracy, plurality and coexistence in Europe.

In 1919, Pressburg/Pozsony was a provincial multiethnic town that suddenly became an administrative centre of Slovakia and was to be transformed into a Czechoslovak town of Bratislava. As a consequence, Bratislava in the interwar period had a twofold image. It was a tolerant multiethnic space but also a space of struggle among various cultures and languages for the recognition and/or superior-

[12] Slovakia during the WWII is sometimes seen as an island of relative peace. However, if one looks at the map of Europe, one can realize the isolation of a small vassal country and fragility of its situation. Besides Germany, Slovakia only maintained more intensive relations with Italy, Bulgaria and Croatia.

[13] A German nickname for Pressburg/Bratislava, *Fressburg,* implied that it remained a town where one could still eat abundantly.

ity. In 1939, Bratislava became a capital of Slovakia but it lost its multiethnic and multilingual character.

There are many other Europeans towns that witnessed sudden changes of power, and thus also of population and of urban characteristics. All these places offer material for research on assimilation, integration and isolation, inclusion and exclusion, acceptance and rejection, as manifested in town's everyday life. Considering the Habsburg heritage, Bratislava could perhaps be compared to Trieste. The evolution of Bratislava is narrated through Slovak perspective: it is a Slovak 'success story'. However, it could/should be also narrated through Austrian, Hungarian, Czech, Jewish, Bulgarian, Croatian, Serbian and other perspectives, since these are equally relevant in order to comprehend the history of this geographical, political and cultural space.

BIBLIOGRAPHY

Balla 1998: Balla, B. Nation and Expansionism – Viewed by a Sociology of Scarcity. – In: *Ethnicity, Nation, Culture. Central and East European Perspectives*. Hamburg: Krämer, 1998, 65–104.

Billig 2005: Billig, M: Banal Nationalism. In *Nations and Nationalism. A Reader*. Eds. P. Spencer and H. Wollman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 184–196.

Gellner 1997: Gellner, E. *Nationalism*. New York: New York University Press, 1997.

Kolb 1995: Kolb, E. Alsazia-Lorena/Trento-Trieste: regioni di frontiera contese 1870–1914. Brevi note e osservazioni. In *Regioni di frontiera nell´epoca dei nazionalismi. Alsazia e Lorena/ Trento e Trieste 1870–1914.* Eds. A. Ara and E. Kolb. Bologna: Mulino, 1995, 385–390.

Kováč 2006: Kováč, D. *Bratislava 1939-1945*. Bratislava: vydavateľstvo PT Marenčin, 2006.

Lerner 1993: Lerner, A. J. The Nineteenth Century Monument and the Embodiment of National Time. In *Reimagining the Nation*. Eds. M. Ringrose and A. J. Lerner. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, 1993, 176–196.

Luther 2009: Luther, D. *Z Prešporka do Bratislavy*. Bratislava: vydavateľstvo PT Marenčin, 2009.

Mannová, ed. 2003: *Krátke dejiny Slovenska*. Ed. E. Mannová. Bratislava: Academic Electronic Press, 2003.

Poole 1999: Poole, R. *Nation and Identity*. London, New York: Routledge, 1999.

Spencer and Wollman 2005: Spencer, P. and Wollman, H. Good and Bad Nationalisms. – In: *Nations and Nationalism. A Reader*. Eds. P. Spencer and H. Wollman. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, 197–217.

Srubar 1998: Srubar, I. Ethnicity and Social Space. In *Ethnicity, Nation, Culture. Central and East European Perspectives*. Hamburg: Krämer, 1998, 47–63.

Szpocinski 1998: Szpocinski, A. The National Culture and Cultures of the Others. – In: *Ethnicity, Nation, Culture. Central and East European Perspectives*. Hamburg: Krämer, 1998, 39–46.

ЕПСКА „ВРЕМЕНА“ ВУКА КАРАЏИЋА И ИСТОРИЈСКИ СЛОЈЕВИ* (ИСТОРИЈСКА И ДРУШТВЕНА ОСНОВА ЕПСКИХ „ВРЕМЕНА“)

Лидија Д. Делић

Институт за књижевност и уметност, Београд

A brief review of Vuk Stefanović Karadžić`s anthologies of epic poetry and his clasification based upon tree types of „time“ („oldest“, „medium“, „youngest“), indicates that poetic characteristics of certain epic layers were established in intertwining of historical realities and laws related to the epic diachrony and process of selection (determined by oral transfer and forgetting the facts). The influence of the archaic matrix was, however, of great importance too, because it stressed the particular segments of historical continuum (either in terms of space, time, numbers, characters, or type of events/sujets), thus establishing specific symbolic meanings.

Key words: epic poetry, history, time, space, number, epic hero, archaic layers, diachronic processes, poetics, Vuk Stefanović Karadžić

Класичним антологијама српске усмене поезије сматра се бечко издање Вука Стефановића Караџића (1841, 1845, 1846, 1862), које, поред естетских квалитета, има и прецизно осмишљену и чврсту идејну и жанровску концепцију. Вукова класификација, упркос неуједначености критеријума и бројним недоследностима, озбиљно је заснована и истрајава, барем у сегментима, до данас[1]. Прва књига *Српских народних пјесама* обухвата превасходно лирске песме, подељене у двадесет врста, за које је Вук слутио да старином сежу и хиљаду година уназад, док друге три представљају хронолошко-тематски низ углавном епских песама, сегментиран, у основи, двама историјским тренуцима у којима је дошло до промене друштвено-политичке и културне парадигме код Срба. Реч је о паду Смедерева и смрти последњих српских деспота (крај XV века), чиме је окончан период средњовековне Србије, и о почетку борбе за ослобођење од Турака, којим почиње конституисање модерне српске државе. Поменуте историјске прекретнице – пад под Турке и ослобађање српског народа од власти Османлијског царства – размеђиле су свеколику усмену епику на „пјесме јуначке најстарије“, „ пјесме јуначке средњијех времена“ и „пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу“. Дати моменти нису, међутим, маркери за разврставање епске поезије само стога што је у њима дошло до радикалне промене историјског мизансцена, од којег јуначка епика по правилу креће, већ, стицајем околности, имају и дубоке поетичке импликације.

* Рад је настао у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

[1] Преплитање тема и сижејних модела у конкретним епским песмама учинило би и класификацију засновану на модернијим, морфолошко-структуралистичким принципима, подједнако неконзистентном. Лирске песме класификују се данас нешто другачије.

1. *Песме „јуначке најстарије“*

Најшире схваћена друштвена стварност у великој мери утицала је на природу и особености епског певања. Догађаји, јунаци, простор дешавања, номинација и атрибуција ликова – по којима се препознају и међусобно разликују „најстарија“, „средња“ и „новија“ епска времена – заснивали су се на одговарајућој историјској реалности. Управо стога, поменуте историјске прекретнице – гашење средњовековне српске државе и пад под Турке, у другој половини XV века, и ослобађање од турске власти, конституисање српске државе и њено постепено укључивање у модерне европске токове, почетком XIX столећа – нашле су се на размеђима епских „времена“. У тим моментима долазило је до радикалне промене социјалних односа, животне праксе и статуса колектива који је неговао традиционалну културу – што је директно утицало на усмено епско певање.

Песме „јуначке најстарије“ одражавају у великој мери средњовековни дворски феудализам. Носиоци епске радње јесу српски или хришћански владари (Стефан Немања, ћесар Хреља, цар Душан, цар Урош, краљ Вукашин, Марко Краљевић, кнез Лазар, херцег Стефан, деспот Ђурађ Бранковић, краљ Матијаш, Црнојевићи) и највиша дворска и војна властела, како она позната историји, тако и она којој нема трагова у историјским сведочанствима (Воиновићи, Мусићи, Константин Дејановић, Југовићи, Милош Обилић, Иван Косанчић, Милан Топлица, Бановић Страхиња, Бранковићи, Јакшићи, војводе Кајица и Пријезда, Болани Дојчин, Јанош Хуњади/Сибињанин Јанко, Јанош Секељи/Бановић Секула итд.). Титуле такође происходе из поменуте социјалне стратификације (*цар*, *краљ*, *краљевић*, *војвода*, *деспот*, *бан*… наспрам *слуге*, који се налази на супротном полу друштвене хијерархије), а уочљива је и релативно учестала употреба именица и атрибута који указују на високи социјални статус актера (*господа*, *госпоштина*, *господство*, *господари*, *госпоће*, *господски*, -а, -о).

Простор дешавања такође покрива територију која је у дужем или краћем периоду потпадала под српску средњовековну државу (Призрен, Прилеп, Скадар, Хиландар, Костур, Косово, Пазар, Крушевац, Сталаћ итд.), градове с којима је српска владарска лоза и српска властела била у интензивном контакту (Солун, Видин, Трново, Дубровник) или територију северно од Дунава, за коју су били везани српски деспоти у Угарској (Будим, Сибињ, Купиново, „Сријем земља равна“, Ердељ и сл.). Један број топонима происходи, дакако, и из дубљих културно-историјских слојева хришћанске и муслиманске традиције (Константинопољ/Цариград/Стамбол, Јерусалим, „Мисир-земља равна“, арапска земља, Кара-Окан), али су и то локуси за које су превасходно биле везане акције и судбине српских и хришћанских средњовековних владара и ратника. У песмама „средњих“ времена ови локалитети готово у потпуности су заборављени[2].

[2] Стамбол/Цариград помиње се само у оним песмама које опевају догађаје ширих размера (војевање Турака на Беч, односи с Москвом) или у онима где турски цар и његово седиште фигурирају као сублимација и метонимија турског царства и мухамеданске вере (уп.: СНП III, бр. 8, 11, 12, 13, 15, 38, 40, 46).

„Најстарија“ времена обележио је и специфичан тип епских збивања. У основи највећег броја песама налазе се јуначке женидбе с препрекама или различито уобличени и мотивисани мегдани, с упориштем у древним митско-епским обрасцима и средњовековној ратничкој пракси[3], која је, додуше, и у потоњим историјским и епским временима показивала велику виталност.

2. *Песме „средњијех“ времена*

„Средња“ епска времена обухватају историјско раздобље од почетка XVI до краја XVIII века. То је период доминације Турака на простору Балкана и пружања отпора турској власти у оквиру Османлијског царства (хајдуци), односно четовања на рубним подручјима турске територије, што под окриљем хришћанских држава (ускоци), што под окриљем Порте (мартолози). Актери су, сходно томе, превасходно хајдучки и ускочки прваци (спорадично мартолози), у мањој или већој мери историјски идентификовани – хајдучка дружина Старине Новака, Вук Мандушић, Бајо Пивљанин, Гавран харамбаша, Мијат Томић, Стојан Јанковић, Илија Смиљанић, Иван Сењанин, Сењанин Тадија, Тодор од Задра, Петар Мркоњић, Ђуро Даничић, Јован Шандић итд.

Ускочке вође и јунаци везују се превасходно за приморске градове, реална ускочка средишта – Равне Котаре, Сењ, Задар, Шибеник, Боку – док се хајдучка боравишта, опет у складу с историјском праксом, али супротно епској норми „старијих“ времена, измештају у простор горе. Овај радикалан обрт[4] водио је читавом низу битних поетичких померања. Између осталог, кључни епски образац – јуначка женидба с препрекама – модификован је у сижејни модел „удар хајдука на сватове“. Уз то, хајдуци су, чак и као протагонисти, због везе с хтонским простором горе, али и због опасности коју су представљали и за турске караване и за хришћанску рају, у појединим моделима и појединим случајевима попримили демонске атрибуте, с тим што се у дијахроној равни, од старијих ка млађим записима, уочава тенденција идеализације ових ликова и њихових епских улога и домена.

Средњовековне титуле, по правилу, изостају; наместо њих јављају се оне које одговарају хајдучко-ускочкој животној и војној пракси (хајдук, ускок, харамбаша, барјактар, сердар, капетан), с тим што граница међу епским „временима“ није апсолутна и непропустива ни за титуле ни за специфичну

[3] Двобоји какви се јављају у народним песмама описани су и у сачуваној историјској грађи: „дешавали су се на бојном пољу, пред судар сукобљених војски или испред бедема опседнутих градова. У њима се исказивало лично јунаштво и предсказивала предстојећа победа. У овим двобојима учествовале су и знамените велможе“ (Поповић 2004: 224).

[4] „Турци су епској поезији обезбедили оно без чега би њена виталност била много раније угрожена – општенационалног непријатеља, али су истовремено у традиционалном схватању простора повукли оштар рез. Директна последица њиховог коначног освајања овог тла била је потпуно преокретање вредности двеју основних просторних опозиција: кућа-шума и својетуђе“ (Детелић 1992: 81).

социјалну хијерархију (*бан* Задранин, „*бане* од Будима“, Драгић *војвода*, *слуга* Милутин и сл.). Уз то, архаичну везу ујак – сестрић, карактеристичну за „старија“ времена, потискује релација отац – син, што се често види и у именовању јунака (Груица Новаковић, Стојан Јанковић)[5].

Релација ујак – сестрић, међутим, истрајава и у песмама „средњих“ времена уколико је намећу одговарајући симболички слојеви („дијете Тадија“ је сестрић Ивана Сењанина у песми о Ивановој женидби, где фигурира као хајдучко-ускочка варијанта младожењиног „заточника“; СНП III, бр. 27) или у ситуацијама где се опажа утицај певања о Сибињанин Јанку и Бановић Секули (СНП III, бр. 29, 30; СНП III, бр. 40). Ваља, међутим, напоменути да у песмама „средњијех“ времена и сами иницијацијски слојеви (као и митско-епски обрасци уопште) узмичу пред другим темама или се трансформишу у правцу доминације оца у процесу иницијације јунака („Иво Сенковић и ага од Рибника“; СНП III, бр. 56).

Међу јунацима „средњијех времена“ издвајају се архаично уобличени ликови Старине Новака и Груице Новаковића. Они су, више него остали јунаци датог епског слоја, типске фигуре, удаљене од (претпостављених) историјских прототипа, Старина Новак, чак, с наглашено анималним и гротескним атрибутима[6]. Сижеи за које се везују укорењени су у најдубље слојеве традиције и по наративној структури, симболичким значењима и степену стилизације – у највећем броју могли би се припојити певању о „јунацима најстаријим“. Уосталом, традиција Старину Новака везује за доба деспота Ђурђа и градњу Смедерева (СНП III, бр. 1) и њега и Груицу, безмало једине од ускочко-хајдучких првака, укључује у сижејне моделе резервисане за јунаке старијих времена („орање Марка Краљевића“[7], „три добра јунака“[8]).

3. *Песме „новијих времена о војевању за слободу“*

„Новија“ епска времена у Вуковим збиркама фокусирана су, у основи, на две тематске области: на устаничке борбе у Србији и на племенске чарке и сукобе црногорских племена и појединаца с Турцима крајем XVIII и почетком XIX века. У том епском слоју догађаји се описују с доста појединости, у великој мери историјски аутентично, чему је, несумњиво допринела невелика дистанца од збивања која су се нашла у основи датих песама. У малом

[5] „Карактеристично је за готово све песме `средњих` времена да се епска релација ујак – сестрић заменила блиским контактом оца и сина, чак и у функцији наслеђивања епске снаге и угледа (Јанко од Котара – Стојан Јанковић; Ђурђе и Иван Сенковић)“ (Самарџија 2001: 705).

[6] „На њему је страшно одијело:/ На њему је кожух од међеда,/ На глави му капа вучетина,/ И за капом крило од лабуда,/ Очи су му двије купе вина,/ Трепавице од утине крило“ (СНП III, бр. 6).

[7] У румунским варијантама структурираним по обрасцу „орање Марка Краљевића“ на Марковој позицији фигурира Грујa Новаков, а у једној чак и Новак (Сувајџић 2005: 120-123).

[8] Уп.: ЕР, бр. 67; Сувајџић 2005: 51-96.

временском распону од самог догађаја до тренутка певања о њему није било услова да се дисперзиван низ историјских личности селекцијом сведе на невелики број маркантних и препознатљивих ликова. Отуда се у њима јавља велики број локалних, мање познатих јунака, без развијених епских биографија. Јунаци више не потичу из социјално репрезентативног, високог друштвеног слоја – којег, заправо, више и нема[9] – већ из редова сељака (Карађорђе се, рецимо, приказује као свињар и заповедник над дванаест чобана). У њиховом уобличењу, при том, изостају елементи фантастике, који би их учинили блискима јунацима „старијих“ времена и архаичним митско-епским фигурама. Они се више не доводе у везу с јунацима „старијих“ времена путем анахронизама, већ искључиво кроз поређење и формулу[10]: „старе војводе“ су и за певаче, и за саме ликове узор јунаштва, параметар и репер према којем се самеравају поступци и држање јунака[11].

Знатно је дисперзивнији и спектар бројева који се јављају у песмама „новијих“ времена. То су у мањој мери типски, формулативни бројеви, а у већој конкретне цифре које, све су прилике, доста верно памте догађаје и детаље (поред четири/дванаест и сл. и: шеснаест, осамнаест, „двадес и четири“, тридесет и пет, педесет, „стотина и педесет“ итд.).

Простор дешавања такође нема ону симболичку прегнантност и епску монументалност као у песмама „старијих“, па и „средњијех“ времена. Он је далеко парцијалнији (локалитети су бројнији, детаљнија је топографија) и сели се из утврђених градова и горе у сеоска насеља и руралне микролокалитете. Епски епицентри више нису Косово, Марица, Скадар, Призрен, Будим[12] или Сењ, Задар, Удбина, Нови, гора Романија и сл., већ село Вилуси, вода Кусида, „Златица више Подгорице“, Орлујске стране, дол Реповића, Ноздре камене, Рудине, Кчево, Плоча, Трубјело, Велестово, Марковина, село Мартиниће, оџак Радовића, Пржине, Метковићи, Богатић, Клијење, итд. Додуше, помињу се и Београд, Зворник, Бијељина, Шабац, Лозница и други градови који су се нашли у жижи устаничких сукобљавања с Турцима.

Основе и природа епских сукоба такође су другачији. Заоштрен је класни, а не само верски и национални антагонизам (потлачена раја – Турци зулумћари), а отимање оваца и задобијање „шићара“ постају легитиман вид потврђи-

---

[9] Ова појава опажа се већ у песмама „средњијех“ времена, али се у њима епски сукоби, у основи, социјално не мотивишу. Иако је одлазак у хајдуке често условљен нуждом и сиромаштвом у основи епског заплета јесу, ипак, сукоби јуначке природе.

[10] „На стидноћу као и невјеста,/ На јунаштво к`о Бојчић Алија“ (СНП IV, бр. 5); „Да дорасте, како не дорасте/ (Немаше му но седамн`ест љета),/ Бољи ћаше бити на јунаштву/ Од јунака Краљевића Марка/ И сокола Реље Бошњанина“ (СНП IV, бр. 6); „Јунака га није настајало/ Од Турчина Ђерзелез-Алије“ (СНП IV, бр. 42).

[11] „(...) Не будал`те, двије војеводе!/ Ил` сте луди, ил` сте се препали?/ Што се, болан, `нако не владате,/ Ко су с` старе војводе владале?“ (СНП IV, бр. 33).

[12] Призрен није симбол старог престоног града, већ конкретан локалитет где се сачекују војске да би продужиле на север (уп.: СНП IV, бр. 31). Скадар је такође само реалан локалитет (уп.: СНП IV, бр. 16).

вања јунаштва, што су мотивације тешко замисливе у „старијим“ временима. Заплети су, при том, засновани на реалистичним премисама, а елементи фантастике јављају се превасходно у склопу преузетих композиционих схема („поклик виле“, „гавран гласоноша“) или поређења („љепша цура но бијела вила“, „на ђогату ка` на горској вили“ и сл.) и, ређе, хипербола („њих тројица пред двадес`т хиљада!“).

Песме „новијих“ времена по правилу се не структурирају по препознатљивим сижејним моделима и, што је посебно значајно, у њима је потиснута тема женидбе, која је обележила певање о јунацима „најстаријих“ и „средњијех“ времена. По устаљеним сижејним обрасцима структурирају се једино мегдани, који се и у песмама „новијих“ времена одвијају у карактеристичним епским етапама, а одређена наративна тактика препознаје се и у песмама у којима се посредством гласника извештава о сукобима већих размера (СНП IV, бр. 50). У датом кругу песама готово да нема прича о јуначкој иницијацији, које представљају један од најархаичнијих културних слојева, нити њима примерених младих, голобрадих јунака. У складу с тим, изостаје и препознатљива ујачко–сестрићка веза међу ликовима.

Нешто већа формулативност и блискост са старијим обрасцима певања опажа се у песмама Филипа Вишњића, што је, несумњиво, последица специфичне поетске визије овог даровитог певача. Архаично уобличење најочитије је у песми „Почетак буне против дахија“ (СНП IV, бр. 24), где је конкретан историјски догађај уклопљен у митску матрицу и логику збивања: људске акције понављају божанске (светачке) чинове, време је циклично (догађаји се виде као реактуализације ранијих дешавања, прати се годишњи циклус), разлози пропасти („смака света“) траже се у прекршајима обичних норми, а кључни националан јунак поседује црте демијурга и митолошких бића.

Овај сажет пресек кроз Вукове антологије и епска „времена“ показује да су се поетичке одлике одређених епских слојева успостављале у преплету историјских реалија, које је епско певање апсорбовало из аутентичног друштвеног и историјског контекста, и законитости везаних за епску дијахронију и процес селекције, условљен колико усменим преношењем (заборављање чињеница), толико и радом архаичних матрица, захваљујући којима су се из историјског континуума издвајали и акцентовали одређени сегменти (било да је реч о простору, времену, броју, ликовима, типу догађаја) и успостављала „чврста“ симболичка значења.

ЛИТЕРАТУРА

Детелић 1992: Детелић, М. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ, 1992.

ЕР: *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Ср. Карловци: СКА, 1925.

Поповић 2004: Поповић, М. Вештина ратовања и живот војника. – У: *Приватни живот у српским земљама средњег века*. Прир. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић. Београд: Clio, 2004, 218–245.

Самарџија 2001: Самарџија, С. Уместо напомена: О тематским круговима и континуитету варијаната. – У: *Антологија епских народних песама*. Прир. С. Самарџија. Београд: Народна књига–Алфа, 2001, 687–724.

СНП III: *Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста*. Прир. Р. Самарџић. Београд: Просвета, 1988.

СНПр III: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, *књига трећа*. Прир. Ж. Младеновић, В. Недић. Београд: САНУ, 1974.

СНП IV: *Сабрана дела Вука Караџића, књига седма*. Прир. Љ. Зуковић. Београд: Просвета, 1986.

Сувајџић 2005: Сувајџић, Б. *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 2005.

ФУНКЦИИ НА ЗАЩИТИТЕ И ВЪЗХВАЛИТЕ НА РОДНИЯ ЕЗИК В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Славея Димитрова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The text aims to present the defence and the praise of the Czech language as a generalization not only of emotions, but also of the program of the Revival. The paper pays particular attention to tendentious uses of Enlightenment ideals in the Czech environment, and to escalating of patriotic rhetoric that at the end of the XVIII century is often similar to that of nationalism.

Key words: Czech Revival, patriotism, nationalism, emotions, politics

Няколко са особено болезнените теми на Чешкото възраждане, но като че ли най-натоварена в емоционален план е тази за упадъка и дори смъртта на чешкия език. Именно езикът съхранява в себе си всички основания на идентичността – пази спомена за величавото минало на народа, за неговата културна, морална и духовна устойчивост, за силата, доблестта, почтеността, трудолюбието, креативността и т.н. на чехите. В този смисъл в езика се обобщава националният характер – и той, както и народът, чието притежание е, съдържа в себе си нещо, което го различава от всички останали. Чрез темата за езика чешките патриоти формулират както социалните, политическите и икономическите си копнежи, така и моралните ангажименти. Оттук и грижата за него, особено в защитите и възхвалите на родния език, се превръща в мяра за патриотизма, за морала и религиозността, за уважението към историята и към самия себе си.

През 80-те години на XVIII в. проблемите на езика са сред най-наболелите. Към традиционните опасения, че чешкият език все по-често отстъпва във всекидневната комуникация и администрацията, се добавя един нов елемент – страхът, че чешкият все по-рядко се ползва и при богослужението. Чешките възрожденци с тъга отбелязват, че едва една трета от населението в градовете говори на чешки, докато останалите се срамуват от родния си език. 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, 1790), отпечатана на чешки частично за първи път едва през 1904 г. със заглавие „Спомени“ (Paměti), Пелцъл подчертава, че в Мала страна само в един храм проповедите са на роден език, при това в най-малкия – „Св. Войтех“. Според него това е крайно недостатъчно, защото в Мала страна живеят предимно чехи, които с радост биха слушали проповед на майчиния си език. Авторът се опасява, че ако обикновеният чех не разбира църковните напътствия, ако те не са поднесени на родния му език, лесно би

могъл да попадне под влиянието на еретичните книги, които за него са разбираеми (Пелцъл 1956: 23, 39). Той очевидно добре разбира значението на езика както за вярата, така и за националната идентичност.

Пак патриотизмът е в основата и на искането проповедниците да знаят чешки, за да могат да изпълняват основното си задължение, а именно да напътстват паството си. Не на последно място проповедите на роден език ще усъвършенстват и обогатят самия език. Разбира се, за патриота чешкият език не би следвало да се ограничава само до богослужението. Използването му в Църквата обаче безспорно ще допринесе за високия християнски морал на чехите. Подобен възглед още веднъж подчертава характерното за чешката среда обвързване на патриотизма с вярата, на словото на родолюбеца с това на Бога.

Донякъде парадоксално с езика се свързва и просвещенската религиозна толерантност. През Възраждането католицизмът вече не се противопоставя на езика на „чешките братя“. В Предговора към „Стихове в мерена реч“ (Básně v řeči vázané, 1785) Вацлав Там защитава възвишения и изразителен чешки език от обвиненията, че е хуситски, и подчертава, че опитите на йезуитите през барока да го дискредитират чрез хусизма са повече от неадекватни, тъй като за чехите Реформацията е обект не на срам, а точно обратното – на национална гордост (Там 1916: 32).

Безспорно обаче за възвеличаването на чешкия език най-голяма е заслугата на Йозеф Добровски. Той първи обръща внимание на тясната връзка между езика и народа. За разлика от редица свои съвременници, които се опасяват, че стесняването на употребата на чешки само до провинциалната среда и всекидневието се отразява пагубно върху развитието му, Добровски застъпва тезата, че езикът на чешката провинция е много по-чист от този в градовете. Първоначално в сп. „Чешка и моравска литература от 1780 г.“ (Böhmische und mährische Literatur auf das Jahr 1780), а след това и в „Историята на чешкия език и литература“ (I. 1792, II. допълнено – 1818) той подчертава, че самият характер, звучене и дух на чешкия език са дотолкова гениални и специфични, че не търпят дори най-малката изкуствена езикова новост. Авторът открива в езика на провинцията онази чистота, която следващото поколение на романтиците ще обгърне в патетика и мистицизъм, премълчавайки факта, че интересът на Добровски е по-скоро научен, насочен към изследването на многообразието на чешките диалекти. Изключителният принос на учения за патриотичния идеал обаче се корени в убеждението му, че всеки национален език притежава някаква индивидуална характеристика, специфика, която не би могла да се постигне чрез наподобяване на чужд език, защото е иманентно присъща на самия народ, отразява неговия характер и поведение (Добровски 1953a: 107, 127; Добровски 1953b: 227–228). Националният характер на езика се очертава като един от най-въздействащите културни аргументи, подхранващи патриотичния копнеж за езикова отличителност и чистота. Повечето от съвременниците на Добровски, както и следващите поколения патриоти, ад-

мирират изведената от него връзка между народа и езика и често премълчават песимистичните му прогнози за тяхното бъдеще.

Може би точно страхът е в основата и на немалкия брой апологии на чешкия език, които възникват през 80-те години. Защитите и възхвалите прераства в специфичен политически инструмент. Аргументите в тях най-често са с исторически, географски, политически и правен характер. Освен отбранителни функции те съдържат в себе си и амбицията да породят гордост у всеки чех и разбира се, да спечелят за патриотичната кауза аристокрацията. Точно с тази цел се изброяват имената на чешките крале, аристократичните родове и изтъкнатите техни представители, като се подчертават основно заслугите на онези, чийто героизъм е възпят на чешки, или които притежават литературен талант, изявил се на родния им език. Резултатът от подобен стратегически избор е двупосочен: от една страна, чешкият аристократ би могъл да се поучи и да последва примера на собствените си предци, от друга страна, на езика се придават социална значимост и авторитет. В този смисъл срамът от този език е напълно неоснователен, тъй като той е доказал, че с чистотата, богатството и поетичността си е достоен дори за кралския двор. Очевидно стойността на езика е била пряко свързана и зависима от социалните кръгове, в които се ползва. Класифицирането на авторите и на миналото, и на съвремието съобразно мястото, което заемат в социалната йерархия, е пряко свързано с популярното за края на XVIII в. убеждение, че качествата на отделния човек се гарантират от произхода му. Вероятно точно затова представата, че единствено чешката аристокрация (както материално, така и политически) би могла да гарантира успеха на патриотичния идеал, се оказва толкова устойчива.

В защитите на чешкия език отражение намира и характерното за периода на управлението на Йозеф II свободомислие. Тук се корени и едно от противоречията на периода – като покровител на идеите на Просвещението Йозеф II толерира свободата на мисълта, което като резултат довежда до поредица от открити нападки срещу политиката на езиково унифициране и централизиране на империята. В този смисъл фактът, че през 80-те години на XVIII в. чешките възрожденци възприемат Йозеф II като опора и гарант не само за успеха на патриотичните инициативи, но и за развитието на чешкия език и литература, изглежда напълно нелогичен. Фикцията, че самият император подкрепя и закриля чешките патриотични идеали, се оказва изключително удобна тогава, когато трябва да се покаже верният път на понемчената чешка аристокрация или да се защити от посегателства роднят език.

Защитите на Ян Алоис Ханке от Ханкещейн „Препоръка за чешкия език и литература“ (Doporučení české řeči a literatury, 1782), на Карел Игнац Там „Защита на чешкия език от неговите злостни клеветници...“ (Obrana jazyka českého proti zlobivým jeho utrhačům...,1783) и на Ян Хърдличка „Възвишеност на чешкия и изобщо на словашкия език“ (Vznešenost řeči české neb vůbec slovenské, 1785) възникват в атмосферата на реформите на Йозеф II. Вярата,

че духът на Просвещението е обхванал империята, подхранва оптимистичните настроения сред чешките патриоти. Доверието в социалните и политическите реформи на императора се допълва от утопичната вяра, че той ще върне на чехите отнетите им национални права и ще подкрепи славянските езици. Ханке дори се опиянява от мисълта, че ако самият император се заеме със защитата на чешкия език, никой не би посмял да го пренебрегва и унижава (Пражак, съст. 1945a: 140–142). Той обаче отчита факта, че опеката на Йозеф II би могла да има ефект срещу нападките на немците, но не би могла да промени равнодушието на самите чехи към националната кауза, немощното им национално съзнание и езиковата им индиферентност. Затова и патосът му е насочен именно към този „вътрешен“ враг.

По отношение на ролята на Йозеф II за запазването на чешкия език и народ възгледите на Хърдличка са много близки до тези на Ханке. Самият Хърдличка признава влиянието на Ханке върху неговата „Възвишеност“. В сравнение с Ханке обаче Хърдличка е още по-патетичен – той горещо благодари на Йозеф II, че е възкресил „словашко-чешкия“ език (Тибенски, съст. 1965: 137), и подчертава, че в миналото за него са се грижели самите чешки крале. Хърдличка представя Мария Терезия и Йозеф II като ценители и защитници на славянските езици. Той дори публикува статия за Йозеф II, подчертаваща неговата справедливост в народните дела, от която би могъл да се поучи всеки „малоумен националист“ (Хърдличка 1785: 12). Именно в нея за първи път в чешката литература се появява терминът „национализъм“, при това със съдържание, много близко до днешното, поне що се отнася до агресията и нетърпимостта към другия. Авторът, разбира се, признава, че Йозеф II, бидейки родом немец, говори на немски, но изказва и хипотезата, че ако майчиният му език беше „славянски“, той със сигурност с най-голямо удоволствие би говорил на него.

Най-далеч в надеждите, свързани с Йозеф II, стига Карел Игнац Там, който завършва своята „Защита на чешкия език“ с молитва към императора. Вероятно несъзнателно Там цитира модела на Балбин, който в края на „Защитата“ си моли за помощ светците хранители на чешката земя. Молитвата на Там обаче е насочена не към светец, а към светския владетел, към когото авторът изпитва благоговейна възхита: „О, ти, всемогъщи Йозефе, утеха и надежда на ридаещите чехи, чийто език... се радва на великата милост, обърни взор към него сега, върни му славата, която му прилича, и го съхрани!“ (Пражак, съст. 1945 b: 154). Сравнението между защитите на Там и Балбин бележи както естетическите разлики между епохите, в които възникват, така и различния тип патриотизъм съответно във времето на барока и Възраждането: бароковият автор очаква помощ единствено от светците, възрожденецът – от светския владетел; Балбиновият поглед е религиозно-метафизичен, Тамовият – светски; за Балбин патриотичните чувства са със силата на религиозна екзалтация, за Там са конкретни, приземени; барокът

се уповава на вечността и непреходността на всичко родно; Възраждането – на собствените сили и на действителността.

Три са елементите, които възрожденските защити заимстват, но и задълбочават в сравнение с бароковите: акцентът върху самостоятелното национално мислене, работата в интерес на общото благо и историческите основи на патриотизма. Под понятието „патриотично мислене“ тук вече се разбира както чистотата на езика, така и поддържането на жива връзка с националната традиция. Представата за „националния дух“, който трябва да се пробуди, е средищна за концепциите на Възраждането; „националният дух“ е този, който съживява и възвисява езика, литературата и културата. По този начин народът и патриотизмът придобиват духовен смисъл и измерение. За Ханке „националният дух“ не е угаснал, а само тлее под пепелта и чака да бъде разпален. Този „национален дух“ се подхранва от историческата памет и от литературното минало. Погледът на автора обаче не е насочен само към литературната старина, а и към творчеството днес, тъй като без него отмират и езикът, и народът. Така литературата съвместява всички патриотични копнежи. Според Ханке добър пример в това отношение дават останалите славяни и по-конкретно русите и поляците, които не само превеждат чуждоезични текстове, но и създават литература на родния си език. Разбира се, пристрастията на автора са насочени главно към славяните в рамките на Австро-Унгария. Като краен резултат възрожденските защити не само обобщават патриотичните копнежи от времето на барока до съвремието; те правят нещо много по-важно – изричат ги кратко, ясно, на висок глас.

Една от причините за появата на защитите на родния език се корени дълбоко в чешката психика – столетията, през които чехите и словаците са третирани като непълноправни поданици на империята, пораждат у тях комплекс за малоценност. Именно срещу популярното убеждение, че езикът им е език на селяни, бедняци и престъпници, застават авторите на защитите. Според тях срамът от родния език и пренебрежението към възприеманите като необразовани и примитивни същества чехи и словаци изсмукват духовните сили на народа и го правят особено податлив на вредни чужди влияния. Хърдличка с болка обобщава тези квалификации: „Мнозина смятат словака (т.е. славянина, бел. С. Д.) за толкова долно създание и се гнусят от него така, както някога евреите от самаряните“ (Тибенски, съст. 1965: 139). Логично след като словакът/славянинът не е възпиеман като човешко същество, то и езикът му е третиран като нечовешки, недостоен. Затова Хърдличка ликува, когато Йозеф II отменя крепостничеството, с което „и най-бедният селянин, несретникът е провъзгласен за свободен човек“ (Тибенски, съст. 1965: 137). Патентът за отмяната на крепостничеството отеква дълбоко в душата на патриота, комплексът за малоценност на чеха и словака се изживява буквално в рамките на една нощ. През Възраждането очевидно всяка промяна в обществената ситуация неминуемо рефлектира върху патриотичните дела.

Езиковата картина на периода се допълва от Ханке, който доказва правото на съществуване на чешкия език чрез библейския текст. Той изхожда от идеята, че словото е дарено на хората от Бога, за да могат да го славят и възхваляват. По тази причина Бог не е създал само един, а много езици. Съобразно логиката на автора, а и на Възраждането като цяло, след като всички езици са дело на Бога, логично имат и равни права. Освен библейските доводи чешките и словашките патриоти обобщават и ползите, които би могла да извлече светската власт от употребата на родния език. На първо място тук се посочва фактът, че чехите биха разбирали много по-добре целите на управлението, ако владетелят, управниците, съдиите, чиновниците, войниците, лекарите, духовниците и търговците говорят на чешки. По този начин към емоционалните аргументи Ханке стратегически добавя и практическите, материалните и икономическите ползи, които би имала властта, ако контактува с поданиците си на родния им език. Що се отнася до копнежите за културна самостоятелност на чехите, то те при Ханке се обобщават в искането му да се създаде Катедра по славянски литератури и Славянско научно дружество (които според него би трябвало да инициират създаването на история на славянските литератури), с което на практика напуска тона на защитата и полага основите на културната програма на Възраждането.

По аналогичен начин се променят и реториката, и идеите в „Защитата“ на Там. С течение на текста агитационният и инвективният тон се засилват, а чрез историческия пример все по-отчетливо зазвучават политическите амбиции на автора. Там с болка припомня как преди по-малко от половин столетие чешкият език се е използвал в съдилищата и администрацията и как вписванията в градските книги задължително са се правели на чешки. Според него като основни черти на чешкия национален характер се открояват респектът към истината и правото и високият морал. В този смисъл работата в полза на патриотичния идеал и гордостта от всичко родно се извежда като морален дълг на истинския патриот. Агитационната реторика на Там достига своя връх в патетичната подкана: „Няма ли най-накрая да помъдреете, оглупели и безпаметни безумци; не се оставяйте да унижават и презират езика ви“ (Пражак, съст. 1945b: 153). В текста на Там езикът поражда дълбоки чувства; заради него се обича и мрази фанатично. Тук за първи път в литературата на Чешкото възраждане любовта и омразата се пораждат една от друга, мотивират се взаимно.

Най-силна омраза авторът изпитва към „злостните клеветници“ на чешкия език и народ. Патриотичният му изблик срещу тях се доближава до реториката на национализма, особено в онези части, в които се обръща директно към злосторниците, прогонва ги от родината и се кълне, че всички техни опити ще останат без резултат: „Махайте се от родината ни, зли люде, затрийте се в далечни пустини... Помнете, нещастници, че напразно устройвате клопки на чешкия език, защото още има чехи, които го обичат, които копнеят

и се грижат за множенето и прославата му..., които укрепват мисълта, неподвластна на покварата, и които при всяка възможност го възхваляват с перото си“ (Пражак, съст. 1945 b: 153). Патриотизмът на Там придобива решителност, непозната до този момент в чешка среда. Успоредно с тази решителност се увеличава и броят на патриотите, които при никакви обстоятелства не биха предали идеалите си. Ако през предходното десетилетие тези идеали пребивават само сред тесните интелектуални кръгове, то през 80-те години постепенно увеличават обхвата и ефективността си и придобиват все по-отчетливо народностно звучене. Това обяснява характерната и за трите възхвали вяра в светлото бъдеще: Ханке е убеден, че отново „се развиделява над нашите поля“ (Пражак, съст. 1945a: 141); Там е дотолкова ентусиазиран от това бъдеще, че квалифицира въпроса, дали Чехия винаги ще бъде родина на чешкия език, като глупав и неадекватен (Пражак, съст. 1945 b: 153); Хърдличка предрича, че „изкуплението на всички словаци (т.е. славяни, бел. С. Д.)“ наближава, че „и за вас ще дойде лятото, в което възвишеният ваш език отново ще разцъфти“ (Тибенски, съст. 1965: 138).

ЛИТЕРАТУРА

Добровски 1953a: Dobrovský, J. Česká a moravská literatura z roku 1780. – In: Dobrovský, J. *Výbor z díla.* Ed.: Benjamin Jedlička. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 87–139.

Добровски 1953b: Dobrovský, J. Dějiny české řeči a literatury. – In: Dobrovský, J. *Výbor z díla.* Ed.: Benjamin Jedlička. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953, s. 165–229.

Пелцъл 1956: Pelcl, F. M. *Paměti.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Пражак, съст. 1945a: Hanke z Hankeštejna, J. A. Doporučení české řeči a literatury**. –** In: Pražák, A. (съст.) *Národ se bránil.* Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1945, s. 140–145.

Пражак, съст. 1945 b: Thám, K. I. Obrana jazyka českého proti zlobivým jeho utrhačům. – In: Pražák, A. (съст.) *Národ se bránil.* Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1945, s. 148–155.

Там 1916: Thám, V. Predmluva. – In: Thám, V. *Básně v řeči vázané.* Praha: J. Otto, 1916, s. 27–33.

Тибенски, съст. 1965: Hrdlička, J. Vznešenost řeči české neb vůbec slovenské. – In: Tibenský, J. (съст.) *Chvály a obrany slovenského jazyka*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, s. 131–140.

Хърдличка 1785: Hrdlička, J. Na místo Předmluvy. Charakter, aneb jiný Obraz Josefa druhého, Císaře Římského, a našého milostivého Krále Uherského. In: *Staré noviny literního umění* (Prešpůrské noviny). r. I, List X, 5. února 1785, s. 3–19.

Проучването на проблематиката на настоящия текст е осъществено с любезното съдействие на Института за чешка литература към Чешката академия на науките.

СЛОВО-ОБРАЗ *ПЕСНЯ* В СЛАВИСТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

Виктория Ляшук

Католический университет, Ружомберк

The *Song* image word (a lexeme of high frequency of occurrence in texts and with rich associative links) represents a sign of common and peculiar nature of the Slavs as it embodies the conceptual basis for the interaction between the folklore and written tradition. For different Slavic peoples, its image-related interpretation is connected to the features of the establishment of artistic literature and codification of the national language. The research uses Russian, Belarusian, Slovak, partially Bulgarian and Polish material.

Key words: Slavic revival, dictionary of epithets, frequency of occurrence, discourse space of Slavic Studies

В современной научной парадигме дискурсивный подход направлен на событийный, живой план связи языка, культуры и их носителя посредством активного интеллектуального присутствия и презентации личности в кругу актуальных проблем современного общества, отраженных в форме разнообразных текстов. Представление о славистическом дискурсе связаны с коммуникативным планом славистики как традиционной научной дисциплины, возникшей на пике внимания к славянству и сохранившей эту направленность в виде живого интереса к общим и отличительным особенностям славянских культур, литератур и языков. В этом плане особую значимость имеет концептуальное и образное наполнение исконно славянского слова *песня*, связанного с идеей творческого и национального самовыявления.

Универсалией выступает его использование в языке национального фольклора в качестве образца для поэзии (в целом художественной литературы) и публицистики. Эта особенность прослеживается во всех славянских языках. Выразительным фольклорным присутствием характеризуется белорусская поэзия времен возрождения, сохраняя актуализированной онтологическую связь с фольклором до настоящего времени: „Беларуская паэзія мае шмат нацыянальна адметнага. Ля сваіх вытокаў яна параднілася з песняй, з народным меласам, з лірычным і эпічным мысленнем народа; з народных крыніц чэрпала свае паэтычныя асацыяцыі і ўяўленні“ (Івашын 1983: 221). Песня как частотное в художественных текстах, богатое ассоциациями слово, передает обобщенное понятие о музыкально-поэтической деятельности и одновременно отражает отличие культурного, стилистического, аксиологического плана в славянских языках и текстах, обозначая два истока художественной литературы (и шире – искусства) – фольклорный и книжный, их соотношение и взаимодействие. Эта традиция прослеживается на протяжении всего существования литературы. Книжные традиций воплощает это

слово в качестве поэтического жанра в средневековой польской литературе в творчестве Яна Кохановского: „Jako poeta liryczny pozostawił Kochanowski po sobie Pieśni, Fraszki, Psałterz Dawidów i Treny. <…> Pieśni, a ściślej dwa zbiory: Pieśni Jana Kochanowskiego. Księgi dwoje (49 utworów), wydane pośmiertnie w 1585/86, oraz Pieśni kilka (11 utworów), opublikowane w 1590 roku w tomie Fragmenta albo Pozostałe pisma, tytułem nawiązywały do Horacego, do jego Pieśni (Carmina)“ (Kotarski). Как видим, сильная книжная традиция связывается с определенной философией и влияет на особенности фольклорной стилизации, выделении *простой песни*: „Do wydania Pieśni z 1585/86 dołączony został cykl zatytułowany Pieśń świętojańska o Sobótce. Złożony z wypowiedzi dwunastu panien, nawiązywał do folkloru, do słowiańskiego, polskiego obrzędu nocy świętojańskiej. Zarazem jednak wykorzystywał pasterskie, sielankowe motywy poezji Owidiusza, Wergiliusza i Horacego, dzięki czemu tradycja rodzima spotkała się tu z dziedzictwem antycznym. Panny w swoich wystąpieniach, stylizowanych konsekwentnie na „proste pieśni“, wyrażały zróżnicowane uczucia, stany radosne i melancholijne, opiewały miłość, śpiew i taniec, rozwijały motywy zaczerpnięte z folkloru i mitów“ (Kotarski). При этом автор ограничивает употребление анализируемого слова названием. В тексте оно выявлено в одном контексте:

Ale kogo gryzie mól zakryty,
Nie idzie mu w smak obiad obfity;
Żadna go ***pieśń****, żadny głos nie ruszy,*
Wszystko idzie na wiatr mimo uszy
(Kochanowski. http://literat.ug.edu.pl/jkpiesni/002.htm.)

В русской литературе в качестве названия поэтического произведения слово *песня* используется традиционно, причем „в период господства классицизма п[есне] в иерархии жанров было отведено весьма скромное место, но в эпоху сентиментализма, а затем романтизма лит[ературная] песня переживает расцвет <...>. В кон[це] 18 – 1-й пол[овины] 19 вв. жанр п[есни] утверждается в рус. лит-ре, в значительной мере благодаря А. В. Кольцову“ (Лазутин 1987: 278). В XIX в. в соответствующем слове-образе усиливается фольклорное начало, однако книжная основа семантики сохраняется. Оформляется два смысловых варианта понятия –общеупотребительное традиционное слово *песня* и книжное, соответствующее высокому стилю слово *песнь*, что прослеживается, например в названиях произведений А. С. Пушкина „*Песнь* о вещем Олеге“ и „Вакхическая *песня*“, в названии одного из разделов Библии – „*Песнь* песней“ и под. В русском литературоведении фольклорный жанр и жанр книжной поэзии дифференцируется на основе синтетизма первого, когда текст и мелодия создавались одновременно (см.: Лазутин 1987: 277).

При литературоведческой интерпретации содержани слова *песня* болгарский контекст сопоставляется с русским и зарубежным: „Литературната

песен получава разцвет през XVIII в. по време Великата френска революция, а през XIX в. – в творчеството на Гьоте, Шилер, Хайне, Байрон, Бърнс, Пушкин, Лермонтов и мн. др. В българската поезия песента заема място в творчеството на Д. Чинтулов, Ив. Вазов, Хр. Ботев, П. П. Славейков, П. Яворов, К. Христов, Е. Багряна и др. <…>“ (Беров: 153–154). В болгарском переводе русских названий слова *песнь* и *песня* переведены одним эквивалентом: „Песен на мъдрия Олег (А. Пушкин), „Песен на буревестника“ (М. Горки), „Песен за великия Поход“ (С. Есенин) и др. (Беров 2000: 239).

Анализ и перевод на словацкий язык текстов И. С. Тургенева указывает особенности стиля русского классика в приоритете русского высокого варианта *песнь* при описании природы, как бы художественно окаймленной, привнесенной „do rámca majestátnej, prekrásnej noci, kedy *„широкой волной вливалась в окна, вместе с росистой прохладой, могучая, до дерзости звонкая,* ***песнь*** *соловья“* (… a ako obrovská vlna prúdila cez okná spolu s rosnatým chladom mohutná, až trúfalo zvučná **pieseň** slávika)“ (Repoň 2011: 39) или отражающей экстремальность, неординарность ситуации и действующих в ней героев: „dvojaké, tajomné i prirodzené vysvetlenie udalosti spôsobuje, že príbehy sa pohybujú akoby na hranici sna a skutočnosti, sú fantastické i reálne zároveň. ***Pieseň*** *viťaznej lásky* (**Pesň** toržestvujuščej ľubvi, 1881) je svojrázny výtvor, v ktorom fantastika de facto prehlbuje psychologizmus“ (Repoň 2011: 135).

Указанный литературовед использует соответствующее слово и при анализе и характеристики литературного творчества (*песня / песнь поэта*), придавая ему таким образом специфическое традиционное наращение: „Tvrdili, že **pieseň** skutočného **básnika** nemá presne stanovený cieľ, nevyplýva z nej priamočiaro nijaké životné poučenie a ak už chceme silou-mocou hovoriť o jej cieli a význame, tak slúži na hlbšie poznanie a reflexiu seba samého, teda autora i čitateľa“ (Repoň 2011: 17).

Словацкая славистка И. Джундова, одна из авторов учебного пособия с дискурсивной направленностью, отражённой в актуализации смысла читательской активности и сотрудничества, презентует песню в сближении фольклорной и книжной специфики: „Pieseň patrí k základným útvarom ľudovej poézie a zároveň je to najjednoduchšia forma umelej poézie. <...> Hranica medzi ľudovou a umelou piesňou býva častá nejasná, pretože autorská pieseň v mnohých prípadoch zľudovela <...>“ (Džundová 2011: 71). Для интерпретации жанра песни существенна его богатая эмоциональная насыщенность в проявлении разных (всех основных) чувств: „Pieseň často vyjadruje radosť a šťastie, ale aj melancholiu, smútok, bolesť a všetky druhy citov, preto je to citový a náladový útvar lyrickej poézie“ (Džundová 2011: 72). При этом, говоря о творчестве кодификатора словацкого языка Л. Штура, автор указывает специфику словацкого романтизма, которая, по сути, определяет семантические наращения к слову *pieseň*: „Romantizmus vyzdvihol prirodzenosť, jednoduchosť a spontánnosť piesne a pridaním národného špecifika vzniká fenomén národnobuditeľskej a neskôr

vlasteneckej o politickej piesne. Takmer každý autor obdobia romantizmu má vo svojej tvorbe aj piesne, romantické piesne sa objavujú aj v tvorbe Ľ. Štúra *Spevy a piesne* (1853), aj u ďalších slovenských a slovanských romantikov“ (Džundová 2011: 73). В названии сборника показателен факт совмещения двух слов, одного корня с глаголом *петь*, когда слово *pieseň* включено в один контекст с соотносимым по смыслу словом, в котором актуализируется семантика звучания голоса *spev.*

Контекст со словом *песня* и словом *напевный* на чешском языке использует идеолог славянской взаимности Ян Коллар во вступлении к своему классическому воспеванию славянства в поэме „Slávy dcéra“ как характеристики процветания и упадка:

Kde spanilá v zelených hájech **pěla písně** Slavenka,
už hlaholem **zpěvná** ústa umlukla němým (Kollár).

Ян Коллар, славянский будитель, известен и как собиратель и публикатор словацких народных песен, вдохновивший тем словацких возрожденцев к собирательству, которое их привело к идее кодифицировать словацкий язык.

Собирательство в России также относилось к первооткрывательской деятельности, что отражено в наблюдениях российского культурного подвижника XIX в., совместившего в своих наблюдениях русский Север и Беларусь, в то время части России: „Когда архангельский Север развернул свою многообразную и многострадальную жизнь и потребовал вдумчивых наблюдений, напросилась и песня, тогда еще там не совсем испорченная. Местами, в виде обрывков, она была на устах и в действии, вызывая игру и требуя движений. Хотя к балалайке успела уже, для голосовой поддержки, пристроится привезенная с Апраксина рынка гармония, но еще можно было слышать в перебое ее хриплых тонов сиповатые звуки извековой дуды – „сипоши“, которая в Поморье так и называлась („сиповкой“).

Первая „игра песен“, которую довелось наблюдать, были „вечерковые“, или, по времени года, „святочные“. <…>.

Таково положение песенного дела в Великороссии. Когда привелось перенести наблюдения в более древний и совершенно противоположный русский край, какова Белоруссия, оказалось не только то же самое, но и в более целостном и обширном развитии“ (Максимов 1955: 276, 278). Театрализация народных песен при этом была строго привязана к годовому циклу и противопоставлена работе земледельца как легкая деятельность. При записывании песен фольклористам приходилось „прислушиваться и выжидать поры-времени, когда вживе и въяве развертываются живые картины в движении и действии, в той веселой обстановке, которая обрисовывается словами великорусской пословицы: „Песни играть – не поле орать“ (Максимов 1955: 279). Это замечание отражает особое положение песни в народном быте и

календаре и ее органическую связь с трудовой деятельностью и эмоциональным, творческим проведением праздников и свободного времении в синтезе с обрядами, играми и театрализацией.

Глубокое проникновение песни в культуру и жизнь людей, рождение песни на этой устойчивой эстетично-эмоциональной основе определяет феномен силы ее вляния на человека. Современные русские исследователи языка фольклора на материале прежде всего песен указывают: „Каждая опорная лексема песенного текста – конденсатор огромной семантической энергии, в большей или меньшей степени обнаруживающейся в тексте фольклорного произведения. И пусть совпадают первичные значения внешне эквивалентных слов фольклора двух народов, никогда не совпадут их приращенные объемы <…>“ (Хроленко 1988: 88).

Особую значимость слово-образ *песня* получило в белорусском языке и культуре. Лексема *песня* характеризуется высоким функционально-образным потенциалом, образуя вместе с лексемами *думка, дума, мова, казка, байка, спяванка, грайка, верш* и др. лексико-семантическую группу реалий и понятий умственной и творческой деятельности.

Песня – одно из самых употребительных имен существительных в белорусской поэзии конца XIX и до 1917 г. По нашим подсчетам (Ляшук 2011: 53), оно опередило по абсолютной частоте употребления лексемы *сонца, сэрца, гора*. Лексема *песня* присутствует в каждом третьем из проанализированных стихотворений, являясь ярким показателем тесной связи литературы (поэзии) с фольклором: „Як вядома, у беларускай мастацкай традыцыі *песня* служыць сімвалічным аналагам творчасці. І Купала, і многія іншыя паэты першай паловы XX ст., а ў пэўнай ступені і пазнейшага часу, атаясамлівалі сваю творчасць менавіта з выяўленнем песеннага пачатку, падкрэсліваючы тым самым яе арыентаванасць на музычную форму выражэння“ (Гарадніцкі 2007: 373). Только в белорусской литературе это слово дало основу перенесения на поэта наименования народного исполнителя песень – *пясняр*, созданного по модели наименований народных исполнителей по создаваемой ими музыке – *дудар, гусляр*. Наименование *пясняр* используется для поэтической характеристики основателей белорусского литератураного языка Янки Купалы и Якуба Коласа.

„Как и в русской литературе лексема *песня* часто характеризует экстремальную ситуацию: „Матывы песні-паэзіі былі кантраснымі, блізкімі да вобразаў класічнай санатнай формы ў музыцы: святло – і цемра, жыццё – і смерць, заняпад – і адраджэнне, адчай – і вера, ускрыжаванне – і ўваскрэсенне, няволя – і вызваленне“ (Конан 1991: 7). Вместе с тем поэты обогащают смысл лексемы *песня*, наращивают ее дополнительные семы – ‘индывидуальние самовыявление’, ‘результат творческого вдохновени’, ‘идеал совершенства эстетитеского и общественного воздействия’, ‘действенное средство объединения людей с преобразовательной целью’ и др. Она осмысляется как обобщенно-символический образ духовной жизни и культуры белорусского народа:

Ў песні можна даць пяруны,
Песняй сэрца рваць на часці;
Крэпкі толькі былі б струны,
Я заграла бы аб шчасці! (Цётка);

Песні – долі людской адгалоскі,
Песні – жальбы загнанай душы (Ц. Гартны).

Здесь песня воплощает индивидуальное начало творчество, выделяемое из фольклорной цельности.

Интерпретация экстремальности состояния отражается и в русской литературе, причем в лексеме *песня* передается наивысшая степень напряжения, касающаяся человеческой жизни, как проявление особенности менталитета:

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – *песни поют*
(В. Хлебников).

По словам А. Белого, „песня рождает поэзию“, причем „содержание песни распадается на логику, метафизику, науку, с одной стороны, на мораль – с другой“ (Белый 1994: 172). Такое богатство смыслов позволяет каждой славянской культуре акцентировать определенную семантику и определенные связи песни с культурно-историческим контекстом и национальным поэтическим миром. Специфику слова-образа отражают и материалы словарей эпитетов, созданных на русском и белорусском материале, в которых слово *песня* сопровождается значительным числом образных характеристик, общих частично. В русском словаре выделена сема ‘о стройности пения’, много звуковых характеристик: *зазвонистая, крикливая, надсадная, пронзительная* и др. Число эпитетов к слову *песня* – 172 (Горбачевич, Хабло 1979: 316–318). В белоруских словарях материал пересекается, но не совпадает. Количество эпитетов – 193 (Гаўрош 1998: 319–326) и 185 (Пазнякоў 1988: 342–344). Не имеют аналогии в русском словаре эпитеты (песня) *вечная, тысячазвонная, сярэбраная* и др.

Для русского типа концептуализации слова *песня* существенным выступает модель фольклорного присутствия, которое и оттеняет книжность русского языка и эстетического дискурса.

ЛИТЕРАТУРА

Белый 1994: Белый, А. *Символизм как миропонимание*. Составление, вступительная статья и примечания Л. А. Сугай. Москва: Республика, 1994.

Беров 2000: Беров, Т. *Речник на литературните термини*. Варна: Зограф, 2000.
Беров: Беров, Т. *Речник на литературните термини*. Варна: Хирон-РН.
Гарадніцкі 2007: Гарадніцкі Я. А. Нацыянальны вобраз свету і праблема агульначалавечага ў паэзіі Янкі Купалы. В: *Янка Купала і Якуб Колас і дзяржаўна-культурнае будаўніцтва.* Пад рэд. М. Тычыны. Минск: Беларуская навука, 2007, 370–409.
Гаўрош 1998: Гаўрош, Н. В. *Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы*. Мінск: Вышэйшая школа, 1998.
Горбачевич, Хабло 1979: Горбачевич, К. С., Хабло, Е. П. *Словарь эпитетов русского литературного языка*. Ленинград: Наука, 1979.
Džundová 2011: Džundová, I. Podoby a premeny poézie. In: Džundová, I. a iné. *Komparatívne čítanie slovenskej literatúry 19. storočia: stredoeuropské súvislosti*. Prešov: Filozofická fakulta, 2011.
Івашын 1983: Івашын, В. В. *Да вышынь рэалізму: Асноўныя тэндэнцыі развіцця беларускай дакастрычніцкай і савецкай літаратуры*. Мінск: Мастацкая літаратура, 1983.
Kotarski: Kotarski, E. *Jan Kochanowski*. http://literat.ug.edu.pl/autors/kochan.htm
Kollár: Kollár, J. *Slávy dcéra: Předzpěv*. http://zlatyfond.sme.sk/dielo/142/Kollar_Slavy-dcera/1#ixzz1GhChrWCy
Конан 1991: Конан, У. *Святло паэзіі і цені жыцця: Лірыка Максіма Багдановіча*. Минск: Мастацкая літаратура, 1991.
Лазутин 1987: Лазутин С. Г. Песня. – В: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1987, 277–278.
Ляшук 2011: Ляшук, В. *Разіццё лексікі беларускай паэзіі*. Мінск: ДУ „БелІСА“, 2011.
Максимов 1955: Максимов, С. Песни играть. – В: *Крылатые слова по толкованию С. Максимова*. Москва: Госиздат художественной литературы, 1955, 276–279.
Пазнякоў 1988: Пазнякоў, М. П. *Слоўнік эпітэтаў беларускай літаратурнай мовы*. Мінск: Навука і тэхніка, 1988.
Repoň 2011: Repoň, A. *Umelecké zobrazenie človeka v románovom svete I.S. Turgeneva*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2011.
Хроленко 1988: Хроленко А. Т. Перспективы изучения фольклорного слова славянских народов. – В: *Славяне: адзінства і мнагастайнасць.* Пад рэд. М. В. Бірылы. Мінск: БелНДІТІ, 1990, 87–89.

ПРОБЛЕМЫ БОЛГАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ЛИТЕРАТУРЫ И ЦЕРКВИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА „ТРУДЫ КИЕВСКОЙ ДУХОВНОЙ АКАДЕМИИ“ (1861–1917)

Алла Бойко

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Studied the concept of development of Bulgarian culture and language, proposed by scientists and publicists of the Kiev Theological Academy.

Key words: Bulgaria, culture, language, Orthodox Christianity

Ежемесячный журнал „Труды Киевской Духовной Академии“ (далее – ТКДА) в течение полувека был единственным философско-теологическим изданием, выходившим в Украине в XIX – XX веках. Авторами журнала были преимущественно преподаватели и студенты старших курсов Киевской духовной академии; некоторые из них, а именно, П. Юркевич, С. Гогоцкий, П. Авсенев, В. Певницкий, А. Булгаков, Н. Петров, П. Кудрявцев, В. Экземплярский и др. Им принадлежит создание уникальных философских теорий; некоторые из них изучали историю Украины, а также историю украинской культуры, литературы, искусства, приходя к выводам, в корне отличным от официальной концепции существования страны. Практически все из перечисленных авторов „Трудов…“ оставили ценное публицистическое наследие, которое необходимо изучать. Аудиторией ТКДА были теологи, священники, ученые-гуманитарии, студенты и преподаватели Киевской духовной академии и всех духовных заведений Российской империи.

Проблемы болгарской культуры, литературы и церкви были постоянно в центре внимания авторов журнала. Этот факт можно объяснить тем, что украинские исследователи искали и находили корни православия в болгарской культуре. Ученые уделяли большое внимание развитию науки и просвещения на территории нашей страны, импульс которым, по их мнению, был задан Кириллом и Мефодием, великими болгарскими просветителями, возведенными в культ святых. Пристальное внимание так называемым болгарским проблемам было уделено также и потому, что в Киевской духовной академии в конце XIX – в начале XX века обучались студенты-болгары, их количество было преобладающим среди всех студентов-иностранцев КДА (Путро О, Путро А.: 2011). Так как в Болгарии того времени получить высшее духовное образование было практически невозможно, то преподаватели стремились разрабатывать лекции так, чтобы донести до студентов максимальное количество информации об их стране. Часто тексты лекции и результаты научных исследований были основой для статей в ежемесячном журнале „Труды Киевской Духовной Академии“.

Наиболее значительными из этих статей, по нашему мнению, являются работы В. Певницкого „Священники в Болгарии“ и „Западный взгляд на болгарский вопрос“, публикации А. Воронова „Главнейшие источники для истории Кирилла и Мефодия“ (и „Научное движение по вопросу о св. Кирилле и Мефодии“ И. Малышевского „Житие святых Кирилла и Мефодия“, фундаментальное исследование Н. Петрова „Начало греко-болгарской распри и воззрения болгарской народности“.

Рассмотрим более подробно позиции авторов „Трудов Киевской Духовной Академии“ относительно проблем болгарской истории и культуры. Так, В. Певницкий в статье „Священники в Болгарии“ представлял положение болгарской церкви в 1860-х годах как поле сражения мусульманского влияния, католицизма и русского варианта православия. Но, вместе с тем, отмечает автор, „болгары хотят иметь самостоятельную иерархию, независимую от константинопольского патриархата. Патриарх, конечно, не согласился допустить эту самостоятельность болгарской церкви. Тогда болгары (3 апреля 1860 г., в день святой Пасхи) сами провозгласили отложение своей церкви от зависимости церкви константинопольской. К болгарам на паству присылали архиереев – греков, не понимающих часто не нужд народа, ни его языка, не желавших войти в его интересы“ (Певницкий 1861a: 273).

Момент отделения болгарской церкви и ее фактической независимости от константинопольского патриархата свидетельствовал о росте национального и религиозного самосознания народа, чего не мог не заметить глубокий исследователь В. Певницкий. Болгар не устраивала зависимость от чуждых им форм богослужения, так как, по словам В. Певницкого: „По внутренней чистоте и святости христианского исповедания в Болгарии, по усердию к нему народа, здесь все зачатки самого удовлетворительного христианства“ (Певницкий 1861a: 358–372).

В этой же статье он рассматривает уникальный принцип выборности священников: „В Болгарии нет духовных школ, народ сам выбирает себе пастыря. Избрание священника начинается снизу, от народа… Епархиальное начальство… ждет обыкновенно просьбы прихожан о постановлении им священника. Составляется прошение к архиерею… Происходит испытание избранного в вере. Требуемые за это деньги народ вносит за священника… Выбранный священник хорошо знает их мысли и стремления“ (Певницкий 1861a: 366). И далее делает вывод: „Прихожане в Болгарии очень любят своих священников“ (Певницкий 1861a: 369).

В. Певницкий оставил интересные заметки о жизни и быте болгарского духовенства: „Священническая власть является властью братской (общие думы, интересы, стремления, язык). Быт его (священника) не многим возвышается над бытом тех селян, которым он служит пастырем… многие из священников сами собственными руками исполняют в поле те же труды, как

и прихожане… Дети их… переходят в состояние простых землевладельцев“ (Певницкий 1861b: 372).

Этот момент был очень важен для понимания места и роли священника в жизни народа и для определения роли церкви в систему общества. Духовенство в Болгарии не стало особой кастой, напротив, священники жили одной жизнью с народом и потому знали его проблемы и нужды. Для свободомыслящей профессуры Киевской духовной академии этот факт был знаменательным – на страницах ТКДА часто указывали на разрыв православного духовенства, особенно высшего, с народом и на сближение церкви с государственной властью.

Характерно, что в этом же 1861 г. Ефим Крыжановский, коллега В. Певницкого по Киевской духовной академии, в ежемесячном журнале „Руководство для сельских пастырей“ опубликовал статью „Очерки быта малороссийского сельского духовенства в XVIII ст.“. В публикации автор писал об очень интересных и на то время политически небезопасных моментах выборности духовенства в Украине: „Громада – остаток стародавних вече, стародавнее право русское. Этим началом была проникнута вся общественная жизнь Малороссии. Гетманы, полковники, все чины генеральские, вся старшина козацкая выбиралась… То ж самое начало действовало относительно чинов духовных. До 18 столетия кафедры митрополитов киевских и черниговских архиепископов, настоятели киево-печерской лавры, других монастырей были выборные: митрополита выбирала вся страна, архиепископа – вся епархия…“ (Крыжановский 1861: 484).

И далее констатация: „У 1786 году на малороссийские епархии был распространен весь порядок епархий великорусских“ (Крыжановский 1861: 484).

Культурно-исторические параллели характерны для двух славянских народов, и исследователи всячески подчеркивали всеславянское единство и искали точки взаимопересечения для того, чтобы достичь взаимопонимания. Пример национальной идентификации церкви в Болгарии был важен для украинского общества еще и потому, что в Российской империи планомерно уничтожались все признаки украинства – от замены названия страны на Малороссию, законодательных запретов употребления украинского языка как средства культурного общения, запрещения богослужения и чтения проповедей на украинском языке, разрушение уникального церковного наследия как материального, так и духовного.

Развивая концепцию В. Певницкого о самостоятельности и самобытности болгарской культуры, профессор Академии А. Воронов писал: „Влияние греческого языка и греческой цивилизации в Болгарии не было столь безусловным исключительным, как господство латыни в западных славян в эпоху политической и церковной зависимости от Германской империи и церкви. Политическая и церковная независимость ограничивала силу моральных

влияний Византии и спасла Болгарию от того поглощения византизмом, которое постигло славян, что не имели той независимости. Византийская цивилизация и греческий язык были лишь необходимым фундаментом, на котором болгарские продолжатели дела Кирилла и Мефодия создавали самостоятельную славянскую культуру путем славянской письменности и славянского богослужения“ (Воронов 1877: 351).

Одним из доказательств просветительской деятельности солунских братьев на благо славянства А. Воронов представил тексты так называемых азбучных молитв, которые считал мощным просветительским средством (Более подробно об азбучных молитвах см. Панайотов 2000).

А. Воронов глубоко исследовал выдающийся памятник славянства – Паннонскую летопись жития святых Кирилла и Мефодия. Целью его работы было установление подлинной даты произведения. Необходимость этого он видел в том, что в научном мире Паннонскую летопись датировали с большими расхождениями во времени: от X, XI до XIV веков. Профессор А. Воронов определил время происхождения легендарных источников и их соотношение, а также достоверность некоторых фактов, которые вызывали дискуссии. Изучив историографию данной проблемы, киевский ученый отметил, что Паннонская летопись является подлинным документом, истинным свидетельством деятельности Кирилла и Мефодия. И в этом ее бесспорная ценность для формирования правдивой картины развития истории, культуры и просветительства в славянских странах.

Этой же теме посвящена другая статья А. Воронова „Научное движение по вопросу о святых Кирилле и Мефодии“, в которой анализируется „Сборник папских писем“ (хранился в Британском музее). В результате тщательного анализа текстов А. Воронов доказал, что святые Кирилл и Мефодий стремились к просветительству болгарского народа, основной которого они считали православие и богослужение на славянских языках. Этот вывод стал весомым аргументом в полемике с апологетами Римской церкви, которые называли славянских просветителей одними из основателей католицизма. По мнению А. Воронова: „Ватиканская политика усиленно старается склонить славян под сень папства и для этой цели эксплуатирует святые имена Кирилла и Мефодия, представляя их учителями католичества“ (Воронов 1881: 39).

Безусловно, публикация А. Воронова была в то время актуальной, поскольку в конце XIX века Ватикан активизировал пропагандистскую кампанию по привлечению славян, болгар в первую очередь, к католичеству. Православная церковь, конечно же, проводила свою политику, стараясь остановить переход целых народов в другую веру. Таким образом, научные исследования имели также и пропагандистские цели.

Статья профессора Н. Петров „Начало греко-болгарской распри и воззрения болгарской народности“ посвящена проблеме формирования болгарского народа и его отношения к религии и вере. Н. Петров писал:

„Греко-болгарская распря, ярко обозначившаяся после войны 1853–1855 г.г., имела чисто церковный характер. Но со времени освобождения болгарского народа и образования болгарского княжества, церковный характер греко-болгарской распри начинает стушевываться и из-за него выдвигается политическая сторона этой распри“. (Петров 1886: 44–45). Политический компонент, по мнению Н. Петрова, состоял в стремлении болгарского народа освободится от греческого влияния сначала в церковной сфере, а потом и во всех сферах общественной жизни.

Киевский ученый отмечал особенную деятельность болгарских патриотов Паисия из Самокова и Софрония, епископа Врачанского, которые дали импульс развитию народного самосознания.

Единственным и мощным средством к самосознанию болгарского народа проф. Н. Петров считал учреждение народных болгарских училищ: „Уже одно преподавание на болгарском языке само по себе было наглядным доказательством особенности болгарского народа, отличного от греков. В болгарские епархии посылались архиереями болгары же, дабы они могли поучать народ на собственном языке“. Таким образом, ученый приходит к выводу, что язык является мощным фактором единения народа. Также он отмечает, что церковные службы на родном языке способствуют пониманию религиозных обрядов, таинств, текстов священных книг и т.п.

Необходимо отметить, что профессор Н. Петров был известным украинофилом, утверждавшим принципиальное отличие украинской культуры, языка, истории от российских. Не исключено, что изучение болгарской истории и культуры вызывало у автора и читателей определенные ассоциации с Украины, которую официальная наука Российской империи рассматривала не как самостоятельную славянскую страну, а как часть России. По мнению Н. Петрова и некоторых его коллег, проведение богослужения на языке, понятном народу, привело бы к более глубокому пониманию религиозных текстов и более широкому распространению православия.

В конце XIX столетия в связи с ростом национально-освободительных движений в Европе в научных кругах возникла полемика о языке богослужения. Одним из весомых аргументов в пользу богослужения, молитв и проповедей на языке, понятном прихожанам, была статья профессора И. Малышевского „Житие святых Кирилла и Мефодия“.

Так, И. Малышевский утверждал, что „мысль о переводе всех священных книг на славянский язык, о введении всего богослужения на этом языке принадлежит всецело Кириллу, имевшему последователя в своем брате Мефодии… На какой славянский язык перевел Константин богослужебные чтения Святого Писания? Язык Византийских славян. Этот язык был действительно языком общего корня, от которого происходит язык большинства славянских племен, он почти тождественен с языком болгарским. Язык богослужения был для них признаком усиленного чувства национальной самобытности.

Важно было, что богослужение на родном языке вело народное духовенство“ (Малышевский 1885: 205).

Но, вместе с тем, проф. Малышевский считал, что церковная независимость от Греции и России, которую хотят обрести болгары, может привести к тому, что государство попадет в зависимость от Ватикана. В статье рассматриваются последствия этой зависимости. Так, по мнению И. Малышевского: „Сделавшись католиками, они навсегда ускользнут от влияния России… Уния с Римом приведет к вытеснению славянского языка“. И далее ученый отмечает, что в случае принятия католицизма болгарским народом возникнет необходимость вести богослужение на латыни; священники вынуждены будут принять обет безбрачия, а папа будет назначать в архиепископы не того, кого они хотят, а того, кого найдет нужным. Таким образом, будет уничтожено уникальное правило выборности духовенства (Малышевский 1885: 288).

И. Малышевский отмечает тесную связь церкви и государственной власти: „Дело веры является средством для низких расчетов коварной политики“, – писал он. (Малышевский 1885: 294). И далее профессор Киевской духовной академии развивал свою мысль: „Церковь имеет свою сущность, отличную от жизни государственной…как скоро она берется преследовать вида политики государственной и подчинять свои цели интересам этой политики, она теряет свой характер, уклоняется от своего назначения и подрывает право на свое собственное бытие. Дайте свободу славянству идти собственной дорогой – цивилизация возвысится в общем уровне“ (Малышевский 1885: 307). Эти слова были актуальны не только для болгарского народа, но и для понимания соотношения церкви и власти в Российской империи и в Украине, которая в то время входила в состав данного государства.

Проблемы болгарской культуры, литературы и церкви на страницах журнала „Труды Киевской Духовной Академии“ рассматривались во все время существования этого периодического органа. Киевские ученые исследовали так называемый болгарский вопрос в широком социокультурном контексте, акцентируя внимание на влиянии языка, богослужебных текстов и художественной литературы на формирование и идентификацию народа. Просветительская функция православия, считали они, реализуется не только в попытках дать образование народу, но и в росте национального самосознания.

Характерно, что профессора Киевской духовной академии прекрасно понимали роль языка в указанных процессах и, по сути, утверждали, что вытеснение языка из культурного и религиозного обихода приводит к уничтожению народа. Данное утверждение актуализируется в период глобализационных процессов и тех социополитических явлениях, которые происходят в некоторых славянских странах, в частности, в Белорусии и в Украине.

ЛИТЕРАТУРА

Воронов 1877: Воронов, А. Главнейшие источники для истории Кирилла и Мефодия. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. Киев: 1877, № 12, 1878, № 3.

Воронов 1881: Воронов, А. Научное движение по вопросу о св. Кирилле и Мефодии. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. Киев, 1881, № 3.

Крыжановский 1861: Крыжановский, Е. Очерки быта малороссийского сельского духовенства в XVIII ст. – В: *Руководство для сельских пастырей.* Киев, 1861, № 49.

Малышевский 1885: Малышевский, И. Житие святых Кирилла и Мефодия. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. Киев: 1885, № 2–7.

Панайотов 2000: Панайотов, В. За редакциите на Азбучната молитва. – *Годишник на ШУ „Еп. Константин Преславски“*, XV А. В. Търново, 2000, 18–29.

Певницкий 1861a: Певницкий, В**.** Священники в Болгарии. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. – Киев, 1861, № 3.

Певницкий 1861b: Певницкий, В. Западный взгляд на болгарский вопрос. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. Киев, 1861, № 7.

Петров 1886: Петров, Н. Начало греко-болгарской распри и воззрения болгарской народности. – В: *Труды Киевской Духовной Академии*. Киев: 1886, № 5–7.

Путро О. І., Путро А. 2011: Путро О. І., Путро А. О. *Студенти-іноземці Київської Духовної Академії та Семінарії (XIX – поч. XX ст.)*. Міністерство культури України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Киев: НАКККІМ, 2011.

БОЛГАРІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕПІСТОЛЯРНИХ СТЕРЕОТИПІВ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Світлана Богдан

Волинський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк

The article deals with the main methods of verbalization of a heterostereotype Bulgarian image in epistolary texts of Lisja Ukrainka. A central element of this image was formed under a significant influence of Mykhailo Drahomanov and his immediate impressions while visiting this country. A main attention is devoted to a reconstruction of the most important elements of this heterostereoty.

Key words: a heterostereotype, Bulgaria, an epistolary text

Етнічні гетеростереотипи, які відтворюють оцінки інших народів, формувалися в Лесі Українки передусім через безпосередні враження від побаченого і почутого в багатолітніх мандрах чужими землями. Спорадично на системі таких стереотипів позначилися також традиційні уявлення українців про представників інших етносів, зафіксовані уснопоетичними текстами та народнорозмовними ідіомами.

Своєрідним орієнтиром і точкою відліку в пошуках найвиразнішого в зовнішності й характері, поведінці й звичаях різних етносів були, кажучи її словами, *„національна толерантність“* і глибоке переконання, що в кожного народу є *„люди й людиська“* (як мовлять поліщуки). В Лесиній диференціації таке розмежування представлене емоційніше й контрастніше за допомогою стереотипного виразу болгар – *„свині й посвині“*: *„...між людьми всякої категорії є свині і навіть „пóсвині“, виражаючись á la bulgare“* (Українка 1978: 416). А отже, різні люди є по різних землях.

Завдяки частотному використанню нею етнонімів у листах можна реконструювати найзагальніше стереотипне ставлення й сприйняття цих етносів українцями, а також узвичаєні тогочасні номінації. Найуживаніші в цьому переліку постають найменування тих народів, які протягом століть мали тривалі контакти з українцями: *росіяни, поляки, євреї, німці.* Крім названих, в епістолярних текстах Лесі Українки фіксовані гетеростереотипні ознаки тих народів, з якими їй самій доводилося спілкуватися найчастіше: *греки, італійці, грузини, чехи, цигани, болгари, турки, англійці, татари, араби, грузини*.

Тривале перебування в Болгарії (червень 1894 – серпень 1895) закономірно спричинило її непоодинокі оцінки й описи побуту *болгар*. Корективи щодо Лесиного перебування в цій країні (первинно вона збиралася побути там лише три місяці) були внесені, як відомо, щонайперше проблемами зі здоров'ям Михайла Драгоманова. Зрештою навіть мама дала згоду на те, що вона може залишитися *„... скільки схоче. Вже коли раз вибралася, то побачся, як слід“* (Косач-Кривинюк 2006: 265).

Цілком прогнозовано й закономірно образ Лесиної Болгарії співвіднесений і асоційований передусім крізь призму сприйняття Михайла Драгоманова, який значною мірою вплинув і сформував вектор творення гетеростереотипних ознак (ще задовго до безпосередніх відвідин цієї країни). Як відомо, для Драгоманова тодішня Болгарія була перифрастично актуалізована його особистісним стереотипним найменуванням ***Halbasien*** (Напів-Азія – з нім.), що імплікує найвиразніші семантичні ознаки гетеростереотипу *Азія* з виразним тяжінням до негації: 'неорганізованість', 'некультурність' тощо; префікс *напів-*, щоправда, обмежує повноту вияву цих ознак і стверджує їх половинчастість : *„...либонь же і Україну можна назвати Halbasien, як Ви прозвали Болгарію. Видно по листах, що дядині Болгарія чи не справжньою Азією здалася, та воно після Швейцарії і не дивниця. А дуже б я хотіла дістатись до вашої „Азії*" (Українка 1978: 63). А отже, номінацією Напів-Азія Драгоманов підкреслював відсутність усіх істотних достоїнств і диференційних ознак Європи й усього європейського, хоча географічно Болгарія мала б безсумнівно мати їх. У цьому, власне, й виявився давній український стереотип, що ґрунтувався на відомих протиставленнях: *європейське – азіатське* (зауважте, не *азійське*, як вимагає норма), *європеєць – азіат, Європа – Азія* (закономірно – з акцентуацією першого компонента як досконалішого, вагомішого, вартіснішого). Пор. принагідно хоча б деякі Лесині орієнтальні враження: *„тут таки трудненько врядитись скільки-небудь „**по-європейськи**", бо тут таки недарма **Азія…**",* в містах *„тісно, камінно і брудно – **по-азіатськи…**"* (Українка 1979: 276).

Дядина, Людмила Михайлівна, ще емоційніше кваліфікувала Болгарію кінця XIX ст. – просто *Азією*, без узвичаєних дядькових *напів*, про що Леся Українка згадує в тому ж листі до Михайла Драгоманова, щоправда, не поділяючи все ж таки одностайно тітчин гетеростереотип, якщо зважити передусім на графічне оформлення цього номена, що підкреслює його інтекстовий характер: *„Видно по листах, що дядині Болгарія хіба чи не справжньою Азією здалася, та воно після Швейцарії і не дивниця. А дуже б я хотіла дістатись до вашої „Азії", може, й дісталась би, якби не ті капосні слабості, ну, та чей же, таки добудуся того колись!"* (Українка 1978: 63) (до М.П. Драгоманова, 18 грудня 1890 р., Луцьк).

Непоодинокі замахи і вбивства керівників болгарського уряду (Константинова, Белчева і Стамбулова) стали однією з передумов формування стереотипного уявлення Лесі Українки про Болгарію як країну непевну й небезпечну: *„... сторонка все-таки у вас! Бухнуть в людину з-за кутка, положить на місці, самому дременуть в гори, і слід простиг..."* (Українка 1978: 399) (до Л. М. Драгоманової-Шишманової, 20, 22 листопада 1897 р., Ялта). Мабуть, значною мірою саме через політичну нестабільність Михайло Драгоманов дуже не хотів, щоб його донька Аріадна залишилася після його смерті в Болгарії (*„... їй* (Раді. – С.Б.) *просто конечне слід переселитись до нас, тим більше що і дядько сього хотів, не раз казав: „Візьміть мою Раду до себе, як мене не буде, не дайте їй пропасти в сій дичині..." Їй в Софії жити зовсім погано, я се знаю, в сьо-*

му, ніде правди діти, немало винна Ліда", – писала Леся сестрі Ользі (Українка 1978: 405-406) (28 листопада 1897 р., Ялта). Болгарія, на жаль, не стала рідною для родини Драгоманових. Властиво тому Леся Українка одну із сестер – Ліду порівнювала з *Марусею Богуславкою*, що *„... одірвана од роду-племені, невесело се!"* (Українка 1978: 406), іншу – Аріадну – з молодим деревцем, що *„розцвіло на невластивому грунті, в невластиву пору, – elle se sent partout dépaysée* (вона почуває себе всюди як на чужині – франц.)" (Українка 1978: 406).

Спостережено, що образ Болгарії актуалізований у листах здебільшого в порівняльно-зіставних контекстах. Особливість таких зіставлень і порівнянь виявляється передусім у часових параметрах, бо експліковані вони задовго до безпосереднього знайомства Лесі Українки з цією країною, як-от, у порівнянні із Євпаторією: *„Хоч то воно тут і не дуже добре жити, а все ж, може, не лихіше, ніж у вас у Болгарії, а вже що тутешнє морське купання, то таке, що, певне, кращого не можна на цілому Чорному морі знайти"* (Українка 1978: 101) (до М.П. Драгоманова, 28 липня 1891 р., Євпаторія).

Однією з узвичаєних гетеростереотипних ознак, вербалізованих в епістолярних текстах, правомірно вважати передусім гідронімні та топонімні номінації. Номінацію *Дунай* ужито в листах Лесі Українки лише тричі, двічі – в прямому значенні як найменування відомої річки, асоціативно пов'язаної в кожного мовця передусім із Болгарією. Зауважмо, що згадки про гідроніми здебільшого мають зіставно-порівняльні контексти. Скажімо, річка Мариця, що в Філіппополі, на Лесине переконання, *„... так похожа на Псьол, що я аж пожалувала, чом з нами дядька нема, щоб він на неї подивився"* (Українка 1978: 273-274) (до А.С. Макарової, 23 січня 1895 р., Софія). Словесна присутність Софії в епістолярних текстах Лесі Українки цілком прогнозовано найбільш увиразнена. Актуалізація її в порівняльних контекстах здебільшого має позитивну конотацію. Найчастіше елемент порівняльної опозиції формується з різних фрагментів української дійсності, напр.: ***Ялта-Софія*** (*„Отож в Київ мені нема воріття, аж поки справжня весна не прийде. Страшенно жалую, що не можу приїхати до Вас, – **Софія мені була б далеко меншою чужиною, ніж Ялта**, чужіше від неї трудно собі здумати місце"* (Українка 1978: 394) (до Л.М. Драгоманової, 18 листопада 1897 р., Ялта); ***Колодяжне – Софія*** (*„А я б і справді з дорогою душею зараз би до Вас вибралася, дарма, що тепер північ і надворі негода, яку тільки можна собі змислити. **Бігме, не знаю, де я більше живу, – чи в Колодяжному, чи в Софії?**.. Для мене ж Ви і вся Ваша родина зовсім не „міф"* (Українка 1978: 125) (до М. П. Драгоманова, 2 січня 1892 р., Колодяжне).

Крім *Софії,* з-поміж інших болгарських міст і сіл цілком закономірно й передбачувано найбільшою увагою позначений топонім *Владая* (місце Лесиного найтривалішого перебування й помешкання влітку), що уможливило творення гетеростереотипних ознак на основі більш-менш стійких уявлень і особистісних вражень, спорадично вживане місто *Філіппополь*. До речі, саме його Леся Українка називає *„настоящою"* Болгарією й кваліфікує позитивно маркованою лексе-

мою *гарний*: *„Ще ж ми з Радою були у самій настоящій Болгарії (тут* (у Софії. – С.Б.) *не настояща!) – у Філіппополі. Се дуже гарний город, в турецькому стилі побудований, з мечетями та мінаретами, і люди там такі восточні – болгари, турки, греки, цигани. Таке все чудне, вулички тісні, турецькі, доми без вікон на вулицю, через що всі вулиці здаються сліпими, турецькі базари завалені виноградом та всякою садовиною. А кругом гори Родоські та Балканські, надзвичайно гарні“* (Українка 1978: 273) (до А.С. Макарової, 23 січня 1895 р., Софія).

Владая в уяві Лесі Українки асоціативно пов'язана з Парнасом. Підґрунтя такого порівняння – владайські краєвиди, що особливо імпонували Лесиній душі і були суголосні їй, створюючи стан емоційної рівноваги: *„Моя лісова душа заспокоїлась, дерева єсть, чагарі єсть – чого ж іще! Окрім того, я, еп та qualité de poétesse* (з моєю вдачею поетеси – франц.), *знаходжу, що Владая похожа на Парнас з різними гіпокренами і кастальськими потоками. Поток тут дуже славний, він шумить у мене під вікном день і ніч, наче велика ріка“* (Українка 1978: 243) (до М.П. Драгоманова, 31 липня 1894 р., Владая).

Софія, на противагу Владаї, не була позначена в Лесиному сприйнятті позитивними асоціаціями. Одна з найімовірніших мотивацій саме таких асоціацій – складні погодні умови в болгарській столиці зими 1895 року, яка названа нею пейоративом *проклята*: *„Та ще ся* ***проклята зима софійська*** *з дощами та з вітрами. Здумайте собі, що ми ще санної дороги не бачили, а від Нового року до Водохреща все дощі йшла. От страна!“* (Українка 1978: 273) (до А. С. Макарової, 23 січня 1895 р., Софія), пор. також епітет *кисла* в листі до сестри Ольги Косач 1 грудня 1894 р., 2 січня 1895 р. з Софії: *„Сьогодні йде дощ, і, значить, adieux patinage* (прощай, катання на ковзанах. – франц.)*! Зовсім* ***кисла зима*** *сього року в Болгарії, се неприємно, бо, здається для дядька ліпше мороз, ніж отака пакость з туманом і дощем“* (Українка 1978: 269). Зима в Болгарії кваліфікована в іншому листі ще й як *гнила* (Українка 1978: 339).

Подібні негативні асоціації щодо Болгарії загалом зумовлені передусім безправним становищем жінки. Леся Українка кваліфікує його *„не дуже-то цікавим“* і неприйнятним для себе: *„... Бути в Болгарії жінкою – се не дуже-то цікава доля, я б принаймні не хотіла. Коли я кажу, що зосталась би тут на безрік, то Ви ж знаєте, які тому причини, а так, незалежно від сього, я нізащо не хотіла б тут жити. В Росії хоч біда й лихо, та хоч людей добрих багато і товариство тебе за людину, а не за мавпу вважає, а тут, хто не має доброї сім'ї, як-от Ліда, то чисто хоч об стіну головою бийся. Та, врешті, в Галичині теж трошки до сього подібне життя (я говорю про життя жінок, наскільки про нього чула). Жінкою тут погано бути, а дівчиною ще гірше , якби тут почати так жити, як живуть всі мої знайомі дівчата, то можна б стати притчею во язицех. Я вже й так два скандали зробила: пішла сама з Радою в театр (дві дівчини самі!), а потім ще й на вибори ходила дивитись, аж у самий виборчий двір залізла – сим я вже й Ліду і її чоловіка перелякала! Я вже не споминаю про те, що я ù тут не покинула звичайки „просторікува-*

ти", а се, певне, тутешнім панам і паничам зовсім скандальним здається", – писала вона Михайлові Павлику 1 вересня 1894 року з Владаї (Українка 1978: 255). Мабуть тому іншого разу вона кваліфікує болгарських жінок, і передусім дівчат, – *„прескучним народом"* (Українка 1978: 255).

Лесю Українку, як свідчать листи, цікавили різні аспекти побуту Болгарії, зокрема її обряди, література, пісенна спадщина (до безпосереднього ознайомлення з якими її спонукала передусім мама: саме вона, як стверджує сестра Ольга, радила їй „*...зайти в просту болгарську хату, подивитися, як „братушки" живуть… Ніякі описи не можуть дати поняття про чуже життя, поки на власні очі не побачиш людей і їх обстанови. Просить розпитати у Ліди чи якої болгарки, як робити щербет з рожі*" (Косач-Кривинюк 2006: 263–264)), філігранні покраси і навіть економічний стан та політичний устрій. А тому цілком закономірно ці тематичні аспекти – органічна складова лексико-семантичної системи її епістолярних текстів. Не довіряючи офіційній інформації про Болгарію, вона щоразу зверталася до найнадійнішого джерела – Михайла Драгоманова.

Епістолярне спілкування з болгарською родиною, зокрема з сестрами, за свідченням адресантки, первинно утруднювало *„фатальне „язикове питання"*: *„... якою мовою проводить нам розмову? Та я тож гадаю: по-болгарськи не вмію, по-французьки не звикла, по-московськи не хочу (бо теж не звикла), отже, як почала, так вже і кінчатиму"*, – писала вона 15 березня 1892 року Лідії Драгомановій-Шишмановій та її чоловікові. Готуючись до поїздки в Болгарію, Леся Українка розпочала ще в Києві вивчати болгарську мову з Клісургським, про що засвідчує, зокрема лист 17 січня 1894 року з Києва до Михайла Драгоманова (Українка 1978: 203) (до М. П. Драгоманова, 17 січня 1894 р., Київ). Зауважмо, що мине лише рік – і в листі до А. С. Макарової (23 січня 1895 р., Софія) вона, сповіщаючи про свої відвідини болгарського парламенту й театру, констатуватиме, що вже все розуміє по-болгарськи: *„... я вже тепер по-болгарськи трохи тямлю. От і в театрі болгарському була, то все розібрала. Була драма з часів болгарського повстання проти турків. Доволі інтересна"* (Українка 1978: 273). Говорячи з різними комунікантами в Софії одразу чотирма мовами, вона навіть жартівливо зауважувала про певні пересторогі: *„От ще потурчуся і побусурманюся тута"* (Українка 1978: 258).

Привертають увагу й частотні елементи болгарського інтексту в її листах, зокрема, це вітальні (*„Честита ти / Нова година! / Бажаю тобі всякого поспіху на всіх полях, на науковому і на людовому!"* (Українка 1978: 271) (до О. П. Косач, 1 січня 1895 р., Софія)) й прощальні вирази (*„Цілую міцно Вас обох і тріфоліюм Ліду, Ваню і Міку (**лошичко дете!!**)"* (Косач-Кривинюк: 341); *„Як здоров'я маленької **мечки*** (ведмедиці. – С.Б.) *і як поживає велика **мечка**?"* (Косач-Кривинюк: 343)), узвичаєні сталі вирази (*„... між людьми всякої категорії є свині і навіть „пóсвині", виражаючись à la bulgare (по-болгарськи – франц.)"* (Українка 1978: 416) (до О.П. Косач (матері), 25, 26 грудня 1897 р., Ялта)). Такі одиниці узвичаєно виконують оцінну функцію.

А головний скуток своєї болгарської одіссеї Леся Українка окреслює в листі з Владаї 3 вересня 1894 року до Михайла та Людмили Драгоманових: *„Мені здається, що я мушу вернутись в Росію ліпшою, ніж виїхала з неї, бо коли ні, то пожалься, боже, тієї залізниці, що везла мене сюди“* (Українка 1978: 257). Мабуть, тому такою дорогою, а точніше, найдорожчою для неї річчю, яку вона так боялася втратити на кордоні, повертаючись додому, – грудочка болгарської землі з могили дядька Михайла Драгоманова *„Будьте ласкаві,* – просила вона в листі 30 серпня 1895 року з Колодяжного Михайла Павлика, – *напишіть, що з моїми речами? Я згадала, що там є одна річ (**грудка землі з дядькової могили), д у ж е дорога для мене**, і через те хочу знати долю мого кошика“* (Українка 1978: 315).

Зауважмо, що вірність пам'яті дядька і всій родині Драгоманових Леся Українка заприсяглася берегти завжди: *„Я завжди була і буду та сама Ваша і дядькова Леся, яку Ви знали в Софії“* (Українка 1978: 336) (до Л. М. Драгоманової, 10 лютого 1896 р., Київ). І навіть повернувшись додому, регулярно стежила за подіями в Софії та всій Болгарії і щиро переймалася ними: *„Ну скільки ж перемін в Софії з тих пор, як я виїхала – страх, і все якісь неподобні“* (Українка 1978: 339) (до Л. М. Драгоманової, 17 березня 1896 р., Київ). Їй вона неодноразово приходила в снах. А ще – Леся постійно цікавилася людьми, з якими заприязнилася, будучи в Болгарії. Воістину, половина її душі й серця таки лишилося назавжди за Дунаєм (*„А половина серця й душі зосталась за Дунаєм“* (Українка 1978: 319-320) (до М. І. Павлика, 2 вересня 1895 р., Колодяжне)).

Роль Михайла Драгоманова в житті (і головне – в духовному зростанні) Лесі Українки – окрема тема для наукових студій. На завершення варто лише закцентувати увагу на її зізнанні в листі до матері 25 червня (7 липня н. ст.), що *„Він* (Михайло Драгоманов. – С.К.) *научив мене, як люди терплять лихо і борються з долею!...“* (Косач-Кривинюк 2006: 325), тобто саме дядько став для неї взірцем мужності, вітавістичної сили й життєвої стійкості.

А отже, гетеростереотипні домінанти Болгарії кінця XIX ст. в листах Лесі Українки засвідчують очевидну динаміку зміни попереднього майже суцільно негативного вектора в сприйнятті цієї країни, зумовленого передусім певними соціальними чинниками. Образ Болгарії, після безпосереднього знайомства з нею, її етносом уможливив формування деяких позитивних елементів, що руйнували попередній, умовно кажучи, „драгоманівський“ стереотип.

ЛІТЕРАТУРА

Косач-Кривинюк 2006: Косач-Кривинюк, О.П. *Леся Українка. Хронологія життя і творчости*. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006.
Українка 1978: Українка, Л. *Зібрання творів: в 12 т*. Київ: Наукова думка, 1978. – Т. 10.
Українка 1979: Українка, Л. *Зібрання творів: в 12 т*. Київ: Наукова думка, 1979. – Т. 12.

БЪЛГАРО-УКРАИНСКИ ДИПЛОМАТИЧЕСКИ, ОБРАЗОВАТЕЛНИ, НАУЧНИ И КУЛТУРНИ КОНТАКТИ

Катя Коджабашева

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ /
Университет за национално и световно стопанство, София

The report examines Bulgarian-Ukrainian diplomatic, educational scientific and cultural contacts. We give attention to contacts between Sofia University „St. Kliment Ohridski“ and Ukrainian Universities. In the report is treated the development of Ukrainistika in Bulgaria. We mark some events organized by Embassies of Ukraine and Bulgaria in their respective countries. We describe the creation of subject „Ukrainistika“ 15 years ago at Sofia University „St. Kliment Ohridski“ and its development today.

Key words: Bulgaria, Ukraine, ukrainistika; diplomatic, educational, scientific, cultural contacts; universities

Традиционно българо-украинските дипломатически, образователни, научни и културни контакти са добри още когато Украйна е социалистическа съветска република. Много български студенти и докторанти завършват своето висше образование в Украинската република, защитават своите докторски (тогава кандидатски) дисертации. Студентските стажове, които се провеждат в Московския и Санкт-Петербургския държавен университет, винаги включват в културните си програми и Украйна. Като минимум се представят забележителностите: културни, свързани с образованието и науката, природни, архитектурни, на столицата Киев.

Протоколът за установяване на дипломатически отношения между Република България и Украйна е в сила от 13 декември 1991 г.

Активна е дейността на Министерството на външните работи, Министерството на образованието, младежта и науката, Министерството на културата и Държавната агенция за българите в чужбина, свързана със запазването и развитието на националната самобитност и култура на етническите българи, живеещи компактно на територията на Украйна. Действащото законодателство на Украйна създава условия за запазване на тяхното национално самосъзнание. В началото на 1998 г. в Болград е открит Център на българската култура. Известна е и Болградската гимназия „Георги С. Раковски“, в която се извършва преподаване на български език, литература, история, култура. Българската диаспора на територията на Украйна исторически се е формирала преди повече от 200 години и е най-голямата българска общност извън България, наброяваща 204 600 души по данни от 2001 г.

През 1989 г. са образувани Болградското българско дружество „Св. св. Кирил и Методий“ и Одеското българско дружество. През същата година започва да излиза и в. „Роден край“. Основни български културно-просветни

организации са Асоциацията на българите в Украйна и организацията „Конгрес на българите в Украйна“.

Асоциацията на българите в Украйна е създадена през 2004 г. и включва над 120 градски, селски, районни и областни дружества от цялата страна. Седалището ѝ е в гр. Одеса, в сградата на Общоукраинския център за българска култура. Асоциацията издава свой вестник – „Украйна. Българско обозрение“. Организацията „Конгрес на българите в Украйна“ е създадена на 15.05.2007 г. В своята дейност тя си поставя за цел съхраняване на българското самосъзнание, подпомагане изучаването на български език, укрепване на българо-украинските дипломатически, образователни, научни и културни контакти.

Посолството на Република България в Украйна и Генералното консулство в Одеса полагат големи усилия за развитието на контактите между двете държави. Оказва се съдействие за изучаването на българската история на майчния език и култура, за съхраняването на българските фолклорни традиции, както и за повишаването на образователното равнище, особено сред младото поколение. За всичко това положителна роля изиграва и добрата юридическа основа: Конституцията и вътрешното законодателство на Украйна.

С приемането от Върховния съвет на 16 юли 1990 г. на „Декларация за държавния суверенитет“ и провъзгласяването на 24 август 1991 г. на независимостта ѝ Украйна се определя като независим субект в международните отношения. Действащата Конституция е приета на 28 юни 1996 г. и заменя тази на УССР от 1977 г.

В края на миналата година се отбелязаха 20 години от установяване на дипломатически отношения между България и Украйна. Мероприятието беше организирано от Посолството на Украйна в София и от Атлантическия клуб, с председател Соломон Паси. България призна Украйна за независима държава на 6 декември 1991 г., а седмица по-късно, на 13 декември, София и Киев подписаха Договор за откриване на посолства в двете държави. Договорно-правната база на сътрудничеството ни с Украйна в политическата област са Протоколът за установяване на дипломатически отношения между Република България и Украйна, в сила от 13 декември 1991 г., и Договорът за приятелски отношения и сътрудничество между Република България и Украйна, в сила от 2 март 1994 г.

В областта на консулските и правните отношения:

– Консулска конвенция между Република България и Украйна, в сила от 2 април 1999 г.

– Договор за правна помощ по гражданските дела между Република България и Украйна, в сила от 29 декември 2005 г.

В областта на образованието: Спогодба между правителството на Република България и Кабинета на министрите на Украйна за взаимно признаване на документи за образование, научни степени и научни звания, в сила от 24 юни 2002 г; Протокол за сътрудничество и обмен между Министерството на образованието, младежта и науката на Република България и Министерството

на образованието и науката на Украйна за последните четири учебни години от 2008/2009 г.

Споразуменията за международно сътрудничество на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ показват, че се осъзнава нуждата от комуникации и партньорство. Чрез запознаване с чуждестранните модели на обучение и научноизследователска дейност се повишава качеството на обучение и се помага за утвърждаването на Софийския университет като високо уважавано средище на знанието.

Оглавяваното от Марин Дринов Харковско историко-филоложко дружество по право може да се смята за предшественик на новия Българистичен център. Основните цели и задачи на Центъра са разработка и реализация на съвместни научно-издателски проекти, координиране на научните изследвания, подготовка на студенти и докторанти както в самия Харков, така и в цяла Украйна. Преките връзки на Центъра с българските академични и университетски организации ще съдействат за нов подем в развитието на българистиката в Украйна и на украинистиката в България.

За активизиране на българо-украинските контакти съществена роля играят министърът на външните работи на Р България Николай Младенов и министърът на външните работи на Украйна Константин Гришченко, а също бившият извънреден и пълномощен посланик на България в Украйна Димитър Владимиров, новият извънреден и пълномощен посланик на Р България в Украйна Красимир Минчев, назначен с указ на президента на България Росен Плевнелиев на 23.04.2012 г., и Негово Превъзходителство извънредният и пълномощен посланик на Украйна в България д-р Микола Балтаджи.

На 6 февруари 2012 г. бе реализирана и важна среща между ректора на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ проф. дин Иван Илчев и Негово Превъзходителство посланика на Украйна в България д-р Микола Балтаджи. Посланикът изразява благодарност, че в Университета функционира единствената в България специалност Украинистика, която тази година отбелязва своята 15-годишнина. По този повод Посолството се готви да дари на Университета книги на съвременни украински автори. Ректорът на СУ пък изрази готовност да дари украинските университети, в които се преподава български език, с учебници. Доцент д-р Лидия Терзийска е основател и доайен на българската украинистика. Благодарение на нейните усилия през учебната 1996/1997 г. Факултетът по славянски филологии обявява прием по специалността Украинистика. През 1992 г. тя основава и Българската асоциация на украинистите, която е официален член на Международната асоциация на украинистите. Випускничка на Киевския университет „Тарас Шевченко“, специалност Украинска филология, тя става носител на много отличия, медали и почетни знаци в България и Украйна. За развитието на специалността Украинистика в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ значителен принос имат и проф. Иван Андрийович Стоянов, известният украински българист, водил занятия по украински език в СУ

от 1992 до 1998 г. (лектор от Украйна), доц. д-р Валентин Гешев, специалист по сравнително-историческа граматика на славянските езици, който благодарение на ентусиазма си и широкия кръг от интереси става един от основателите на украинистиката, доцент д-р Албена Стаменова-Сеизова, една от основните фигури на университетската украинистика, а също и д-р Райна Камберова и Олга Сорока. Разширява се и се задълбочава обхватът на преподаваните дисциплини. В СУ се издава и алманах „Българска украинистика“, в който се публикуват научни разработки на хабилитирани и нехабилитирани преподаватели от специалността Украинистика, а също и научни статии и доклади от научни конференции на докторанти и студенти в бакалавърска и магистърска степен на обучение. Рубриките в алманаха са: 1. Статии, 2. Проекти, 3. Обзори и рецензии, 4. Защитени дипломни работи, дисертации и тези. 5. Личности, събития и кариери. Като цяло в СУ се обучават 76 студенти от Украйна. Предстои среща на посланика д-р Микола Балтаджи с украинските студенти. Тази година в СУ ще се проведе международна научна конференция „Драгомановски студии“, посветена на 150-годишнината от рождението на проф. Иван Шишманов, а през 2013 г. украинските учени са поканени на Световния конгрес по българистика в България.

Киевският национален университет „Тарас Шевченко“ е един от украинските университети, с които България и по-конкретно Софийският университет „Св. Климент Охридски“ поддържат активни контакти и сътрудничество. Основан през 1834 г., Киевският университет е изминал дълъг и сложен път и има неоценим принос в развитието на духовната култура на Украйна. Започнал с един факултет, философски, с две подразделения – историко-филологическо и физико-математическо, сега университетът разполага с 14 факултета и 5 учебни института (военен, журналистически, филологически, за международни отношения и за следдипломна квалификация). Голямо внимание Киевският университет обръща на развитието на международните отношения. Само за миналата година са сключени договори за научно и културно сътрудничество със 77 университета от 39 страни от целия свят. Общият фонд на Университетската библиотека на Киевския национален университет е 3,5 млн. екземпляра. Като се има предвид международният опит в библиотекарската работа, се извършва дейност по намаляване на екземпляри на хартиени носители и увеличаване на електронни носители. Съществува и цял спектър от национални научни програми за сътрудници и студенти. Киевският университет „Тарас Шевченко“ е пример за стабилност, съвременност, прозрачност при редовно изплащане на заплати, хонорари и стипендии.

Харковският национален университет „Василий Назарович Каразин“, един от най-старите университети на Източна Европа, е открит на 29 януари 1805 г., когато е подписан Височайш указ за откриването в Харков на Императорски университет. Главната заслуга за създаването на Харковския университет е на „украинския Ломоносов“ Василий Назарович Каразин. Именно на

Каразин принадлежи идеята за специално Министерство на народната просвета. Той е създател на „Правила за народното образование“ и на проекти за университетски и академични устави. Василий Каразин използва цялото си влияние, за да събере средства за създаване на Харковския университет, най-вече от местното дворянство. Каразини произхождат от българския род Караджи. Каразин има повече от 60 научни статии, като най-известните му са тези по метеорология.

Значителен брой български студенти преминават през стажове в украински университети, което им помага да усвоят по-добре украинския език и да се запознаят с преподаването на славистичните дисциплини в Украйна.

Непрекъснато в България и Украйна се реализират културни събития, които укрепват българо-украинските контакти. Например на 19 януари 2012 г. в Посолството на Украйна в София бе открита изложба на младия украински художник Роман Гуманюк. Мероприятието беше уважено от редица дипломатически представители в България. Българската културна общественост се запозна с талантливата украинска художничка Ксения Франко, която рисува с пръсти и вместо бои използва дамски гримове. Резултатът е впечатляващ. В България пък от години с такава техника, рисуване с пръсти, но с маслени бои, работи известната българска художничка Стефка Балджиева. Тя има много изложби у нас и по света, с които става част от художествените и културните прояви в много държави.

Сдружението за българо-украинска дружба и сътрудничество отделя особено внимание на младите хора от двете държави, на възможностите да се запознаят с културата, бита, традициите, университетите, в които могат да следват, местата, където биха могли да работят в двете страни.

В България има един паметник на културата, в който са преплетени две култури – българската и украинската. Това е Гложенският манастир „Св. Георги Победоносец“. Според преданието манастирът е построен от киевския княз Георги Глож, основал и дал името и на село Гложене. Легендата се базира и на това, че е налице съвпадение на имена между село Кийово, което е съществувало в района през XV–XVI в., но е изчезнало, и град Киев в Украйна, където монасите са ходели да събират помощи. В края на XVI и началото на XVII в. в манастира се преписват ръкописи от миряни, подготвени в близкия Етрополски манастир. През XVIII–XIX в. Гложенският манастир има метоси в съседното село Малък извор и в град Ловеч. Повечето старопечатни книги в манастира са украински и датират от XVIII в.

Съвременните българо-украински дипломатически, политически, образователни, научни и културни контакти дават основание и възможности за по-нататъшно развитие на украинистиката в България и на българистиката в Украйна.

ИНТЕРНЕТ ИЗТОЧНИЦИ

Публична лекция на Н. Пр. Микола Балтаджи представи в ЕКИУ инвестициите в България и Украйна 2012: 24.02.2012
<http://diploma.bg/?p=view&aid=5243>

Посланикът на Украйна в България Н. Пр. д-р Микола Балтаджи: Планираме да организираме Дни на украинската култура в България през 2013 година 2012: 24.02.2012
<http://www.ruseinfo.net/news_98179.html>

Посолство на Украйна в Република България. Сътрудничество в културно-хуманитарната сфера 2012: 17.02.2012
<http://www.mfa.gov.ua/bulgaria/bl/24276.htm>

Българо-украински вести 2012: 17.02.2012
<http://www.ukrpressbg.com/ambassada.html>

Харьковский национальныій университет 2012: 02.02.2012
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%B0%D180%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B2%...>

Шишманови. Проф. Иван Шишманов 2012: 25.02.2012
<http://shishmanovi.wordpress.com/prof_shismanov/>

Българска виртуална украинистика. Университетската украинистика в България 2012: 18.03.2012
<http://www.bgukrainistika.com/bg/i/?plID=1&scID=20>

Информационен портал на българите в Украйна. Значението на Болградската гимназия 2012: 02.02.2012
<http://bg-ua.org/index.php?name=prinosgim>

Гложенски манастир 2012: 25.01.2012
<http://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%B6%D0%B5%D0%BD%D1%81%...>

Сдружение за българо-украинска дружба и сътрудничество 2012: 25.01.2012 <http://www.sbuds.org/>

Негово превъзходителство д-р Микола Балтаджи впечатлен от потенциала на „Каолин“ АД у нас 2012: 24.02.2012
<http://www.ruseinfo.net/news_98225.html>

Министерство на външните работи 2012: 06.02.2012
<http://www.mfa.bg/bg/pages/view/2029>

Каразин, В. Н. 2012: Каразин, Василий Назарович. 28.03.2012 г.
<http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BD,…>

Киевский национальныій университет имени Тараса Шевченко 2012: 02.02.2012
<http://www.univ.kiev.ua/ru/geninf/170>

Институт по филология, Киевски национален университет „Тарас Шевченко“ 2012: 02.02.2012
<http://www.philology.kiev.ua/>

Генерално консулство на Република България, Одеса, Украйна 2012: 25.01.2012
<http://www.mfa.bg/bg/92>

Българи и украинци през вековете – Diplomatic Review Magazine, Райчевски, Стоян 2012: 25.01. 2012
<http://www.diplomatic-bg.com/c2/content/view/1217/47/>

BULHARSKO-SLOVENSKÉ MEDZILITERÁRNE STIMULY A MEDZIKULTÚRNE VZŤAHY

Marta Germušková

Prešovská univerzita

The author in her contribution deals with Bulgaria, the Slovak interliterary and intercultural relations. This suggests that prominent personalities of Slovak science and comparative literature devoted in the past and they are working well at present Bulgarian-Slovak interliterary relationships and the development and cultural cooperation. In addition to literary scholars and writers who deal with this topic, the author points out the readership survey of works by Bulgarian writers in Slovakia, and vice versa, and that after 1989, when there was a socio-political change and breakdown of the former Eastern Block. Creator's contribution has been producing some of the Bulgarian writers who are known in Slovakia, but also suggests Slovak writers who seek again recently to revive and intensify the relations between the two nations in the fields of culture and literature.

Key words: Bulgarian literature, Slovak literature, Interliterary relations, Intercultural relations, Bulgarian, Translations

Napriek tomu, že Slovensko a Bulharsko sú geograficky pomerne vzdialené slovanské krajiny, z hľadiska obojstranného šírenia sa umeleckej literatúry a kultúry táto vzdialenosť v aktuálnom čase globálneho komunikačného „sieťovania" tak veľa neznamená. Práve naopak. Výtvorov ducha, slovnej, hudobnej či výtvarnej tvorivosti sa „fyzické" vzdialenosti týkajú oveľa menej. Existujú totiž „rytieri ducha", ktorí dokážu „premostiť" aj dva geograficky vzdialené svety.

Jedným z takýchto „rytierov ducha", či lepšie vyjadrené prelínateľov múzických literatúr a kultúr, teda konkrétne slovenskej a bulharskej, bol slovenský bulharista Ján Koška. Napriek tomu, že tento mimoriadne skromný literárny vedec, prekladateľ, básnik a dlhoročný riaditeľ Ústavu svetovej literatúry SAV už nie je medzi nami, urobil pre slovensko-bulharské medziliterárne vzťahy všetko, čo bolo počas života v jeho silách.

S menom Jána Košku bude navždy spojená popularizácia bulharskej literatúry a kultúry na Slovensku a naopak. Vzájomná inšpiratívnosť našich literatúr a kultúr sa dostala na vysokú úroveň aj vďaka nadšeniu tejto významnej osobnosti, ktorý vytvoril základy profesionálne kreovaného medziliterárneho a medzikultúrneho dialógu.

Ján Koška patril medzi špičkových odborníkov v oblasti dejín bulharskej literatúry. V roku 2006 tento významný slovenský bulharista síce zomrel, ale urobil počas svojho života to, čo by urobil každý, komu záleží na kontinuite, t.j. svoju „štafetu" posunul do rúk ďalších generácií bulharistov, ktorých sám ako školiteľ a literárny vedec v Ústave svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied pripravil.

Svoj mimoriadne pozitívny vzťah k bulharskej literatúre začal Ján Koška formovať už počas svojho študijného pobytu na Štátnej univerzite v hlavnom meste Bulharska v Sofii. Práve tento pobyt stimuloval jeho veľký záujem o bulharskú literatúru. S tým súvisela aj jeho ďalšia tvorivá činnosť, a to preklady mnohých titulov z bulharskej literatúry do slovenskej. Tento slovakista sa vďaka pôsobeniu v Sofii pretransformoval na elitného slovenského bulharistu, ktorý počas svojho pracovne plodného života kontinuálne vychovával ďalších nadšencov bulharistiky.

Medzi elitných slovenských bulharistov (jazykovedcov a literárnych vedcov) v plynutí času patrili a patria: V. A. Pogorielov, A. S. Isačenko, J. Stanislav, V. Blanár, Š. Ondruš, E. Horák, M. Dobríková, J. Huťanová, M. Košková a I. Hochel. Lingvisti sa exponovali v Slavistickom ústave Jána Stanislava a literárni vedci väčšinou pôsobili v Ústave svetovej literatúry SAV v Bratislave.

Ján Koška ako významný literárny vedec vydal niekoľko hodnotných monografií. V roku 1972 mu vyšla výborná monografia Bulharská básnická moderna, v roku 1978 Slovenské pohľady na bulharský juh (1876–1878), v roku 1985 Slovensko-bulharské literárne vzťahy a v tom istom roku aj monografia Recepcia ako tvorba. Jeho poslednou a mimoriadne cennou publikáciou bola monografia z roku 2003, ktorá vyšla pod názvom Slovensko-bulharské literárne vzťahy. V jeho literárnohistorickom zábere sa ocitlo dlhé časové obdobie (1926–1989). Vedecké diela Jána Košku patria medzi pilierové práce slovenskej bulharistiky a nikto ich nebude môcť obísť tak na slovenskej, ako aj na bulharskej strane. Práve za vynikajúce výsledky a vysokú odbornosť v oblasti výskumu uvedených medziliterárnych vzťahov bol Ján Koška vyznamenaný na Slovensku rôznymi oceneniani a plaketami a podobne i v Bulharsku (okrem iného mu udelili i titul Doctor honoris causa Sofijskej univerzity Sv. Klimenta Ochridského).

Na bulharskej strane patrí medzi významných propagátorov slovenskej literatúry najznámejší prekladateľ a produktívny reflexívny básnik Dimitar Stefanov. Vyštudoval síce bohemistiku v Prahe, ale krása a jemnosť slovenčiny mu učarovala, a tak sa začal viac zaujímať o slovenskú literatúru. Fascinovala ho tvorba našich spisovateľov, preto preložil 35 slovenských titulov a vydal aj niekoľko antológií zo slovenskej literárnej tvorby. Vo svojej práci prekladateľa sa uberal cestou selekcie múzickej kvality a prekladateľskej anticipácie z aspektu toho, čo by bulharská čitateľská obec dobre recipovala. Vo svojich odhadoch sa D. Stefanov ako človek, básnik a prekladateľ v jednej osobe nikdy nezmýlil. Obdivoval u každého spisovateľa niečo iné a singularitu slovenských tvorcov si vedel vždy oceniť. V súčasnosti 80-ročný prekladateľ D. Stefanov si zaslúži veľkú vďaku slovenských slovesných majstrov práve preto, že „otvoril bránu“ slovenskej literatúre do Bulharska, čo je nesmierne dôležité najmä pre umeleckú literatúru malého národa.

O kvalite tvorivých umeleckých prekladov D. Stefanova do slovenčiny svedčí aj fakt, že za svoju prekladateľskú činnosť získal už v roku 1971 cenu P. O. Hviezdoslava. Medzi slovenskými spisovateľmi, ktorých preložil do bulharčiny, pretože ich ľudsky i umelecky obdivoval, nie sú iba básnici (M. Rúfus, J. Smrek, J. Ondruš,

Ľ. Feldek, J. Mihalkovič, J. Stacho, M. Richter, L. Novomeský, V. Mihálik), ale aj prozaici (F. Hečko, J. Horák, P. Jaroš, J. Blažková, V. Šikula, P. Vilikovský a ďalší), pričom každý z nich ho oslovil jedinečnosťou svojej artepoetiky.

D. Stefanov napísal obdivuhodných 40 básnických zbierok, pričom z genologického hľadiska sa venoval okrem iných žánrov aj písaniu náročných sonetov a poém. Prejavil sa aj ako básnický experimentátor. Jeho poézia je recepčne nasmerovaná nielen na kategóriu dospelých čitateľov, ale aj na detských príjemcov.

Väzby medzi našimi národmi a štátmi, teda medzi Slovenskom a Bulharskom sa z hľadiska časového dynamicky a interaktívne posilňujú hlavne v oblasti kultúry. Na Slovensku majú Bulhari svoj Bulharský kultúrny inštitút v Bratislave a prostredníctvom neho sa usilujú propagovať jedinečnú (tradičnú) bulharskú kultúru a umenie na Slovensku. Myslím si, že jednou z veľkých možností, ako účinne zoznamovať slovenskú verejnosť s bulharskou literárnou produkciou a folklórnou tvorivosťou, sú nielen vystúpenia ich divadelných a folklórnych súborov, ale aj ponuka zaujímavých bulharských filmov pre slovenských divákov. Skvelú reklamu bulharskému filmovému a divadelnému umeniu robí až dodnes najpopulárnejší a najoceňovanejší bulharský herec Stefan Danailov. Ten zahviezdil nielen na domácom, ale aj na medzinárodnom filmovom nebi (napr. v talianskom seriáli Chobotnica, v televíznom seriáli Na každom kilometri). Stal sa známym aj u nás – v bývalom Československu –vďaka skvelému výkonu v mimoriadne obľúbenom televíznom seriáli Na každom kilometri).

Stefan Danailov sa stal nielen pre výnimočnú profesionálnu kvalitu, ale aj za vynikajúce výsledky v oblasti vysokoškolskej prípravy budúcich hercov (ako divadelný pedagóg) uznávaným ministrom kultúry Bulharska. Svojou zanietenou prácou sa stal významným akcentátorom hlbokej viery v humanizačné a integračné poslanie kultúry.

Kultúra iných národov je určite obohacujúcim fenoménom pre človeka. Aj slovensko-bulharské interkultúrne vzťahy otvárajú nové možnosti dynamickej spolupráce hlavne v oblasti sveta umení, t.j. vo sfére výtvarného, hudobného, koncertného, dramatického a filmového umenia, vydávania kníh a knihovníctva i v oblasti ochrany kultúrneho dedičstva. Myslím si, že slovanský priestor má čo ponúknuť globalizovanému svetu. Slovanský svet svojou jedinečnosťou a špecifikou (tradície, slovanský naturel, duchovné dimenzie národa) má výrazný tvorivý potenciál a veľkú perspektívu, tak ako o tom písal nielen J. G. Herder, ale aj náš geniálny Ľ. Štúr vo svojom diele Slovanstvo a svet budúcnosti.

Osobitnou a zároveň mimoriadne príťažlivou formou spoznávania iného národa a jeho špecifík je umelecká literatúra, pretože dokáže „prostredníctvom umeleckých príbehov či básní múzicky „zrkadliť“ podobu života národa a štátu. Medzi svetoznámych žurnalistov, najprekladanejších bulharských prozaikov a dramatikov 20. storočia, ktorí recepčne zarezonovali aj v slovenskej čitateľskej obci, patril Jordan Radičkov (1929–2004).

Poviedkový súbor Hady na lúkach odhaľuje nažité ľudské skúsenosti tvorcu, jeho zmysel pre detail, humor, tvorivé generovanie atmosférotvornosti a spätosť

s dedinským životom. Modality „hadej“ tematiky sú metaforickým stimulom nielen na spoznávanie života v prírode, ale aj ľudského života. V poviedke Jašterica z uvedeného súboru próz prozaik mimoriadne zaujímavým spôsobom zobrazil prelínanie reality a ireality, konkrétne snívania pri plnom vedomí, teda v bdelom stave. J. Radičkov píše svojrázne poviedky, v ktorých sa reálne postrehy zo života (autorov typický zmysel pre detail) často prelínajú s tajomstvami a bizarnosťami modelovanými fantáziou autora (oživuje napr. zviera z obrazu a robí ho súčasťou sveta literárnej postavy). Radičkov vo svojich prózach vychádza z koncepcie človeka, ktorý či chce alebo nie je organickou súčasťou prírody a mal by sa správať tak, aby ničením prírody nezničil aj sám seba. Preto jeho animálne postavičky hadov, žiab či jašteríc majú jasnú intenciu v súkolesí prírody a techniky a upozorňujú predovšetkým na desenzibilizáciu človeka. Jeho metaforický jazyk a symbolika príbehov ukazujú prstom na barbarstvo techniky (zabíjanie žiab autami na diaľnici, železné hady – haditý rad áut, čierny had – asfaltová diaľnica), deekologizáciu a rozbehnutý proces sebazničenia človeka, ak neustráži mieru technizácie sveta a vlastnej humánnosti.

J. Radičkova zaujíma predovšetkým jednoduchý a čestný dedinský človek spätý nielen s prírodou, ale aj so starými ľudovými zvykmi a poverami. Jeho voľná „hra“ s fantáziou spôsobuje, že povery prekrúca, hyperbolizuje, alebo slobodne kreuje podľa vlastných predstáv a umeleckých intencií. Aj vo svojich Nežných poviedkach, ktoré vyšli v bývalom Československu v roku 1987, zobrazuje v prvej z nich s názvom Rarášok (rozprávkový tvor, nesmierne pracovitý domáci duch) práve povery a čary (miznutie vecí, rarášok tká, píli drevo, zhadzuje sneh, dokonca – píše poviedku namiesto samotného autora, ktorý si medzitým užíva život). V prózach je zaujímavé aj Radičkovo oslovovanie čitateľa slovným spojením „drahý čitateľ“ (hra s čitateľom a fantáziou), pričom jeho komunikácia s čitateľom má šancu vtiahnuť ho viac do deja.

Práve pre nás Slovákov je zaujímavý najmä fakt, že J. Radičkov využil vo svojej tvorbe aj slovenské motívy, a to v novele Žltý kožený melón, kde spracoval východoslovenskú anekdotu o vlkoch.

J. Radičkov rozhodne dokáže zaujať čitateľa ako narátor a navyše aj preto, že jeho volanie po humanizácii človeka a sveta je naliehavé a esteticky účinné. Na rozprávačskom majstrovstve Radičkova participuje najmä jeho cit pre autenticitu, prirodzenosť človeka a sveta. A v tom spočíva sila a príťažlivosť jeho prozatérskeho umenia.

Myslím si, že tak ako je na Slovensku čitateľsky sledovaná bulharská literatúra, to isté platí aj naopak. Pri reflektovaní tejto problematiky som zrealizovala čitateľský prieskum v knižniciach, pretože čitateľská situácia či situácia čitateľa po radikálnych spoločensko-politických metamorfózach v roku 1989 v priestore bývalého OSTBLOKU sa výrazne zmenila a všetci vieme, že z hľadiska frekvencie a kvality čítania, žiaľ, iba k horšiemu. Kým recepčná situácia pred rokom 1989 bola pomerne priaznivá, čo sa týka výskytu a čítania konkrétne bulharskej literatúry bola priaznivá, o čom svedčili výpožičky kníh takých bulharských spisovateľov,

akými boli J. Radičkov, V. Mutafčievová, D. Stefanov. I. Kalčev, M. Asenov alebo D. Dimov, či A. Guľaški, situácia v čítaní (nielen bulharských spisovateľov) nie je radostná, čo sa týka počtu výpožičiek. Anticipujem podobnosť recepčnej situácie aj na druhej strane, teda v Bulharsku. Preto by sa malo v súčasnosti viac pozornosti venovať slovanskému fenoménu a čítaniu slovanskej literatúry, pretože gýčová produkcia, ktorá sa k nám valí zo Západu od roku 1989, nesleduje primárne etickoestetické hľadiská a neprináša (česť výnimkám) hlboké myšlienkové posolstvá, ale iba plytkosť a napĺňanie komerčných záujmov, čo je podľa môjho názoru z hľadiska kultúrnotvornosti a literárnej vzájomnosti bilaterálne veľmi znepokojujúce.

Podobne ako slovenská literatúra zmenilia svoju tvár po „nežnej revolúcii“ v roku 1989, tak v priebehu 90-tych rokov aj bulharská literatúra výrazne zmenilia svoje ideové a estetické dimenzie, zbaviac sa predošlej ideologickej konštanty, a má určite „komornejšiu“ orientáciu. Súčasným špičkovým bulharským básnikom a prozaikom je mimoriadne talentovaný spisovateľ G. Gospodinov, pričom o čítanie jeho diel je veľký záujem nielen na Slovensku, ale aj v Čechách. Medzi veľmi zaujímavých básnikov v danom období patrili a aj v súčasnosti patria P. Dojnov, T. Markov, V. Vidinski a poetky N. Radulova, A. Ličevova, S.Čolevova, či B. Penčeva a ďalší.

Práve o podnecovanie čulých slovensko-bulharských medziliterárnych vzťahov na Slovensku sa usilujú slovenskí spisovatelia. Medzi výrazné slovenské spisovateľské a kultúrnotvorné osobnosti, ktoré chcú stimulovať bilaterálne kultúrne a medziliterárne vzťahy, patrí aj skvelý prozaik a vynikajúci esejista Ján Tužinský. Ten ako predseda Spolku slovenských spisovateľov sa zaslúžil o výrazné rozvíjanie bulharsko-slovenských kultúrnych vzťahov a posilňuje ich svojimi aktivitami aj naďalej. Dôkazom jeho agility bolo udelenie vyznamenania ministra kultúry Bulharskej republiky za rozvoj bulharsko-slovenských kultúrnych vzťahov. Osobitne chcem vyzdvihnúť skutočnosť, že medzinárodne uznávaná osobnosť Jána Tužinského patrí k tým, ktorí iniciovali založenie Medzinárodného fóra Vyslanci Slovanstva. J. Tužinský ako človek, spisovateľ, Slovák a Slovan si uvedomuje dôsledky kruto postupujúcej globalizácie pre slovanský svet. Pre jeho inšpiratívne eseje o tzv. liberálnej demokracii a humanizme, vláde klamstva, či o neblahých dôsledkoch moderného kapitalizmu na svet (aj náš slovanský) ho mnohí prirovnávajú k Sartrovi a Dostojevskému. Jeho znamenité eseje s názvom Motiviáda sa tematicky upínajú k reflexii vzťahov medzi politickou mocou a literatúrou.

Myslím si, že práve také osobnosti ako je Ján Tužinský, ale aj prozaik, básnik, dramatik, prekladateľ, aforista, žonglér so slovami a šéfredaktor Literárneho (dvoj)týždenníka Pavol Janík urobili mnoho pre utužovanie slovensko-bulharských medziliterárnych a medzikultúrnych vzťahov. Výber z poézie P. Janíka bol v roku 2003 preložený (okrem iných svetových jazykov) aj do bulharčiny. Ide o mimoriadne agilného spisovateľa a novinára, tajomníka Spolku slovenských spisovateľov, ktorý vždy prejavoval záujem o vzájomný medzikultúrny a medziliterárny dialóg (ako bývalý predseda SSS) podobne ako Ján Tužinský – súčasný predseda Spolku slovenských spisovateľov.

Som presvedčená, že súčasná globalizácia a postupujúca celosvetová hospodárska kríza ešte viac podnieti zomknutosť slovanského sveta, multilaterálnu spoluprácu slovanských národov a štátov. Sklamanie z dekadentných procesov, ktoré v súčasnosti prebiehajú na globálnej úrovni, môže zjemňovať len revitalizácia osvedčených druhov spolupráce a k tým rozhodne patrí aj spolupráca Slovenska a Bulharska, a to v mnohých oblastiach, kultúru a literatúru nevynímajúc, pretože práve prostredníctvom nich sa najskôr realizuje vzájomné priblíženie a myšlienkové i duchovné obohacovanie obidvoch národov.

LITERATÚRA

Бахнева 1993: Бахнева, К. *Преселението на художественото слово. Полският романтизъм и модернизъм и френският символизъм в българския поетичен контекст от края на XIX до 20. години на XX век.* Ред. А. Пенчева. София : Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1993.

Бахнева 2008: Бахнева, К. Една непроучена концепция на българския литературен историк Боян Пенев. – В: *Славянска филология.* Т. 24. Сборник с доклади и статии за XIV Световен конгрес на славистите. Ред. Т. Бояджиев, Р. Кунчева, С. Николова, П. Карагъозов, А. Балевски. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2008, 62–74.

Bahneva 2010: Bahneva, K. Śladami Herdera i dalej. Wokół ostatniego kursu wykładów Bojana Penewa (1882–1927). – W: *Dom na pograniczu. Dom na pohraničí*. Tom interdyscyplinarnych prac naukowych pod redakcją Libora Pavery. Bielsko-Biała: Agencja Reklamowa PROMIX, 2010, 375–407.

Bieleková 2010: Bieleková, K. Čítanie súčasnej poézie v školách. – In: *Slovenský jazyk a literatúra v škole,* ročník 57, dvojčíslo 9 – 10/2010/2011, 282–284.

Dorovský 1978: Dorovský, J. *Slovník spisovatelů. Bulharsko.* Praha: Odeon, 1978.

Janík 2004: Janík, P. *Táranie nad hrobom*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004.

Kominarec, Kominarecová 2005: Kominarec, I., Kominarecová, E. *Multikulturalita a edukácia*. Prešov: FHPV PU, 2005.

Koška 2003: Koška, J. Slovensko-bulharské literárne vzťahy (*1826–1989)*. Bratislava: Veda a Ústav svetovej literatúry SAV, 2003, 192s.

Mikula 2005: Mikula, V. *Slovník slovenských spisovateľov*. Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2005.

Radičkov 1978: Radičkov, J. *Všetci a nik*. Bratislava: Smena, 1978, 167s.

Radičkov 1987: Radičkov, J. *Nežné poviedky.* Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1987, 284s.

Tužinský 1993: Tužinský, J. *Motiviáda.* Bratislava: PEREX, 1993.

СЛАВИСТИКАТА И БЪЛГАРИСТИКАТА В ЯПОНИЯ

Райна Камберова, Кенджи Тераджима

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ /
Токийски университет за чужди езици

The article presents the history of Slavic and Bulgarian studies in Japan. It assumed the traditions in translations from Slavic languages to Japanese and key figures in Slavic studies in Japan universities.

Key words: Slavic studies, Bulgarian studies, Japan, history

Славистиката има дългогодишна история в страните от Европа и Америка. В Япония обаче тя е относително нова специалност, която започва активно да се развива през 70-те години на XX в. (Ниномия 2004: 64). Под славистика в японските университети дълго време се разбира само изучаване на руски език и литература и едва през 90-те години на миналия век се появяват като отделни специалности бохемистиката и полонистиката.

Изследванията върху историята на японската славистика не са много. Проведената библиографска справка разкри, че най-много текстове по въпроса има на японски език, както е логично да се предположи, на второ място се нареждат статиите на славянски езици от японски изследователи[1] и няколко текста на английски език[2]. На български език специално посветени на темата са две изследвания – статия на Юми Ниномия „Славистиката и българистиката в японските университети от XVIII век до XXI век“ (2004) и частите в книгата на Евгений Кандиларов „България и Япония. От Студената война към XXI век“ (2009), засягащи културните взаимоотношения между двете страни.

1. Славистиката в Япония

Периодизация на историята на славистиката в Япония предлагат Юми Ниномия във вече споменатата статия и Такаюки Ито в „Славяноведение в Японии: история, учреждения и проблемы“ (Ито 1980). В първия случай обаче проблемът на периодизацията не е цел на изследването, а във втория – прилаганата периодизация не е актуална, защото от публикуването ѝ вече са изминали повече от 30 години. Ето защо въз основа на споменатите статии

[1] Шоичи Кимура и Йошиказу Накамура, Изучение древнерусской литературы в Японии (1962); Такаюки Ито, Славяноведение в Японии: история, учреждения и проблемы (1980); Джуничи Сато, Славистика в Японии (1983); Коджи Морита, Обучение славянским языкам в японском высшем учебном заведении: современное состояние, проблемы и перспективы (2003); Коджи Морита, Slawistyka w Japonii – krótki zarys historii i stan dzisiejszy (2001); Токимаса Секигучи, Polonistyka w Japonii (1997).

[2] Шоичи Кимура, The Study of Russian in Japan (1953).

предлагаме друга: а) от средата на 70-те години на XIX в. до началото на 30-те години на XX в.; б) от началото на 30-те години на XX в. до края на Втората световна война; в) от края на Втората световна война до началото на 60-те години – развитие на университетската славистика; г) от началото на 60-те години до 90-те години; д) от 90-те години до днес.

Първият етап – от средата на 70-те години на XIX в. до началото на 30-те години на XX в. – се характеризира с политическите промени в Япония, в резултат на които се провеждат значителни обществени реформи и се слага край на изолацията на страната, продължила 250 години. Японската интелигенция, която отдавна се стреми да разшири познанията си за света, започва да изследва културата и езиците на другите страни. Много млади учени и студенти са изпратени зад граница, за да се запознаят с културата и обществото на Запада. Някои от тях заминават за Русия, която привлича вниманието на японската интелигенция в две области – художествената литература и обществената мисъл (Ито 1980: 130).

Новата политика на страната спомага за повишаването на интереса към Русия и в средата на 70-те години на XIX в. в Токио е основаван Институт за чужди езици, в който за първи път се преподава руски език. От този институт излизат първите преводачи на руска литература като Шимей Футабатей, писател и преводач на И. С. Тургенев, и неговия ученик – Садатоши Ясуги. Последният се дипломира в Университета в Санкт Петербург и след завръщането в родината си продължава активно да се занимава с русистика. С. Ясуги е смятан за основоположник на русистиката в Япония (Ито 1980), същевременно е автор и на първия научен руско-японски речник, който се използва и до ден-днешен. Сред учениците на С. Ясуги може да се изброят имената на много известни русисти – Шоичи Кимура, Масао Йенекава, Хакуйо Накамура, Хисаитиро Хара и др., които стават първите преводачи на японски език на А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гогол, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевски, А. П. Чехов и др. Тяхната преводаческа дейност е толкова активна, че до средата на 30-те години на XX в. почти всички основни произведения на руската класика са издадени на японски език.

Резултат от новата политика на Япония за изучаване на чужди езици и култури е откриването на Катедра по руска литература през 1920 г. в един от най-големите частни университети в Токио – „Васеда“. През следващата година в Осака е основано друго учреждение – Институт за чуждестранни езици с Катедра по руски език – втора поред в страната. През 1925 г. в старата столица на Япония – Нара, отваря врати частният институт за чужди езици „Тенри“, който също има Катедра по руски език.

След Октомврийската революция започват да се появяват преводи и от полски език (В. С. Реймонт, С. Жеромски, Х. Сенкевич и др.), но те са от трети език, най-често английски. До Втората световна война в Япония все още няма нито един учен или преводач, който да владее друг славянски език освен руски.

През 40–50-те години на XX в. вниманието на японските изследователи се насочва към обществените науки или по-точно към икономиката. Създава се организация на славистите икономисти в рамките на Научната асоциация по политическа икономика, чиито проучвания са насочени към юридическата и политическата система на социалистическите страни. През 1955 г. е основан Институтът за славистика към Университета „Хокайдо“ в Сапоро, който в началото е част от Юридическия факултет и има само един щатен професор, но през следващите 20 години постепенно разширява дейността си. През 1978 г. е прекръстен на Изследователски център за славистика и е трансформиран в самостоятелна административна единица с 10 щатни места за преподаватели. През 80-те години институтът вече може да се похвали с повече от 30 щатни сътрудници – литературоведи, историци, политолози, икономисти и др.

За развитието на славистиката след Втората световна война голяма роля играят личността и дейността на Шоичи Кимура (1915–1986) – славист с широко поле на научни интереси и първия русист, който се занимава не само с руски, но и с останалите славянски езици. Той успява да обучи широк кръг от млади последователи, които специализират различни славянски езици. През 80-те години именно някои от учениците му започват да издават първите славистични списания като „Japanese Slavic and East European Studies“ в Киото (издава се от 1980), „Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures“ в Токио (от 1983), „Acta Slavica Iaponica“ в Сапоро (от 1983).

Въпреки дейността на учени като Ш. Кимура славистиката дълго време не е самостоятелна научна специалност, а съществува под понятието „русистика“ и/или „лингвистика“. След разпадането на Съветския съюз и смяната на политическите режими в страните от Централно-Източна Европа тази ситуация постепенно започва да се променя. През 1991 г. с решение на Министерството на образованието на Япония са открити полска и чешка филология в Токийския университет за чужди езици (ТУЧЕ). Инициативата е на професорите Еичи Чино и Такуя Хара (Sekiguchi 1997: 211), а днес и двете катедри имат по двама щатни преподаватели и по един лектор от съответните страни. За сравнение руската катедра в същия университет има шест щатни преподаватели и един лектор.

Тенденцията за разширяване на славистичните изследвания извън пределите на русистиката се забелязва и в други японски университети. През 1994 г. във Факултета по литература на Токийския университет съществуващата русистика е преименувана на славистика. Във Факултета по литература в Университета в Киото през 1996 г. е създадена нова научна специалност – славянска филология.

2. Българистиката в Япония

За развитието на интереса към българистиката в Япония голямо значение има преводът на художествена литература. Както бе споменато, от 20-те години на XX в. започват да се превеждат редица руски автори, а през 50-те години се появяват преводи и на други славянски писатели. Първоначално преводите на българска литература се осъществяват през трети език, най-често английски или есперанто. Такива са примерите с превода на „Андрешко“ на Елин Пелин (1952) от есперанто, превода на „Една българка“ на Иван Вазов (1961) и сборника „Български поети“ (1962) – от английски език. През 60-те години се появяват преводи от български език и най-често те са дело на преводачите Рокуя Мацунага и Мисако Маки. Оттогава насам в полето на превода на българска литература в Япония работят много преводачи, чиято дейност заслужава да бъде обект на отделно изследване. Не бихме могли обаче да пропуснем да дадем кратка информация за един от най-изтъкнатите от тях – Рокуя Мацунага (1928–1998). Интересното при него е, че той е гимназиален преподавател по английски език, който изучава български език сам. Единствената школовка, която получава, е по време на посещенията му на Летния семинар за българисти на Софийския университет и от частните му посещения в България. За преводач, който не е получил съответното езиково образование, списъкът с преведените произведения е наистина впечатляващ – „Български народни приказки“ (1964), „Под игото“ (1976), „Тютюн“ (1977), „Спартак“ (1979), „Железният светилник“ (1981), „Време разделно“ (1988), разкази от Иван Вазов, Елин Пелин, Й. Йовков, Е. Станев и др. Р. Мацунага е автор и на две кратки граматики на българския език с речник (1987, 1990), и на първия българско-японски речник (1995). За дългогодишната преводаческа дейност и популяризирането на българската литература в Япония Р. Мацунага е награден с орден „Кирил и Методий“ I степен (1981) и с медал „1300 години България“ (1983) (Кандиларов 2009: 284).

След смъртта му преводите от български език намаляват значително. Към настоящия момент ситуацията не е по-различна – превод на българска литература в Япония през последните години почти няма.

Задълбочаването на интереса към българската етнография, фолклор, история сред японците е резултат от целенасочената дългогодишна политика на българските власти и Софийския университет, които от 1962 г. до средата на 90-те години редовно осигуряват възможност за обучение на японски изследователи. Изброените дотук имена, а и много други, са преминали обикновено едногодишен или няколкогодишен курс на обучение, най-често във Философския или Историческия факултет. Почти всички обучавали се в България запазват дълготраен интерес към въпросите на българистиката, преподават български език в японски университети, превеждат художествена и научна литература.

Друг важен фактор за развитието на българистиката и подготовката на специалисти в областта на българистиката са провежданият Семинар по български език за чуждестранни българисти и слависти, организиран от Софийския университет, и симпозиумът на чуждестранните преводачи на българска художествена литература, организиран от Съюза на преводачите в България. Сред участниците от Япония са преводачите Мисако Маки, Рокуя Мацунага, филолозите Джуничи Сато, Бунджи Обунай, Еичи Чино, Йоко Яойота и историците Моримиро Фуджи, Ясуо Кинбара, Джунко Имаи, Йохей Такеда, които продължават да се занимават с българистика през целия си живот.

След политическите промени в Източна Европа, в японските университети се откриват чешка и полска филология, но не и българска. Оттогава насам това положение не се е променило – български език се преподава ежегодно като свободноизбираем предмет само в два университета. Курсовете се предлагат всяка година като възможност за изучаване на втори славянски език. Споменатите учебни заведения са ТУЧЕ и Университетът „Сока“.

В ТУЧЕ от началото на 80-те години български език преподава проф. Еичи Чино. След неговото пенсиониране курсовете по български продължава проф. Кенджи Тераджима, за когото ще дадем допълнителна информация по-нататък. И до настоящия момент курсът е едногодишен, свободноизбираем за студенти от всички специалности. Предпочитан е от русисти, полонисти и бохемисти, но се посещава средно от около 10 души – студенти и докторанти.

В Университета „Сока“ български език също се изучава като свободноизбираема дисциплина. При наличието на желаещи студенти се организират два курса годишно: един за начинаещи с преподавател Юми Ниномия и друг – за напреднали с преподавател Куниши Хишикава. Значима фигура в областта на българистиката в Япония е дългогодишният преподавател по български език Юми Ниномия, защитила докторска степен във Философския факултет на Софийския университет през 1993 г. Тя е автор и на разговорника за японци „Колкото за начало: български език“ (2006).

Освен това в Токийския университет се организира едногодишен курс за начинаещи с преподавател проф. Кенджи Тераджима. Тук курсовете не се провеждат всяка година, а се редуват с такива по други славянски езици, т.е. преподаването на български е почти през 4 години. Но същият университет може да се похвали с Кръжок за изследване на диалектическите особености на българския език, който започва през 1999 г. Кръжокът събира един път месечно преподаватели, докторанти и студенти за изучаване и анализ на диалектическите особености на българския език. Редовни участници са Джуничи Сато, Кенджи Тераджима, Моюру Мацуаме, Кента Сугай и др.

Говорейки за българистиката в Япония, не можем да не отбележим приноса на един от най-видните учени в историята на японската българистика – Кенджи Тераджима, чиито изследвания и научен труд са фокусирани изцяло върху проблемите на българската етнография, фолклористика и езикознание.

През 1976 г. К. Тераджима специализира история и български език за четири години в Софийския университет. От 1992 г. К. Тераджима преподава български език в редица университети – „Чиба“, ТУЧЕ и Токийския университет, като в същото време работи като сътрудник в Института за изследване на езици и култури от Азия и Африка. Тема на неговите интереси са християнските и мюсюлманските прилики в обичаите и културата на България. Характерът на неговия труд налага чести пътувания до страната, където по време на изследователския си престой в гр. Бяла черква, Великотърновско, той прави важно откритие за българската етнография и история – намира дневника на българския селянин Илия Ванков от 1900 г. Със съгласието на семейството на автора той е публикуван в Япония през 1997 г. в два тома. Първият том съдържа текстове с бележки относно значението на думите и копие на оригиналния текст. Вторият том е оформен като исторически и етнографски коментар, анализ на дневника и индекс на английски език. Изданието става ценен източник на информация за историци, фолклористи, етнографи и други специалисти. Доказателство за научния интерес към откритието на проф. Тераджима е книгата на проф. Иван Илчев „Междено време“ (2005), базирана именно на дневника на бай Илия.

За развитието на българистиката Кенджи Тераджима допринася и с написването на първия учебник по български език за японци „Български език – експрес“, публикуван за първи път през 1990 г. Учебникът е основната система, по която се преподава български в Япония, отличава се с ясна теоретична структура, съобразена с особеностите на японското езиково възприятие, подбран лексикологичен материал и практическа насоченост на текстовете. За последните двадесет години учебникът е преиздаван няколко пъти, използван е като помагало от много студенти и самостоятелно изучаващи езика японци. Несъмнено ефективността на учебника е положителна, за което съдим от нивото на владеене на български език и от теоретичната подготовка на участника в Единадесетите славистични четения – Кента Сугай.

От 2011 г. авторите на настоящата статия (К. Тераджима, Р. Камберова) с помощта на младия българист К. Сугай пишат нов учебник по български език. Очаква се през 2012 г. проектът да приключи и по този начин да се направи още една малка стъпка към популяризирането и осъвременяването при изучаването на българския език в Япония. Надяваме се също така, че наличието на вече утвърдени българисти, на учебни материали за изучаване на езика в Япония скоро ще доведе до откриването на българистиката като самостоятелна специалност подобно на полонистиката и бохемистиката.

ЛИТЕРАТУРА

Ито 1980: Ито, Т. Славяноведение в Японии: История, учреждения и проблемы – В: *Slavic Studies* № 25, Sapporo, 1980, 127–147.

Кандиларов 2009: Кандиларов, Е. *България и Япония. От Студената война към XXI век,* София: издателство „Дамян Яков“, 2009.

Морита 2003: Морита, К. Обучение славянским языкам в японском высшем учебном заведении: современное состояние, проблемы и перспективы“ – В: *Исследование славянских языков и литератур в высшей школе: достижения и перспективы: Информационные материалы и тезисы докладов международной научной конференции.* Под ред. на В. П. Гудкова, А. Г. Машковой, С. С. Скорвида. Москва, 2003.

Ниномия 2004: Ниномия, Ю. „Славистиката и българистиката в японските университети от XVIII век до XXI век“ – В: *Българистика / Bulgarica. Информационен бюлетин*. 8/2004, София: АИ „Марин Дринов“, 2008, 63–66.

Сато 1983: Сато, Дж. Славистика в Японии – В: *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures. Japanese Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*, Tokyo, 1983, 97–102.

Kimura 1953: Kimura, S. The Study of Russian in Japan – In: *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, Vol. 9, № 4 (Slavic Word 2), New York, 1953, 349–353.

Morita 2001: Morita, K. Slawistyka w Japonii – krótki zarys historii i stan dzisiejszy – In: *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej,* 37, Warszawa, 2001, 267–278.

Sekiguchi 1997: Sekiguchi, T. Polonistyka w Japonii. – In: *Język polski w kraju i za granicą*, tom II, Warszawa, 1997, 209–217.

ХУДОЖЕСТВЕНИ ИЗМЕРЕНИЯ НА ВРЕМЕТО

ВРЕМЕТО И ИСТОРИЈАТА ВО МАКЕДОНСКАТА ДРАМСКА ЛИТЕРАТУРА

Нада Петковска

Факултет за драмски уметности
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

The questions of Time and History confirm their actuality in a somewhat longer period of constituting of the Macedonian dramatic literature. The goal of this approach is each generation to be able to offer its own understanding of the past. Nowadays, it comes down to a certain ‘explosion of a memory’ that infers a challenge of creative reconstruction, reevaluation of the cultural past, as its revision and reinterpretation, that is, re-semanticizing of the works from the past.

Key words: history, tradition, identity, re-semantization, creative reconstruction, re-interpretation

Драмската уметност започнува со постепеното оддалечување од ритуалот посветен на богот Дионис. Во почетокот темите ги црпи од богатата грчка митологија, а само ретко од историски настани (на пр. *Персијци* од Ајсхил).

Аристотел во *Поетиката*, имајќи ја предвид спецификата на уметничкото изразување, ја нагласува разликата помеѓу историјата и литературата, помеѓу реалното и веројатното. Според него, „работата на поетот не се состои во тоа да кажува тој она што станало, ами како би можело нешто да стане и она што е можно според веројатноста или нужноста.“ (Аристотел 1990: 48). Разликата меѓу поетот и историчарот за Аристотел се состои во тоа што историчарот зборува за она што станало, а поетот – за она што можело да стане. Неговиот заклучок, што произлегува оттука е дека поезијата е подлабока и поважна од историјата, затоа што зборува за она што е општо, додека историјата за она што е посебно.

Прашањата за веројатноста, за општоста и за посебноста, стануваат клучни теориски поставки на драмската уметност. Конкретните историски настани, историското време, бавно навлегуваат во драмската уметност. (Тука треба да се истакне оригиналната појава на историските хроники на В. Шекспир, потоа периодот на просветителството и особено периодот на романтизмот, како мошне значајни за навлегувањето на историјата во драмската литература и во театарот).

За дваесеттиот век карактеристични, иако не единствени начини за прикажување на историјата, т.е. на историското време се, од една страна, средствата на современата гротеска, или драмата на абсурдот, и постапката на ремитологизација, од друга.

Започнувајќи од втората деценија на 20-тиот век ’ремитологизацијата’, ’возобновувањето’ на митот станува мошне значаен процес во европската

култура, а особено се реактуелизира во драмските дела на егзистенцијалистите, што во периодот меѓу двете светски војни се трудат, преку него, да ја истражат и да ја протолкуваат историјата.

Прашањето за времето и историјата во македонската драмска литература отвора интересни можности за истражување, затоа што, во различни периоди и кај различни автори, добива поинакво значење и оригинален третман.

Во глобала, можеме да издвоиме неколку карактеристични периоди и пристапи:

– крајот на деветнаесеттиот век и почетокот на дваесеттиот
– периодот по 1945 година до седумдесеттите
– седумдесеттите/осумдесеттите години
– крајот на дваесеттиот век

Појавата на драмската литература и на (своевиден) театарски живот како во Македонија, така и во другите балкански земји, (ако не се сметаат пластарите ритуални форми, дејноста на скомрахите и слични појави), може да се определи со средината на деветнаесеттиот век, кога настанува еден просветителско-класицистички модел, карактеристичен за училишните претстави на Ј. Хаџиконстантинов-Џинот, базирани на античките митови, но и со актуелнополитички алузии.

Ако дејствувањето на Џинот е во рамките на најавената преродба на балканските простори, а со тоа и во доста скромни рамки и на Македонија, дејствувањето на Чернодрински се одвива на крајот на тие процеси, кога веќе покрај културната преродба, се иницира и национално-политичка. Неговото дејствување покажува сродност со театарските активности и во другите балкански земји, каде што за време на преродбенските процеси се негуваат родољубиво-историски драми и трагедии во кои преовладува тенденцијата за национално самоодржување и самопотврдување.

Според еден од најдобрите познавачи на делото на В. Чернодрински, А. Алексиев, Чернодрински создава „опфатен од општиот патриотски занес“ (Алексиев 1992: 104) и во своите едночинки, а потоа и во пообемните драмски дела (парадигматична секако е *Македонска крвава свадба*), прикажува реални случки од животот на неговото време. Заедничка карактеристика на овие текстови е што претставуваат варијации на страдањата и искушенијата на народот во периодот на турското ропство, како и завршната поента: повикот за борба. Чернодрински настојува да го прикаже своето време, бурното време во кое живее, за што сведочи познатата негова изјава во врска со *Македонска крвава свадба*, во која вели дека тој само ги препишал суровите настани што секојдневно му се случувале на поробениот македонски народ.

Овој специфичен вид родољубиво-романтичарско-реалистичка драма на Чернодрински, настаната под директно влијание на актуелните историско-политички настани, е еден од главните модели на македонското драм-

ско творештво од крајот на деветнаесеттиот и почетокот на дваесеттиот век. Сличен е и пристапот во драмите на М. Цепенков (*Црне војвода*), на Д. Молеров (*Ајдучка полјана*).

Според А. Алексиев, во дваесеттите години на дваесеттиот век, Чернодрински отвора „целосно нова страница во аналите на нашата драмска литература“ (Алексиев 1992: 165). Така настануваат драмите *Цар Пир* (1921), *Слав Драгота* и *Бурите крај Вардар* (1925), напишани веќе на бугарски јазик. Во нив станува збор за настани од минатото – времето на Самуил, Илинденското востание, т.е за еден поширок преглед на историските настани, значајни за македонскиот народ. Иако не успева сосем да се ослободи од патетиката, како и од некои познати реквизити на романтичарскиот театар, Чернодрински, сепак, покажува знаци на промена, што се гледа, од една страна, од приказот на драстичните психолошки судири (од типот: должност – интимни желби) како и внесувањето на симболи.

Појавата на историската тематика главно е карактеристична за периодот на романтизмот, за времето на конституирањето на нациите, кога низ историјата се бара потврда за корените на самобитноста на еден народ. Во Македонија, како резултат на задоцнетото национално ослободување, забележуваме и своевиден задоцнет романтизам во драмското творештво, што се манифестира преку интересот за историските теми и по 1945 година.

Веќе во првата декада по ослободувањето, В. Иљоски ја пишува драмата за познатиот сердар, *Кузман Капидан* (1954), потоа драмата посветена на Илинденското востание, *Окрвавен камен* (1968), што всушност претставува пригодна драматизација на дел од оваа епопеја, со неодминливата патетика во приказот на херојството на јунаците од Илинден.

Истовремено со споменативе текстови, и нешто подоцна, не со некаков закономерен континуитет, историските теми се појавуваат во драмите *Иваџ* (1959), *Владимир и Косара* (1968), *Рог* (1979) од С. Таневски, *Самуил* (1969) од Д. Маленко, *Залез зад езерската земја* (1973) од Т. Арсовски.

Повеќето наслови се однесуваат на драматичните настани од периодот на Самуиловото владеење, семејните разиџдувања што водат до меѓусебно уништување на блиските роднини, но и на подлата шпиунска игра на Византијците, што само го забрзува падот на оваа династија. Текстовите што македонските автори ги посветуваат на Самуиловото време, се интересни како обиди да се осветли овој период од македонската историја, што истовремено претставува и обид да се создаде своевиден модел на македонска историска трагедија.

Посебно интересен е третманот на историјата во периодот на седумдесеттите години на дваесеттиот век, особено во делото на еден од најзначајните современи македонски драмски писатели, Коле Чашуле. Во драмската трилогија *Црнила* (*Црнила* 1961, *Житолуб* 1978*, Суд* 1980) преку темата на политичките убиства на македонските борци за независна Македонија (Ѓ. Петров, П. Тошев), Чашуле ги фокусира политичките проблеми и состојбата

на Македонија по Илинденското востание и после Првата светска војна. Станува збор за интересен модел на историско-проблемска, идејна драма, преку која се просудуваат клучните моменти од неодамнешното минато на македонскиот народ, пресудни за неговата иднина, преку актот на изборот, според примерот на француските егзистенцијалисти. Во случајов овој акт значи одбирање на смртта, како највисок израз на несогласувањето со наметнатата политичка ситуација на Македонија.

Интересот кон историските теми крактеристичен е и за наредните декади (*Богунемили*, 1971 од П. М. Андреевски, *Клада*, 1979 од С. Дракул, *Самуил,* 1980 од Ѓ. Сталев, *Алексијада* 1982 од Б. Ѓузел и др.). И овие дела претставуваат драми на идеја, бидејќи преку судбината на познатите историски личности се разгледуваат клучните дилеми на одредено време, а истовремено се поставува проблемот на човековиот избор, неговата одговорност за состојбите во земјата (пред се кај Андреевски и Ѓузел).

Во динамичниот развој на драмската литература и на театарот во Македонија посебно место зазема периодот што ги опфаќа последните години на дваесеттиот век, за кои е карактеристично паралелно постоење на разнородни текови, за кои најсоодветна определба би била дека се реализираат помеѓу модернизмот и постмодернизмот

Како што укажува Б. Павловски: „Најмладата група македонски драматичари стапува на театарската сцена во оние моменти кога модернизмот достигна висока организација на изразот и изврши деконструкција на културните елементи на Историјата, а постмодернизмот иницира иновациска реинтерпретација и ресемантизација на книжевното наследство како на сé уште неискористено содржинско находиште.“ Овие автори, според Павловски, се „своевидни чувари на достоинството на наследството и трагачи за онтолошките исходишта на националната културна парадигма.“ (Павловски 2000: 53).

На крајот на векот повторно се актуелизира прашањето за идентитетот, идентитетската меморија, прашања кои во разни форми се појавуваа во еден подолг период на конституирањето на македонската дерамска литература.

Според Б. Сушец-Микиели, со будењето на секоја ’експлозија на меморијата’ доаѓа предизвикот за реконструкција. Според неа, „реконструкцијата може да биде ревизија и реинтерпретација, при што ’креативната реконструкција’ ќе биде особено типична за историски периоди во кои реконструкцијата на минатата култура интервенира со радикални нови форми на еретичко мислење, самозапрашување и сомнежи.“ (Сушец-Микиели 2007: 42).

Креативната реконструкција подразбира (меѓу другото), ресемантизација на делата од минатото, нови толкувања на минатото. Една од основните преокупации на македонската драмска продукција и на македонскиот театар на крајот на дваесеттиот, и на почетокот на дваесетипрвиот, (сé уште) е потрагата по сопствениот идентитет (историскиот, националниот, но и субјективниот), проблем што го чини јадрото на творештвото на повеќе значајни драмски ав-

тори (К. Чашуле, Г. Стафановски, Ј. Плевнеш, С. Насев, Д. Дуковски. Секој од нив му пристапува на ова прашање од свој аспект, преку сопствено видување и интерпретација. Она што е интересно е дека кај повеќето споменати автори, рememоризацијата на минатото всушност претставува рememоризација на В. Чернодрински и неговото дело.

Зошто Чернодрински?

Како што истакнавме и понапред, Чернодрински е автор кој го обележа театарскиот, но и национално-политичкиот живот на Македонците на самиот почеток на дваесеттиот век. Со целокупната своја појава и дело, што претставуваат неодвоива целина, тој претставува своевиден наратив, што може да се дефинира како „ ...институционализирана приказна, усогласена со владејачките културни, етички и наративни конвенции. Тој е складиште на информации, дискурс на меморијата, алатка на историографијата. (...). Наративот е персонализирана меморија во којашто е проектирано минатото низ нечија интересна оптика.(...). Таа приказна не е комеморација, туку интерпретација на минатото претставена во различни дискурзивни форми: аналогон или симулакрум на минатото, илузија за минатото, стереотипизирана слика на минатото, колективен и официјален конструкт, мистифицирана верзија на минатото, фокализирано сеќавање, мит.“ (Ќулафкова, ред. 2007: 365).

Наративот Чернодрински се појавува во делата на повеќе современи драмски автори (*Чернодрински се враќа дома* од Г. Стефановски, *Балканот не е мртов/ Balkan is not dead или Магија еделвајс* од Д. Дуковски, *Спиро Пирчев – Царо* од С. Насев и други).

Во драмата *Чернодрински се враќа дома* односот на авторот кон Чернодрински се совпаѓа со постмодернистичката поставка за смртта на субјектот, кој за разлика од отуѓениот модернистички субјект, сега веќе се распаѓа (Џејмсон). Оттука, во оваа драма Чернодрински не е субјект во класичната смисла на зборот, ни во смисла на семиолошки актант/актер. Тој и неговото дело е објект во драмата, по кого се трага. Иако на почетокот се навестува ’исцрпеноста’ на темата/наративот Чернодрински, во текстот на Стефановски таа се отвора во многу правци, прикажувајќи го Чернодрински (со се она што овој наратив го имплицира), од најразлични аспекти, од различни агли, со што се открива колку самиот Чернодрински, толку и неговото опкружување во несигурното време во кое твори. Стефановски, преку настапот на Советникот за драмски прашања ја вметнува, (како директен цитат), клучната премиса на Аристотеловата *Поетика* за веројатноста и вистинитоста, т.е за разликата помеѓу историјата и литературата. Според тоа, драмата *Чернодрински се враќа дома* е едно ’веројатно’ видување на Чернодрински, негова можна биографија, реконструирана од навидум безначајни детали, фрагменти, преку кои се компонира една необична, од друг агол прикажана слика за основоположникот на македонската драмска литература, но и на неговото време.

Еден од најинтересните драмски автори-постмодернисти е секако Д. Дуковски, чиј текст *Балканот не е мртов/ Balkan is not dead или Магија еделвајс* доживеа мошне голем одек. Под насловот на драмата стои забелешката-'околу *Македонска крвава свадба',* со што се укажува на нејзината основа, врз која авторот гради сосема нова структура со елементи на биовиот оригинал, мелодрамски секвенци, епизоди што наликуваат на криминалките, заокружувајќи ги со еден патетично-пародичен коментар. Додека авторот на *Македонска крвава свадба,* во предговорот инсистира на вистинитоста, на документарноста на својот текст, на фактот дека неговата работа се состоела во тоа да ја препише крвавата историја на својот народ, прикажувајќи една епизода, какви што се случувале секој ден низ Македонија за време на турското ропство, Дуковски нагласува дека неговиот драмски текст не се организира веќе на темелот на референцијалната улога на литературата спрема надворешниот свет, туку пред сé на темелот на сопствените јазични структури, на сопствените форми. Оттука драмата на Дуковски претставува ново видување на балканската трагедија, која е гротескна и бесмислена, па затоа ни љубовта не може да ја надмине. Тој ѝ дава европска рамка на типичната балканска ситуација од времето на турското ропство, нагласувајќи, преку примери од литературата, дека овие состојби се дел од светската историја, повторливи од антиката до денес.

Во предговорот на француското издание на книгата *ММЛЕ кој прв почна*, Х. Вибранц го определува Дуковски како припадник на новата генерација драмски автори-постмодернисти, чија главна одлика е генерална демистификација на вредностите. Карактеристична за Дуковски, според Вибранц, е моќта за провокација, непризнавање на авторитетите. (Дуковски 2004). Овие определби се применливи и за други македонски драмски автори од овој период, а пред сé за творештвото на С. Насев.

С. Насев во овој контекст се вклопува со специфичната пародија на историската драма *Цар Пир* од В. Чернодрински, под наслов *Спиро Пирчев-Царо*, што претставува карактеристичен пример за ресемантизација на минатото, пред сé на херојството, деградирано до гротескни димензии. Според авторот, драмата е комична фарса, инспирирана од заплетите на драмата *Цар Пир* и од летачкиот циркус *Монти Пајтон.*

Оригиналноста на авторите за кои стана збор (и не само за нив), во нивниот пристап кон традицијата и историјата се состои во следново: темите и ликовите се однесуваат на историски настани, на книжевни дела на нивните претходници, преработени во склад со актуелните идеи карактеристични за една друга генерација. Во овие текстови слободно се комбинираат лица и ситуации/настани од историјата (Чернодрински, Ќемал Ататурк, Цар Пир, борбите на комитите за ослободување на Македонија), со литературно-фолклорни. Пристапот, притоа е невообичаен, зачуден: наместо очекуваниот херојско-патетичен стил, станува збор за ироничен приод, што преминува во карикатурално-гротескен. Заради тоа овие драмски текстови претставуваат едно

сосема ново видување на македонската, но и на балканската, па и на историјата воопшто: таа не е веќе патетична и трагична, ами гротескна и апсурдна.

Која е целта на ваквиот пристап? Секоја генерација нуди свое видување на минатото. Генерацијата образувана на делата на авангардата, на театарот на абсурдот и на постмодерниот театар, на историските настани им приступува со нагласена тенденција за демистификација. Со ваквото'поигрување' со минатите вредности, како да се врши своевидна проверка на сочуваната меморија на идентитетот. Се работи за фаза за заздравување на идентитетот на еден народ, кој не е загрозен од еден антихеројски приказ на големините од минатото, ами може слободно да си поигрува со нив – затоа што неговиот идентитет е веќе цврсто фиксиран во неговата свест.

ЛИТЕРАТУРА

Алексиев 1992: Алексиев, А. Војдан Чернодрински (1875–1951). – Во: В. Чернодрински. *Одбрани дела.* Скопје: Мисла, 1992.

Аристотел 1990.: Аристотел. *За Поетиката*. Скопје: Култура, 1990.

Дуковски 2004: Dukovski, D. *Quel est l' enfoiré qui a commencé le premier?* Paris: L'Espace d'un instant, 2004.

Павловски 2000: Pavlovski, B. *Antologija nove makedonske drame.* Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO, 2000.

Петковска 2003: Петковска, Н. *Драматуршки читања.* Скопје: ФДУ, 2003.

Петковска 2008: Петковска, Н. *Театарот и идентитетот.* Скопје: Панили, 2008.

Ќулафкова, ред. 2007: *Поимник на книжевната теорија.* Скопје: МАНУ, 2007.

Рубин 1966: Roubine, J-J. *Introduction aux grandes théories du Théâtre.* Paris: Dunod, 1966.

Сушец-Микиели 2007: Susec-Michieli, B. Reconstruction, Retrospections: „Recalled" memory in the contemporary Slovenian theatre. – In: *Theatre and memory.* Skopje: FDU, 2007.

Стефановски 2003: Стефановски, Г. *Избрани дела.* Скопје: Табернакул**,** 2003.

Стефановски 2005: Stefanovski, G. *Hôtel Europa.* Paris: L'Espace d'un instant, 2005.

Чернодрински 1992: Чернодрински, В. *Одбрани дела.* Скопје: Мисла, 1992.

ГРАДОВЕ И ГОДИНИ В ПОЕЗИЯТА НА ОСИП МАНДЕЛЩАМ

Румяна Евтимова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The purpose of this paper is to reveal the images and motives in the poetry of Osip Mandelstam and trace the development of his artistic world. The town in Mandelstam's works represented as an object of emotional perception, when the image of the town reminds impression, but also as a place of tragic relationships of the poet with time.

Key words: image of the city; lyrical hero; time; sound; silence; freedom; rest

Сред класификациите и определенията, с които ние, литературоведите, така обичаме да „кичим“ и разпределяме писателите, рядко може да се срещне „поет урбанист“ относно О. Манделщам. Той е най-вече акмеистът, познавачът на античността и класицизма, поетът „архитект“, разчертал с точен „замах“ или, ако перефразирам Н. Манделщам, която говори за „словото камък“, положил и изваял отново онова, което вече е проектирал разумът и е създала ръката.

О. Манделщам представя уникалните „експонати“ на човешката цивилизация. Няма пишещ за поета, който да е пропуснал неговите думи, че „акмеизмът е тъга по световната култура“. Сред стиховете му пък неизменно се изброяват „Айя-София“, „Notre Dame“, „Адмиралтейство“.

В този текст се прави опит за екскурс от емблематиките, които са създали „втвърдил се“ контекст от възприятията за автора към по-интимни „кътчета“ от неговото поетическо пространство. Едно от най-интригуващите и учудващи качества на поезията на Манделщам, като се изключи уникалната поетика, си остава усещането за необозримост. Всъщност словесното наследство на твореца не е чак толкова голямо. Това усещане се внушава от разнообразието. Поезията на Манделщам е същински семантичен лабиринт. Попаднал в света на този творец, читателят започва с видимата предметна яснота, но у него неизбежно се загнездва интуицията за убягналото. Тя се поражда от асоциациите, които поетическите образи провокират. Ерудираността на Манделщам изгражда поетически космос, който свързва в хармонично съзвучие дребното и грандиозното, съвремието и древността, мига и вечността. Манделщам завършва статията си „Слово и култура“, написана през 1921 г., с думите: „Ныне происходит как бы явление глоссалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного (...) Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков“ (Манделщам 1990, 2 : 172).

Манделщам въвежда ново определение „синтетический поэт“, у когото „поют идеи, научные системы, государственные теории“. Самият той става подобен уникален синтезатор на културни пластове и велики дарове на човешкия талант. Манделщам е емоционално обвързан, нещо повече, той буквално е фасциниран от образците на съвършенство, открити в различните сфери на човешката дейност, но у него липсва преклонението пред Свръхчовека, на което са способни символистите. За Манделщам е важно не толкова името, колкото делото. Неговата поезия не е каталог на знаменитости от древността до съвремието[1]. Манделщам по-скоро прави опит да съедини културата с природата: „И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме...“, да възпроизведе взаимозависимостите и връзките на нещата, да възстанови вечния ход на времето, когато ставащото е осъзнато като предначертано, защото поезията според него се възприема като онова „което трябва да се случи, а не като онова, което вече е било“ (Манделщам 1990, 2: 170):

Быть может, прежде губ уже родился шопот
И в бездревестности кружилися листы,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты.
(„Восьмистишия“)[2]

„Всемирная отзывчивость“ была и исконным, неотъемлемым свойством поэзии Мандельштама – пише А. Ботникова – и осознанной задачей, поставленной перед собой поэтом. В искусстве он видел связующую нить времен и строительный материал будущей духовности“ (Ботникова 1990: 324).

Изследователката умело вплита думите на Достоевски за Пушкин, за неговата „всемирная отзывчивость“, която се чува и в поезията на Манделщам. Хронотопът на неговата поезия е разгърнат от желанието да реконструира света чрез проявите на уникалност. Но той не превръща стиховете си в музей на човешките идеи, търси не археологическата, а духовната същност на вещта. У Манделщам в камъка е въплътена душа.

Такава е същността и на образа на града у Манделщам. Да, това е мястото, където времето оставя своя отпечатък, но у Манделщам липсват конотациите, превърнали при символистите града в митологема. Това не е мястото на злото, адът на човешките души, капанът, умъртвил природното. У поета градът остава винаги място на емоциите, разгърнати в тяхната гама и контрастност. В града всичко живее, изпълнено с ритмите на човешкото съществуване. Сам страстен пътешественик[3], той оставя в поезията си имена и картини от много руски и чужди градове. Редица изследователи, между които Л. Гинзбург, К. Тарановски,

[1] Както понякога се случва у В. Брюсов.

[2] Всички поетически цитати в текста са от изданието О. Мандельштам. Сочинения в двух томах. Том I. Москва: Художественная лит., 1990.

[3] В спомените си Н. Манделщам го нарича „вечный жид“.

Л. Панова, Е. Табориска и др., разглеждат поетическата география на Манделщам, като акценти се поставят върху присъствието на Петербург. Йосиф Бродски, за когото О. Манделщам е неизменно в списъка на големите от XX в., отбелязва, че поезията на Манделщам е наричана „Петербургска“.

„Петербург для Мандельштама – според Е. Табориска – город, в котором прошли его детство и молодость, город, закрепленный то в устойчивых, то в меняющихся со временем реалиях насущной повседневности, и вместе с тем особое, отнюдь не бытовое явление, которое несет в себе конгломерат поэтических и социоонтологических прочтений. Мандельштам как бы сторонится устоявшихся, принявших выявленную в различных литературных произведениях форму“ (Табориска 1990: 516).

Уникалността на Манделщамовия стих е в избягване на универсалното – иманентно присъщо на всяка митологема. Това се постига чрез сливането на конкретното очертание с неповторимото възприятие на поета. Стиховете на Манделщам за Петербург са четени и препрочитани от изследователите и тук няма да бъдат отново анализирани, въпреки че съм дълбоко привързана към възможностите на херменевтиката, която позволява произведението да оживява отново и отново.

Възможността за разнообразие на подстъпите към четенето на Манделщам се осигурява от още едно свойство на неговата поезия. В стихотворенията му се съдържа тяхната способност към прегрупиране. К. Тарановски предлага това да се случи чрез контекстите, в които едно или друго стихотворение може да се окаже[4].

Действително сякаш стиховете на Манделщам са заредени с поливалентност, която ги притегля ту към едно, ту към друго семантично ядро. Редом с контекста на вътрешните взаимодействия с предходниците (Тарановски работи по тази линия), редом с този на мотивологията, където попада и реконструкцията на града, съществено въздействие върху изследователя може да окаже контекстът на автобиографичните свидетелства, обясняващ творческата история на едно или друго произведение. С авторитет се ползват най-вече спомените на А. Ахматова, М. Цветаева, Н. Манделщам. Ахматова е оставила нахвърляните и твърде лични „размишления“, както и едно стихотворение, включено в цикъла „Венок мертвым“. То е написано почти 20 години след гибелта на Манделщам и е наситено с пренесената през годините болка. Лирическата героиня и тук е с избраната още през 30-те години маска на оплаквачката[5]. В поетическия разказ преживяното е печатът, който прави настоящето имагинерно. То е едно болезнено продължение на спомена:

Это наши проносятся тени

[4] Вж. К. Тарановски. О поэзии и поэтике.

[5] Вж. поемата „Реквием“.

Над Невой, над Невой, над Невой,
Это плещет Нева о ступени
Это пропуск в бессмертие твой
Это ключики от квартиры,
О которой теперь ни гу-гу...
Это голос таинственной лиры,
На загробном гостящей лугу.
(„Я над ними склоняюсь...“)

А. Ахматова е направила приписки и е разказвала на събеседниците си за посвещенията на Манделщам, където не е ясно отбелязано, че са за нея.

„Это мне“ е писала Цветаева[6] за три стихотворения от 1916 г. Манделщам ги е включил в началото на втората си книга „Tristia“. В емиграция, през 1931 г., Цветаева пише „История одного посвящения“ и този очерк е оказал силно въздействие върху рецепцията на тези стихотворения. Изследователката Т. Геворкян работи в тази насока и дава на свой текст заглавие цитат, използвайки определението на Цветаева, намерено в нейна работна тетрадка: „Несколько холодных великолепий о Москве“. Думите на Цветаева „Я дарила ему Москву“ стават ключ към анализите на стихотворенията „В разноголосице девического хора“ и „На розвальнях, уложеных соломой“ за възстановяващите връзката Цветаева–Манделщам[7].

Самият поет не е оставил никакви пояснения за подтиците, водили го към тези стихотворения. Тук ще бъде разгледано първото от тях, отстранено от биографичния контекст, като анализационен ключ ще бъдат звученето, акустиката, за които говори и Йосиф Бродски.

У Бродски името на Манделщам може да се открие десетки пъти. Бродски пише за него студия, говори на лекции и в своите интервюта. Многократно изброява „великия квартет“ на руската поезия от XX в.: Цветаева и Манделщам, Ахматова, Пастернак. Бродски откровено признава: „Обичам Манделщам заради радиалното му светоусещане, заради движението от радиуса към центъра. Това е страхотно интересно на равнището на мисълта, дори не на мисълта, а на акустиката“ (Бродски 2006: 292).

Колко се държи на акустиката в руската поезия, може да се съди по записите на гласовете на рецитиращи поети, вкл. и на Бродски, но това е друга тема.

И така, стихотворението, което тук ни интересува, започва със стиха „В разноголосице девического хора“ и продължава:

Все церкви нежные поют на голос свой,

---

[6] Бележките са върху нейния личен екземпляр на „Tristia“ (Манделщам 1990, 1: 474).

[7] Един от най-задълбочените изследователи на поезията на Манделщам, още преди творчеството му да стане достъпно в родината – К. Тарановски – включва анализа на „На розвальнях...“ в обстойния си труд „О поэзии и поэтике“, цитира още трима автори: Флакер, Струве и Фарино, но не взема под внимание възможната автобиографична версия. За него има значение само „текстът“.

И в дугах каменных Успенского собора
Мне брови чудятся, высокие, дугой.

.....
И пятиглавые московские соборы
С их итальянскою и русскою душой
Напоминают мне явление Авроры,
Но с русским именем и в шубке меховой.

Какво е градът като поетичен образ: преплитащи се със собственото познание и с видяното асоциации, озвучени от приповдигнат, достигащ до патос тон. Ако не дописваме текста с прилепените към него тълкувания и подтекст, той в „чист“ вид остава импресия за нишките, свързващи телесното и духовното или по-точно – превеждащ въплъщенията на духовното на езика на антропоморфизма. Лирическият говорител съвсем не е сигурен в своята обективност, на него му се „причуват“ и „привиждат“ сходства и подобия. Градът е преди всичко звук. Още в първия стих е „чут“ хор. Но лирическият герой не е попаднал в акустиката на чистата хармония, а остава в земната „разноголосица“, където най-нежно пеят църквите. Метафората на втория стих внася емоционалната версия на изобразяваното.

Изкушена съм силно от възможното тълкуване на женското и мъжкото начало чрез двойката „церковь–собор“. Църквите са нежните, пеещите. Всяка се откроява със собствен тембър, отличима е. Над тях се извисяват „петоглавите храмове“. Ако не бяха последните три стиха на стихотворението, този образ можеше да получи още една фолклорна конотация: храмовете са възправени като приказни змейове. Но поетът предпочита да ги свърже с богинята на зората и да я облече в „шубке меховой“. Така видяното се изнася на едно умозрително ниво. В силно размития образ на конкретния град, защото Москва е свързана и с Флоренция[8], най-важна остава акустиката на емоционалното преживяване. В първите поетически книги на Манделщам градовете са звучни, лирическият човек е способен да чуе дори как „свистел осенний шелк“. През периода 1921–1925 г. Манделщам прибавя в поезията си нови звуци от града. Като спомен за отминалото е прочетено стихотворението „Концерт на вокзале“[9], което завършва с пророчеството „В последний раз нам музыка звучит“.

След необратимите и драматични промени, когато музиката е заглушена от „шума на времето“, акустиката в стиховете на Манделщам рязко се променя. В стихотворението „Из табора улицы темной“ лирическият човек на Манделщам започва да „чува“ тишината. И тя е не толкова заобикаляща, колкото вътрешна, лична. В стиховете на Манделщам се очертават съдбовните

[8] Изследователката Т. Геворкян прочита във Флоренция анаграмата Цветаева, като се позовава и на В. Брюсов.

[9] Подробен анализ са му направили Л. Гиндзбург, К. Тарановски, Б. Гаспаров.

„преди“ и „след“, а акустиката се представя от опозициите „звук–мълчание“, „музика–тишина“. Спомените са нереални, но когато те нахлуват, „В такие минуты и воздух мне кажется карым“. Лирическият човек попада в минутно опиянение, но действителността напомня със своите звуци, че всичко е само видение, мимолетна забрава, защото:

И все же скрипели извозчичьих санок полозья,
В плетенку рогожи глядели колючие звезды,
И били вразрядку копыта по клавишам мерзлым

И только и свету – что в звездной колючей неправде,
А жизнь проплывает театрального капора пеной,
И некому молвить: „из табора улицы темной.“
(„Из табора улицы темной“)

Особена натовареност се внася с повторения два пъти епитет „колючий“ (бодлив), който рязко контрастира с устойчивия символ „звезда“. Констатациите са безпощадни и това не са само лични преживявания[10], това е новата акустика в поезията на Манделщам. Болката е на физическо ниво и се получава от всеки допир със заобикалящото: „колючие звезды“, „дикая кошка–армянская речь–мучит меня и царапает ухо“ или варианта – „колючая речь араратской долны, дикая кошка–армянская речь“.

Градовете стават места на мълчанието. Животът изглежда като ненужен, нереален театрален реквизит. Да, последната строфа силно напомня на стиха на Блок „Неужели и жизнь отшумела, отшумела как платье твое“ или на другия „И стало беспощадно ясно: жизнь прошумела и ушла“. У Манделщам обаче липсва мелодраматичната интонация. Равносметката донася мъдростта на отрезвяването. И тогава настъпва мълчанието. Мотивът за мълчанието завладява стихотворенията от последните години на поета. Оглушителната тишина е свидетелство за пустотата и самотата. Градът като пространство на разнообразието, на пъстротата излинява в редовете на късния Манделщам и е заместен от метонимията на квартирата, стаята, паветата от уличната настилка, превърнали се в „мерзлые клавиши“ – близко до алитерационното „мертвые клавиши“.

Сред стихотворенията за тишината и мълчанието, когато „наши речи за десят шагов не слышны“, се проявяват и очертанията на дома, който вече не носи закрила и е лишен от устойчивата си символика. Еманация на поетиката на ужаса, на опустяването на житейското пространство е стихотворението „Квартира тиха как бумага“, написано в края на 1933 г.:

Квартира тиха как бумага –
Пустая, без всяких затей, –

[10] Н. Манделщам подробно е описала този период от живота на поета и повода за написването на част от стихотворенията от 1925–1926 г.

И слышно, как булькает влага
По трубам внутри батарей.

Имущество в полном порядке,
Лягушкой застыл телефон,
Видавшие виды манатки
На улицу просятся вон

А стены проклятые тонки,
И некуда больше бежать,
А я как дурак на гребенке
Обязан кому-то играть.
.....
И вместо ключа Ипокрены
Давнишнего страха струя
Ворвется в халтурные стены
Московского злого жилья.
(„Квартира тиха как бумага“)

Това стихотворение е изпълнено с трагизма, белязал последните години от живота на Манделщам. То е въплътило нагласата му към времето на нахвърлилия се върху него „век вълкодав“. Темата е известна: поетът е принесен в жертва. (Съветският съд го оневинява едва през 1987 г.) Майсторът е превърнат в мит. Но... да се върнем към поезията.

Стихотворението започва с думата „квартира“, изместила интимното понятие „дом“. Погледът я обхожда. Тя е толкова изчистено празна, детайли липсват. Внушава се усещането за лишеност от живот, думата жилище се десемантизира, като в края на стихотворението то се превръща във враждебно място, в „московское злое жилье“. Статиката на човешкия живот се подчертава от метафората на вещите („манатки“). Контрастът между „некуда больше бежать“ и „на улицу просятся вон“ подсилва чувството за несвобода. Вещите сякаш са предусетили капана, приготвения затвор. Оригиналното, неочаквано сравнение на квартирата с хартия визуализира ограничеността на пространството. Манделщам отново използва сетивността и тук лирическият човек „чува“ мълчанието. Листът е „тих“. Това е второ обиталище на поета, доверителното място на материализираната мисъл. Идиоматично чистият бял лист е обърната нова страница, той е място на очакването, на споделените идеи и кроежи. Това е значението на думата „затея“. Тази квартира обаче е „тиха“ и празна, тя е неприветливото помещение на пустотата.

Тишината е толкова остра и чувствителна, че се чува „стичането на влагата“, дори не на водата. Синекдохи и метонимии изместват явленията. Особено красноречива е метафората на застиналата „жаба на телефона“. Този цивилизационен акцент в празната къща е най-вече символ на самотата и сгъстената тишина. Връзката със света е прекъсната. От третата строфа след безизразно-

то, лаконично описание започва изразяването на личното отношение. Това е монологът на затворника, който е в капана на безизходицата, зад „проклетите тънки стени“. Домът се е десемантизирал, той е престанал да защитава своите обитатели. Стените му са преодолими, но най-вече отвън навътре, човекът е застрашен като от наводнение от насъбиралия се с години „отколешен страх“. Усещането за безпощадност кара лирическия човек да се чувства „като глупак“. Притиснат от времето, жалък в своето положение, оставен на издръжка от живота, приемащ неговата милостиня: „пайковые книги читаю“.

Манделщам вече е написал „Мы живем под собою не чуя страны“. Времето на страха превръща човека в сянка. Тя приживе се е пренесла в пространствата на спасението. Запазеното от последната година, прекарана на свобода, стихотворение на Манделщам „Слышу, слышу ранный лед...“ носи акустиката на просветленото всеопрощение. Пространствата на живота, на болката и страха са ireални. Светът на поета се е преобърнал. Дошло е времето на умиротворението и катарзиса:

Слышу, слышу ранный лед,
Шелестящий под мостами,
Вспоминаю, как плывет,
Светлый хмель над головами,
Там уж скоро третий год
Тень моя живет меж вами
И шумит среди людей,
Греясь их вином и небом,
И несладким кормит хлебом
Неотвязных лебедей.
(„Слышу, слышу ранный лед...“)

От града е останал един-единствен детайл – мостовете – времето е загубило реалните си очертания. Три години обиталище за сянката е онова „светло опиянение“, в което той е избягал, за да намери свободата на покоя.

ЛИТЕРАТУРА

Ахматова 1987: Ахматова, А. *Сочинения в 2-х томах*. Москва: Художественная литература, 1987.

Блок 1980: Блок, Ал. *Собрание сочинений в 6-ти томах.* Ленинград: Художественная литература, 1980.

Ботникова 1990: Ботникова, А. Б. *Поэзия „распахнутого кругозора“*. – В: *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама*. Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990, 323–325.

Бродски 2006: Бродски, Й. *Отделяне от себе си.* София: Факел експрес, 2006, с. 292.

Гаспаров 2008: Гаспаров, Б. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте („Концерт на вокзале“). 14-ое апреля 2012 г.
<http&//novruslit.ru/library/?p=27>
Геворкян: Геворкян, Т. „Несколько холодных великолепий о Москве“. М. Цветаева и О. Манделщам. 14-ое апреля 2012 г
<http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/about/gevorkyan00.html>
Гинзбург 1974: Гинзбург, Л. *О лирике*. Ленинград: Советский писатель, 1974.
Манделщам 1990: Мандельштам, Н. *Вторая книга.* Москва: Московский рабочий, 1990.
Манделщам 1990: Мандельштам, О. *Сочинения в 2-х томах*. Москва: Художественная литература, 1990.
Панова: Панова, Л. Г. Модели времени в поэзии Мандельштама 1908–1937. 15-ое апреля 2012 г.
<http://www.ruslang.ru/doc/panova/panova-modeli-vremeni.html>
Табориска 1990: Таборисская, Е. М. Петербург в лирике Мандельштама. – В: *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама.* Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1990, 515–528.
Тарановски: Тарановский, К. *О поэзии и поэтике*. 15-ое апреля 2012 г.
http://www.fedy-diary.ru/html//082009//poet.html

БЕОГРАД КРАЈЕМ 19. ВЕКА У ДЕЛИМА РЕАЛИСТИЧКИХ ПИСАЦА СИМЕ МАТАВУЉА И СТЕВАНА СРЕМЦА

Драгана Вукићевић

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

This work deals with the poetics of town in the example of Stefan Sremac and Simo Matavulj's descriptions of Belgrade. Belgrade is evoked through the metaphor of the warehouse and through the differences between the factual and fictional town.

Key words: Belgrade, realism, Sima Matavulj, Stevan Sremac, urbanization

Неколико семиосфера се секу у наслову – једна се односи на литерарне процедуре (Београд као литерарни град у којем живе фикцијски јунаци и који је и сам фикцијски), другом се говор о граду премешта у шири контекст (семиосфера студија културе), трећа семиосфера везана је за историју (архивску грађу, историјске студије похрањене у годишњацима Музеја града Београда или за документарну прозу која је често на гранции историјског и књижевног – путописи, дневници, мемоари). Наша истраживања нису игнорисала некњижевну грађу а сама поетика реалистичког текста, који је у напору имплицитног поређења „као у стварности", оправдала је овакву врсту интердисциплинарних поредбених читања.

У српској науци о књижевности град се последње деценије наметнуо као експанзивна тема што је у контексту реалистичке прозе довело до преиспитивања њене уобичајене рецепције кроз доминацију сеоске прозе. Навешћемо само неколике ауторе који су се бавили темом градова у делима писаца који су предмет наше анализе: *Београд у делима српских реалиста* Душан Иванић, *Градови Стевана Сремца* Горан Максимовић, *Матавуљеве београдске приче* Слободанка Пековић, *Матавуљеви београдски светови* Александар Пејчић, *Матавуљево писање града* Силвија Новак-Бајцар, *Јован Скерлић у Матавуљевим Београдским причама* Снежана Милинковић, *Слика града у Матавуљевим београдским причама* Михајло Пантић... Међутим, почетак промишљања ове теме везује се за Јована Скерлића. Већина наведених студија је и писана у форми полемичког дијалога са његовим тумачењем везе између биографског и фикцијског. По Скерлићу, онај који жели да буде „морални историк града" мора добро да познаје град, а да би га добро познавао мора у њему да буде и рођен. Ако је за Скерлића Матавуљ био извањац, Радомир Константиновић одлично примећује да је тај извањац био и освајач.

Родом из Шибеника, Матавуљ се настањује у Београду 1889. и у њему остаје до краја живота (1908). У Београд долази као већ формиран писац да би се брзо наметнуо као водећи писац. У писму брату он пише: „Овде сам са највећим људима готово на једној нози... Еле, ја не знам када бејах овако миран

и задовољан, јер знам шта хоћу, чему се надам, чим да се служим да стигнем свом циљу, а не живим у вечитој магли и трзавици“ (Младеновић 2007: 32). Међутим, Матавуљев фикцијски Београд није онај у којим је живео. Он није писао о Београду из угла признатог писца који се добро сналазио у друштвеном животу престонице, није писао ни из угла престоничког буржуја о чијим путовањима по егзотичним крајевима извештавају монденски листови, није писао пуно ни о боемском свету мада се понекад у његовим причама препознају његови савременици (нпр., Глишић, Костић, Змај, Пелагић, Хаџи Сава Косановић...) Његов Београд је тако мало биографски. То није град успешног човека задовољног собом. Матавуљев Београд је у том смислу изразито литераран, естетизован, приказан је као ружан град пун порока и несреће. Већ је Милан Савић писао да Матавуљ приказује „porok u svim menama“ додајући да је свим писцима „u tromom životnom testu treba kvasac greha ili bar zablude a svakako zapleta“ (Савић 1910: 115). За Кашанина „prvi pravi urbani pisac“, Матавуљ је и за Михајла Пантића урбоцентричан писац који иде у сусрет човеку модерног времена – нихилистичком, меланхоличном, аутодеструктивном, неоствареном...Естетика ружног тиме директно отвара пут Матавуљу према писцима модерне.

Код Матавуља, визуелизација града је подређена натуралистичкој поетичкој стратегији, стратегији ока које трага за ружним. То је естетика недовршеног, претераног, незграпног, рушилачког. Матавуља занима живот промашених, одбачених, периферних, уплашених, превејаних, лицемерних; живот изнутра труо (због доколице, због промискуитета, због безвољности, притворности, прељубе, препуштања страстима), живот заснован на лажима, калкулацијама и спекулацијама.

За разлику од Матавуљ, Сремац у Београду сазрева, упознаје га као ђак. Године 1868. долази из Сенте да упише Прву београдску гимназију. Његово школовање, прекинуто српско–турским ратом окончаће се тек 1878. када је дипломирао на Историјско–филолошком одсеку Велике школе. По завршетку школе Сремац је тринаест година службовао у Нишу и Пироту да би се Београду поново вратио и наставио да ради као професор Треће мушке гимназије. И Сремац се, као и Матавуљ, креће у круговима позоришне и књижевне боемије, своје радове објављује у најзначајнијим београдским часописима. И он је, попут Матавуља, за живота признати и вољени писац, члан многих одбора, као и Српске краљевске академије наука. И његов Београд је такође мало биографски – то није Београд који се види из куће Јована Ђорђевића, то је Београд, како је добро приметила Ана Радина, сутеренских становника.

Иако се делом поклапа време Сремчевог и Матвуљевог боравка у Београду (1892–1906), њихове литерарне верзије се разликују. Док је Матавуљева литераризација града у знаку естетике ружног, Сремчева је у знаку естетике смешног. И његов Београд је изразито стилизован – посматран кроз увеличавајуће светло карикатуралисте, оног ко намерно деформише, мења облик и

пропорције ствари. Обраћајући се читаоцима „замислите себи оног малог Гераса“, Сремац их позива да га гледају кроз „увеличателно стакло“ (Сремац б.г. : 141). Естетика претераног – као и Матавуљева естетика ружног – такође почива на контрасту, набрајањима неповезаних дифункционалних појмова. Код Сремца је све подређено комици, па отуда обиље комичних персонификација, антропоморфизација или реификација. Други поступак артифицијализације – производње комичног – везан је за укрштање стилских регистара, за стилско–семантичка измештања окошталих фраза (Ћира дресер се, нпр., преименује у „педагога коњског подмлатка“). Немиметичке су и комичке пародије. Прича која почиње: „Тек што се Даница, царица међу звездама, која предвозвјештаваше великољепно сунце рожденија од востока указала...“(*Пера Дружески*) не референца ни на јутро, ни на Топчидер (место и време радње), већ на литерарни текст.

Навели смо податке о писцима и именовали две естетике (естетику ружног и естетику смешног) да бисмо издвојили „биографски“ Београд од фикцијског. Ако град посматрају у ширем контексту (не везујући га само за своје искуство), Сремац и Матавуљ у нечему ипак следе своју биографску позицију. Између староседелаца и придошлица, обојица чешће за своје фикцијске Београђане бирају ове друге. Метафора неба а не гнезда нам се чини прикладном јер управо сугерише отворен простор стално подложан променама и у вечитом кретању. Њихов фиктивни Београд често ће бити град изгубљених илузија, изневерених очекивања – у њега ће стизати људи из унутрашњости у жељи за бољим послом, за указом, за женидбеном приликом – а неретко ће се младалачке жеље завршавати у пијаначком самозаваравању и болећивом самосажаљевању (Сремац) или у моралним посрнућима, убиствима, преварама и проневерама, смрти (Матавуљ).

Ако су наша почетна размишљања била у знаку преиспитивања односа фикцијски – реални Београд и позиционирања доминантне (дошљачке, освајачке, „ускочке“) перспективизације града, у наставку рада поново се враћамо Скерлићу који се пита: „Ко ће рећи шта је Београд, Београд у хаотичном стању распадања, Београд где се сукобило неколико векова, неколико народности, неколико раса, неколико цивилизација, Београд пометен, избијен из колосека, безбојан?“ (Скерлић 1955: 298). У делима Сремца и Матавуља Београд није безбојан, али јесте хаотичан, анархичан, код Матавуља и лиминалан град (в. *На прагу другог живота*).

У Сремчевом и Матавуљевом Београду пулсира и турски град, и село/паланка, и модеран европски град, и неуспела имитација европског града – у њему су похрањене најразличитије опозиције. Крупна историјска померања се откривају кроз семиотику свакодневице, историја спушта у обичан мали свет, у предмете невидљиве за макроисторију. Приповетка *Кир Герас*, на пример, открива још једну крупну урбану тему – процесе асимилације и хомогенизације београдског становништва. С једне стране, дата је перспектива Грка/

Цинцара који желе да остану верни својој културној матици: „Одвајкад су се они у свему делили од мештана Срба и хтели да буду над Србима као зејтин над водом: у цркви, у чаршији, у кавани, читалишту, па следствено и у школи“ (Сремац б.г. : 168). С друге стране, прати се процес њиховог асимиловања. Приповетка се заснива на серији опозиција Цинцари: Срби све док не дође до стапања првих у друге.

Навешћемо још један одломак из Сремчевог дела (*Погрешно експедован аманет*) који илуструје етнолик Београда с краја века: „Како ври по целом граду, а особито по оном крају који се зове Дорћол и Зерек! Крај шарен и издрпан па не знаш је ли шаренији и издрпанији архитектонски или етнографски.

Кога ли све нема ту око старе Пиринчане, и у њој самој! И да не знаш баш много историје, би рекао и би се заклео да је баш ту на старом Дорћолу зидана она древна вавилонска кула, а стари Дорћолци опет на потомке оних старих дунђера којима је бог помео језике да се никада не разумеју“ (Сремац б.г. : 164). У каталогу становника Београда смењују се Срби, Грци, Цинцари, Јевреји, Цигани, Мађари, Швабе...

Сличну поворку људи срећемо и код Матавуља – и они су у покрету, и сваки од њих носи другачије време (историју) или другачији простор (порекло, образовање). Овога пута њихова различитост се манифестује кроз модне детаље:

„Туд пролазе људи у ускијем хаљинама, са високијем клобуцима, многи са стакленијем прозорима на очима, са штапићима у руци, жене у њемачким сукњама, са дугачкијем скутима, са накареднијим шеширима на глави – праве додоле; пролазе официри, њеки у француској, њеки у руској војној ношњи; пролази милет у кафтанима, гегама, беневрецима, доламама, са фесовима, шубрама, шеширима – свакојака обличја различитих слојева!“ (Матавуљ *Догађај с попом Цијуном* 2007: 299).

Са калеидоскопске слике људи у покрету (и Сремчеви и Матавуљеви колективни портрети су изузетно сликовити, Сремчеви и смешни), прелазимо на улице, сокаке, двориштa, улазимо у куће, станове, речју, крећемо у виртуелну шетњу са ликовима. Да ли је могуће направити виртуелну шетњу Београдом? Није ли таква шетња начин да се институционална, урбанистичка, економска, архитектонска структура града разгради и поново, али не оком и кораком, већ пером писца ре-конструише. Ре-конфигурација стварности се одиграва у језику у чину писања а тај свет не конструише рука која гради већ рука која пише. Питање које постављамо гласи: са чиме се суочавамо на Матавуљевим и Сремчевим улицама а са чиме су се суочавали они који су ходали правим улицама Београда.

Прво што примећујемо у покушају да реконструишемо мапу фиктивног града јесте фрагментарност, разбијеност, неконтинуитет простора. У већини приповедака јунаци се не крећу кроз простор, они прелазе из тачке *а* у тачку *б*. Простор се дакле не даје у континуитету корака; он је испрекидан, парцијалан. Изузетак су Матавуљеве приповетке у којима је сам наратор шетач, до-

кони посматрач града, чији правац кретања одређују случајни догађаји, нпр. необичност неког призора.

Скерлић у свом приказу Матавуљевих прича помиње и „легендарну београдску калдрму“(Скерлић 1955: 295). Питамо се зашто је београдска калдрма (коју у свести имамо као носталгично-боемску шетњу Скадарлијом) често помињана и у прози. Може ли се осетити ход њоме, да ли је у фиктивним улицама „архивирана“ свакодневица оних који су ишли на пијацу, у школу, у куповину?

У Матавуљевим причама:

„Улица је стрма, до полак ширине калдрмисана како тако, од полак храпава и травом обрасла“ (Матавуљ *На прагу другог живота*, 2007: 120).

„Ногоступи су на мјестима поплочани, на мјестима набијени опеком, али се често гази прашина или блато до чланака, калдрма је њешто боља него у поточком кварту...“ (Матавуљ *Догађај с попом Цијуном* 2007: 299).

Као изразито јако и негативно искуство, калдрама се често помиње и у путописима странаца који су крајем 19. века посетили српску престоницу (в. *Заљубити се у један град*). Београђанима из 19. века, како правим тако и оним фикцијским, биле су потребне добре ципеле. У светлу ових запажања другачије читамо причу о добром мајстору назарену. Бити добар обућар имало је додатну тежину у Београду што у приповеци *Нововерци* додатно мотивише успелост у трговини јунака којег иначе презиру, којег избегавају или му се подсмевају због његове другачије вере.

У Сремчевој визури раскопане улице су извор комичних сижеа. Ево како изгледа његово „сведочанство“ о рупи која је настала ископавањем великог багрема:

„А била је некако удесна рупа за падање у њу: земља се улегла и лепа левкаста рупа захватила три четвртине улице“ (Сремац *Погрешно експедовани аманет* б.г. : 174). „Асталски пријатељи“ (честа синтагма у свету Сремчевих јунака), извлаче пијанца из рупе, носе га кући и смештају у кревет на ужас домаћице која открива да то није њен муж Вића и да су јој погрешног пијанца донели у брачну ложницу.

Анализирајући град из грађевинског угла, Павле Зорић у чланку *Лепа варош* пише: „Распоред београдских грађевина је јединствен у свету: нигде се не може да нађе такав безвредни, анархистичан поредак...“ (Стојановић 2009: 87). И Матавуљевој и Сремчевој поетици одговарала је слика „непланског“ Београда. На плану текста грађевински „хаос кућа“ мотивисао је специфичан вид стилизације приповедне грађе – честу употребу контраста, поређења дисфункционалних ствари, стављање у исти низ нескладног, незграпног, неповезаног. Ако бисмо се у емпиријском свету љутили због одсуства сваког регулативног плана, у фикцијском свету уживамо у гротескности или хумористичкој изобличености урбаног пејзажа. И Сремчев и Матавуљев урбани пејзаж изразито је персонализован и динамичан, никада споменички и статичан.

За дочаравање колективних портрета и мотивисање троделних каталога (уводе се нови ликови (један каталог), набрајају њихови атрибути (други каталог), каталогизирају типичне радње (трећи) најекономичнијим су се показала три хронотопа – хронотоп улице, трга и кафане.

Улица је одлично место за несметано посматрање јер се сви излажу туђим погледима и истовремено могу друге посматрати. Избор улице за хронотоп истовремено је и мотивацијски алиби за експанзију опсервативних детаља уобичајених за реалистички текст. Неколике су стајне позиције оних који опсервирају улицу:

Смештају се поред прозора (Фема у *Спиритистима* с прозора посматра „комедију на улици“). Друга стајна позиција је трг или кафана са отвореном баштом. Колико је Матавуљ волео тргове, сведочи и податак његовог савременика Љубомира Јовановића који је писао: „Као што је велики енглески романсијер Дикенс редовно лутао по енглеским улицама ... тако кад ко забаса у крајње престоничке улице може срести Симу како шета“ (Добрашиновић 1962: 186). Репортерска позиција наратора одговара ауторској позицији писца – као да се фактоцитат пресликава у фиктоцитат. Трећа перспективизација је инсајдерска – јунак се креће самом улицом. Најчешће се ове стајне позиције комбинују: прозор(соба)–трг(кафана)–улица. У књижевним текстовима, улица не само да има просторну функцију, већ и сижејну. Као стооки Аргус она улази и у интимни свет јунака.

Са улица, Сремац и Матавуљ улазе у куће или у радње својих јунака. Њихови јунаци су ретко кад имућни. У приповеци *Чесни старина* Сремца не занимају Сибинове куће него његов карактер. Станови на којима се аутор задржава припадају сутеренским становницима. И код Матавуља се ретко кад крећемо светлим комфорним домовима. Стамбени простор јунака најчешће је скучен – понекад делује да живе у кавезу (*Аранђелов удес*) или у собама које не нуде топлину (јунак се због хладноће осећа као да је на отвореном) или су мрачне и загушљиве.

Историјска грађа указује да је литерарни факт лако могао да има свој реални пандан. Анализирјући стамбену политику града с краја 19. века Дубравка Стојановић пише: „Статистика показује да је највећи број становника главног града живео у једнособним, приземним становима мале квадратуре, недовољно осветљеним, најчешће влажним, са слабом могућношћу проветравања“ (Стојановић 2009:110).

Поред улица, калдрма, станова, Сремац и Матавуљ препознају и друге маркере градског живота. У њиховим приповеткама, урбани пејзаж је праћен конструкцијом социјалног идентитета града. Простор и у Сремчевом и у Матавуљевом делу је дат у метонимичкој функцији као говор о лику – градски пејзаж у служби портрета. У њиховим радовима препознајемо балзаковски модел симболизације простора – улица, кућа, намештаја, одеће, сваки детаљ одаје припадност одређеној социјалној групи. Неретко се динамизам приче гради на контрастирању социјалног и жељеног статуса јунака.

У *Вукадину*, приповеткама *Чесна старина*, *Пера Дружески* демистификује се стратегије културног блефирања – толико начина да мало изиграва велико (избор пријатеља који имају образовање, трикови који повећавају ученост (убацивање учених фраза), имитација спољашњег (одећа), дружења с познатим, дистанцирање од нижих или истих, уживљавање у лажни идентитет, јунаци који верују да јесу то што нису – нпр. Сремчев Пера Дружески који мисли да је неодољив у друштву, а у ствари је муж рогоња који има неодољиву жену).

Причу о фикцијском граду у делу Симе Матавуља и Стевана Сремца завршићемо причом о Диогеновом синдрому. Видно разочаран, ван света у којем је био, неприлагођен у свету у којем јесте, кир Герас се у једном тренутку приказује као складиштар уличног ђубрета. Метафора складишта, онога што је остало онда када је прави реални живот утихнуо чини нам се прикладном за крај. Попут Кир Гераса који се над гомилом непотребних ствари које са улице скупља пита коме ли су оне припадале, каква је њихова функција, и ми остајемо надвијени над безбројним знаковима града похрањеног у Матавуљевом и Сремчевом делу. Фикцијски Београд напуштамо запитани и помало меланхолични баш као и кир Герас док измешта са улице у стан ствари које ни стану ни њему не припадају.

ЛИТЕРАТУРА

Еко 2011: Eko, U. *Beskrajni spiskovi*. Prev. Al. V. Stefanović. Beograd: Plato books, 2011.

Ђорђевић 2009: Đorđević, J. *Postkultura*. Beograd: Clio, 2009.

Ђорђевић 2008: ur. Đorđević, J. *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.

Младеновић 2007: Младеновић, Ж. Симо Матавуљ као реалистички сликар херцеговске, црногорске и београдске средине. – У: *Књижевно дјело Сима Матавуља и његово мјесто у историји српске књижевности*, ур. О. Доклестић, 2007, 22–34.

Беневоло 2004: Benevolo, L. *Grad u istoriji Evrope*. Beograd: Clio, 2004.

Мамфорд 1895: Mumford, L. *The City in History, its Transformations and its Prospects*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1975.

Миљковић 1956: Миљковић, Б. *Београд прве половине 19. века у делима књижевника,* Годишњак Музеја града Београда. 3. Београд, 1956, 205–219.

Матавуљ 2007: Матавуљ, С. *Приповетке 3*. Београд: Завод за уџбенике/ Загреб: СКД „Просвјета“, 2007.

Скерлић 1955: Скерлић, Ј. Симо Матавуљ. – У: *Писци и књиге 2*, Београд: Просвета, 1955.

Максимовић 2011: Максимовић, Г. Градови Стевана Сремца. – У: *Стеван Сремац*. Изд. центар Нови Сад, 2011, 7–25.

Максимовић 2011: Максимовић, Г. Градови Симе Матавуља. – У: *Дело у времену*, ур. Д. Иванић, Београд: Филолошки факултет, 2011, 315–328.

Стојановић 2009: Стојановић, Д. *Калдрма и асфалт – урбанизација и европеизација Београда 1890-1914*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2009.

Пековић 2011: Пековић, С. Матавуљеви (бео)градски светови.– У: *Дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 2011, 149–158.

Пејчић 2011: Пејчић, А. Матавуљ(еви) београдски свет(ови). – У: *Дело у времену*, ур. Д. Иванић, Београд: Филолошки факултет, 2011, 79–98.
Новак-Бајцар 2011: Новак-Бајцар, С. Матавуљево писање граде. – У: *Дело у времену*, ур. Д. Иванић, Београд: Филолошки факултет, 2011, 117–124.
Константиновић 2009: Константиновић Р. Извањац и освајач. – У: *Књига о Матавуљу*, ур. Д. Иванић, Београд: Завод за уџбенике/ Загреб:СКД „Просвјета“, 2009, 138–151.
Пантић 2009: Пантић М. Слика града у Матавуљевим београдаским причама. – У: *Књига о Матавуљу*, ур. Д. Иванић, Београд: Завод за уџбенике/ Загреб:СКД „Просвјета“, 2009, 236–244.
Костић ур. 2007: Костић, Ђ. *Заљубити се у један град: европски путници у Београду (1815–1914)*. Београд: Музеј града Београда, Народна библиотека Србије, Народни музеј, 2007.
Кашанин 2009: Кашанин, М. Ускок. – У: *Књига о Матавуљу*, ур. Д. Иванић, Београд: Завод за уџбенике/ Загреб:СКД „Просвјета“, 2009, 108–137.
Савић 1910: Savić, M. Sima Matavulj. – У: *Iz srpske književnosti*. Novi Sad, 1910, 59–62.
Добрашиновић 1962: Добрашиновић Г. *Живот и рад Симе Матавуља у Београду*, РД 1186, Универзитетска библиотека у Београду, 1962, 186.
Милинковић 2003: Милинковић С. Јован Скерлић у Матавуљевим Београдским причама. – *Књижевна историја*, 35, 2003, 120–121; 469–479.
Иванић 2009: Иванић Д. Изажимање живота (тежишта тумачења Матавуљеве прозе. – У: *Књига о Матавуљу*, Београд: Завод за уџбенике/ Загреб:СКД „Просвјета“, 2009, 373–386.
Иванић 1990: Иванић Д. Основни модели приповиједања у београдским приповијеткама Симе Матавуља. – У: *Модели књижевног говора*, ур. Д. Иванић, Београд: Нолит, 1990, 255–279.
Сремац б.г.: Сремац С. *Приповетке 1, 2*, Загреб, б.г.

ХОРИЗОНТИ НА БЕЗНАДЕЖДНОСТТА И НАДЕЖДАТА: ОБРАЗИТЕ НА СМЪРТТА В ЛИТЕРАТУРАТА НА ЧЕШКИЯ МОДЕРНИЗЪМ

Ани Бурова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The text is about one of the main concepts for the modernistic literary consciousness: the concept of death. It is interpreted in its dynamics and the complicated *death-life* and *death -time* relations typical for the modernism. The images of death are analyzed in the various directions of Czech modernism: decadence, symbolism, the so-called „second generation of modernism“ from the turning point of the 19th and 20th century.

Key words: Czech modernism, decadence, symbolism, „life“, „death“, „time“

Представата за смъртта е основна за модернисткото съзнание. Проблематизирайки живота и реалността като смислен, пълноценен контекст на човешкото съществуване, то разгръща образа на смъртта като тяхна алтернатива. Простото противопоставяне живот–смърт обаче не е достатъчно, за да опише в пълнота отношението между двете понятия във възгледите на модернизма. Тяхното съотнасяне е далеч по-сложно, а в основата му е основополагащото усилие на модернистките направления да обяснят смисъла на съществуването в един свят, който не е в състояние да предостави на модерното съзнание ясни, неподлежащи на съмнение граници и устои.

Би могло да се обобщи, че чешкият модернизъм разгръща две основни линии в представата за смъртта. Първата я полага в плана на абстрактното, приписвайки ѝ значения отвъд конкретния смисъл на свършек на човешкото съществуване. Втората концепция пък я разглежда именно в плана на конкретното, отказвайки да я интерпретира в посока на универсализиращи, обобщаващи представи. Осмислянето на смъртта като абстрактна категория е присъщо преди всичко на декаданса и символизма, а обвързването ѝ с плана на реалното и индивидуално преживяване е характерно за творчеството на авторите от т.нар. второ поколение на модернизма[1], което дебютира на прелома на XIX и XX в.

В модела на света, изграждан от декаданса, представата за смъртта има средищно значение. За разлика от другите направления, където (независимо с какви смислови конотации е обвързана) смъртта е отнесена към хоризонта на

[1] По определението на Добрава Молданова (вж. Молданова 1996). С този термин тя обозначава авторското поколение, което навлиза в чешката литература в самия край на XIX или началото на XX в. (тук принадлежат поети като Карел Томан, Франя Шрамек, Франтишек Гелнер, Иржи Махен) и което извършва прелом в модела на чешкия модернизъм, формулиран през 90-те години на XX в. По отношение на тези автори е познат и терминът на Франтишек Бурианек „генерация на бунтарите“ (вж. Бурианек 1968).

предстоящото, на бъдещето, декадансът разполага настоящето в контекста на края. Казано иначе, животът (както на личността, така и изобщо на света) е битие в смъртта или по-точно в умирането, разгърнато като протяжен и безкраен процес. В този смисъл в представите на декаданса смъртта предхожда живота и го отменя, прави го невъзможен. Оттук произлиза цял един пласт специфична за направлението образност, свързана с оксиморонната представа за мъртвия живот, за умъртвеното в зародиш бъдеще. Подобна парадигматична за направлението картина на мъртвата вцепененост, владееща света, създава Карел Хлавачек в поемата „Отмъстителна кантилена“ (Mstivá kantilena, 1898). Там натрапчиво се повтарят образите на безплодната, пустинна земя и на безплодните жени, на безлунната и студена нощ, на непреодолимата тишина, на нечутия глас и на замлъкналите камбани.

В перспективата на изначалната смърт смисълът на съществуването е също така изначално невъзможен. Оттук произхожда и друга постоянна за направлението представа – тази за принципната безсмисленост на света, както и на всяко човешко усилие в него (всъщност една от най-честите лексеми в поезията на декаданса е тъкмо „напразно“). Подобна представа за битието напълно го лишава от хоризонта на надеждата. В предговора към своя роман „Готическа душа“ (Gotická duše, 1900) Иржи Карасек говори за „болката от невъзможността“ като постоянно състояние на декадентското съзнание. Наистина, между модернистките направления декадансът създава най-безнадеждната визия за човешкото съществуване, защото го лишава дори от хоризонта на края, на освобождаващата смърт. В художествените текстове на направлението живеенето е представено като агония, като анемично и вяло съществуване, белязано от скуката и апатията. В поезията на основни представители на направлението в чешка среда като Иржи Карасек и Арнощ Прохазка обаче е развит и друг мотив за края – този за удоволственото му изживяване, за възприемането на смъртта като безкрайна вакханалия, където личи типично декадентският мотив за обвързаността на наслаждението и страданието. Тази възможност обаче всъщност не представлява алтернатива, защото тласка Аз-а към друг аспект на трагичното: към представата за греха и грехопадението, изначално присъщи на личността според модернисткото схващане, към погнусата и отвратата от преживяната наслада. Ситуацията е обобщена от Иржи Карасек така: „Да се живее, е противно, да се умре – скучно.“ Цитатът е от стихосбирка с парадигматичното заглавие „Содом“ (Sodoma, 1895). В тази връзка трябва да отбележим, че цял пласт от специфичната стилистика на декаданса принадлежи на образите, свързвани в културните представи с идеята за загиващия в разкош свят; освен библейския град Содом чести образи тук са императорският Рим, Вавилон, Византия и потъващата Венеция, както и изобщо образите на опустели палати и руини на замъци.

Преобръщайки традиционния порядък на началото и края, типичната за декаданса оксиморонна нагласа представя смъртта като изход, като спасение.

В поезията на Иржи Карасек напр. тя е представена като щастливо събитие, което обаче остава единствено обект на копнеж и никога не настъпва: *И все пак лесно е да се умре/, Не мислиш ли/ Тъй леко!/ Вещите са твърде тъжни,/ онез, които трябва вечно да изтраят (*„Радостта от края“)[2].

Възприемана като спасение от агонията на битието, в контекста на декаданса представата за смъртта произвежда един много специфичен образ на спасителя – този на варварина. В поезията на Иржи Карасек светът на варварството и декадентският свят на упадъка са представени в пълен контраст: вместо изтънченост и безсилие варваринът носи първичност и мощ; вместо със смъртта той е свързан с живота. Въпреки че образът му е съотнесен с разрушението, той е осмислян положително, защото идването му е представено като единствения възможен изход, като единствения възможен край на апатичната агония. Но ако този образ на варварина е, така да се каже, традиционен, изграден върху установените представи за дивака разрушител, то в поезията на направлението съществува и друг негов образ, смислово преобърнат в духа на декадентската оксиморонност. В поемата „Отмъстителна кантилена“ на Карел Хлавачек е въведен образът на „белите и наивни варвари“, осъдени на безсилие и пасивност. За пореден път в литературата на декаданса нещата биват представени в обърнат порядък – примитивното начало се „заразява“ от болестта на цивилизоваността, вместо да я унищожи или погълне и така да постави началото на ново съществуване, спасявайки света от окончателен край. Карел Хлавачек абсолютизира представата за обречеността на битието, лишавайки света на износената изтънченост, на аристократичната дегенерация от всякаква алтернатива.

Представата за смъртта в поезията на другото основно направление на модернизма – символизма – има сходен генезис с тази на декаданса; в основата ѝ също е схващането, че реалността не може да предостави смислено съществуване на Аз-а. Във възгледите на двете направления обаче има една много съществена отлика, която предопределя и разликите в художествените образи на смъртта, създавани в контекста на всяко от тях. Докато при декаданса смъртта измества живота и представлява негова тавтология, при символизма тя е негова алтернатива, тя е другото, обратното на живота.

Би могло да се каже, че чешкият символизъм развива два основни образа на смъртта. Първият я отъждествява с миналото, в което завинаги са останали всички щастливи изживявания на Аз-а. В този смисъл представата за смъртта е неотделима от тази за спомена. Смъртта се явява границата, която разделя образа на пълноценното минало (това значение често е носено от спомена за завинаги изгубената любима) от образа на изпълненото със самота и скръб настояще. Този образ доминира в първата стихосбирка на един от основните представители на направлението в чешка среда Отокар Бржезина „Тайнстве-

[2] Тук и по-нататък в текста преводът на стиховете е мой, А. Б.

ни далечини“ (Tajemné dálky, 1895), където смъртта образува общ контекст с възприемани в сходен план понятия като самотата и болката. Цялата книга всъщност създава образа на „мъртвата младост“, с която лирическият Аз завинаги се разделя: *(...) където във ковчега стъклен, като на светица мъртво тяло/, младостта ми във савана на угасналите пролети лежи* („Мъртва младост“). В следващите си книги обаче Отокар Бржезина изгражда съвършено различен образ на смъртта. Четирите символистични стихосбирки на поета, последвали „Тайнствени далечини“ – „Разсъмване от запад“ (Svítání na západě, 1896), „Ветрове от полюсите“ (Větry od pólů, 1897), „Строители на храм“ (Stavitelè chrámu, 1899), „Ръце“ (Ruce, 1901), създават един все по-абстрактен модел на света, в който и представата за смъртта също придобива универсален, обобщаващ смисъл. Краят престава да се осмисля в контекста на човешкия живот и като следствие от това загубва трагичните си измерения. В „Тайнствени далечини“ смъртта все още се представя в плана на човешката участ и е преживявана драматично, защото отнема стойностни за съществуването на Аз-а устои. В по-късните произведения на Отокар Бржезина смъртта се превръща в граница между света на реалността и на нереалното, на тленното и нетленното, на видимото и непознатото (или, казано с изказа на символизма, на непознаваемото). Тъй като в представите на направлението нереалното, отвъдното се схващат като пространство, притежаващо смислите на битието, и поради това се възприемат изцяло положително, то и смъртта, която приближава Аз-а до тези тайни, придобива положителни конотации. Така краят се възприема като изход от лишеното от значение битие и бива свързван по-скоро с надеждата и с копнежа, отколкото с трагиката. За разлика от концепцията на декаданса тази на символизма възприема смъртта като алтернатива на реалното съществуване – тя не е просто край, а изход, по-точно досег до свръхоценностени в контекста на направлението представи като Тайнственото и Отвъдното. Тук смъртта е входът към честата при символизма представа за Другия свят, за Другия бряг, за Другото време – пространства, алтернативни на реалността и изпълнени с автентичен смисъл: *утрата техни очакваха на дните светлината, светлината – вечерта/, а вечерите чакаха нощта, нощта пък – признанието на тишината,/а тишината – разговора на звездите, звездите пък – настъпването на другото време:/но ветровете земни как ще понесат на неговия отговор товара?* („Мъченици“).

Чешката символистична поезия, особено тази на Бржезина, трансформира смъртта в абстрактна категория, превръща я в част от корпуса централни за направлението понятия като смисъл, вечност, тайнство, душа... Тук тя няма връзка с личността и нейната биография, абстрахирана е от телесната тленност и е осмислена изцяло в плана на мистичното. Затова е донякъде парадоксално, че в същия символистичен контекст, и то по същото време, когато Отокар Бржезина създава представителните си за направлението в чешка среда стихосбирки, се ражда най-конкретният образ на смъртта в поезията на чеш-

кия модернизъм. Става дума за стихосбирката „Силезийски песни“ (Slezské písně, 1909) на Петър Безруч, в която смъртта е възприемана изцяло в плана на социалното страдание, разгърната е в сюжети на угнетението и насилието. Всъщност този лирически сюжет, създаден по времето, в което кулминира символистичната поетика, е практически неразличим от мотивите за социалното страдание, типични за по-късните пролетарски поети от периода между двете световни войни. Стихосбирката на Петър Безруч използва типичната символистична поетика и образност, но за разлика от символизма се стреми към максимално въздействащо социално послание; за да го постигне, тя създава образа на смъртта извън всякаква абстрактност, в пределната конкретика както на биографията на лирическите герои, така и в телесността на самото умиране. Смъртта тук е трагичен образ, но този трагизъм има конкретен произход (ако можем да се изразим така – има конкретен извършител и това е сгрешеният социален ред). В поезията на Безруч социалната угнетеност постепенно ограбва биографиите на героите, лишава ги от перспективата на бъдещето, докато ги тласне към единствения възможен изход – към смъртта. Тук обаче тя не е възприемана като метафизична алтернатива на живеенето в реалността, както при символизма, а е просто излаз от непоносимостта на всекидневието. Ако декадансът и символизмът извеждат изначалната обреченост на личността като изконна категория на човешкото, като универсална негова характеристика, при Безруч тя е конкретизирана в контекста на социалното.

Така стихосбирката „Силезийски песни“ поставя началото на споменатата в началото втора, реалистично-конкретна тенденция в моделирането на модернистките образи на смъртта, която се явява алтернативна на първата, декадентско-символистична линия. Традицията, характерна за поезията на Безруч, бива продължена в първите години на XX в. в поезията на дебютиращото тогава ново авторско поколение. Още в първата стихосбирка на Карел Томан „Приказки на кръвта“ (Pohádky krve, 1898) – видимо свързана с декадентската поетика, както повечето от дебютните стихосбирки на авторите от въпросното „второ поколение на модернизма“ – откриваме мотиви за смъртта, отнасящи я към света на делничното, на една всекидневна реалност, лишена от мистицизъм, тайнственост или възвишеност. Смъртта тук, както и изобщо в поезията на това авторско поколение, често е представяна като лишено от вълнение делнично събитие. Подобно на Петър Безруч автори като Карел Томан, Франя Шрамек, Франтишек Гелнер... развиват мотивите за смъртта в контекста на конкретна биография. В тяхната поезия обаче целеният ефект не е въздействащото социално послание (макар в редица случаи то да е неизбежно); подобен избор произтича от определящата за литературното съзнание на тези автори представа, че литературният образ трябва да произхожда от автентичното, индивидуалното преживяване. Те преосмислят всички централни за литературата на модернизма понятия, вкл. и смъртта, в плана на конкретното, редуцирайки абстрактния смислов хоризонт. Това не означава, че мо-

тивите за смъртта са лишени от обобщаващо послание, а че то произтича от автентиката на преживяването. Тяхната поезия представя смъртта като лишено от дълбок смисъл събитие, посрещано с безразличие и равнодушие. Влияние върху тази визия вероятно оказва характерната за разглежданите автори анархистично-нихилистична нагласа, но основен фактор за формулирането ѝ всъщност е типичната за тези поети концепция за понятието „живот“. То има основополагащо значение в художественото им съзнание, тъй като снема представата за моделите на света, които литературата трябва да произвежда. Концепцията за живота бива изведена на преден план от младото авторско поколение в самото начало на XX в. в противовес на модернисткото и най-вече декадентско светоусещане. Във възгледите на Гелнер, Томан, Шрамек... това понятие обаче има преди всичко литературен смисъл, т.е. не е свързано толкова с начина на възприемане на живота, колкото с идеята за литературата, и обозначава усилието на поколението към създаване на художествени образи, свързани с интензивното, конкретно преживяване, а не с абстрактния план на отвлечените понятия. В тази връзка Владимир Мацура твърди: „Понятието живот отпраща не толкова към съвкупност от факти и реалии, колкото към представата за динамична енергия и автентичност, с които лирическият герой ценностно се отъждествява и към които се стреми“ (Мацура 1993: 64).

Акцентът върху връзката на художествените образи с автентичното преживяване не означава, че то е възприемано откъм някакъв негов щастлив аспект. Самото живеене и при тези автори е свързано преди всичко с представата за апатията и лишеността от смисъл. Тази визия се прехвърля и върху концепцията за смъртта, която тук е представяна като равнодушно очаквания край на също така равнодушно изживения живот. Много от произведенията на разглежданите автори извеждат живота и смъртта именно в такъв паралел: *Накрая всичката тъга/ като вода изтича./ Повярвай, някак се живее,/ все някак и ще се загине.// Поглеждам в краткия живот:/ и жал, и радост има доста./ Смъртта очакваш най-подир/ като приятен гост* (Франтишек Гелнер, „Радостите на живота“). В творчеството на дебютиралите в самия край на XIX и началото на XX в. автори смъртта не е алтернатива на безсмисленото съществуване, а негово естествено и логично продължение. В този смисъл Гелнер, Томан, Шрамек... не въвеждат в литературата качествено нова представа нито за живота, нито за смъртта, а само променят перспективата на тяхното възприемане. Подобно на всички останали понятия в тяхното творчество и смъртта е лишена от висок хоризонт на осмисляне, визията за нея е стеснена и снизена. Тук тя не е трагично събитие, а лишен от драматизъм край на съществуването; не е възможност за досег до мистичния хоризонт на неприсъщи за реалността смисли, а просто свършек на биографията. Аз-ът не я очаква нито с надежда, нито със страх; отношението му към нея, както и към всички други събития на съществуването, е белязано от безразличие.

Средищното място на представата за смъртта в литературата на модернизма е предопределено от доминиращото в отделните направления схващане за човешкото битие като лишено от смисъл и цел. Образът на смъртта е моделиран в няколко различни аспекта, продиктувани от типа световъзприятие, характерно за отделните направления и автори – смъртта е представяна или като носеща смисъл алтернатива на лишеното от значимост настояще, или като все така безперспективно негово продължение. Независимо от значението, влагано в нейното очакване обаче, тя е единствената перспектива за модернисткия Аз, чието кризисно светоусещане проектира върху нея или надеждата за изход и смисъл, или безнадеждността на лишеното от значение тавтологично повторение на съществуването.

Текстът е създаден с подкрепата на стипендията за чуждестранни бохемисти на Института по чешка литература към Чешката академия на науките (http://www.ucl.cas.cz/en/international-collaboration/czech-studies-grant).

ЛИТЕРАТУРА

Бурианек 1968: Buriánek, F. Generace buřičů. Praha: Universita Karlova, 1968.

Мацура 1993: Macura, Vl. Problemy subjektu v poezii“generace buřičů. – In: Proměny subjektu 1, Praha, 1993. Red.: Hodrová, D. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd ČAV, 1993, 52–77.

Молданова 1996: Moldanová, D. Česká literatura v období modernismu (1890–1918). Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 1996.

Свозил 1987: Svozil, B. Česká básnická moderna. Praha: Československý spisovatel, 1987.

ЗЛОВЕЩЕЕ ВРЕМЯ. IN MARGINE ОДНОГО МОТИВА БОЛГАРСКОГО ДИАБОЛИЗМА

Марцел Черны

Славянский институт АН ЧР, Прага

This paper aims to attract attention to the wider literary context of a Bulgarian diabolism motif, by which time is symbolized in the form of sinister measuring machines – clocks. Diabolism is not an artistic movement sensu stricto, but rather a thematic range of fantastic topics and motifs, borrowed from various European literary trends and movements. The motif of sinister time as well as other attributes referring to it (clocks, strikes of the clock, pendulum, dial, hands) can be found among Bulgarian diabolism works especially in S. Minkovrs. The study analyses several Minkovrs short stories, in which the theme of sinister time is interpreted as a symbol of death: time is recognized as an inescapable path to death, life as a dream from which every human being is snatched away by death.

Key words: Bulgarian literature, diabolism, expressionism, time, death, clocks

> *Старуха, – хм! если бы я был художником, я изобразил бы ее как Смерть (...) чего-либо страшнее я не могу себе представить! А этот безногий – что он мне напоминает? Что это было за чувство? Что-то такое ужасное, безумно темное и пустое, похожее ощущение у меня было однажды в детстве в полусне, когда я представлял себе вечность! Подождите! ага! он называл ее сестрой, – так это может быть Время! Время, собственно, это Смерть, поскольку Время действительно означает исчезновение, умирание. Смерть и Время на самом деле понятия взаимозаменяемые!*
>
> Ладислав Клима

Время и **смерть** иногда сравнивают с двумя тенями, из объятий которых нельзя ни освободиться, ни выбраться, как бы человек ни сопротивлялся (Дворжак, ред. 1970: 101)[1]. Время всегда близко со смертью, оно всегда ее близнец и вечный спутник, и, благодаря власти и последовательному воздействию, всякое людское существование закончится ее окончательным вмешательством, необратимым обрывом натянутой тонкой паутинки человеческой жизни.

Данная работа имеет своей целью обратить внимание на литературные связи одного из мотивов так называемого болгарского диаболизма, в котором Время символизировано в образе зловещего предмета меры и отсчета – часов.

[1] Редактору Й. Дворжаку названием подборки из прозаических „медитаций о времени и смерти“ в чешской литературе послужила глава из „*Большого романа*“ Л. Климы „*Время и смерть*“, отрывок из которой (Дворжак, ред. 1970: 96) я позволил себе использовать в качестве эпиграфа к этой статье.

Болгарское литературоведение более или менее избегало прямого определения диаболизма. Речь не идет о художественном течении sensu stricto, – скорее об области сюжетов и мотивов, заимствованных из различных европейских литературных направлений и движений, в которых проявляется склонность к **фантастике ужасов**[2].

Общей чертой диаболистских произведений является, напр., изображение **сверхъестественных** явлений и видений, определение их влияния на человеческое бытие. Как модернистский, или же авангардный литературный феномен, диаболизм акцентирует принцип иррациональности, мистики, фантастичной призрачности и загадочности при художественном изображении мира, работает с гротескной оптикой и подчеркивает парадоксальную сущность мира, в том числе в форме некоторых гипертрофированных современных клише: типична атмосфера ситуаций между жизнью и смертью, сном и реальностью, или же герои, находящиеся в противоречии с собственным разумом, выполняют роль невольников мистических сил. Это определение подчеркивает и интернет-словарь *Малък тълковен литературен речник*: **диаболизм** в нем определен как литературное течение и в то же время как манера в литературе; его эстетика исходит из придания формы „ужасному, парадоксальному и иррациональному, дьявольскому принципу в человеке, злых сил, управляющих им (зеркало, портрет, часы, Дьявол, смерть, нечистая сила, кладбище, кресты, воплощение ада и чудовищ)“.

Чертой, приближающей диаболизм к современным литературным тенденциям, является стремление выразить и придать словесную форму **темам**, касающимся факторов, **травмирующих человека**, который охвачен идеей-фикс: авторы-диаболисты не анализируют, не подвергают рефлексии и не исследуют более глубокие мотивы и связи, тем более что жанровая форма краткого рассказа не позволяет им детально определить фон невероятных событий; героям часто недостает логики в их поведении, текст является как бы **игрой**, передающей соответствующие эмоции читателю: очерченные ситуации сопровождаются необъяснимыми тайнами, и поступки главных героев остаются непонятными, проза выглядит судорожно и фрагментарно, что только усиливает у читателя ощущение таинственности и иррационального страха темноты, ничтожности, смерти, неизвестности (здесь диаболизм использует поэтику экспрессионизма); часто эта игра переходит потом в гротескную гиперболу или пародию. Свое место занимает и эстетика ужаса и гнусности: их воплощением становятся старые люди как символ осквернённости, давно утраченной девственной чистоты и невинности, как символ неумолимого приближения к смерти и конечности бы-

[2] Проблематикой направленческой и поэтико-художественной дифференциации так называемого болгарского диаболизма подробно занимается в защищенной ей диссертации З. Ержабкова „*Западно-европейские импульсы болгарского диаболизма (Взгляд на болгарскую литературу в 20-х гг. XX ст.)*“ (Ержабкова 2012: 15–26), за предоставление которой приношу ей сердечную благодарность; см. также Ержабкова 2008.

тия. Типичными фигурами являются странные двойники, призраки, духи, тени, персонифицированная смерть, уродливые, умственно и психически аномальные субъекты. Главным местом действия в диаболистских рассказах выступают традиционно демонические места: старые запущенные постройки, дома, в которых оплакивают умершего, кладбища, маленькие затерянные антикварные магазины и лавки подержанных вещей, заплеванные кафе, серые больничные палаты, сумасшедшие дома. Полную ужасов атмосферу дополняют демонические предметы (часы, зеркала, портреты, старая мебель, иконы, дневники) а также зловещие звуки (скрипки, лукавый смех, скрип дверей, мельничный стук, тиканье часов, скрип половиц).

У болгарских диаболистов можно найти мотив зловещего времени и обращенных на него и связанных с ним атрибутов (часы и их бой, маятник, циферблат, стрелки), особенно у **Светослава Минкова** (1902–1966). Инспирацию его ранней прозы в стиле Майринка исследовала Н. Бурнева, отметившая несколько значительных фактов (Бурнева 1999). Она выяснила, что некоторые из произведений Минкова имели источником мотивации похожую теософическую или гностическую направленность, известную из произведений современного классика философской фантастики ужасов **Густава Майринка** (1868–1932), который интенсивно исследовал мысль розенкрейцеров и в 1922 г. перевел с английского псевдорозенкрейцерский роман Паскаля Беверли Рэндольфа (1825–1875) „*Dhoula Bel*“ с подзаголовком „*Роман брата Розы и Креста*“. Гностические принципы, которые представлены в его рассказах „*Meister Leonhard*“ или „*J. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln*“ [И. Г. Орбейт в гостях у пиявок времени] из книги „*Fledermduse*“ [Летучие мыши; 1916], выглядят отражением данной духовной ориентации. Мотив быстротечности и напрасности всякого земного действия немецкий автор развивает в многих местах. В уже упомянутом рассказе „*Meister Leonhard*“ повествователь приравнивает свою мать к механически движущейся секундной стрелке, а ее горячую энергию, далее, к бесцельной одержимости. В рассказе о посещении пиявок времени Майринк противопоставляет быстротечности возможность избежать смерти и достичь вечной жизни, если человек перестанет чего-либо ждать и во что бы то ни было верить, обманет время, а с ним и смерть, прожив земную жизнь как автомат.

Минков (по крайней мере, в его диаболистском периоде) неоднократно трактует **время** как **неотвратимое движение к смерти**, а жизнь как сон, из которого каждый человеческий индивидуум вырван смертью. В рассказе „*Заключени*“ старый аптекарь заботливо взвешивает лекарства и яды для больного человечества, ибо все мы всю жизнь „бродим като сомнамбули по земята, разяждани от неизличима [!] болест. Всяка наша стъпка из тъмния кръг на земното битие е само кошмарно пътуване на болни, които търсят божията милост“ (Минков 1928: 62). Аптека является местом, где властвует всемогущее время: напрасно „невидимый“ аптекарь готовит свои медикаменты, напрасна его борьба с временем, которое сразу же в начале рассказа отмеряет маятник

на „тежки и мъчителни часове“. Этот же мотив возвращается в заключении рассказа, где рассказчик медитирует о „ком-то ином в нас“, который навсегда заключен в дьявольском могуществе: „Махалото на часовника се люлее като на сън, разтапя се в златна мъгла, стрелките обикалят циферблата и разсичат времето на тежки и мъчителни часове“ (Минков 1928: 61). Подобное значение имеет в рассказе „*Игра“* встреча на кладбище рассказчика с трехлетней дочкой церковного сторожа, которая в своей детской невинности и беззаботности играет с людскими останками – они как контрапункт ее детства, расцвета молодой жизни – сигнализируют извечное memento mori, – закон, по которому каждый человек, ребенок ли или старец, осужден на роль марионетки, за нити которой тянет смерть до того момента, когда исполнится неизбежная судьба: „*Детето държеше в ръцете си стар човешки череп с прогнили челюсти*. То не съзнаваше каква играчка е попаднала в ръцете му, не съзнаваше и друго, още по-страшно: *че то самото е играчка на оная невидима, ала могъща власт, що дебне хората на всяка стъпка*“ (Минков 1928: 56–57).

В рассказе „*Огнената птица“* образ смерти сопровождают часы, тикающие в комнате, в которой умер искатель кладов Янул; смерть здесь, кроме того, персонифицирована как хозяйка, могущество которой очевидно во всём доме, в котором оплакивают умершего (тишина, свет свечей, покойник в гробу, жужжащие мухи, бесцветные лица): „Смъртта разтвори вратата на старата къща. Тя канеше хората да видят Янул иманяра, който лежеше в черен ковчег, със запалена вощеница над главата. (…) Беше тихо. Само тежкия стенен часовник ронеше неспирно капки и люлееше махалото си – голямо и жълто като клатен от вятъра слънчоглед. Над покрива гукаха гълъби, из стаята бръмчеха мухи. Те кацаха по лицето на умрелия, пълзяха от челото до устата му – така, както пълзят върху дърво, или камък – сетне литваха и се лепяха по стъклото на прозореца. (…) Тия, които търсеха имането, стоеха мълчаливи сред стаята, където цъфна слънчогледа на часовника. Лицата им бяха бледни от умора, а мътните им очи имаха оня унесен поглед, който плува в далечината“ (Минков 1927: 7, 9).

В рассказе „*Талисман“* череда дней, остающихся до казни, уподабливается лестнице, по которой к арестантам, осужденным к смертной казни, слезает смерть (Минков 1927: 27).

Часы, как показатель смерти, являются неотъемлемой частью бедняцкого интерьера комнаты умирающей Мальвины в одноимённом рассказе; речь идет о необычном приборе из сказочной категории (в сущности своей, демонических) предметов, которые могут с различной интенсивностью сгущать реальное время так, что каждый человек, находящийся рядом, начинает быстро и опасным образом стареть[3]: „И когато влязох там, в стаята, блясъка на хиляди погребални свещи едва ли не ме ослепи. Аз видях на един креват някаква баба,

[3] В чешской среде этот мотив известен, напр., из сказочного фильма ужасов Ю. Герца (Herz) „*Deváté srdce“* 1978 г., в котором в Зале времени находятся часы, одно движение маятника которых (соответствующее одной секунде), в действительности отмеряет один день земной жизни.

с едно единствено око, – угаснало и мъртво – с отвратителни беззъби уста, които непрекъснато ронеха жесток смях. Над кревата стоеше окачен един стар, с олющен циферблат, часовник, чиито стрелки се въртяха толкова бързо, че отлитаха часовете на цели дни и седмици“ (Минков 1922: 27).

В рассказе „*Съновникът*“ время застыло в каком-то особенном безвременье-вечности, в котором он, тем не менее, заключен в монотонном циклическом повторении всё тех же мгновений, тех же часов и тех же событий ритуального характера (икону всегда закрывает дым кадила, за циферблатом часов всегда жужжала заточенная муха, каждый день лучи заходящего солнца проникали в сумрачную комнату, где под деревянным полом бегали мыши): „Така минаваха дните, ветровете люлееха крилата на вятърните мелници по отсрещните хълмове и ги разпъваха като огромни кръстове в далечината, стрелките на нашия стар часовник бележеха все едни и същи часове, животът преливаше в неизменния кръг на денонощието“ (Минков 1928: 20, 24).

Наиболее полно Минков выразил зловещие свойства времени в символе магических приносящих погибель часов, играющих ключевую роль в рассказе „*Часовник*“. Как заметил немецкий исследователь Томас М. Мартин в монографии о болгарском диаболизме, часы являются мотивом, который указывает на безличностную инстанцию неизбежной **судьбы**: „Es [das Uhr-Motiv] gehört zu den Motiven in Minkovs Prosa, die auf die Existenz einer übergeordneten apersonalen Schicksals-Instanz verweisen, die im Gegenstand *Uhr* sichtbar präsent ist“ (Мартин 1993: 134). Его толкование, пусть и дополненное интересными деталями, соотносящимися с Майринком, остались не замечены и в подробном исследовании Бурневы. Майринк – один из авторов (совместно с Родой Родой) пражской драмы „*Die Uhr*“ [Часы; 1912]. По мнению Габриэлы Веселы, постановка восходит к романтическому жанру судьбоносной драмы, а намерением Майринка было разъяснение ее скрытой символики в прологе. После сотворения мира Господь дал женщине будущность, а сумасшедшему настоящее и прошедшее смерти. Смерть съедает всё живое, ее инструмент – это всепоглощающее время, а его воплощение – часы на градчанской башне. Потомок мистического творца часов Томаш из Гайку с ужасом слушает бой часов, отбивающих тринадцатилетие его преступления – сброс неверной жены с башни. Невинная дочь Мария старается успокоить старого отца. С чужбины возыращается мужчина, из-за которого умерла мать Марии, его сопровождает приятель, переодетый в сумасшедшего. Оба влюбляются в Марию, и, спустя годы, снова повторяется трагедия любовного треугольника, только на этот раз убит любовник. Последний крик умирающего заглушают судьбоносные удары башенных часов на пражских Градчанах (Весела 1989: 192).

Рассказ Минкова „*Часовник*“ концептуально построен как фантастический путеводитель. Скучающий рассказчик в один из дождливых осенних дней, остановившись в глухой частной библиотеке, совершает межпланетное путешествие на Луну.

Помещение читального зала с самого начала имеет в себе что-то необычное, враждебное: причиной такого приема являются огромные часы, а их маятник имеет силу превращать всё время, прожитое в библиотеке, в вереницу отдельных моментов, в некую сливающуюся песню. Таким образом часы овладевают каждым, кто оказался около них: „Случайно влезлият в залата посетител оставаше прикован от неговото биене. Подобно на магнит, часовникът привличаше към себе си мисълта му, разбиваше я в песента на махалото и я правеше мъртва. Същото се случи и с мен. Още със самото ми влизане усетих да се впиват в мозъка ми като нажежени игли звуците на тая страшна песен на времето.“ Или, в другом месте, тиканье часов трансформировано в резкие звуки, атакующие сознание рассказчика – удары маятника падают на его утомлённую мысль „как тяжкая глыба“ (Минков 1924: 5, 7).

Если одинокий посетитель выберет в библиотечном каталоге название *Le voyage chimŭrique autour de la Lune* [это комбинация двух фантастических романов: *L'homme dans la Lune, ou Le voyage chimŭrique*… Фрэнсиса Годвина и *Autour de la Lune* Жюля Верна], то начнут происходить необыкновенные вещи: Часы во время чтения оживут, и уже с первых строк рассказчик почувствует, как маятник отрывается и обрушивается над его головой огромной огненной каплей, и как обе стрелки циферблата, прилепившись друг к другу, направляютя в его сторону и шипят, подобно ядовитому змеиному языку. В этот момент объявится механическое существо Стап Клап, Человек с Железным Мозгом, автомат, в мозг которого врезаны узкие ряды мыслей, криво прилепленные буквенным рядом, образующим название выбранной книги. Стап Клап запрограммирован таким образом, что у него нет человеческого мозга, он sui generis робот, который лишь воплощает в реальность прочитанное, ergo под его воздействием прочитанное слово становится реальностью – той одной реальностью, которая целиком зависит от выбранного названия книги. Наверно, именно он – гротескное воплощение розенкрейцерского девиза *Nihil scire – omnia posse* [Не знать ничего – мочь всё][4]?

Когда Стап Клап предложит рассказчику путешествие на Луну, выяснится, что его подопечный втянут в сеть „этих проклятых часов“, и что часы твердо связали его „в своей смирительной рубашке“ (Минков 1924: 10). Подобно средневековому рыцарю (однако вместо меча у него на поясе огромные ножницы; срав. Бурнева 1999), он одолеет часы, перерезав их маятник, точно также, как рыцарь отсекает голову дракона или иного чудовища. Символику единоборства с чудовищем подчеркивают обозначения часов как мертвого „врага“ и „монстра времени“: „Действително, за един миг само непознатият беше успял да

[4] Этим известным выражением, имеющем в тексте вариант *Summa scientia nihil scire* [Высшее знание – не знать ничего], заканчивается не слишком известный отдельно изданный рассказ Г. Майринка *Der Uhrmacher* [Часовщик; 1926]; в качестве ключевого момента, его перепечатывает в чешском переводе Рочек (1994: 96–108). Для интерпретации и сравнения с прозой Минкова здесь, к сожалению, недостаточно места.

разруши това чудовище на времето. Махалото лежеше неподвижно в един от ъглите на големия черен сандък. Стрелките бяха паднали и циферблатът стоеше озъбен срещу мен със студената усмивка на череп“ (Минков 1924: 11).

С этого момента часы превращены в обыкновенное транспортное средство для межпланетных путешествий. Их зловещесть была будто бы предотвращена, демонический предмет стал неким „голым“ временем без часов: „Виждате ли този циферблат: той е изгубил своите стрелки, върху него няма часове, той е само време. А какво по-лесно от това да стъпиш върху времето и да полетиш като птица към един нов свят“ (Минков 1924: 11). Время, однако, никогда ни человечно, ни дружественно – когда рассказчик со своим проводником вознесутся ввысь, они увидят картину гибели Земли, которая является не только апокалиптическим явлением, но и „пантомимической феерией XX столетия“: „А там долу, някъде много далече, Земята гореше в пламъци. Високо над нея се издигаше желязната сянка на една огромна машина и едно махало на часовник разсичаше през пламъците нейното кълбо на две“ (Минков 1924: 12).

Несмотря на то, что волнующий рассказ закончится пробуждением рассказчика в тускло освещенном читальном зале, а всё приключение с этой точки зрения в самом деле выглядит всего лишь как химера, – кошмар и мрачный фантом пылающей Земли в объятьях гигантской машины времени – это однозначная ясная метафора зловещего предзнаменования времени, пастью которого должно быть поглощено всё земное в своей конечности и смертности.

ЛИТЕРАТУРА

Бурнева 1999: Burneva, N. Auf Meyrinkschen Spuren in den frühen Erzählungen von Svetoslav Minkov. – *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* № 7, 1999, September. 22. 02. 2012 <http://www.inst.at/trans/7Nr/burneva7.htm>.

Весела 1989: Veselá, G. Jak jsem chtěl v Praze vyrábět zlato (K životu a dílu Gustava Meyrinka). // *Světová literatura* № 2, 1989, 184–199.

Дворжак ред. 1970: *Čas a Smrt*. Uspořádal J. Dvořák. Hradec Krőlovй: Kruh, 1970.

Ержабкова 2008: Minkovovy diabolistické prózy v západoevropských literárních souvislostech. // *Homo bohemicus* № 1, 2008, 47–53.

Ержабкова 2012: Jeřábková, Z. *Západoevropské impulsy bulharského diabolismu (Pohled na bulharskou literaturu ve 20. letech XX. století)*. Praha: FF UK, 2012.

Малък тълковен литературен речник: *Диаболизъм*. 12. 03. 2012 <http://www.hulite.net/modules.php?name=Dictionaryes&op=content&tid=730>.

Мартин 1993: Martin, T. M. *Der bulgarische Diabolismus. Eine Studie zur bulgarischen Phantastik zwischen 1920 und 1934*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 1993.

Минков 1922: Минков, С. *Синята хризантема. Разкази*. София: Аргус, 1922.

Минков 1924: Минков, С. *Часовник. Гротески*. София: Печатница Витоша, 1924.

Минков 1927: Минков, С. *Огнената птица. Четири разкази*. София: Родопи, 1927.

Минков 1928: Минков, С. *Игра на сенките*. София: Т. Ф. Чипев, 1928.

Рочек 1994: Roček, F. *Gustav Meyerink – mystik*. Ústí nad Labem: AOS PUBLISHING, 1994.

МАШИНАТА И ВРЕМЕТО (ВЪРХУ НЯКОИ ОБРАЗИ И УПОТРЕБИ НА ВРЕМЕТО В БЪЛГАРСКАТА ПОЕЗИЯ ОТ 30-ТЕ ГОДИНИ НА XX ВЕК)

Надежда Стоянова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article is focused on the „machine“ in Bulgarian poetry from the 30ies of XX century – the „machine“ as a clock for the modern time and as an attempt of the humans to overcome mortality and temporal discontinuity.

Key words: machine, time, poetry, modernity, idyll

Машината е математически точно пространствено оразмерена, а функционирането ѝ е обвързано с точното времево изчисление. Поддържането на дейността ѝ зависи от секунди, минути и часове. Машината – като часовник – създава от времето обективно измерима категория, чийто безпогрешен ритъм е в състояние да подчинява/да бъде коректив на относителното човешко време в разнообразните му исторически, психически, биологични и др. измерения. Според някои изследователи в своите оръдия човек възпроизвежда самия себе си (напр. принципа на „органичната проекция“ на Ернст Кап (Капп 1925) и др.). Машината е образ на човека, но в устрема му да надмогне своята природа: техниката се разглежда не само като част от заобикалящия ни свят, а като притежаваща „трансцендентна същност“, като материално въплъщение на идеята – „най-великият земен опит на смъртните“ казва през 1927 г. Фридрих Десауер (цит. по Mitcham 1994: 33). Хайдегер във „Въпросът за техниката“ (1954) говори за нея като способ за самореализацията на човечеството, тя е поле на осъществяване на истината, начин за достигане до дълбинните свойства на битието поради възможността про-из-ведението да привежда скритото в открито (Хайдеггер 1993). Става видно, че не материалността и утилитарността са определящи за машината, а именно заложеният в нея потенциал за освобождаване от материята, от зависимостта на субекта от физически наличния свят чрез представянето ѝ като израз на стремежа към метафизично познание на света. В българската литература Чавдар Мутафов следва тази обща за философските рефлексии върху машината тенденция и определя още през 1920 г. мотора като „дете на чистия разум“ (цит. по Мутафов 1940). В неговото есе моторът е обективизация на конгломерат от митологични и културологични представи – „бранник“, „хищник“, „Прометей“, „звяр и герой“ и др., а при описанието на техните взаимни метаморфози (разчитани като освобождаване от застиналостта на формата) се преминава от категориите на красивото към тези на възвишеното: „Той е едно жестоко и красиво същество... (...) Увлечен в шеметната деятелност на своето същество, моторът изгубва чистия си изглед

на идеално същество. Той става грозен и страшен. (...) Героичен и възвишен е той...“ (Мутафов 1940). Моторът е „универсално същество“ като даващ израз на въздигането на човешкото в опита му да се съизмери с всемогъществото на природата – в случая откъм времевата ѝ неограниченост: „Аз чувствах през вечността на твоя живот лъха и безкрая на Непостижимото“ (Мутафов 1940). Машината се е оказала конструиран в обективната реалност образ на копнежа по вечност. Машината е утопия – перпетуум мобиле. Тя е пореден опит за надмогване на смъртността, на темпоралната прекъснатост. Но машината е и образ на линейното време не само в житейските му, а и историческите измерения. Тя е образ на отворената към бъдещето модерна епоха (Хабермас 1999: 16): „В тъмните ти мишци почиват бурите и светлините на бъдещето...“ (Мутафов 1940).

Процесите на модернизация на българското всекидневие са разпознаваеми още от Възраждането, но масовото технизиране започва да става факт едва след Първата световна война и се разгръща все повече в края на 20-те и 30-те с възможността машината да достигне до средния потребител (вж. Даскалов 2005: 186–226). Тези процеси на първо време се отразяват върху новите реалии, появяващи се в поезията с функция не просто да „документират“ модерния свят, а да дадат израз на характерното за модерността чувство за „актуалност“ на настоящето (Хабермас 1999: 16, 17) най-вече чрез оразличаването му от миналото, чиито естетически мотиви тук ще се опитаме да изведем през понятийното съпоставяне на „поезията“ и „машината“, което може да се разчете в някои художествени текстове от периода. Оттам новите посоки за преживяване и представяне на времето и себеполагане на субекта в света, които технизираният свят предполага, ще бъдат разглеждани и като своеобразно предизвикателство пред проблематиката, жанра и формата, но и пред самата мотивация на художествената творба. Такава ще бъде перспективата към някои поетични произведения на Елисавета Багряна, Дора Габе, Ламар, Пантелей Матеев, Христо Радевски, Никола Вапцаров, Валери Петров, Александър Вутимски, Богомил Райнов и др., писани основно през 30-те години на XX в.

Машини измерват времето през това десетилетие. Автомобилът, трамваят и самолетът, фотоапаратът, киното и радиото са станали неизменна част от делника – те са „часовници“, които стандартизират времето, спрямо тях се „сверяват“ всички други личностно или колективно преживявани времена. Те придават облика на индустриализирания и урбанизиран свят. И в този аспект новите реалии в поезията от 30-те присъстват като особен вид темпорални маркери – те указват разширяващия се хоризонт на бъдещето, характерен за модерността (вж. Koselleck 1985), доколкото в употребата им може да се разчете не само острото чувство за съвременност, но и съзнанието за тях като продукт на прогреса. Машините удостоверяват наличието на времева последователност не просто чрез технически безпогрешното отбелязване на потока на физическото време в настоящето, но чрез предпологаемата продължител-

ност в идното, до която то – строгото оразмеряване – навежда (срв. Бергсон 2001: 18). Те уверяват в присъствието на човека в света, като го представят в перспективата на способността му да води и контролира непрестанния процес на усъвършенстване в бъдещето. Това предопределя утвърждаващата реторика, манифестния патос, скрития утопизъм на много от поетичните произведения от тези години като „Птица с моторно сърце“, „Радио“ и „Експрес в пустинята“ на Багряна, „Романтика“, „Двубой“ и „Химн“ („Издигай в небето антени“) на Вапцаров, „Пътешествие“ на Ламар, „Днес“ на Хр. Радевски, „Радио“ на П. Матеев, „Железница“ на Вутимски, „Птици към север“ на В. Петров и мн. др.

Техниката представя човека като надмогнал физическите закони, крайната си природа: „Железницата връхлетя като стихия.../ (...) стихия на стихиите...“ (Вутимски, „Железница“; вж. още „Птици към север“ на В. Петров). Машината става обект на самонаслаждение за субекта: „Моторът, който пее горе/ е труд на моите ръце./ А тази песен на мотора/ е кръв от моето сърце“ (Вапцаров, „Двубой“).

Обект за самонаслаждение е машината и когато е представена като въплъщение на несъзнателното, на Свръхаз-а (наречена беше „часовник-коректив“), но и на Свръхчовека през митологичната фигура на змея: „Ти, огнен змей, експрес космополитен!“ (Багряна, „Експрес в пустинята“). Машината като „образ и подобие“ на човека го уверява в неговата наличност и цялостност, в собствената му възможност да създава свят на тъждественост и посредством това да удържа идентичността си във времето. При конструирането на машината става разпознаваем волевият акт за придаването на материален израз на идеала, за превръщането на идеала (за самия себе си) в действителност, за сближаването на означаващото с означаемото. Така машината става фигура не само на пространственото и времевото, но и на семиотичното овладяване на света. В този смисъл жанрът *идилия,* през който поетите са изобразявали своята носталгия по тъждествеността (в идилията идеалът е представен като съответстващ на действителността – Шилер 1981), вече е неактуален: „Завинаги отмина времето на мирните идилии/ във планината“ (Вутимски, „Вчера и днес“).

„Завръщанията“ само бележат разпадналото се съответствие между думите и нещата: „Очаквах ли, о, село? –/ От книгите, от стиховете/ аз те познавах друго“ (Вутимски, „Село“). Поезията, определима през сантименталната тематика и през жанровете на пасторала и идилията, е изгубила правдоподобност поради анахроничност: „Не пиши и за лунната шир,/ като мен: плюй на всека поезия!“ (Сл. Красински, „Писмо до баща ми“); вж. още „Нашият стих“ на Б. Райнов, „Есента“ на П. Матеев. А отворената празнина между знак и значение дава път на иронията (напр. „Любовен календар“ (1942) на Б. Райнов).

Често през 30-те художествената творба и машината се разглеждат като хомологични – те черпят своята мотивация от възможността да удължават (до безпределност) земното време на човека, което обаче съобразно линей-

ната темпоралност и постулатите на модерността става през перспективата на бъдещето. Оттук и необходимостта поетичната творба да се синхронизира с машината: „Нека тежък танк стане твоя нежен Пегас“ (Б. Райнов, „L’Art poetique“), „Ето – крилатият кон – Пегас на съвременния поет“ (Багряна, „С бележник във въздуха“[1]). Появява се необходимостта не точно от предефиниране на понятията спрямо актуалността на настоящето: „романтиката е сега в машините“ (Вапцаров), а от възобновяване на функцията на поезията в качеството ѝ на агент на символното преозначаване. „Песен“ и „романтика“ стават атрибути на машината, бележещи вторично придобитите символични измерения на конструиращия акт; кръвта е „осветена“ – тя е песен: „А тази песен на мотора/ е кръв от моето сърце“ (Вапцаров, „Двубой“). „Песента“ завършва започналата семиотична трансформация.

Масовата възпроизводимост обаче автоматизира и обезценява съзидателния характер на техническия акт („разомагьосва го“); в „Митът за машината“ (1967) Л. Мъмфорд определя произхода на техниката като ритуален (Мамфорд 2001). Техническите възможности за мултиплициране на творбата я лишават от автентиката ѝ, лишават я от мястото и времето на нейното създаване, от нейната аура, казва Бенямин (1989: 342, 343). Машината като продукт и агент на масовата възпроизводимост е без история, откъсната от първообраза си, но добила качество на универсална проекция на човека, тя самата става негов първообраз. Посредством машината човекът бива деперсонализиран и дехуманизиран, твърди Н. Бердяев (1933). Човекът става анонимен, машина, чиито части се разпадат: „Поток от коли/ река от тела/ очи, зъби...“ (Багряна, „Сеизмограф на сърцето“). Това е другият аспект в рефлексията върху технизацията на битието в поезията от десетилетието, който е лесно разпознаваем в творчеството на Багряна, напр.: „В този век на бетона, машините и радиото (...)/ какво е нашата безполезна лирика, мои братя“ („SOS“). Машината се оказва лишена от рецептивен потенциал: „С кой уред ще прислушаш душата му?“ („Сеизмограф на сърцето“). А поезията тук е именно средството за опазване на света от трагизма на деперсонализацията и тавтологията в интерпретацията чрез акцента върху личната история; поезията е една от фигурите на природното като вечно, откъдето и повторното обръщане към темите (но не и формите) на идилията и пасторала: „Душата ни се отваря в топлите нощи по сенокос,/ изпразненото ни сърце намира още мъка за изгубената любов/ (...) – Ще умра доволна и без болка,/ ако успея, като жена и поетка,/ да разкрия пред света сърцето си, поне толкова,/ колкото младото жълто канарче в телената клетка/ над главата ми в ресторанта,/ в паузите, когато си почива джазбанда!...“

Преобладаваща обаче в поетичните рефлексии на 30-те е оптимистичната визия за техниката – потвърждаваща, а не отнемаща битийността на субекта. Една от посоките, през които това може да се разчете, е времевата контекс-

[1] За насочването ми към това есе благодаря на доц. Л. Димитров и Л. Малинова-Димитрова.

туализация, която машината задава. Тя е знак за историческото време, често се интерпретира и като знак за съпричастност към модерната епоха, а безпогрешният ѝ ритъм извежда и непрекъсваемостта на времето, явява се коректив на дискретното, неднопосочно и неравномерно екзистенциално време на субекта. Оттук манифестната реторика на много от текстовете, които тематизират техниката, е мотивирана не само от съзнанието за съвременност, но и от добиването на успокоеност поради увереност във времевата продължителност. Равномерността на ритъма, казва Бергсон, създава възможност за предусещане на бъдещето, а действителното осъществяване на повторимостта поражда впечатлението за владеене на бъдещето (Бергсон 2004: 18). Така именуването на ритмизирания шум на моторите като „песен“ в текстовете на Багряна, Вапцаров, Б. Райнов и др. може да се обясни чрез създаващата се представа за идното и неговата овладяемост: „Танцуваме в ритъма на запалените мотори“ („SOS“). Той е възхвала на човешкото присъствие в света: Вапцаров „Химн“ („Огромен град...“), „Химн“ („Неспирно напирай, разраствай“). Но опитът с машините е и опит със скоростното живеене, насищане със събития, насищане с битийност; стремеж към спестяване, удължаване на екзистенциалното човешко време: „Разгъвай силите си – още, още –/ от вятъра по-бързо да летим!“ (П. Матеев, „Равнина“). Медийният дискурс бива инкорпориран в поетическия при опита му да възпроизведе тази повишена събитийност, която е резултат и от разширяването на света, от овладяването на пространството (напр. Багряна, „Сеизмограф на сърцето“). „Радиото“ е такава литературна фигура, която отключва възможността субектът да бъде едновременен на много събития. Опитът с машините става опит със симултанността, без обаче да може да се говори за „поетика на симултанността“ в смисъла, който ѝ дава Яус (Яус 1998: 393–432). Симултанността се оказва и отличителният модус на преживяване на времето през 30-те (макар че още от 1920 г. можем да я търсим в „Главата ми“ на Г. Милев). Можем да го разчетем още в произведения като „Радио“ на Багряна, „Днес“ на Радевски, „Блясъци“ на Вутимски, „Меридиани“ и „Радио“ на П. Матеев, „Пътуване“ на Б. Райнов, „Птици към север“ на В. Петров и др. Едновременността е опция за „уплътняване“ на присъствието, възможна компенсация на неизбежната човешка положеност във времето: „Защо не можем наведнъж да бъдем/ и тук, и там – навсякъде, където/ могъщо и безкрайно бий животът“ (Далчев, „Вечер“). В „Пулс“ на Хр. Радевски („Аз пламтя (...) в Трактострой. (...)/ Аз стачкувам/ в Ню-Йорк/ и Чикаго...) и „Двубой“ на Вапцаров („Аз съм тук/ – и там./ Навред/ Един работник от Тексас,/ хамалин от Алжир,/ поет...“)[2] симултанността може да бъде разчетена като модус за осъществяване на колективна идентификация и посредством това – навлизане в режима на едно колективно преживявано време и като опит за надмогване на крайността на индивидуалното време. Като

[2] За „едновременност на всеприсъствието“ говори Господинов (Господинов 2005: 72).

опит за удължаване на човешкото време може да се тълкува и тенденцията към „съпреживяване“/ „вчувстване“ в съдбата на другия в поемата на Дора Габе „Лунатичка“ (1933): „И дишах с него до последната секунда/ и ето, аз съм жива,/ а старецът го няма.“ Габе си спомня, че се е съмнявала във възможността да бъде написана поема за едновременността. И когато тя възкликва пред Незвал: „То човек трябва да бъде лунатик, че да бъде навсякъде“, той отговаря: „Лунатик! Ами ето ти заглавие: Лунатичка“ (Сарандев 1986: 123).

Но „лунатичката“ е още „мушица-еднодневка“, а опитът със симултанността се оказва сюрреалистичен. Той предполага преодоляване на трагизма на времевостта чрез разширяването на настоящето/на мига до безпределността на вечността: „като изминат час във вечността“[3]. В есе от 1932 г. Ч. Мутафов говори за радиото не само като за позволяващо преодоляването на пространството („о, сладка забрава на пространството“), но и като задаващо една рефлексия върху времето, върху собствената тленност през мига: „някаш спомен или чудо“ – на досега с „милиони животи“, на пореден досег с „гласа на Карузо“, чието внезапно съзнато „нематериално съществуване“, освободеност от неговата времевост се отнася така към слушателя, че на свой ред го „разтваря в своето безвремие или във своя вечен живот“ и го оставя питащ: „Боже, дай ми сила да мисля твоята вечна същина, помогни ми да мина границата, разкъсай завесата!“ (цит. по Мутафов 1940: 161). Именно актът на механично възпроизвеждане тук е позволил на читателя да възприеме творбата като деконтекстуализирана, освободена от времевостта, като вечна и да отнесе това свое разбиране към самия себе си. Машината тогава не се мисли собствено като реализация на „вечната същина“, като „въплъщение“ на Платоновата идея. Но опитът с машината остава като провокация към нашата собствена тленна времева природа да събужда феноменологичното си любопитство към „вечната същина“.

ЛИТЕРАТУРА

Багряна 1936: Багряна, Ел. С бележник във въздуха. – В: *Златорог,* № 7, 1936, 305–310.

Бердяев 1933. Человек и машина (Проблема социологии и метафизики техники). – В: *Вопросы философии,* № 2, 1989, 147–162.

Бергсон 2004: Бергсон, А. *Опит върху непосредствените данни на съзнанието.* София: Одри, 2004.

Бенямин 1989: Бенямин, В. Художественото произведение в епохата на масова възпроизводимост. – В: *Художествена мисъл и културно самосъзнание*. София: Наука и изкуство, 1989, 338–366.

Господинов 2005: Господинов, Г. *Поезия и медия*. София: Просвета, 2005.

Даскалов 2005: Даскалов, Р. *Българското общество 1878–1939. Население, общество, култура*. София: Гутенберг, 2005.

[3] За „мига-вечност“ говори Б. Пенчев в коментара си върху разказите на К. Константинов (Пенчев 2003: 202, 203).

Капп 1925. Капп, Эрнст, Ноаре, Л., Эспинас, Ал. *Роль орудия в развитии человека*. Ленинград, 1925.
Мамфорд 2001: Мамфорд, Л. *Миф машины. Техника и развитие человечества*. Москва, 2001.
Мутафов 1940: Мутафов, Ч. *Технически разкази.* София, 1940.
Пенчев 2003: Пенчев, Б. *Българският модернизъм*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2003.
Сарандев 1986: Сарандев, И. *Дора Габе. Литературна анкета*. София: Наука и изкуство, 1986.
Хабермас 1999: Хабермас, Ю. *Философският дискурс на модерността*. Плевен: ЕА Плевен, 1999.
Хайдеггер 1993: Вопрос о технике. – Във: *Время и бытия*. Москва: Республика 1993, 221–238.
Шилер 1981: Шилер, Ф. За наивната и сантиментална поезия. – В: *Естетика,* София: Наука и изкуство, 1981, 575–663.
Koselleck 1985: Koselleck, R.“Space of Experience“ and „Horizon of Expectation“ – In: *Future past*. *On the Semantics of Historical Time*. Columbia University Press. 1986 p. 269–289.
Mitcham 1994: Mitchem, C. Friedrich Dessauer and Technology as Encounter with the Kantina Thing-in-itself. – In: *Thinking through Technology: The Path between Technology and Philosophy*. The University of Chicago Press. 1994, 29–33.

POJAVA EGZISTENCIJALIZMA I VIZIJA VREMENA U HRVATSKOM MODERNIZMU (KOMPARATIVNA ANALIZA POIMANJA VREMENA U ROMANU „POVRATAK FILIPA LATINOVICZA“ MIROSLAVA KRLEŽE, 1932, I SLIKE „SKULPTURA I POSUDA“ EMANUELA VIDOVIĆA, 1927)

Vladimir Rismondo

Odjel za kulturologiju, Sveučilište „J. J. Strossmayer“, Osijek

The Author accentuates the novel „The Return of Philip Latinovicz“ by Miroslav Krleža, 1932, and the painting „Statue and a vessel“ by Emanuel Vidović, 1927,as the first examples of authentic existentialist thought in Croatia. The existentialism is the in-defined through the prism of current philosophical thought of Martin Heidegger, although, as noted in the discussion, there is no evidence Krleža and Vidović were familiar with Heidegger'swork. The conclusion draws a dividing line between so-called first and second period of Existentialism, which again occurs in Croatia during the sixth decade of the 20th century.

Key words: Krleža, Vidović, literature, painting, Existentialism

Uvod

Miroslav Krleža i Emanuel Vidović pripadaju ključnim protagonistima kasne hrvatske Moderne, koja se očituje kroz „cijeli sklop različitih stilskih grupacija, od impresionističkih i simbolističkih do secesionističkih i postrealističkih…“ (Flaker 1986: 265). Pojava stilske formacije ekspresionizma – kojoj će se Krleža priključiti, a Vidović elegantno zaobići – predstavlja, pak, međašnu liniju koja samo arbitrarno dijeli projekt Moderne od avangardističkih tendencija. Modernistički i avangardistički projekt ujedinjeni su oko ideje južnoslavenskog ujedinjenja koja korijene vuče od ilirizma, da bi se materijalizirala raspadom Austro-Ugarske monarhije 1918, a drugi put pod okriljem radikalno lijevih tendencija koje će oformiti drugu Jugoslaviju. Na sličnim će se položajima naći Emanuel Vidović i Miroslav Krleža: prvi je bio članom umjetničke grupe „Medulić“ (1908–1919), ustanovljene na vjeri u zajednički povijesni supstrat Južnih Slavena (Gamulin 1988: 17–31), dok je potonji bio politički lijevo orijentiran sve do znamenitog „sukoba na književnoj ljevici“ koji kulminira u vremenu nastajanja romana „Povratak Filipa Latinovicza“.

Zanimljivo je primijetiti kako Miroslav Krleža i Emanuel Vidović u isto vrijeme (kraj trećeg i početak četvrtog desetljeća) prestaju stavljati vlastito stvaralaštvo u službu političkog angažmana. Vidović je u osami atelijera odustao od južnoslavenstva, te se krajem trećeg desetljeća preobrazio u rodonačelnika specifične verzije intimizma u hrvatskom slikarstvu; Krleža je istu metamorfozu doživio u formi javnog sukoba, te se okrenuo srednjoj liniji intelektualnog angažmana. Ona

se prostirala između radikalno lijeve opcije socijalističkog normativizma i, recimo uvjetno, buržoaskog esteticizma koji je umjetnosti negirao izvan-umjetničku reprezentativnost (Flaker 1986: 282–287). No, odricanje od političke dimenzije djelovanja nije umjetnike obezvrijedilo i u smislu stvaralačke aktualnosti. U isto se vrijeme obojica okreću za hrvatske prilike nepoznatoj, no globalno aktualnoj zbilji egzistencijalizma. Povijesno-filozofijski, ali i kulturalno gledano, upravo treće i četvrto desetljeće predstavljaju vrijeme obilježeno pojavom možda najutjecajnije ličnosti filozofijskog egzistencijalizma. Radi se o Martinu Heideggeru, koji se u istom razdoblju javlja s tekstovima „Bitak i vrijeme" (1927), te „Što je metafizika?" (1929), gdje posebno prvi rad ostavlja snažan dojam na intelektualnu javnost (Petrović 1979: 151). U ovom kontekstu treba podvući kako ćemo za potrebe naše rasprave egzistencijalistički svjetonazor – utemeljen u Kierkegaardovom opiranju Hegelovom objektivnom idealizmu, a razrađen u Heideggerovom, Camusovom i Sartreovom djelovanju – smatrati krajnjim dosegom kulturalne modernosti, te granicom spram anti-subjektivističkih ciljeva koje promovira Avangarda.

Nije nam dano tvrditi kako su i koliko intelektualci poput Krleže i Vidovića bili upućeni u Heideggerov opus. Krleža je bio poznavateljem europskih, a naročito njemačkih prilika – što se jasno razvidi iz eseja poput onoga posvećenog njemačkom ekspresionističkom slikaru Georgu Groszu (1926–1927) – ali, kako znamenitog filozofa nigdje unutar svojeg esejističkog opusa ne spominje ni posredno, ostaje nam upitna piščeva verziranost u tendencije srednjoeuropskog filozofijskog egzistencijalizma. Krležu to ipak nije spriječilo u trasiranju autentičnih egzistencijalističkih pozicija, i to najprije u dijelovima romana „Povratak Filipa Latinovicza", a potom i u cjelini znamenitih „Balada Petrice Kerempuha" koje nastaju 1936. godine. Ondje je pisac – ne bez žanrovske sličnosti s mitteleuropskim predajama vezanim uz pseudo-povijesni lik Tilla Eulenspigela – sagradio autentičan egzistencijalistički svijet, viđen iz perspektive imaginarnog, povijesno multipliciranog, te zato bezvremenskog „tu-bitka". Emanuel Vidović je s jednakom autonomnošću naslutio egzistencijalističku poziciju iz perspektive atelijerskog intimizma, slikarskog pravca koji se formira oko „malih motiva" poput mrtve prirode, ili čak izoliranih objekata svakodnevnog iskustva u enterijeru. Time je udario temelje slikarstvu koje će u hrvatskoj umjetnosti imati samo još jedno autentično tumačenje, i to u onom dijelu opusa Marina Tartaglije koji nastaje nakon Drugog svjetskog rata (Gamulin 1988: 26). Zajednička obojici umjetnika jest činjenica da su pod krinkom nepretencioznih povoda za sliku prepoznali egzistencijalistički motiv praznine lišene konotacija na vremenski kauzalitet. Radi se o praznini koja u Vidovićevom slučaju nastaje između, odnosno, u Tartaglijinoj transkripciji problema, unutar objekata svakodnevnog iskustva.

Činjenica da su Emanuel Vidović i Miroslav Krleža u isto vrijeme odustali od normativističke estetike s južnoslavenskim, odnosno socijalnim predznakom, te, bez međusobne komunikacije unutar različitih medija književnosti i slikarstva naslutili istu krajnju točku povijesne modernosti u vidu egzistencijalističkog sv-

jetonazora, smješta ove umjetnike u fokus našeg istraživanja. Njihov doprinos hrvatskoj kulturi u tom se smislu očituje kroz unikatnost nastojanja koje nema parnjaka unutar onodobnih umjetničkih istraživanja u Hrvatskoj. Stoga smatramo važnim apostrofirati mjesta na kojima se egzistencijalistički svjetonazor prvi puta jasno oblikuje u književnom opusu Miroslava Krleže, odnosno u slikarskim analizama Emanuela Vidovića. Radi se o dijelovima spomenutog Krležinog romana „Povratak Filipa Latinovicza" (1932), te o Vidovićevoj slici „Skulptura i posuda" (1927). Djelima ćemo pristupiti služeći se metodom kulturalnog konstruktivizma, tražeći u njima naznake egzistencijalističkog poimanja vremena, te implicirajući mogućnosti komparativne analize ostvarenja u različitim medijima.

Definiranje egzistencijalističkog problema

Da bismo razjasnili vezu Krležinog romana, Vidovićeve slike i egzistencijalističkih pozicija koje promovira Martin Heidegger, nužno je opisati Heideggerovo, Bergsonovo, a konačno i Schopenhauerovo viđenje odnosa pojedinačne egzistencije, materijalnih objekata i dimenzije vremena. Heideggerov odgovor na pitanje egzistencije dat je kroz termin „tu-bitka" koji zamjenjuje ontološki izraz „biće", te se definira dvojako. Radi se o bivanju koje prethodi smrti, dok s druge strane govorimo o postojanju koje se s bitkom sastaje upravo unutar dimenzije vremena: biće je konačno i vremenski određeno, dok je bitak beskonačan i nevremenit, odnosno, bolje reći, cjelovito vremenit. Heideggerova definicija „tu-bitka" implicira iluzorno postojanje bića spram bitka, gdje potonji postoji kroz cjelinu vremena, a biću je postojanje u istoj cjelovitosti uskraćeno (Cipra 2003: 26–47). Zato će svaki autentični susret „tu-bitka" i bitka rezultirati razotkrivanjem prikraćenosti „tu-bitka", odnosno krajnjim rezultatom u vidu tjeskobe pred ništavilom i prazninom koja se rastvara onkraj smrti (Heidegger 1985: 268–303). Tjeskoba i osjećaj praznine su – prema Heideggerovom nauku – zapravo slutnja punine vremena, ali i naše fragilnosti u njemu.

Drugačije rečeno, tjeskoba se rađa našim izlaskom iz zatvorenosti određene kauzalitetom prošlosti spram budućnosti, te prihvaćanjem stvarnosti uvjetovane cjelinom vremena kao takvog, ujedinjenog u sveprisutnoj sadašnjosti i njezinom prostornom ekvivalentu u vidu praznine. Za razliku od orijentalne filozofijske poputnine – i neovisno o mističkim tradicijama koje se povijesno razvijaju u okviru kršćanskog svjetonazora na Zapadu – europske su strategije dozivanja vremena relativno nepoznate u tradiciji rane filozofijske modernosti koja – zazivamo li upravo Heideggera – baš zbog toga opstaje u zaboravu bitka. Ipak, nemoguće je zaboraviti činjenicu kako će 1889. Henri Bergson napisati znameniti esej pod naslovom „Vrijeme i slobodna volja". Tekst će postati jednim od najutjecajnijih pred-heideggerovskih pokušaja da se fenomen vremena obuhvati s pozicije koju ćemo kasnije nazivati „tu-bitkom". Ista će metoda ostati trajnom stečevinom europske književne ostavštine u vidu opusa Marcela Prousta (s kojim će ne jedno

kritičko pero uspoređivati upravo Krležin roman „Povratak Filipa Latinovicza"), ali suština bergsonovskog tumačenja problema provući će se sve do Heideggera: bit vremena nije sadržana u mehanicističkom odbrojavanju trenutaka od prošlog prema budućem stanju, već u supstanci koja se prostire između otkucaja. Bergson je tu supstancu nazivao trajanjem, a zamišljao u vidu elastične trake koja se beskonačno rasteže i tako briše granice između prošlosti i budućnosti koje se međusobno preklapaju i talože u rastegnutoj sadašnjosti (http://archive.org/details/timeandfreewilla00berguoft, 2012).

Bergson i Proust ostvarili su uvjete za objavu egzistencijalizma unutar europske filozofijske, ali i umjetničke produkcije, i to tako da su preinačili samo poimanje vremena: ono je nadišlo status kategorije za razvrstavanje iskustva, te se preobrazilo u razlog postojanja iskustva. Vrijeme i njegov prostorni ekvivalent u vidu praznine izdižu se iz statusa oruđa za razvijanje književnog ili slikarskog motiva, te sami postaju motivom. Proustovim je djelovanjem u konačnici stvorena platforma za promjenu identiteta književne naracije, pa i same upotrebe jezika o čemu je dirljiv trag ostavio nitko drugi nego Martin Heidegger. Naime, Heidegger je, poučen upravo Bergsonovim i Proustovim iskustvom, uočio nemogućnost filozofijske upotrebe jezika u svrhu opisivanja problema vremena, te je uložio značajan napor stvarajući adekvatni rječnik. Potom je ukazao na veću adekvatnost orijentalnih, načelno sažetih i fragmentiranih formi izričaja poput haiku-pjesme kojom pjesnik (uz pomoć prizora svakodnevnog iskustva) opredmećuje tvarnost praznine kao nusprodukta doživljaja cjeline vremena. S istim je ciljem filozof i sam pokušao sastaviti kratko prozno djelo pod naslovom „Poljska staza" (Heidegger 1984). U tom se tekstu kroz običnost jednostavnog motiva staze prozire „ono trajno i veliko", upravo proustovska (a mi bismo dodali i krležijanska) „mistika sjećanja" koja prožima sadašnjost i ne dozvoljava čovjeku iskorjenjivanje iz dimenzije vremena.

Najposlije, Artur Schopenhauer na istim je polazištima zamislio i jednu, za nas značajnu estetičku poziciju, tumačeći pritom egzistencijalizam vidovićevske provenijencije. Schopenhauer je, naime, prepoznao motiv mrtve prirode kao mjesto zaustavljanja vremenskog kauzaliteta i pojavljivanja praznine. Filozof tvrdi kako su objekti koji sačinjavaju mrtvu prirodu izuzeti iz svojih uobičajenih, uzročno-posljedičnih odnosa koje diktira naša volja, te ih stoga tek unutar slike uviđamo u punini identiteta oslobođenog od kauzaliteta prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (Magee 1997: 186). Oslikani spoj tih objekata – gdje na jednome mjestu gomilaju uzorci izvađeni iz najrazličitijih vremenskih tijekova i spletova uzroka s posljedicama – u konačnici se može zamisliti kao podloga za – ponovo proustovski – prikaz cjeline vremena. Mrtve prirode Emanuela Vidovića, nastale krajem trećeg, te tijekom četvrtog desetljeća 20. stoljeća, radikaliziraju opisani obrazac. Temeljeći se na redukciji broja objekata i skraćivanju prikazane prostorne dubine, one fokusiraju prazninu koje se rastvara između predmeta, te time samo potenciraju bezvremenost njihovih odnosa.

Primjena definicije

Navedenim smo pretpostavkama naznačili strategiju putem koje će se motiv vremena pojaviti u tkivu europskog umjetničkog egzistencijalizma, ali i koju ćemo naći u romanu „Povratak Filipa Latinovicza" Miroslava Krleže, odnosno u slici „Skulptura i posuda" Emanuela Vidovića. Radi se o strategiji materijaliziranja sadašnjosti koja se ostvaruje na dvije razine: tehničkoj i motivskoj. Na tehničkoj razini govorimo o strategiji poništavanja vremenske linearnosti koja se postiže taloženjem i preklapanjem vremenskih tijekova. U okvirima Krležinog teksta ova se strategija očituje kroz deskripcijom opterećeno preklapanje narativnih tijekova sadašnjosti i prošlosti, materijaliziranih kroz simultana strujanja svijesti i podsvijesti glavnog lika koji se nakon više desetljeća izbivanja vraća na mjesto nastanka prvotnih, ali još uvijek aktualnih trauma. Uvodni redovi romana znakoviti su upravo za razmatranje ove strategije: *„Sve je znao kako dolazi: i kvaka u ruci, i težak masivan otpor vratnica, i dugi neprozračeni hodnik namazan sivom uljenom bojom, i drvene stube, i veliki, bijelo uokvireni prozor u međukatu s izgledom u vrt… „Tepihklopfer" je bio pred kokošinjcem, onaj isti tepihklopfer na kome je Filip palio vatromet u predvečerje Karolinine svadbe. Karolina stanovala je sa svojim ocem u pivnici i njen otac znao je da puni i preparira krepane ptice i da im ispunja oči šarenom staklovinom, a Karolina je bila debela, dvanaest godina starija od Filipa i prala je flaše u pivovari. Filip bio se patio zbog te debele Karoline pune tri godine, jalovo i bolno… I onog jutra, kada se je bio vračao ovim stubama kao pokajnik, kao tat, koji je ukrao stotinjarku (a dolazi od bludnih i prljavih pijanih žena), i onog jutra, kada ga je rođena majka izbacila na ulicu s moralnim zgražanjem, i onda se je nad njim zakrvarila blatna i sudbonosna mutna voda… Pločica u drvenom okviru. Ime i prezime njegove mame. Udovice. Njemu tako dobro poznato ime i prezime njegove mame. Tu stanuje ta gospođa, koja hoda u crnini, udovica, njegova mama, trafikantica iz Fratarske ulice, a njen sin, sedmogimnazijalac, vratio se iz bordela, a sve je tek na početku"* (Krleža: 7–11). Danijela Bačić-Karković u analizi ovog dijela romana opisuje egzistencijalističku strategiju manipulacije s vremenom: „Krleža je dinamizirao narativni tijek analeptickim evokacijama bogatoga spektra te se čitatelj sve dublje i davnije spušta u junakovo sjecanje. Sugerira se kao da će taj hod natraške doći do u sam biografski početak junaka, rođenje ili čak njegovo začeće (regressus ad uterum). Tako, djelo govori o povratku na startno mjesto… odakle se krenulo u samopropitkivanje, intimni i analitički kronotop… koji sadrži kao dopunsku tematsku liniju povratak Vremenom, povratak u povratku" (Bačić-Karković 2003: 71).

Emanuel Vidović istom se strategijom na tehničkoj razini koristi putem manipulacije s predstavljenom scenom. Naime, slikar će smanjiti dubinu prikazanog prostora i broj objekata smještenih u njemu, veličina kojih se maksimizira u odnosu na format slike. Time se postiže nemogućnost kvantifikacije udaljenosti

među trima prikazanim objektima, a središte interesa preusmjerava se sa objekata na ispražnjeni prostor među njima (Gamulin 1988: 26). S ovako uspostavljene strategije najposlije dolazimo do promišljanja motiva koji se u oba slučaja – kako u Vidovićevoj slici tako i u Krležinoj obradi egzistencijalističkog prostora radnje – svodi na namjernu fragmentiranost likova i objekata, čime se tematizira necjelovitost „tu-bitka". Doista, prostor i vrijeme Krležinog romana su minimalizirani, te se fabularni raspon romana odvija na suđenoj, namjerno fragmentiranoj pozornici rodnog mjesta glavnog junaka. Krleža je motiv sužavanja tautološki ponovio u nizu pod-motiva koji tematiziraju necjelovitost percepcije, ali i slučajnu vezu, te suštinsku nedovršenost glavnih likova. Nijedan od pet likova u romanu ne posjeduje stvarnu motivaciju poniklu iz prošlosti, a s njom ni kauzalno opravdanje vlastitog djelovanja. Njihove su veze slučajne, ali se u sadašnjosti radnje ukazuju nužnima za ostvarivanje svake od pet pojedinačnih egzistencija. Ovo je stajalište moguće poduprijeti Lasićevom idejom kako je identitet glavnog lika tek krajnja rezultanta sukoba sa svakim od četiri druga lika, bez kojih ni sam protagonist ne nalazi smisao postojanja (Lasić 1973: 36). U tom će se kontekstu protagonist susresti s vlastitom egzistencijalnom nedovršenošću u vremenu, i to baš kad se na kraju romana oslobodi utjecaja ostalih likova. Tada će se „tu-bitak" glavnog protagonista iskazati kao praznina obesmišljena bez konteksta tjeskobnosti ostvarene kroz vremenski ambivalentne odnose s drugima.

Slična motivska situacija vlada i na površini slike Emanuela Vidovića, gdje dubinska suženost prostora nameće potrebu da se malobrojni prikazani objekti sagledavaju samo kroz prizmu prikaza praznine koja ih dijeli „po horizontali", te im je zbog toga zajednička. Budući da se niti jedan od naslikanih objekata ne može opravdati u odnosu prema zamišljenoj crti nedogleda – a samim tim ni vremenski kauzalno motivirati – onda upravo fragmentarnost identiteta, te slučajnost položaja u kadru postaju faktorima isticanja praznine kao stvarnog motiva slike.

Zaključak:

Ne računajući opisane primjere ranog egzistencijalizma u hrvatskom umjetničkom stvaralaštvu, valja kazati kako se egzistencijalizam u hrvatsku umjetničku produkciju na velika vrata uselio tijekom šestog desetljeća 20. stoljeća. Tu se u kontekstu vizualnih umjetnosti ponajprije misli na pojavu „enformelnog" slikarstva, te na djelovanje umjetničke grupacije „Gorgona". Ipak, kao što je već naglašeno, autentični egzistencijalizam vidovićevskog tipa kasnije nalazimo još samo u opusu Marina Tartaglije. Što se književnosti tiče, kako nas informira Cvjetko Milanja, u tom razdoblju dolazi do pojave autora koji istražuju rubne pozicije individualnog bića, a manje se zanimaju za dimenziju vremena kao takvog. Milanja u tom smislu prije svega navodi djela Antuna Šoljana i Petra Šegedina: „Modificiraniji tip ovoga modela susrest ćemo u krugovaškoj generaciji, napose u A. Šoljana u obliku

romana-alegorije… Pojedinačni, individualni problemi sada se „sele“ iz društvenoga (kolektivnoga) stratuma u osobno Ja/Subjekt, njegove moralne i etičke dileme, ostvarene alegorijskim ili simboličkim šiframa“ (Milanja 1996: 47–55). Ovaj zaokret poimanja „tu-bitka“ kao metafore vremena prema „tu-bitku“ kao subjektu s humanističkim prerogativima praćen je i zamjenom tjeskobe – kao autentičnog doživljaja vremena – bespomoćnošću koju Milanja precizno detektira u vidu leitmotiva drugog egzistencijalizma u Hrvatskoj. Tek u tom kontekstu spoznajemo i realnu vrijednost postojanja ranog egzistencijalizma Miroslava Krleže i Emanuela Vidovića.

LITERATURA

Bačić-Karković 2003: Bačić-Karković. D. O ranim Krležinim romanima II. Rijeka, *FLUMINENSIA*, god. 15, br.1, 2003.

Cipra 2003: Cipra, M. *Temelji ontologije*. Zagreb: MH, 2003.

Flaker 1986: Flaker, Al. *Stilske formacije*. Zagreb: SNL, 1986.

Gamulin 1988: Gamulin, G. *Hrvatsko slikarstvo 20. Stoljeća*. Zagreb: Naprijed, 1988.

Heidegger 1984: Heidegger, M. *Poljska staza.* Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1984.

Heidegger 1985: Heidegger, M. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed, 1985.

Krleža 1973: Krleža, M. *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Oslobođenje, 1973.

Lasić 1973: Lasić, St. *Poetika kriminalističkog romana*. Zagreb: Liber, 1973.

Magee 1997: Magee, Br. *The Philosophyof Schopenhauer*. New York: Oxford University Press, 1997.

Milanja 1996: Milanja, Cv. *Hrvatski roman 1945–1990: nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta, 1996.

Petrović 1979: Petrović, G. *Suvremena filozofija*. Zagreb: ŠK, 1979.

<http://archive.org/details/timeandfreewilla00berguoft>

„ЗА ВРЕМЕТО И ЗА СМЪРТТА“ В СБОРНИКА „ПЕСНИ В ТЪМНИНАТА“ НА МИРОСЛАВ КЪРЛЕЖА

Елена Дараданова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The paper deals with the cycle „About time and about death“ in the collection „Poems in the Darkness“ by Miroslav Krleža as representative of the trends in the Croatian poetry in the thirties of the twentieth century. This collection could be defined broadly as a summary of Krleža's theme for the man and his existence in time. The paper also discuss es Krleža's chamber view and his poetics as a part of his evolution and as a result of returning to the human dimensions of the problems of time and death.

Key words: Krleža, poetry, time, death

Мирослав Кърлежа принадлежи към авторите, които основават своето творчество на разбирането за творческия акт като ангажирано отношение към света. Радикалното скъсване с традицията на идеализма довежда едновременно до дисквалификацията на красивото като самостойно понятие в модернистския му смисъл и конципирането на „новата“ естетика, в основата на която стои неделимата връзка между изкуството и реалността (Šegota Lah 2009: 79).

Независимо от все по-засилващата се тенденция за виждането на литературата главно като идеологически инструмент творчеството на Кърлежа избягва затварянето в идеологизираното литературно клише на т.нар. борбен реализъм. На фона на разгарящата се литературна полемика за изкуство „по марксистки“ през 30-те години на XX в. Кърлежа публикува най-значимите си произведения, които са художествена манифестация на авторовата „хетеродоксия“ в мисленето на литературата. Този период е и краят на неговото лирическо творчество. (Сборникът „Поезия“ от 1969 г. съдържа текстове от предходните сборници.)

Въпреки че не е възможно да се определи еднозначно поетиката на „Книга стихотворения“, 1931, и „Песни в тъмнината“[1], 1937 (*Knjiga lirike,*1932, има антологичен характер), в нея се разпознават елементи, които индикират последвалата преориентация на автора към веризма на „нова стварност“. (За разлика от ранната лирика в тази от 30-те съществува в много по-голяма степен интерес към социалния аспект на човешкото съществуване.) Особеност на изданията е, че „споделят“ общи текстове, но в „Песни в тъмнината“ вече публикуваните стихотворения са циклизирани с оглед на новия поетов замисъл. Предвид тази литературна „миграция“ можем да говорим за наличие на вариантност. Независимо от съзнателно търсената фрагментарност посредством организирането в цикли стихосбирката от 1937 г. демонстрира много

[1] Преводът на заглавията е на автора.

по-голямо „сцепление“ и подчиненост на идеята на сборника. Отличителна черта на поетическите текстове в контекста на целокупния авторов лирически опус е тяхната камерност[2].

Бихме могли да определим „Песни в тъмнината“ (съдържащ творби от 1917–1937 г.) като средоточие на поетическите тенденции на декадата предвид присъствието както на елементи на неореалистичната поетика, така и на елементи от реактуализираната поетика на модернисткия или авангардния дискурс. Има основания да се говори и за ранна рецепция на екзистенциализъм.

Номинирането на сборника очевидно е маркер за определена авторова интенция предвид липсата на значещи заглавия на останалите сборници от декадата с изключение на „Баладите...“. Както посочва И. Христова, коментирайки една друга творба на писателя, „безспорен е фактът на изключително силната позиция на заглавието както в акта на означаването на творбата, така и в процесите на общохудожествената и общокултурната комуникация“ (Христова 2002: 166). В конкретния случай заглавието диалогизира едновременно както с предходната Кърлежина лирика, където тъмнината е метафора – по думите на Т. Чолак (Čolak 1974), на живота и времето, така и с художественото ѝ осмисляне в националния и европейския поетически дискурс. Знакови са и номинациите на отделните цикли – „За бедата“; „За сънищата, за самотата и за месечината“; „Изранени мотиви“ и др. В повечето случаи те съдържат абстрактно понятие, което се интерпретира в съответните текстове в рамките на конкретно човешко битие.

Поезията на Кърлежа определено се вписва в типологическия профил на хърватския литературовед и писател Павао Павличич. В статията си „Хърватската лирика на 30-те години: типологическо описание“(Pavličić 2005: 31–47) той изтъква настъпилите промени по отношение на действителността като извор за поетически мотиви, изразяващи се в насочване на интереса към обекти, свързани с всекидневното битие на човека – природни феномени или незабелязани аспекти на градския живот, с особен акцент върху предметите, които съпътстват човешкия живот и в които субектът се проектира. Основната разлика в тази дескрипция е подходът към обекта, той вече не се разбира като естетически сам по себе си, независимо от поетическия текст, а е вторично естетизиран, тъй като обичайно във фокуса попадат явления, интериори и природни феномени, в които се търси вече не „толкова красота, колкото символика, типичност или скрити значения“ (пак там: 34). Ако в поезията на 30-те присъства някаква картина на обществото, то вече не е с цел за въздействие върху него. Тази лирика демонстрира тенденция за откриване в обществените състояния на картина на човешката екзистенция въобще. Човекът е представен посредством различните му социални роли, тематизират се необичайни до този момент социални типажи и ситуации (пак там: 31–38).

[2] Най-често изключенията се отнасят към експресионистичния лирически дискурс.

Обвързването с реалния човешки живот, със ситуации, които са разпознаваеми, е основна характеристика и на сборниковия текст. Това, с което се сблъсква Аз-ът, вече не е Космосът, а материалният свят, който го заобикаля, и баналността на всекидневното. Въпреки че Кърлежа се насочва към субектовата социална екзистенция, мотивите в цикъла не са последователно социално определени независимо от присъствието на социални типажи – старата мома, комарджията и т.н. В сборника като цяло се променят не само тематиката и мотивите, но и подходът на автора. Поезията на Кърлежа става в много по-малка степен експлицитна – лирическият текст се основава върху недоизказаното, намекнатото. Освен това отдавна са забелязани и формалната дисциплина, тенденцията към затвореност на формата, която функционира като важна част от значението на текста. Колористиката остава в типичния за автора диапазон – сивото, черното и жълтото, ситуирани в семантичното поле на човешката застрашеност, тъгата и умирането. В текстовете се разпознават и специфичните за Кърлежа симултанистки стилеми.

Що се отнася до принципа на циклизация, творбите комуникират помежду си на текстово ниво през заложената сходна мотивика, тъй като проблематиката е отнесена към целия мегатекст. Циклизацията говори и за изразена авторецепция на сборника, подчинена е на авторовото намерение текстовете да бъдат четени по определен начин. В този смисъл тематизацията на времето и смъртта в рамките на едноименния цикъл не е случайна. Тя е в пряка връзка с виждането на Кърлежа за изкуството и за творческия акт като желание да се преодолее осъзнатата човешка преходност. В Предговора на „Подравски мотиви“ на Кръсто Хегедушич авторът изтъква, че творчеството в същността си е опит „да се надживее това човешко в нас в образите на самия себе си, да се потвърди през гроба, да се противопостави на законите на изчезването във времето и в смъртта (...) да се спре във времето (...) Тайнствената и на пръв поглед неясна магия на красотата и художественото творчество е въобразима само във времето и нейното главно и основно вдъхновение е от началото: страха на всичко, което живее, пред изчезването във времевата преходност“[3] (Krleža 1933/1963).

Когато става въпрос за Кърлежиното мислене на творчеството, трябва да се отбележи, че авторът се разграничава от модернистката концепция и понятието се измества от „метафизичното и мистичното пространство към човешкото жизнено и екзистенциално пространство“ (Христова 2006: 80), а понятието за изкуството означава „завръщане“ към изживяване на настоящето, „тук и сега“, в непосредствен допир със света на нещата“ (пак там). Именно това настояще, реалният свят се проектира в поетическите картини на късната авторова лирика. Материалното обаче е по-често във функция на

[3] Прев. на цитата – Е.Д.

метафоризации на времето, докато пространството отстъпва на заден план. Времето като човешка крайност и съзнанието за смъртта доминират цикъла и определят тематичните му рамки.

„За времето и за смъртта“ е лирически корпус от 20 стихотворения, които в сборника от 1969 г. „Поезия“ остават 17. Отпадналите в крайната версия стихотворения „Сняг“, „Ноктюрно в самотната стая“ и „Песен за смъртта“ са част от цикъла „Песни за резигнацията“ от издадената през 1931 г. „Книга стихотворения“.

Представата за времето в цикъла е основно представа за човешкото време. Субектът е ситуиран в граничен хронотоп и обикновено няма реална предистория. Човешкото време в лирическите текстове е ограничено в рамките на края като континуум, а човешките фигури са актанти в гротесков театър на границата с баналността. Често в тази поезия човешкото време е смъртта. Обективно не бихме могли да установим в текстовете разграничаване на двете понятия. В едноименното стихотворение „Песен за времето и смъртта“ лирическият Аз носи съзнанието за симбиозата между време и смърт: „Pređa je vremena tanka, od paučine tanja,/ Na niti visi smrtonosna sanja...“[4] (Krleža 1937: 73), а идеята за времето като сънуване на смъртта преобръща представата за обичайната човешка екзистенция. Екзистенцията е само увертюра към абсолютната реалност на смъртта. В тази своя осъденост човекът е самотно същество, примирено и изгубено, съществуващо само като отражения в материалния свят на всекидневието.

В поетическите текстове лирическият субект на Кърлежа не притежава индивидуално минало. То се съдържа само като намек и е подменено с образи, едновременно банални и диаболични, често преоблечени като псевдоспомен. Фигурите на отсъствието при Кърлежа много често се възползват от поетическия инструментариум на предметите, които са част от обичайното всекидневие. През персонифицираните субекти, появяващи се в цикъла – шкафа, креслото, времето се мисли като непрекъсната повторяемост, в чийто капан са затворени както човекът, така и събитията, и предметите. В това отношение лирическите текстове са близки до Далчевата поетика. Налице са също така и аналогични символизации на времето – напр. часовникът. Констатацията за Далчевата поезия, че „опредметяването на абстрактната категория време дава възможност тя да бъде подчинена на законите на вещния свят, което води до неутешителната „смърт“ на времето“ (Петрова 2001), е валидна донякъде и за Кърлежината поетика. В стихотворението „Нашето Аз е като къща стара“ домът е средоточие на минали животи и човешки/субективни времена. Също както Аз-а, той е пазител на спомените и по този начин за момент спира времето в рамките на собственото си съ-

[4] Всички цитати са от оригиналното издание на Pjesme u tmini. Вж. Krleža, 1937.

ществуване, осигурява мимолетна вечност. Но предметността в стихотворения като „Старото кресло“ и „Песента на стария скрин“ не функционира единствено по посока на затваряне на времето и индикиране на място на паметта. Метафората за саркофага във втората творба отпраща към четене на предметния образ като сублимация, като „маска“ на смъртта.

Много по-директна е идентификацията на смърт и време в творбата „Съществуване“, където подмяната на генитивната метафора „kola bola“ (67) с катафалката в последната строфа диалогизира с предходния лирически дискурс на Кърлежа и неговата поетика на ужаса. Употребената вторична символизация на екзистенциалните проблеми, която е пряко свързана с реалната действителност чрез опредметяването, е част от новата авторова поетика, чиято основа е обективният лирически изказ.

Още първото стихотворение на този лирически дневник на смъртта носи номинацията „Неми нощи“ и определя „разгръщането“ на цикъла през опозициите немота–глас, копнеж–примирение, светлина–мрак. Стихотворението е интересно и с това, че в него се преосмисля възможността за единство на човека и Космоса – мотив от ранната поезия на Кърлежа. Между звездите и субекта вече стои немотата на нощта. Тази липса на комуникация обуславя субектовото себеусещане за отпадналост от великото тайнство и го обрича на единствената възможна екзистенция – мъртвата.

Мотивът за остаряването като част от фигурите на времето и смъртта е интерпретиран в няколко творби. В „Смъртта на една птица“ и „Мъртво детство“ поетът използва конвенционално опозициониране на картина на младостта. И в двете творби се обособяват два условни семантични кръга, като значенията, свързани с буйността, топлината и светлината, се пресемантизират още в рамките на самата строфа. Животът е другото лице на края или ако перифразираме Кърлежа в „Смъртта на една птица“ –„топлото месо“ се превръща в „изгнила дантела“, а вятърът носи мирис на смърт. Ако метафората на птицата е традиционна за европейския лирически дискурс, също толкова обичайна е и метафората на детството. В „Мъртво детство“ напр. се инициализира споменова визия, която е идилична, изградена чрез познатите лирически мотиви за ромоленето на потока, цъфтящите праскови и т.н., последвана от известяването на смъртта на детството. Припомненият/въобразеният образ се пресемантизира в света на настоящето. Основен конституент на метафоризацията на умирането са растителната и светлинната символика – „увяхнал корен“, „увяхнало бледо сияние“, а кулминацията е симултанистката стилема – „odsjaj, sjaj i kraj“ (71). Романтическата интерпретация на детството като изгубено щастливо време, което лирическият Аз иска да възвърне чрез припомнянето, е противопоставена на дистанцираната обсервация, при която субектът наблюдател регистрира маркерите на умирането и разчита в тях собствената си преходност. Този принцип е спазен и в стихотворението „Старата госпожица“, но Кърлежа отстъпва от

обичайния си маниер да визуализира максимално обекта на обсервация. Творбата е пример за често присъстващия в цикъла дискурс на премълчаването. Всъщност основната информация според анализа на Павличич е заложена в заглавието[5] – оттук нататък Кърлежа започва да трупа единствено детайли, оставяйки на читателското въображение образа и съчиняването на историята на старата госпожица. В началото на творбата се появява образът на жълтите, увехнали писма, чиято функция е да инициират представата за есенна атмосфера, съответно атмосфера на разпада. Независимо че старата госпожица е социално детерминиран типаж, поетът подменя евентуална характеризация с метафората „восъчна сива кукла под стъклото на престижа“, в която социалното аутсайдерство е само намек. Разпадащото се тяло е маркирано както от предметните символи (жълтите писма, скърцащия шкаф), така и от споменовите фрагменти, чиято сензуалност въвежда опозитния мотив за угасването.

Преходността на тялото е заложена и в лирическия мотив в стихотворението „Черна женска ръкавица на масата“. В енциклопедията „Кърлежиана“ (Visković ur. 1993–1999) подробната дескрипция, която целенасочено избира авторът, много сполучливо е наречена „анатомия на смъртта“. Кърлежа използва двойно метонимично заместване – „тъмната“, „хладна“ ръка с „дълги тънки пръсти, стави крехки,/ нокти сини, загнили и трошливи“ и черната ръкавица, като вторият план очертава прехода от метафоризация към символизация предвид усложняването и разширяването на семантичното поле, в което предметът символ може да бъде четен. Алтернативен образ на разпада Кърлежа дава единствено в „Песен за смъртта“, където през метафората на песента предлага естетизирана визия на смъртта – като музика, като благодат. Представата за възможната красива смърт е визуализирана чрез прозореца, през който субектът може да напусне материалността на тялото дом; да премине през дъгата, дискретно имплицирана в символа на стъклената призма – едновременно и ритуален предмет, и магическо слово/песен на смъртта. Пожеланият изход за уморения и резигниран лирически човек обаче не е представен като осъзнаване на някакъв висш порядък (*Буда*), нито като отчаян избор („Песента на самоубиеца“), а като копнеж за светлина.

Образът на града в цикъла е също изцяло подчинен на мотива за смъртта. Той е пространство, населено със самоубийци и жертви; гробище, над което плаче дъждът („Нашето Аз...“). Градът е място, в което смъртта също така може да бъде и социално ритуализирана и приобщена, като по този начин бъде лишена от статуса ѝ на лична трагедия („Нощна смърт в хотела“). Дори фигурата на скитника като част от модерната визия за града е манифестирана през образ на бродещ мъртвец. Призрачният субект е неразривно свързан с

[5] Вж. Pavličić 1999.

призрачния град, чийто времеви континуум е нощта („Нощ в големия град“). Образът на нощта като сублимация на смъртта се появява в седем от творбите в цикъла. Кърлежа казва: „Всяка божа нощ на смърт мирише.“ (В перцептивната поетика на цикъла мирисът на смърт е най-честият конституент, като не винаги е обвързан с негативни представи – напр. смъртта може да има аромат на пъпеш.)

Смъртта в поезията на Кърлежа не е единствено сведена до разпадащо се месо, до гниене, до смрад („Песен за времето и смъртта“*)*, тя отваря възможностите на едно време, което може да бъде „опитомено“. Предвид изгубеността на субекта сред баналността на всекидневието и неговата деперсонализация житейският край е видян като възможност за възвръщане на човешкия тоталитет, защото е личен. Индивидуалността на смъртта се заявява през фигури като опиумния делириум („Човекът след смъртта се скита по града“) или калейдоскопска инфантилизирана визия за отвъдното. Тази визия, чиято характеристика е безвремието, компенсира субектовото себеусещане като крайност във времето.

Мотивът за смъртта е доминантен литературен мотив в целокупното творчество на Кърлежа. В лириката му от 1918–1919 г. той се свързва основно с войната и абсурдния свят на хаос и унищожение. За разлика от тази лирика в творбите от 30-те години Кърлежа свива перспективата и смъртта, както и времето се осмислят по различен начин, в техните човешки измерения. Историчното време в поетическите текстове отстъпва място на субективното време, ограничено в рамките на отделното човешко съществуване. Цикълът е репрезентативен и по отношение на визията на автора за новото изкуство, подчинено не само на идеята за колектива, през който се мисли революцията, но съхраняващо „правото“ на субективно възприятие на света.

ЛИТЕРАТУРА

Петрова 2001: Петрова, В. Времето и пространството в поезията на Атанас Далчев. – В: *Пламък,* 11–12.2001/18.04.2012 <http://www.slovo.bg/old/plamak/11112/11112025.htm>

Христова 2002: Христова, И. Заглавието като критически сюжет. – Във: *Фигури на автора. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. Боян Биолчев.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2002, 166–171.

Христова 2005: Христова, И. *Мираслав Кърлежа*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2005.

Čolak 1974: Čolak, T. *Lirika Miroslava Krleže (1914–1919) – svetovi i raspoloženja s elementima poetike.* Beograd: Petar Kočić, 1974.

Kravar 2005: Kravar, Z. Kameni gost na Panonskom proštenju. Krležini svjetonazori i njihovi sudari. – B: *Igra i svečanost u hrvatskoj književnosti i kazalištu*. Zagreb/ Split: HAZU/ Književni krug, 2005, s. 254–263.

Krleža 1933/1963: Krleža, M. Predgovor „Podravskim motivima“ Krste Hegedusića. – In: *Sabrana Djela: Eseji III.* A. Malinar прир. Zagreb: Zora, 1963, s. 295–343.
Krleža 1937: Krleža, M. *Pjesme u tmini*. Zagreb, 1937.
Milanja 2000: Milanja, Cv. Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.
Pavličić 1999: Pavličić, P. *Moderna hrvatska lirika: interpretacije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
Pavličić 2005: Pavličić, P. Hrvatska lirika tridesetih godina: tipološki opis. – In: *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova VII. (Hrvatska književnost tridesetih godina 20. stoljeća)* / Pavlović, Cvijeta, Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.). Split: Književni krug, 2005, s. 31–47.
Šegota Lah 2009: Šegota Lah, N. Hermeneutički diskurs i aktivistička poetika postmodernizma Krležinih tema o likovnosti. – In: *FLUMINENSIA*, god. 21 (2009), br. 2, s. 75–90.
Visković ur. 1993–1999: Krležijana (1993–1999). ur. V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod „M. Krleža“, 1993, s. 99.

ЗАСТИНАЛОТО ВРЕМЕ ВЪВ ФИЛМИТЕ НА ОЛЕКСАНДЪР ДОВЖЕНКО

Владимир Колев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article is focused on one of the methods of representation of the connection between person and nature in Olexandr Dovzhenko's films „Earth“ and „Arsenal“. It is the so called method of delaying to ceasing the action which forms an unusual allusion of unity in a moment of discontinued time. The text analyses as well the evolution of the ways and means in cinematography (specifically the films of Lars von Trier „Melancholia“ and „Antichrist“).

Key words: method of delaying to ceasing the action, unity, nature, person, reaction

Застиналото време при Олександър Довженко не може да бъде отделено извън пространствената му проекция. То е обусловено от и обуславя художествения свят. Тъй като темпоралната му същност е строго специфична, топосът също придобива особена реализация. Времето при Довженко бива преустановено, когато изобразените ареали – житни или слънчогледови поля, фронтови картини, селски площади или изпразнени домове – се обединяват с личността.

Природата за човека в кинематографичните и белетристичните текстове на Довженко се явява заветна цел. Само чрез осъществяване на връзка с нея той е способен да преоткрие себе си. Но влизането в съзвучие с околната среда не би могло да се постигне директно, без посредничество. Личността се е отделила дотолкова от макрокосмоса, че е неспособна самостоятелно да постигне единение с него. Тя е обособила друг макрокосмос, какъвто е социумът, от който следва преди всичко да се отдели, за да се обърне към този на природата.

В два от ранните си филми, „Арсенал“ и „Земя“, при претворяването на природните пейзажи Довженко използва похват, който се среща изключително рядко в кинематографията. В тях картината се забавя до момент на спиране, но забавянето не се реализира в полза на последвала активизация на персонажите, както е при класическото киноповествование. Напротив — тя функционира като стоп-кадър, като картина, произведение от изобразителното изкуство, което е поставено в границите на творба от филмовото изкуство. Забавянето до спиране няма за цел да концентрира зрителското внимание върху детайлите на движението, а да подчертае картинността на момента, неговата статичност.

Става въпрос за въвеждащата кинофраза от „Земя“ с момичето, което е сред поле от слънчогледи и е обърнало погледа си към слънцето. В откъса движението е едва осезаемо. Само финото поместване на слънчогледите дава представа на зрителя, че лентата не е спряла. Бурно огъващите се жита и дървета от предишните фрагменти са заместени от едва помръдващи се растения. По този

начин се създава особена алюзия за преустановено време, за миг на единение на човека с природата, който е удължен в посока към безкрайността.

В тази сцена обединяването на микрокосмоса на индивида с универсума предопределя изначалната обвързаност на двата свята. Загубата на времевите предели от своя страна окачествява връзката им не просто като първична, а като вечна. Човекът е природно създание и само с връщането към корените на същността си той е способен да живее в покой със себе си.

Кинематографичният похват, с който си служи Довженко в „Земя“, не намира място в развитието на филмовото изкуство. С навлизането на звука в киното самият Довженко се отказва от него (но не и от пейзажите) за две десетилетия – до излизането на филма „Мичурин“ (1949) на екран. В последните години обаче кинорежисьорът и сценарист Ларс фон Триер се обръща към същия похват във филмите си „Антихрист“ (2010) и „Меланхолия“ (2011), което е показателно, че подходът не е безвъзвратно забравен.

При Фон Триер, както е и при Довженко, природата е в центъра на сцените и индивидът отново е ситуиран в макрокосмоса по начин, по който той се превръща в съставен елемент от цялото. Забавянето до спиране подобно на въведението в „Земя“ подчертава момента на сливане. Но за разлика от Довженковата героиня мъжът от „Антихрист“ и момичето от „Меланхолия“ се опитват да избягат от заобикалящото ги. Бавният им, почти неуловим бяг се преобразува в опит за измъкване от блато, в което те все повече затъват.

Докато при Довженко природата е цел, към която човекът се стреми, за да преоткрие идентичността си, при Триер обкръжаващата среда е враждебна и индивидът непрестанно се стреми да се отдалечи от нея, за да се утвърди. Отношението към естествения свят в кинотекстовете е подобно на отношението между възприятията на човека от праисторията, които разкрива Жорж Батай в „Еротизмът“, и идеите на философите от Античността, представени в труда на Фуко „История на сексуалността“.

За Батай праисторическият човек възприема действителността и природата като враждебни спрямо него. Природата е силата, която налага смъртта, която събужда инстинкти, свързани с животинско сексуалното, а те е наложително да бъдат табуирани, тъй като прекомерната им, неконтролируема проява възпрепятства нормалната трудова дейност. Именно такава е първоначалната реакция на героинята от „Меланхолия“ към обкръжаващото я, защото то заплашва да наруши линията на нормалното ѝ човешко житие.

От книгите на античните философи и медици като Гален, Руф от Ефес, Платон Мишел Фуко определя противоположно отношение на човека от древността. Съвременният човек се е отделил някога във времето от повелите на природата, затова за правилното природосъобразно съществуване му е необходим режим, за да се върне отново към тях.

Пейзажните изображения у Довженко категорично съответстват на древногръцката и римската идея, че човекът се е отдалечил в далечното минало

от природата. Затова следва той да се върне обратно към нея и да открие щастието си в хармоничното съжителство със законите ѝ. Именно връщането към естествената реалност тук означава „да се обърнеш и върнеш към себе си“(Фуко 1994: 63)[1].

Недвусмислената визия за света при украинския писател намира дискусионен вариант в „Антихрист“ и „Меланхолия“. Човекът първоначално се противопоставя на природните закони. Стремежът му за бягство от тях съответства „на някогашната ни представа за природата, за лошата природа, за природата, *която хвърля срам върху ни*“, тъй като тя изисква от хората „да рушат себе си“ (Батай 1998: 59, 65)[2]. В този контекст са и думите на Джъстин от „Меланхолия“: „Земята е зла. Не е нужно да тъжим за нея.“ Безсилието ѝ да се противопостави на естествените закони обаче я тласка към другата крайност – да се слее с природата.

Единението на героинята с пейзажа на реката, както и опитът ѝ за бягство, превърнал се в затъване, са предадени по идентичен начин — посредством забавяне до спиране на движението. Тя встъпва в единство с околната среда, също както момичето от уводните картини на Довженковата „Земя“. И за двете настъпва миг на безвремие и хармония. От момента на съединяването ѝ с природата Джъстин става единствената, която преодолява страха от смъртта. Така без боязън и тревоги умира и старецът от киноповестите „Земя“ и „Омайната Десна“.

Въпреки хронологичната пропаст от 80 години Довженко и Триер представят чрез еднакъв филмографски похват един и същ път към постигане на душевен мир. Природата за тях е мястото, към което принадлежи индивидът, и всякаква борба срещу нейните дадености и норми се оказва безсмислена.

Не са налични конкретни сведения за пряко влияние на украинския автор върху Ларс фон Триер. Възможно е датчанинът да е достигнал до художествените решения напълно самостоятелно. Най-вероятната връзка между двамата режисьори е личността и филмите на Андрей Тарковски. Руският кинематограф изразява често в текстовете и интервютата си своето преклонение пред Довженко („Що се отнася до Довженко, вероятно той е най-близо до мен, защото той чувстваше природата, както никой друг.“) (Тарковски 1989 [1985]; Гордон 2001). Фон Триер на свой ред посвещава филма „Антихрист“ именно на Тарковски. Тоест посредничеството на руския творец очевидно благоприятства заимстванията на забравени киносредства от нямото кино.

Важно е да се отбележи, че при Тарковски идеята за сливането на човека с околната среда също присъства. Особено отчетлива е тя в „Сталкер“ (1979). При това обединяването на индивид и природа е пресъздадено отново посредством забавяне до спиране на кадъра. Но за разлика от Довженковата „Земя“ и „Меланхолия“ на Триер тишината (или музикалният фон, алюзиращ тишина)

[1] М. Фуко цитира книгата на Платон – „Алкивиад I“ (127 d-e).

[2] Курсивът е на Ж. Батай.

е запълнена от дикторски текст. Поради това при руския кинематограф моделът забавяне до спиране е преосмислен и идейно преобразен.

Не е от значение обаче дали Ларс фон Триер е заел способа директно от Олександър Довженко, интерпретирал го е от Андрей Тарковски, или е достигнал до него по собствен път. Еднаквите средства и идеи, които Довженко и Триер извеждат във филмите си, безусловно говорят за сходства в техните светогледи.

Но докато при Триер заобикалящият свят има крайно и непроменливо агресивно отношение към човека, то при Довженко природата се проявява като изменчива. В текстовете на украинеца тя като че ли е пряк участник в обществените събития, защото реагира на тях.

От спокойна и вдъхваща психологическо равновесие, околната среда в „Земя“ внезапно реализира неконтролируемата си сила при погребението на главния герой Васил. До смъртта му тя е жизнеутвърждаваща, в съзвучие е с обновяващите процеси в селото. След като носителят на новото обаче е убит, се разразява краткотрайна, но също толкова силна буря, чрез която е изразено и своеобразното съучастие на околната среда в човешкото битие.

Следователно природният образ не присъства в киноповестта и филма единствено в ролята си на пространство, към което личността следва да се върне, за да намери вътрешното си равновесие. Той заявява и своето съпричастие и активно участие в живота на колектива, т.е. намира се в непрекъснато общуване с народа, намесва се в неговите екзистенциални топоси. Така природата престава да бъде обект на обществената действителност и става неин субект, при това не с постоянно въздействие (само агресивно или само положително), а с променливо отношение в съответствие с конкретните обстоятелства.

Във филма „Арсенал“ липсва съгласуването на личността с природата, което се откроява така силно в „Земя“. Ако встъпителната кинофраза от втория, изградена чрез подхода на забавяне до спиране, служи за обрисуване на симбиозата между човека и природата, то в първия непроменливото картинно изображение има противоположна функция.

Три момичета в забрадки стоят изправени на централния площад на селото. Не се движат. Главите им са наведени в израз на печал. Мимолетните им еднократни трепвания издават филмографския характер на картината. Но жените тук не са в състояние да постигнат мир сред природата, тъй като са напълно обзети от неестествената същност на войната. Индивидуалният им свят тотално се е отделил от природния, а причината за отсъствието на контакт между двата са именно въоръжените действия. Фрагментът на застиване на изображението отново носи препратки към преустановеното време, но в случая то се асоциира повече с безкрайност на усещането за страдание и безизходност и със самовглъбяване заради тези чувства, а не със завръщане към себе си и хармонизация на личното пространство.

Пейзажните кадри в „Арсенал“, изобразяванията на полята с житни култури, на хълмовете и на украинската степ не носят близки на встъпителните

кадри в „Земя“ значения, не предлагат спокойствието, което лъха от увода на „Земя“. Природата в „Арсенал“ е активна. Тя реагира на войната с бурни свойствени прояви. На бойното поле, изпълнено с трупове, отговаря кинофразата със силния вятър, който огъва житните класове. На оградената с бодлива тел земя съответстват сивото небе и ниските облаци.

Природата в киносценария притежава стихийни конотации, които извеждат разрушителните характеристики на войната на преден план. Неспокойна, природата е отражение и на самата милитаристична обстановка. Именно войната е причината момичетата да са лишени от жизненост, а земята да не ражда. Затова и пшеничните класове са сухи, защото антихуманното и унищожителното във въоръжените актове предизвикват сходното отношение на околната среда. Аналогично на внезапно настъпилата буря при погребението на Васил от „Земя“, в началните сцени на „Арсенал“ природата е одухотворена и дори очовечена. Тя изразява реакция срещу действителността.

Следователно взаимоотношенията между човека и заобикалящата го природа при Довженко се характеризират с нееквивалентност, те не са равнопоставени. Индивидът следва да преодолее вековните прегради, които са го тласнали далеч от околната среда и са го поставили в изкуствено създаденото социално пространство, той трябва да избяга поне за момент от цивилизационния порядък, за да се влее в естествения. Природният свят обаче налага присъствието си в живота на човека или на неговата общност без никакви условности. Същият природен свят реагира на обществени промени, като по този начин изразява отношение, без да е необходимо да утвърждава връзката си с човешкия космос.

Пейзажната детайлност на Олександър Довженко при нямото му кино се основава на модела за човешкия микросвят, който е непълнокръвен без природния универсум, но природният свят също е непълноценен без човешкия. При развитието на цивилизационните процеси двата свята се отделят един от друг. Разединението поражда нестабилност у индивида и реакция от страна на природата. Затова той се стреми да се завърне към корените си, да осъществи онази пълноценна връзка с макрокосмоса, благодарение на която да постигне мир със заобикалящото го, а и със самия себе си.

ЛИТЕРАТУРА

Батай 1998: Батай, Ж. *Еротизмът.* Прев. А. Колева. София: Критика и хуманизъм, 1998.

Гордон 2001: Гордон, А. Воспоминания об Андрее Тарковском. – В: *Искусство кино.* № 4, 2001.

Тарковски 1989 [1985]: Тарковский, А. Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер [Стокгольм, 26 марта 1985] Перев. с польского: Ю. Шлычковы. – В: *Искусство кино.* № 2, 1989.

Фуко 1994: Фуко, М. *История на сексуалността. Т. III. Грижа за себе си.* Прев. А. Колева. Плевен: ЕА, 1994, с. 63.

ОТ ЖЪТВА ДО ЖЪТВА И/ИЛИ ПРЕХОДЪТ ОТ БИТ КЪМ ИСТОРИЧЕСКА (СЪ)БИТИЙНОСТ В ТРИЛОГИЯТА „ЖЪТВА“ ОТ КОНСТАНТИН ПЕТКАНОВ

Никола Бенин

Русенски университет „Ангел Кънчев“

The interpretation of the trilogy *Harvest* by Konstantin Petkanov aims to clarify the dramatic separation of the generic-patriarchal man from the earth gravity and his transition to the field of history. The main focus of the research is the development from national lifestyle to historical mission of three generations in one family, as well as the characters of two rebels, Filcho and Bogdan.

Key words: lifestyle, historical, trilogy

„Историческото“ е някаква специфична особена реалност, особено стъпало в битието, реалност от особен характер.

Бердяев 2002: 18

Разглеждането на историята като процес в белетристиката изисква сюжетните линии, отразяващи продължителното историческо време, да бъдат удължени. Много често подобни структурни нишки трудно се побират в рамките на една романна творба и биват развивани, както е напр. в тетралогията на Димитър Талев, в четири исторически романа. Писателят романист води читателя из превратностите на историята в продължение на няколко творби, които са свързани както с причинно-следствени връзки, така и чрез общи художествено-организиращи елементи като: едни и същи герои, „битуващи“ в няколко романа, общ топос, където действат тези герои, цикличен кръг, повтарящ се в отделните творби, какъвто е напр. цикълът от жътва до жътва в серията от романи на Константин Петканов, и т.н. Неслучайно своята поредица от три исторически романа: „Старото време“ (1930), „Хайдути“ (1931), „Вятър ечи“ (1933), плодовитият наш романист обединява с общото заглавие „Жътва“.

Писателят Петканов не се задоволява просто да отрази историческото събитие като кратък отрязък, тясно парче от пъстрото пано на човешката цивилизация (съответно на българското битие), а се стреми да обгърне в широчина и дълбочина онези подводни течения, които се вливат в пълноводния поток на историческите процеси и влияят върху съдбата на персонажите.

Така историческата даденост в творбите на Константин Петканов влияе върху участта на персонажа. Героите са потопени изцяло в духа на времето.

Те постепенно престават да принадлежат на себе си и техните битови потребности и естествени влечения отстъпват място на целите, които историята поставя пред тях.

Подобно на майсторите на историческия роман като Стоян Загорчинов, Димитър Талев, Генчо Стоев и Константин Петканов намира верните ориентири в начина на живот в старото време. Живото присъствие на бита в историята и на историята в бита прави неговите незаслужено позабравени произведения ценно завоевание на нашата литература. Вълнуващо и заразяващо е описано робското време, в което хората познават радостите на труда, но и същевременно страдат при ограбването на плодовете на техния труд; живеят „под игото“ и непрекъснато гаврене с тяхното достойнство, като в същото време и постоянно надигат глави срещу турските безчинства и безобразия. Персонажите на романиста битуват във „време разделно“, когато е нужно да се обединят всички сили, за да се тласне „движението на историята“ към желаното бъдеще. За героите на Петканов е също валидна мисълта на Виктор Шкловски: „Героите са хора на преломите на историята; чрез тях човечеството осъзнава своята промяна и няма да бъде изградена никаква структура на романа, докато тя не побере в себе си „движението на историята“ (Шкловски 1977: 116).

Историческото развитие, етапите на народностното самоопределение, изконните отношения в патриархалната самобитност, незабележимото, но последователно късане на нишките на родовата задруга – това са основните сюжетно-тематични линии в историческите романи на Константин Петканов. Романистът последователно и съзнателно със свещенодействие и носталгично чувство се потапя, изживява и възпява патриархалния начин на живот и правдиво отразява историческите събития.

Непрекъснато в неговите три романа ще се подчертава, че лоното на народностното самоосъзнаване и национално пробуждане е родовата задруга, живееща в битовия свят. В нейната памет се пази „вечният дух на българина“, чрез който стават освестяването на всички хора и осъзнаването на тяхната историческа роля по време на османския ярем. Така нашето национално възмогване последователно преминава през триадата РОД–наРОД–РОДина. И неслучайно всичко, до което се докосне виталният поглед на твореца, носи белезите на съхранената родова общност и народностна идентичност. С течение на времето, след години на преломни исторически промени, изначалните самобитни стойности ще избледняват, ще губят от изконната си патриархална свежест и неподправена колоритност. Нежната душа на човека Петканов ще тъжи за изчезването на самородното богатство на патриархата, а твърдата ръка на писателя реалист с последователна точност ще отбелязва всеки признак на промяна, всяка пукнатина в битовия и социално-историческия живот на човека от село Топола.

Така още в първата страница на трилогията „Жътва“ Константин Петканов се потапя в задушевната самобитност на „старото време“. Той се спира

не като случайно минаващ любопитен странник из улиците на село Топола и полята на Елнъзач, а като съселянин на тополчани, до затрогващо умиление познаващ всеки двор, всяко дърво, всеки смях и плач. Носталгията на незаглъхващия спомен го води по п ъ т и щ а т а, където се кръстостват битовите отношения на героите и техните усилия и дълг за извоюване на свободата. Неслучайно „пътят“ като образ и структурен детайл играе съществена роля в историческите романи на писателя.

Пред автора стои трудната задача да вплете лиричните откровения и емоционалните встъпления в една епична картина на миналото. В отделните романи преобладава описанието на живота на селяните, който е обагрен с пъстрата и топла палитра на авторовото присъствие. Постепенно обаче патетичното патриархално чувство отстъпва място на великото чувство на историята; буреносният вятър, с който се бори дядо Костадин в началото на „Старото време“, се сменя с „белият вятър на Странджа“, връхлитащ от Балкана и помитащ вековните робски устои. В границите на традиционно-битовото, в сякаш заспалото време на неизменното всекидневие, което циклично е организирано от жътва до жътва, романистът усеща полъха на новия вятър и извежда на сцената на историята масовото народно пробуждане и самоосъзнаване.

И това е художествената сполука на писателя, че успява да съчетае в една полифония лиричната многобагреност на битийното и едноцветната тоналност на епичното. С несъмнено майсторство той не остава нито при идиличната старина, нито при бушуващите исторически тенденции. Авторът улучва навсякъде правилното съотношение между субективното потапяне в семейно-битовата сфера и обективното отражение на обществено-политическите процеси.

В авторовите описания, в поетичните проникновения, в характеристиката на героите е въплътен духът на отминалото време, неговото задушевно-притегателно влияние. Всичко, което богатата душевност на народа е съпреживяла и съхранила през вековете, е усвоено от писателя, отразило се е в неговото световъзприемане; световъзприемане, много близко до естествения и непорочен поглед на тогавашния българин. „Тогава хората не бяха толкова грешни“ (Петканов 1968: 23).

Ехото на едно далечно минало е доловено от чувствителната душа на Петканов и е предадено с цялата му яснота и ведрост. Валери Стефанов пише: „Споменът е способността да знаем нещо, което е било. Споменът обаче е и форма на съпричастие към вече отминалото, той има не само рационален компоненент (зная нещо), но и емоционален (вълнувам се от него)“ (Стефанов 2003: 89).

Константин Петканов е възпитан с възрожденските идеали и изконните ценности на здравата патриархална нравственост и той не може вътрешно да се примири с негативните промени в българската душевност в резултат на

нахлуването на новите социални условия на живот. Борис Делчев обобщава: „Константин Петканов не само имаше съзнание за своето духовно родство с възрожденското минало, а се гордееше с него“ (Делчев 1968: 7).

Петканов се прекланя пред красотата на семейно-родовата идилия, опиянява се от дòсега със старовремската традиция. Старинните песни (неслучайно текстовете на романите са осеяни с извадки от народни песни), архаичните предания и легенди, неизменните обреди и празнични веселби извикват у него неизразимо наслаждение. И това свое приповдигнато душевно състояние той се стреми да предаде на опокварената и огрубена душа на своите съвременници. Отдавна светите възрожденски идеали са забравени, но защо трябва да се погубват изконните български добродетели, защо трябва да бъде унищожен здравият дух на българина, който ни е крепял през вековете. Воден от тези терзаещи го въпроси, писателят се заема в продължение на стотици страници в своите романи да възкреси „вечния дух“, пазител както на домашното огнище, така и на народната независимост.

Не може да се отрекат умението и нагласата на Константин Петканов да потърси корените на активните, динамичните, движещите сили на историята именно в този несломим дух. От центробежната сила на търсенията и стремежите на стария Пендевски дъб да разшири своята земя, която не стига за трима синове, се зараждат центроустремителните сили, увличащи селяните от Топола. От подсъзнателното – света на мечтите и сънищата – тръгва покоряващата мисъл за простор, свобода и независимост. В началото бяха мечтите. Суровото господство на разума, осъзнатата необходимост за единни, съвместни действия в името на един възвишен идеал за национално освобождение.

Постепенно настъпва духовна промяна в закостенелия, глух и еднообразен живот на селяните. Тяхното световъзприемане излиза извън патриархално установения и затворен свят в бита. Техният светоглед се разширява, придобива нови измерения и смисъл. Елнъзач е необятна шир, но Елнъзач е и неограниченост, свобода; Елнъзач е поле от ниви, но Елнъзач е и върнатата изконна българска земя; Елнъзач е богата и плодородна земя, но Елнъзач е и материална независимост и личностна самостоятелност;

Също така човекът е видян и изобразен не на фона, а в съприкосновение със състоянието на природата. Животът на човека се слива с живота на природата. В изобразителната концепция на Петканов живите трепети на околната действителност се използват за изразяване на душевните вълнения на персонажите. Интересно е, че постоянният романен образ – вятърът, изпълнява две различни художествени функции – съответно на полето на бита и на полето на историята. Едната е да изрази осъзнатия стремеж на тополчани да откупят завладяната от турците земя Елнъзач. Константин Петканов образно ни прави съпричастни така: „Мълвата сви вихрушка и полетя. Плетищата заговориха“ (Петканов 1968: 67). Другата художествена функция на вятъра е да внуши борческите нагласи на тополчани, устремени да освобо-

дят с оръжие цялата българска земя. Романистът се възторгва: „Навлязоха навътре в полето (четата на Горан Овчаров – бел. моя, Н. Б.). Посрещна ги вятър, разлюля нивите, класовете засъскаха и земята запъшка от мъка. Вятърът идеше откъм Балкана“ (Петканов 1968: 527). Така връзката между първичната душевност на патриархалния селянин и образния еквивалент на природната картина носи неповторима и неподправена емоционалност. Самородни, спонтанни и непринудени са чувствата на тогавашния човек, естествени и неудържими са състоянията на природата.

Чувствата и действията на патриархалния човек са породени от обективните житейски дадености. Той е праволинеен, нераздвоен, хармоничен, неотменно свързан с живителната сила на земята. Селянинът осъзнава смисъла на своя живот в цикъла от жътва до жътва, в осигуряването на насъщния хляб и поддържането на света на рода. Неговите стремления не са ориентирани в търсенето на вечните и фундаментални житейски истини, а в съпричастността към добре организирания битов начин на съществуване.

Ето защо пред Христо – най-младия син на дядо Костадин – не стои дилемата, дали да продължи да учи занаят в Одрин, или да остане в Топола, за да помага по време на жътва. Самоуверен, влюбен (любовта на Яна също го задържа в селото), силен, той е в стихията си сред житените снопи.

В началото на романното сюжетно-фабулно развитие Константин Петканов описва живота на своите персонажи, подчинен на нормите в затвореното пространство на семейно-битовите отношения. Единствено в любовта героите живеят със собствени копнежи и вълнения. Христо отстоява своите чувства и се бие със Стоян Емперата заради Яна. Въпреки това негово личностно деяние споменатото обстоятелство е възприето от традиционалиста дядо Костадин като защита на честта на Пендевския род от „вариклечката“ – Емперата.

Също така чрез своята силна и искрена любов Христо пробива жилавите патриархални порядки, като не се съобразява с волята на баща си. Христо излиза извън орбитата на родовата среда. Тя вече не е единственият притегателен център за него. Постепенно героят заживява с чувството за исторически дълг пред бъдещето на народа. Засилва се процесът на живото взаимодействие между личността и социалната общност вече не само върху патриархално-битова основа. Наред с отстояването на семейната чест се защитава и честта на българската народност.

Излизането на Пендевци от пространството на бита в полето на историята е показано чрез интригуващ и смислопораждащ наративен похват. Константин Петканов поставя бащата Христо и сина Костадин в две идентични ситуации – избора да останат в селото по време на жътва или да заминат за Цариград. Различните приоритети и мисии на двамата сочат две фундаментално противоположни отношения към бита и историята. Романистът пише:

Няколко дни преди жътва Костадин заминава за Цариград. Баща му Ихчията го придружи чак до Люле Бургас. Щом се върнаха, и жътвата почна (Петканов 1968: 435).

Жътвата не е вече съдбовен момент в живота на внука на дядо Костадин Пендев. Костадин отива в Цариград, за да се учи да извършва друга една жътва. Жътва в душите на хората, при която семето се очиства от плявата.

Трудният и драматичен преход от бита към историческата събитийност е проследен от Константин Петканов и чрез образите на двамата хайдути Филчо и Богдан във втория роман „Хайдути“. Сполучливо и целенасочено съобразно концепцията на трилогията за превръщането на родовия човек в човек за народа романистът е изградил двама смислово близки и в същото време различни борци за правдина и свобода. Първият хайдутин остава със своето самосъзнание и поведение в битовия свят като защитаващ своята чест и честта на своя род, докато Богдан израства като борец за народна свобода.

Филчо носи в себе си силата на черноземa, благоговейното чувство и свещена привързаност към домашните животни. В здравата си връзка със земята, в мечтите си да изоре една от първите плодородни ниви в Елнъзач със своите биволи, Филчо е представен и като селянин, и като хайдутин. Причината да стане хайдутин е убийството на един от турците, които искат насила да вземат честно спечелените биволи от борбата с Керим пехливан.

Филчо не може да се откъсне от орбитата на бита и изградената представа за смисъла на човешкия живот като един непрекъснат труд на нивата от жътва до жътва. Така в определен исторически момент той се оказва вън от времето. Хайдутинът селянин не се превръща в „исторически човек“ (Розалия Ликова). В този смисъл неговото убийство е закономерно съобразно концепцията на Константин Петканов за превръщането на родовия човек в народен.

Отново работата на полето и естествено жътвата присъстват знаково при описанието на смъртта на героя. В предсмъртния миг паметта не престава да поддържа неговата съдбовна принадлежност към земята, изконния стремеж за работа, формирани по силата на традицията. Тук става дума за дълг, за неотменно придържане към началата и ценностите в живота, които трябва да се следват. Селянинът, макар и станал хайдутин, се осмисля като психологическо и нравствено измерение на формираните в него родово-патриархални повели и нормативи за живеене. Хайдутинът идва на този свят като селянин, живее като селянин и си отива като селянин.

Пожела да си спомни нещо за миналия си живот, но пред него се завъртя черен кръг и в него светкавично се преплетоха щастливите му дни. Като светла искра минаха пред него Калина и децата му, видя се с биволите на нивата, на оран, на жътва (Петканов 1968: 338).

За разлика от Филчо хайдутинът Богдан излиза от пространството на бита и се отдава на идеята за свободата на народа и родината. Предпоставка за това напускане на границите на родово-патриархалния свят и незаинтересованост-та към традиционната работа на полето е грижата му за изкарване на прехра-ната. И при проследяването на неговия живот в трилогията Константин Пет-канов остава верен на любимия си наративен похват да загатва за бъдещата съдба на героя, да представя отделни случки, да изрича отделни думи, които ще се окажат важни за по-нататъшното изграждане на персонажа и неговото адекватно разбиране от страна на читателя.

Така Богдан става част от образната система и се превръща в герой, чрез който Константин Петканов търси съзнателно нравствените, психологическите и екзистенциалните измерения в историческия процес. Жизнеустойчивостта и значимостта на Богдан се проектират във времето и пространството чрез не-говия син Ангел, на когото е отделено значително място в третия роман „Вятър ечи“.

ЛИТЕРАТУРА

Бердяев 2002: Бердяев, Н. А. *Смысл истории. Новое Средновековие.* Москва: КАНОН+, 2002.

Делчев 1968: Делчев, Б. Предговор. – В: Петканов, К. *Жътва. Роман-трилогия.* София: Български писател, 1968.

Петканов 1968: Петканов, К. *Жътва. Роман-трилогия.* София: Български писател, 1968.

Стефанов 2003: *Стефанов, В. Българска литература. XX век. Дванадесет сюжета.* София: Анубис, 2003.

Шкловски 1977: Шкловски, В. Б. *Тетива.* Варна: Георги Бакалов, 1977.

КРЪГОВРАТ И ВРЕМЕ В РОМАНА „СЕЛЯНИ“ НА ВЛАДИСЛАВ РЕЙМОНТ

Маринела Димитрова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

The current article is an attempt to name and justify the idea of *time* and its *different dimensions* in *Peasant.* It provisionally can be divided into two parts, as the first one deals with the concept of time as a part of endless cycle of nature. The second part is dedicated to the presence of other notion of time out of cycle – the linear time as a personal experience. The connection and the opposition of the two concepts of time in the novel makes possible for the researcher to consider the narrative from a different point of view.

Key words: time, cycle, circuit, cycle time, personal time

Настоящата статия е посветена на образа на времето като основен структурно-идеен компонент за реализацията на концепцията за света и човека в романа на полския нобелист Владислав Реймонт „Селяни“. В изследваното произведение понятието време, което във философски план се дефинира като основна форма наред с пространството на съществуване на материята, е разгърното в сложна и динамична система от взаимнопреплитащи се и същевременно отблъскващи се форми на реализация, изграждащи комплексната и многопластова картина на битието.

В рамките на художественото цяло можем да проследим развитието на идеята за времето като процес на повторение на едни и същи етапи на развитие, представа, припокриваща се с определението на друго ключово за настоящето изследване понятие – кръговрат. Разгръщайки страниците на творбата, можем да останем с впечатлението, че представите за кръговрат и време в текста се припокриват, сякаш времето е разтворено в идеята за кръговрата, където природният живот и животът на общността са преплетени в неделимо цяло. Цикличният характер на колективното време е в хармония с природната цикличност, а личното време на отделните герои, носители на патриархалните ценности, е изцяло подчинено на тази кръгова последователност (Маджарова 2011: 654).

В съзнанието на Реймонтовия човек времето е невъзможно без кръговрата, изпълнявайки ролята на свързващо звено във веригата на житейския кръг, съзнанието за него носи маркера на древната представа за живота като неделимо циклично цяло. Модел, представляващ част от авторовата концепция за човека и земята като единно битие, пулсиращо в ритъма на общото време. Фрагментарно маркираното чрез годишния, християнския и трудовия календар време обединява в циклично единство представата за човешкия живот като едно вечно състояние на кръговрат, минимодел на Вселената, в който идеята за кръговрата се мултиплицира, разраства се, обхваща всички аспек-

ти на съществуването, създавайки сложна, многоцветна картина, откриваща външния и вътрешния свят на живеещия в хармония с природата човек.

Този образ на времето представлява своеобразна проекция на модела на съществуване на индивида като част от общността – в рамките на нейните норми, на установените правила, подчинени на стремежа за съхранението и продължаването на колектива, подчиняващи съзнанието на грижата за него, – включвайки го в комплексния и многоизмерен цикъл на участие и съучастие в установения космически ред, където природните, духовните, битовите закони се обединяват в идеята за цялост, спояващ елемент за която е времето, вместено в съзнанието за кръговрат.

Всеки шедьовър обаче, както може да бъде определен и полският роман, надраства в обхвата на своите търсения наложените представи, носи белега на прозрението и пророчеството. В Реймонтовата концепция за времето паралелно с идеята за кръговрата като форма на съществуване откриваме и едно друго измерение, разчупващо рамките на битовото съзнание, белязано от знака на стихията и безумието, на хаоса и съзиданието. Време, в което общото начало отстъпва на индивидуалното, личността надраства колектива в търсене на себе си. Другото измерение на времето се съотнася с личностното начало, където индивидът е отправната точка за времето. В романовия свят това е времето на любовта и на борбата. Линейно време, разчупващо рамките на кръговрата, носещо белега на хаоса и безумието, но и на светлия лъч на промяната. В него личността придобива смелост да бъде себе си, да чувства и да се опиянява от свободата, макар и мимолетна, неуловима, възможна само в потока на полудялото, разкъсало оковите на кръговрата време на стихиите. В границите на двата типа време са вместени отделните сюжетни линии, установява се синхрон между структурно-композиционните и идейно-психологическите компоненти на творбата, двете измерения на времето се взаимопроникват и допълват, за да изградят и многоплановото изображение на полифоничния романов свят.

Изключително мащабно и детайлно е изграден образът на времето кръговрат. Идеята е застъпена в отделните структурно-композиционни нива, като се получават своеобразно напластяване и затвърждаване на художествения образ. Човешките съдби в своя безспирен поток и изменчивост, със случайността и разнообразието на индивидуалните си черти, са разгърнати на фона на неизменния по своята същност, макар и подвластен на цикличния ритъм на регулярните промени, живот на природата (Лихански 1987: 23).

Едно от измеренията на времето кръговрат в романа е земеделският обреден цикъл. С него творбата условно се разделя на две части: есен и зима – края на трудовата година и началото на празниците, и пролет и лято – времето на работа и жертва за поминъка. Двете части на земеделския календар в романа отразяват идеята за баланса в живота на общността, за която грижата и трудът са начин за оцеляване, а почивката и празничният живот са начинът за съхранение на хармонията, за сплотяване на нейните членове.

Образът на времето кръговрат се допълва и от включването на християнския обреден цикъл като неизменно присъстващ в романовото цяло компонент. Детайлно е представен целият празничен календар, като заедно с него се разкриват и характерните светогледни и психологически особености на полския селски народ и бит, чийто умален модел е вместен в границите на Липци. Като основна при изображението на християнския обреден цикъл се откроява идеята за смъртта и възкресението, за вечно възраждащия се живот.

Метеорологичното време, определящо и самата структура на творбата, също е елемент от кръговата схема на повествованието. Идеята за кръговрата има важни структурно-композиционни функции предвид четирите части на романа, носещи имената на отделните сезони (Маджарова 2011: 654). Авторът разгръща по своеобразен начин заетия от Зола модел, но в „Селяни“ тази схема представлява не само чисто конструктивен принцип на фабулната организация, но притежава и определен съдържателен смисъл. Протичащите целогодишни метеорологични промени, както и споменатите по-горе стопански дейности влияят на личния, съвместния и социалния живот на героите (Лихански 1987: 22).

Природното изображение придобива измеренията на човешкия живот, в описанието на отделните сезони прозира образът на биологичното време на индивида, на промените в организма, съзнанието и душата му. Есента носи не само тягостния спомен за отминалото лято, но и хладния полъх на злото, предчувствието за смърт, за тишина, която потопява човека във вегетативния сън на природата, приобщава го към временната смърт и летаргия (Григорова 2003: 82). Предчувствието прераства в реалност, обгърната от мразовития дъх на зимата:

...светът изведнъж почерня, настана глуха тишина, сините очи на водата потъмняха (…)*, лют ужас зашумя над всяко създание* (Реймонт 1979: 237).

Настъпило е мъртвото време, времето на страх и несигурност. Метеорологичното време е пропито с дъх на физическа смърт, тръпки на ужас и тревога пронизват читателя, пред когото се разкрива зловещата картина на зимната природа, придобила чертите на мъртвец.

В унисон с идеята за кръговрата се налага концепцията не само за природното, но и за индвидуалното възраждане. Третата част на романа, озаглавена „Пролет“*,* представлява своеобразно преодоляване на страха и тъмнината, обгърнала света и душите. Ражда се надеждата за новия живот като сакрален акт на пробуждане:

И от тази отмаляла сивота на зората, от тия още сънни, неосвободени от мрак поля, като в храм със занемели богомолци, когато свещеникът ще издигне светото причастие – отекна гласът на чучулига... (Реймонт 1979: 477).

Пролетта като вълшебница преобразява не само природата, тя се превръща в празник на космическото единство:

Пуща чучулиги да възвестяват веселие, а след нея с радостен крекот идваха вериги от жерави, редици диви гъски преплуваха през бледото небе, щъркели летяха над ливадите, лястовички чуруликаха по къщите и целият птичи род прииждаше с песни, а където слънчевата мантия на пролетта докоснеше земята, изправяха се плахи треви ... (Реймонт 1979: 479).

В ритъма на този триумф на вечно възраждащия се живот отекват стъпките на идващото лято. Истинското време на кипеж, на сливане между човека и земята като негова майка, любима и закрилница, в която той е посял семето и която ще роди живота като безценен дар за своя сеяч. Всички природни сили стават част от този сакрален акт: *Слънцето се изкачва високо* и *като златна птица* плува по *ясното синьо небе,* за да огрее ливадите и пълните с живот млади пшенични класове, овесите, цъфналите ленове, да обгърне с топлите си лъчи цялата свещена земя, да поздрави и озари живота.

Като нюанс от цялостната картина на романовия свят присъства и седмичният цикъл, в който дните на усилен труд се редуват с дни на заслужен отдих и почивка за изстрадалия селски народ:

Нали е неделя – да си починат, па не е грях и да се поотпуснат и да пийнат с приятели ... само да е прилично и без прегрешение, та това и сам свещеникът не забранявал… Ами как, говедото, що е говедо, след работа и то обича и иска да си почине (Реймонт 1979: 81).

В седмичния ритъм от своя страна е поместен цикличният образ на денонощието – от вечерния мрак до ранното утро, с *което денят вече наставаше и надвиваше побледнялата нощ* (Реймонт 1979: 476).

Самата композиция на романа, подчертавайки връзката на човешкия живот с ритъма на живот на природата, създава възможност за поглед към съдбата на личността и общността, към живота на цялото село като към фрагмент от човешката история, разгледана от перспективата на историческото битие на земята, управлявана от космически истини (Лихански 1987: 22). Тук е вместена и идеята за жизнения кръговрат, за раждането и смъртта като незбежна човешка участ:

Тъй трябва да бъде! Млад след стар, син след баща, един след друг и все така, докато бъде волята ти – боже милостиви (Реймонт 1979: 870).

Този кръг определя съдбата и съзнанието на „земните“ герои на Реймонт, за които земята е майка и естественият път на заченатия в нейните недра човек приключва в топлата ѝ прегръдка. Неслучайно смъртта придобива измеренията на свещенодействие, на сакрален акт на сливане със земята. За бедната Агата образът на смъртта се припокрива с този на бракосъчетанието. Тази представа е причина за изключителното внимание и грижа, с което старицата

приготвя своя *погребален чеиз,* за да встъпи достойно в съюз с природното цяло. Другият свещен акт на сливане, затварящ кръга на живота, е предсмъртната сеитба на селянина Мачей Борина:

...благославяше всяка бучка земя, всяко стръкче жито и сееше, сееше неспирно, неуморно сееше (…) *нищо не чувстваше освен оная глуха и неудържима потребност да сее* (Реймонт 1979: 775).

В действията му е въплътена изконната потребност на човека да бъде сеяч, създател на живота, до сетния си дъх да не губи съзнанието си за дълг и отговорност към своята земя, която от погребаното семе да роди надеждата. Тя е неизбежен изход, смисъл и тържество на безсмъртието, на съзнанието, че всеки край е начало, че и най-тъмната нощ е обречена от изгрева.

Далеч по-оскъден и непоследователен в сравнение с представянето на идеята за времето кръговрат е образът на времето извън кръговрата. Само няколко са моментите, в които то доминира, което прави двата образа неравностойни от гледна точка на средствата за тяхното утвърждаване и изграждането им като художествени компоненти на творбата. Това привидно неравностойно присъствие на идеята за времето извън кръговрата се балансира от интензивната емоционална наситеност и мащабност на художественото изображение и на въздействието на неговия образ.

Времето извън кръговрата, което можем да определим като уникално, е заключено в изживяването на грешната любов между Ягна и Антек, която нахлува в романовия свят със силата на ураган, с измеренията на бедствие, повличащо действието във вихъра на божествения танц на стихиите:

...щом я усети до себе си, щом я притисна тъй, че тя се виеше и притваряше милите си сини очи, той напълно се забрави! (…) *Забрави той и хората, и целия свят, кръвта закипя в него и той стана тъй горд в силата си, тъй непоколебим, та чак гърдите му се пръскаха!* (…) *и те танцуваха така разпалено, че кръчмата се тресеше* (…) *А Антек вилнееше все начело, биеше най-силно с токове, въртеше се като вихрушка* (…)*, разбутваше, разтъпкваше, въртеше като буря, та чак страх обземаше мнозина и рядко някой можеше да го стигне* (Реймонт 1979: 357–358*).*

Време, обладано от свръхестествена сила, която помита всичко по пътя си, изтласква всекидневното, битовото, разумното, разбива кръговрата, за да открие място на самозабравата и слепия копнеж:

... ослепели за всичко, буря възбушува в тях, растеше всеки миг и се усилваше, преливаше се от сърце в сърце (…) *те се носеха в тази непрогледна нощ, в пустошта и в глухата самота, за да се отдадат един на друг до смърт, до дъното на душите си, изяждани от вечния глад на очакването* (Реймонт 1979: 419).

Безумният пожар на сърцата води до неизбежна разруха и гибел:

Целият свят закипя с тях и се сгромоляса (Реймонт 1979: 419).

Другото измерение на уникалното човешко време е разгърнато в образа на борбата. Борбата за справедливост, която изтръгва измъчените души от делничния ритъм и ги обединява:

Изведнъж народът се раздвижи и глухо ръмжене се понесе из кръчмата, тълпата се залюля енергично, очите диво засвяткаха, стотина пестници се издигнаха вкупом над главите и стотина гърди ревнаха изведнъж като гръмотевици…

– Няма да дадем! (Реймонт 1979: 461).

Готовността за саможертва в името на своето „изтласква“ времето кръговрат, ражда хаоса:

Улиците, портите, дворищата изведнъж загъмжаха, изведнъж закипяха всички къщи, настанаха такава бъркотия и тичаница, като че ли беше избухнал пожар в селото… (Реймонт 1979: 463).

Събудилите се стихии бушуват и преобръщат космическото време:

Тогава всичко изведнъж се замота, като кога вихрушка неочаквано удари в копа сено, та се образува едно разбъркано кълбо, което се търкаля по полето и по нивите; вдигнаха се страшен вик и такъв смут, такъв водовъртеж, че нищо друго не се виждаше освен разбъркани купчини от хора, които се тътреха по снега... (Реймонт 1979: 471).

В рамките на изключителното време светът се понася по вертикалната линия на настоящето, за да събуди устрема към бъдещето. В четиритомния роман за село Липци се дочува нов тон, който не се среща в предишните произведения на Реймонт. Става дума за епическото предчувствие, подсказано на писателя от интуицията му, че старият начин на живот на село си отива безвъзвратно, че упорито съществуващите векове наред традиционни отношения започват да отмират (Кшижановски 1988: 543).

Макар и мимолетно, стихийно и хаотично, времето на личността в своята интензивност и емоционален заряд всъщност представлява истински преживяното време, максимално напрегнатото, разтърсващото из основи не само индивидуалната съдба, но и съдбата на колектива. Време, което хвърля смут и тревога в колективното съзнание, затова и последиците за тези, които се понасят в неговия ритъм, са трагични. Време на безвремие, което неизбежно ражда смърт, но и справедливост; безумен грях, но и свещено щастие.

В паралелното съществуване на двата типа време в романа „Селяни“ откриваме проекцията на двата древни мита за раждането и потока на живота –

мита за безграничния Хаос, от който се заражда светът, и мита за Персефона и Деметра, носещ идеята за вечното възраждане, за безсмъртието на природното цяло. Обединени от художествения гений на мъдреца, двете проекции на времето, вплетени в изящната композиция на романа, се превръщат в апотеоз на преклонението пред най-великото и непонятно чудо – чудото на най-съвършеното Божие творение, което въпреки своята крехкост надделява над времето, възражда се и тържествува. Затваря вечния кръг на битието, за да покълне отново от черната земя светлото стръкче на надеждата, да се роди новото начало, да бъде и пребъде животът.

ЛИТЕРАТУРА

Биолчев 1979: Биолчев, Б. Владислав Реймонт – живот и творчество (предговор към *„Селяни“,* 1979). София: Народна култура, 1979.

Григорова 2003: Григорова, М. *Литературни посвещения.* Велико Търново: Фабер, 2003.

Кшижановски 1988: Кшижановски, Ю. *История на полската литература*. София, Наука и изкуство, 1988.

Лихански 1987: Lichański, St. „*Chłopi“ Władysława Stanisława Reymonta*. Warszawa: Wydawnctwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987.

Маджарова 2011: Маджарова, Т. Ефективният протагонист в романа „Селяни“ от Владислав Реймонт. – В: сб. *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури.* Съст. Найда Иванова, Елена Дараданова и кол. София: Лектура, 2011.

Реймонт 1979: Реймонт, Вл. *Селяни.* Превод от полски: Хр. Вакарелски. София: Народна култура, 1979.

РОЛЯТА НА ИСТОРИЯТА И ВРЕМЕТО В РОМАНА НА ЛЕВ ТОЛСТОЙ „ВОЙНА И МИР“

Павел Филипов

Югозападен университет „Неофит Рилски“

In his novel „War and peace“ Leo Tolstoy managed to describe many historical events, to which he spared a lot of time and space. Individual undergoes transformations under the influence of time by modeling it depending on the changes in the historical course of existence.

Key words: war, peace, history, time

В романа си „Война и мир“ Лев Толстой е успял да опише много събития, на които е отделил значително време и място. Толстой е представил истински участници в историята – не само в битките, но и в светския живот на Русия. Тази книга е изградена върху реални събития. Въпреки това героите, които са исторически личности в романа, не са много, по-видните са Кутузов, Наполеон и Александър I, а главните персонажи Андрей Болконски, Пиер Безухов и Наташа Ростова са художествени образи.

Принуден от идеята на творбата и подчинявайки се на истината, Толстой се връща назад във времето, за да проследи историята на своя народ. Замисълът му е бил да напише повест за завърнал се от заточение декабрист през 1856 г. Това от своя страна е наложило да се опишат и събитията, станали през 1825 г., които са довели до декабристкото въстание. То обаче е свързано с Отечествената война от 1812 г. Но стигайки дотук, Толстой разбира, че трябва да се върне до войните от 1807 и 1805 г. Тази ретроспекция в историята показва колко много и същевременно важни събития са се случили в рамките на толкова малък интервал от време.

Романът е започнат през 1863 г. и завършен през 1869 г.; и това позволява на писателя да отсъди ясно и да даде оценка на целия сбор от исторически събития, но от дистанцията на времето, т.е. дали тези войни са изиграли положителна или отрицателна роля в развитието на Русия.

Интересното в творбата е, че главните исторически събития са проследени през погледите на отделните персонажи. Шьонграбен – чрез Андрей, Аустерлиц – чрез Николай Ростов, Бородино – чрез Пиер, но тези събития са част от съдбите на героите и им придават някаква завършеност. С еднаква сила се проявява талантът на автора и в умението му да покаже движението на историята и хода на времето, което носи на плещите си тези събития, станали с руския народ.

Времето е доказало своята ефективност като величина, способна да промени човека, да го накара да пренасочи мисленето си в противоположна посока на това, в което е вярвал досега. Но дали е способна една отделна личност

да окаже такова влияние и натиск върху историята, че да я разколебае и насочи в друга посока?

Според Лев Толстой човешкият и историческият живот са неподчиними на отделната воля. Случките, събитията, които ги изграждат, имат сложна мотивираност и са независими от ничии интереси. Силата на историята е в нейния естествен ход, а той е в съответствие с народния живот и не се влияе от индивидуалните амбиции. Законите на историята се диктуват не от царете и пълководците, а от онези според автора „безкрайно малки елементи, които ръководят народните маси“ и превръщат народа в двигател на историята.

Писателят обвързва съдбата на отделния герой с историческата съдба на Русия. Персонажите са изобразени не на фона на историята, а са втъкани вътре в самата нея, т.е. те участват активно в нейното създаване. Многобройните връзки, които са осъществени между историята на нацията и съдбата на отделната личност, позволяват на автора чрез проблемите на индивидуалния герой да обясни същността на една историческа епоха.

Толстой е прав, що се отнася до народните маси, но бърка, когато напълно отрича ролята на индивидуалния човек. Наполеон, Александър I, Кутузов са дейни участници в историята и малко или много те ѝ влияят и я променят, на тях им е отредена водеща роля в историческите процеси. Тези процеси са закономерни и донякъде логични, като случайността в тях не е от съществено значение.

Авторът опровергава утвърдената от историците представа за Кутузов и Наполеон, която гради върху изучените писма, рапорти и планове.

Времето като истински сподвижник на историята променя Кутузов. Ако през 1805 г. той е енергичен и насочващ събитията генерал, през 1812 г. вече е улегнал, спокоен и уверен, че търпението е ключът към успеха, и се оставя обстоятелствата да го водят. „Търпение и време“ – такъв е неговият девиз. На пръв поглед Кутузов бездейства, но той прави само онова, което мисли, че е важно, и което се налага да бъде извършено. Той много добре разбира защо Андрей Болконски не желае да остане в щаба, а иска да бъде в полка: „От дългогодишния си военен опит той знаеше и със старческия си ум разбираше, че един човек не може да ръководи стотици хиляди хора, които се борят със смъртта, а знаеше, че съдбата на сраженията се решава не от нарежданията на главнокомандващия, не от мястото, дето се намират войските, не от броя на топовете и убитите хора, а от оная неуловима сила, която се нарича дух на войската, и той се интересуваше от тая сила и я ръководеше, доколкото това беше във властта му.“ Кутузов не бърза с решенията, а изчаква събитията да узреят.

В романа Наполеон е представен като нарцистичен егоцентрик, като истински позьор, вярващ силно в успеха на своето начинание и убеден, че всичко, което върши единствено той, е правилното. Бонапарт вярва, че пише историята, че може да я направлява, той е обсебен от собствената си гениалност: „Тоя Бонапарте завъртя главите на всички; всички си мислят как той от поручик стана император.“ В думите на граф Иля Ростов се съдържа оценка

както за влиянието на Наполеон върху цялата европейска младеж, така и за характера на това въздействие. Писателят цели да развенчае военната слава на Наполеон, за френския император войната е игра и осъществяване на собствената му воля: „Шахматните фигурки са наредени, играта ще почне утре.“ Бонапарт е диктаторът, завзел властта, той вярва в своята гениалност и е подчинил всичко на нея. Той смята, че е безпогрешен, живее в собствено самозаблуждение.

Пиер Безухов за разлика от Кутузов и Наполеон, които по един или друг начин участват в създаването на историята, се променя драстично. Пиер изпълва целия отрязък от време в романа, заема цялото времево пространство от 1805 до 1820 г. Той е единственият герой, който преминава през цялата книга от началото до края. В началото на творбата той не знае какво да прави със себе си, а в края има ясно изразена политическа и социална позиция.

Духовният преврат у Пиер се осъществява на бойното поле при Бородино, както у Андрей при Аустерлиц. Но за героите на Толстой пътят от осъзнаването до неговото осъществяване не е лек. Пиер прави още грешки като женитбата му за Елен Курагина, присъединяването му към масонските ложи, намерението му да убие Наполеон в Москва. Грешки съпътстват битието и на другите художествени персонажи като Андрей и Наташа, но времето ги променя.

Егоцентризмът насочва Андрей Болконски по пътя на военната слава. В началото на романа той е един самотник, неразбиран от средата, която го заобикаля, от близките си и дори от жена си. В неговия светоглед не се вписват еднообразните салонни балове, безкрайните клюки, стоящи в основата на всички светски разговори, и скучният монотонен живот на висшето общество, което прекарва живота си по този начин и на практика не върши нищо съществено. Единственото спасение, което вижда за себе си Андрей, е да замине на война и тъй като той още не е воювал, си я представя като една голяма победа, която заслепява всички с блясъка си. Подобно на героя на Стендал Фабрицио дел Донго от „Пармският манастир“ княз Андрей величае Наполеон Бонапарт и желае да поведе армията напред, да се превърне в спасител, в месия: „Това съобщение беше тъжно и в същото време приятно за княз Болконски. Щом разбра, че руската армия е в такова безнадеждно положение, хрумна му, че тъкмо на него е предопределено да изведе руската армия от това положение, ето го този Тулон, който ще го измъкне от редовете на неизвестните офицери и ще му открие началния път към славата!“ Този героизъм обаче е чисто личен и частен, героизъм в плен на собственото Аз, който не издига, а принизява. Този подвиг може да се открои за момента, но не може да се запомни. Андрей Болконски трябва два пъти да преживее душевен катарзис, първо, когато е ранен при Аустерлиц, и втория път, когато отново е ранен при Бородино. Той прощава на Наташа и осъзнава, че любовта е липсвала в неговия живот. Времето го моделира и го превръща в един умен мъж, дължащ своето знание

за живота на преживяното. От своя страна Наташа също е принудена да преживее много. Времето и историческите събития слагат отпечатъка си и върху нейния живот. В началото на творбата тя е весело и забавно момиче, на което всички се радват. По-късно, млада и много красива, е на път лекомислено да провали живота си, увличайки се по Анатол Курагин. Войната от 1812 г. я променя коренно, в нея тя загубва брат си Петя, годеника си Андрей. В края на произведението Наташа се е превърнала в жена, която обича семейството и съпруга си Пиер. Ролята на историята в романа е да бъде направлявана от големите личности и осъществявана от малките хора. Целта на времето е да променя личностите, да ги оформя, то играе своеобразната роля на учител. Времето лекува, то е причината Андрей да прости на Наташа. Толстой използва времето много умело, то е катализатор на промените, които настъпват у някои от героите. Времето в романа е проследено линейно.

При описването на войните от 1805 до 1812 г. историята като наука представя действията преди всичко на владетелите и главнокомандващите. На преден план са изведени действията на Александър I, Кутузов, Наполеон и други преки участници във военните действия. Авторът иска да докаже, че всички тези личности играят много малка и несъществена роля в историята. Той в цялото си произведение лансира идеята, че народът твори историята. Спасението на Русия в Отечествената война от 1812 г. се дължи предимно на усилията, положени от селяните, обикновените хора, партизаните. Според Толстой дори Кутузов просто е направлявал човешките маси и нищо повече, докато Наполеон не играе никаква съществена роля в историята. Бонапарт го носят събитията, неговият успех е благодарение на случайността, а не на гения.

Отделната личност в потока на историята може да играе голяма или малка роля, положителна или отрицателна. Много хора са се опитвали и се опитват да насочват дадени събития в определена посока и независимо дали успяват или не, редица от тях оставят следи в паметта на народа. От своя страна човешкият индивид също търпи превъплъщения под въздействието на времето, като то го моделира в зависимост от промените в историческия ход на битието.

ЛИТЕРАТУРА

Анчев 1970: Анчев, А. *Идейно-образният и естетическият свят на Лев Толстой.* София: Отечествен фронт, 1970.
Бочева 1982: Бочева, М. *Лев Толстой.* София: Народна просвета, 1982.
Шкловски 1971: Шкловски, В. *Лев Толстой.* София: Народна култура, 1971.

МОДЕЛИ НА ВИЗУАЛНАТА РЕКОНСТРУКЦИЯ НА СПОМЕНА В СБОРНИКА „НЯКОГА“ НА ДОРА ГАБЕ

Галина Димитрова

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

The research affects the reconstructive models of the childhood memories in the collection of short stories „Sometime“ written by Dora Gabe. Our analysis focuses on narrative techniques , concerning the visual constructive memory concept in the text because visualizations are one of the most powerful memory stimulators. In more detail, we pay attention to the interpretation of colours in the text because they are an important aspect of visuality. Another supporting point in the research is the specific manner of „weaving“ poetry into the plot reality in „Sometime“ which we believe to be related to the models of visuality in the context of childhood memories. Briefly genre-composition and language-style peculiarities are concerned in the works of Dora Gabe.

Key words: Visualization; Reconstruction; Cildhood memory; Colour scheme; To poetisize

В изследването са засегнати някои любопитни ракурси от визуалното битуване на спомена в сборника с разкази „Някога“ от Дора Габе. Времето на неговото излизане от печат, 1924 г., е от голямо значение като период от развитието на българската литература за деца. Известно е, че между двете световни войни българската проза за деца се развива много интензивно в жанрово и тематично отношение и успешно преодолява изоставането си спрямо европейския литературен процес. Но тук няма да се спираме подробно на литературната история. Интересуват ни някои темпорални повествователни техники, посредством които е изплетена „мрежата“ на паметта за миналото, и най-вече механизмите, чрез които работи моделът за реконструкция на детските спомени. Като аспект от него ще се спрем на експлицираната „хегемония на зрението“ в сборника и вариациите на цветовите символи в текста: доколко и как Дора Габе използва традиционния семантичен потенциал на цветовата гама и по какъв начин го трансформира.

В художествената практика съществуват различни модели за изграждане на миналото. Сред най-популярните от тях е паметта на човешките сетива: зрение, слух, обоняние, осезание. Поради гъвкавостта си детската мисъл често напомня поетическа фраза, а зрителните образи като че ли са най-влияещи върху цялостната картина на живота и в зряла възраст. Затова очите в „Някога“ могат да се нарекат представително за идентичността на малката разказвачка сетиво. Ракурсите на „видяното“ се проектират върху разказа за „преживяното“. Върху екрана на паметта, „нагазвайки“ все по-назад в спомена, повествователният глас при Дора Габе „потъва“, колкото е възможно

по-дълбоко „зад очите“ на детето. Резултатите са открояващ се в стилистично отношение наратив, предизвикателен за изследване. Нещо повече: сборникът на Дора Габе е типичен пример за условността на жанровите определения. Първият им критик, Владимир Василев, нарича тези текстове „психологически етюди“. В литературните анкети на Иван Сарандев самата авторка не крие пристрастията си към сборника и го нарича „първата ми книга с детска психика“ (Сарандев 1986: 113). Ето какво казва Дора Габе в предговора към едно от изданията на сборника: „Тия разкази първоначално бяха замислени като спомени от ранното детинство... Езикът е опростен. Избягват се абстрактни понятия, словоредът следи линията на детската мисъл, поради което на места изглежда неправилен граматически... Това са психологически състояния, предадени в картини... Това са нашите първи наблюдения, впечатления, преживявания, разсъждения, умозаключения и въпроси...“ (Габе 1971: 5).

Освен че е първият текст с подобни заслуги, сборникът „Някога“ би могъл да се нарече илюстрация на специалната роля на детайла в детското световъзприемане. Нарацията във всеки следващ откъс в него впечатлява с натрупване на знакови детайли, чиито места и роли се оказват неслучайни. Фрагментарността на реалните картини е предадена през детската бленда. Филтрите на ретроспекцията пропускат смътни спомени, сънища, видения, често характерни за ранното детство, ненакърнени, като „сурови кадри“ и поредица от действия, лица и жестове. Привидната им второстепенност ни държи в постоянно очакване за „главното“, най-интересното събитие, което така и не се случва в обичайния си вид. На този наглед нережисиран материал от мними подробности е подчинен и изказът. Синкопите на детската реч в разказа правят фразата кратка, отчетлива, често регистрираща действия и без наличие на глаголи. Коментарите и разсъжденията на малката разказвачка нямат много общо с тромавата разсъдливост на възрастния. По-скоро реалността се трансформира в поетически образи и символи, които слагат уникален знак на всеки действителен обект, заобикалящ детето, и превръщат привидно хаотичния речеви поток в сюжет: „Мама се смее. Колко е добра тази мама и колко е хубава. Роклята ѝ бяла с цветя. Цялата цъфнала. Най-хубавата рокля...“, „Пътечката върви, върви и отива в небето. Две облачета ходят по небето. Най-хубавите облачета...“ (Габе 1971: 15).

Максимално сгъстено е и времето: то се ограничава в сегашния момент на спомена, без да се разкъсва между абстракности. Както е в действителност, целта на детето е да открива света, да бъде активно, заето с нещо, да чувства сигурност и защита в близостта на родителите си. В „Някога“ доминират експресията и енергичната емоционална крива на детските настроения. Има го стремежа към новото, интересното, досадата от послушанието, изкушението на пакостите. Най-натрапващ се, разбира се, сред меланжа от емоции е страхът от раздялата с майката и родителите. Тези познати поведенчески модели са въведени и подчертани в текста или с красиви поетически образи,

или с глаголни, заповедни и въпросителни изречения, а граматическата определеност (членуването) на думите, обозначаващи абстрактни понятия като „лошо“, „добро“, „страшно“, „тъмно“ и т.н., персонифицира обектите, превръща ги в пълноправни герои в историята, чиито имена се пишат с главна буква: „Не искам гласовете да идват близо! Какво е това голямо нещо, дето пак избумтя?... Мама да се върне!!! ... Две страшни очи на прозореца!... Искам мама да се върне!...“ (Габе 1971: 13); „Когато старият дъб шуми, и златните ниви треперят, и сълзите на клепките ми треперят – дядо Игнат става дълъг и крив. Колко е смешен този дядо Игнат!“ (Габе 1971: 31); „... Чудно нещо! Щом дойде ЛОШОТО, и те се скарват...“ (Габе 1971: 21); „... И ТЪМНОТО остана вън. То е самичко вън, а с нас са татко и мама и всичките страшни неща останаха вън...“ (Габе 1971: 27).

Темпоралната отдалеченост на случващото се в спомена определя и избора на заглавие за сборника. Многопластовата образност, събитийността и стихийността на редуващите се реални случки, съновидения и трескави бълнувания се побират, типично по детски, в неопределителното местоимение „някога“.

Като един от най-важните компоненти на визуалността в началото бе набелязана символиката на цветовата гама. В „Някога“ Дора Габе я използва твърде специфично: хем в традиционния за детството контекст, хем с характерните за инверсиите на детската мисъл образи. Според Албена Хранова сънят и страхът в сборника са основните категории, свързани с психологическите акценти в него, а основният цвят, който ги маркира, е черният. По-надолу в статията става дума за градацията на черното върху контрастите му с другите цветове. Без да отричаме очевидността и ролята на тези контрасти, бихме искали да внесем още няколко елемента във възможното им семантично нюансиране.

Когато става дума за детство, съвсем очаквано един от най-експлоатираните цветове, маркиращ спомена, е бялото. Още в първия откъс, в несвидетелския и напомнящ приказка „археспомен“ за любовта на родителите ѝ, за малката разказвачка бялото има цял спектър от мисловни символи, гравитиращи около светлината и позитивното. Дълбоки конотации носят и другите цветове в текста: „... Тя цопва в нея като в гъсто черно мастило... отсреща върху хълмовете накацали горички, зад тях синеят села, а нивите шумят... тичат златни вълни към селата, ей сега ще ги залеят... Месецът се измъква иззад тополите и реката става сребърна. Той заплита в коприна двамата. Те стават бели и високи... Небето синьо и няма по него нито едно облаче... Слънцето ги позлатява и те светят като снежни преспи. След малко цялото небе пламва, облаците стават червени...“ (Габе 1971: 7–8).

Изхождайки от тези представителни за стила в сборника цитати, виждаме, че трактовката на цветовата гама е сравнително позната. Но вградени в повествованието като част от детския изказ, цветовете сякаш дообогатяват традиционните си конотации и правят фразата особено поетична.

Съвсем естествена е класическата корелация, където бялото означава светлина, любов, чистота и всякакви позитивни човешки енергии. По-интересни са смислите на черното, което в случая има двойствени функции: то е колкото контраст на бялото и символ на нощния мрак, тайната, съня и смъртта, толкова и символ на плодородието на земята, чийто черен цвят обикновено е свързван с погребването на мъртвото тяло. Не е рядко явление в сборника на Дора Габе архетипните полюсни роли на бялото и черното да се размиват и сближават. На места тяхното единство може да се сравни с фотографския негатив. Тъмното и светлото като семантични синоними на бялото и черното в представите на детето в „Някога“ не са константни функции само на съня и страха, те се преливат едно в друго в зависимост от гледната точка: „Тази вечер тъмното е бяло, защото вали сняг... Ти тъмното какво го мислиш – празно ли е? Глупава си, ако мислиш, че е празно. Натъпкано е с разни живи и умрели неща!“ (Габе 1971: 16).

Ето примери за използването и на другите цветове от палитрата.

Небето и дневните води са обединени от обичайното синьо, като небето носи и класическия ореол на ангелските атрибути.

Зеленото в „Някога“ изцяло изключва негативната семантика: змия, отрова, завист. Дора Габе използва този цвят в традиционната му символика – като образ на плодородие, възраждане, възкръсване на природата, здраве и благородство.

Може би най-многопластови в конкретното повествование са онези цветови метафори, които слагат преки акценти върху слънцето, луната, звездите. И по изгрев, и по залез слънцето притежава червените нюанси на огъня, който тук, вместо да руши и изпепелява, подклажда живота и обагря есента в неповторими тонове. Освен символ на кръвта и смъртта червеният цвят в сборника на Дора Габе бележи възвишената човешка любов[1]. Същевременно с двете големи небесни тела, които разделят денонощието, слънцето и луната, са свързани и всички жълти, златни и сребърни нишки в повествованието. Слънчевото греене през деня носи жълтия блясък на благородния метал, за да радва Божия свят със светлина. Сребърните отблясъци на месечината пък придават мистична красота на нощните води и дървета.

В този аспект, макар и по-встрани от конкретиката на изследването, изкусително е да обърнем внимание на още един детайл от поетиката на Дора Габе. Това са възможните реминисценции за несъзнателния отпечатък на пола при интерпретацията на цветовите символи. Става дума за образите на златните узрели ниви и сребърната река. У Дора Габе женското плодородие и плодородието на земята/нивата традиционно се припокриват. Интересен елемент от женствеността тук е вълната, която по принцип е обичайна само за водната повърхност. От друга страна, водата е един от архетипите на женското нача-

[1] Тази символика на червеното присъства в традиционните сватбени ритуали на българите, където червени са булото на невестата, сватбеното знаме, петелът за празничния курбан и т.н.

ло. Още в първия откъс от сборника поетическата визия на вълната засяга не само предмет, но и действие – полъха на вятъра над нивята. Той се превръща в нежна любовна милувка: „ ... тичат златни вълни към селата, ей сега ще ги залеят...“ (Габе, 1971: 7). Узрелите ниви „преливат“ от плод, а тяхното полюшване е предизвикано от „тичащите по златните жита вълни“. Тук важна е интенцията за синкретичен образ: съчетанието между плодородие – като символ на телесно здраве, и гальовност, нежност – като израз на духовната сила, заложена в женската същност. Тази символика е логична в текст като „Някога“, тя изглежда естествен лайтмотив в спомена за детството, като се има предвид паметта за майчините ласки и изобщо за фигурата на майката в живота на детето. Майчиният образ е многопластово оценностен, той стои в центъра на повествованието. Това обяснява и силното присъствие на най-ценния метал, златото, като характеристика на узрелите летни жита.

Подобна е аналогията със сребърния цвят на реката на лунна светлина. При Дора Габе луната, точно както е и в нашия фолклор, е владетелка на водите и женското начало, затова навсякъде в сборника нейната светлина е мека, ласкава, тайнствено-привличаща, повелителка на приливите и отливите в човешкото тяло: „Месецът се измъква иззад тополите и реката става сребърна...“ (Габе 1971: 7). Като цветови маркер в случая, среброто е много по-меко и деликатно от ярко светещото злато. Неговата благородна патина и матови отблясъци хармонират с нощните светлосенки.

„Кадрирането“ на визуалните спомени е последният щрих, един от принципите на нарацията при Дора Габе, който споява останалите повествователни пластове в запомняща се амалгама. Тази специфична за авторката фрагментарност, напомняща прожекция на кадри от детското битие, е в основата на постигнатия „детски код“ и изиграва съществена роля за психологизма в сборника „Някога“. А бихме могли да се обърнем и към аналогията за неделимостта между текст и илюстрация в детските книжки, която е залог за пълен психологически ефект. Самата Дора Габе е работила в сътрудничество с художник като Илия Бешков, който илюстрира книжките ѝ за деца. А в теоретичните си разработки по въпроса за детските издания тя говори за важността на подобни изображения, спомагащи за коплексност на детското възприятие и подпомагащи зрителната памет. Тази комбинаторна практика според нея най-бързо въздейства естетически върху усета на децата към словото, независимо от жанра.

Паралелно с фолклорно-литературната етимология на цветовете онова, което придава иновативност в повествованието на Дора Габе, е сливането с гледната точка на детето, „виждането“ през неговите очи и „говоренето“ чрез неговия глас. Повествователят в този сборник запазва онази морална необремененост и детински наивитет, за които говори Шилер в своята „Естетика“: „... за човека, който притежава нравственост и чувство, едно дете ще бъде свят предмет, който чрез големината на една идея унищожава всяка големина на

опита... Наивността в начина на мислене никога не може да бъде свойство на покварени хора, а се полага по-скоро на деца и детски мислещи хора... Всеки истински гений трябва да е наивен или той не е гений... С тази наивна прелест геният изразява своите най-възвишени и най-дълбоки мисли; това са божествени слова от устата на дете...“ (Шилер 1981: 578–587).

В заключение можем схематично да обобщим, че освен „потъването“ назад във времето, наподобяващо връщането на кинолента, в моделите за реконструкция на детските спомени при Дора Габе най-съществени елементи са: амбивалентността на цветовите детайли, способността на въображението да ги фиксира чрез метафориката на битието, изградената чрез необичайната езикова фраза и поетическия образ детска оптика.

ЛИТЕРАТУРА

Василев 1983: Василев, М. *Българската детска поезия*. София: Народна младеж, 1983.

Габе 1971: Габе, Д. *Някога: Разкази (за деца)*. София: Народна младеж, 1971.

Димитрова, Шаллиева 1974: Димитрова, И. Шаллиева, Хр. *Дора Габе. Био-библиографски очерк*. София: Дом на литературата и изкуствата за деца и юноши, 1974.

Коларов 1980: Коларов, Ст. *Дора Габе: Литературно-критически очерк*. София: Отечество, 1980.

Михаил 1994: Михаил, М. *Тъжните очи на миналото: Дора Габе разказва: Дневник-спомени.* София, Фонд Дора Габе, 1994.

Петканова 1994: Петканова, Д. *Средновековна литературна символика*. София: Време, 1994.

Протохристова 2004: Протохристова, К. *Огледалото. Литературни, метадискурсивни и културносъпоставителни траектории*. Пловдив: Летера, 2004.

Ракьовски 2001: Ракьовски, Цв. *Отвъд каноните: Носталгиите на високата българска литература*. София: Абагар, 2001.

Сарандев 1986: Сарандев, Ив. *Дора Габе. Литературни анкети*. София: Наука и изкуство, 1986.

Тодоров 2004: Тодоров, Цв. *Поетика на прозата.* София: Лик, 2004.

Шилер 1981: Шилер, Фр. *Естетика.* София: Наука и изкуство, 1981.

ВЪЗМОЖНО ЛИ Е ДА СРЕЩНЕМ ДРУГИЯ НА ЕДНА И СЪЩА ЗЕМЯ И В ЕДНО И СЪЩО ВРЕМЕ

Магдалена Костова-Панайотова

Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

The article discusses an old problem – the problem of the Other in the Balkans and the possibility of „meeting“ through the eyes of an iconic Serbian author. In his novel „Crown of Peter“ this is different transformations. When we meet this other beyond language, the reality of its existence, the novel asks the narrator. One possible answer is that this is when we accept its values, because rarely interested in it beyond the images where it draws tradition.

Key words: Balkans foreigner multiculturalism, dialogue, novel

През 60-те и 70-те години част от „новия реализъм“, „суперреализма“, „новия стил на прозата“ е прозата на Драгослав Михайлович – емблематичен сръбски писател, автор на трилогията „Голи оток“, на сборници с разкази, публицистика, есета, драми и на романи като „Когато цъфтяха тиквите“, „Чизмаджии“, „Злодеи“, „Венецът на Петрия“ и др.; носител на награди, между които Андричевата, „Нонова“ награда, наградата „Борисав Станкович“ и др. Прозата му е белязана с интерес към конкретния тип герой и конкретната стилистична и повествователна тактика, съсредоточена върху функционалните стилове, диалекти и арго и върху съдбите на хората от социалната периферия. Тя е съчетание на сказовост, изповедност и документалност. Фикционалният свят в неговите романи е силно свързан с конкретно историческото време и конкретното пространство.

Поколението сръбски писатели, част от които е Михайлович, навлиза в литературата около 1965 г., когато те публикуват някои от най-значимите си книги, допринасяйки за сближаването на тогавашната сръбска проза с европейските литератури, помитайки „социалистическия естетизъм“, както нарича онзи начин на писане Михайлович в едно интервю и подчертава важността за развитието на структурата на прозата и индивидуалната проекция на реалността в нея (Михайлович 2001).

Темата за злото и насилието, за дълбините на човешкото съзнание, в които се крият неразгадани сили, присъства във всичките му романи. Като нишка през всички тях минава и разбирането, че човешката природа се проявява в екстремалните или маргиналните ситуации винаги когато човекът е близко до смъртта, болката и страданието.

Това с особена сила важи за романа „Венецът на Петрия“, публикуван през 1975 г., който влиза в кръга на най-значителните творби на сръбската проза от втората половина на XX в. Произведението е писано на косовско-

ресавски диалект, който се използва в Централна Сърбия. На този диалект по спомените на писателя говорят всички негови близки в детството му, затова той го приема като език на своята баба, на своето детство. Романът е етнодиалектен текст, който може да служи и като извор за проучвания за етнолингвистите.

В своя увод към първия том на документалната трилогия „Голи оток“ Михайлович казва: „Тази книга не е за хора, които държат на високото си мнение за човешкия род“ (Михайлович 2001). Във „Венецът на Петрия“ се съдържат много тъжни констатации за това, какво е човекът и какви са движещите му мотиви. Има грозни сцени на недостойна смърт, на пиянски побой, на коравосърдечие и омраза към другите. Имагинерната самоидентификация поддържа рефлексивната завист към Другия, който най-често не е осъзнаван като ближен, а като пораждащ ситуация на тревожност.

Чуждите често карат Петрия да се чувства несигурна, провокират безпокойство, а фантазността и тревожността са два начина за справяне с Другия, както твърди Рената Салекл. „Фантазията помага на човека да изгради защитен щит по отношение на определени липси, а тревожността е онова, което се появява на мястото на липсата и поглъща обекта“ (Салекл 2000).

И фантазията, и тревожността работят във въображаемото пространство и функцията им е да попълнят липсите в търсенето на Другия, те са своеобразни отговори на въпроса, какво другите искат от мен. Докато фантазията предлага и дава възможност на някои въображаеми времеви идентификация, тревожността разрушава тази идентификация. Между фантастичното и безпокойното жадуване се гради в романа образът на Петрия – образ посредник между реално и символично, ако следваме Лакан (Лакан 1962).

За какво жадува човекът, какво е венецът на неговия живот – е централният въпрос, който задава писателят. Темата за венеца на живота на Петрия е организираща сюжетното действие. Венецът като образ в романа актуализира различни семантични гнезда, свързани с преносните му употреби в смисъл на успешен завършек на трудно и значително дело, най-доброто постижение в някоя дейност, творение равносметка, венец за награда, трънен венец, символ на мъки и страдания, какъвто всъщност е и животът на героинята.

Извън тези употреби в романа се появява и материален „венец“ – от живака, с който една от свекървите трови Петрия, символен венец на омразата, проектирана върху нежеланата „чужда“ жена.

Сред най-значимите противопоставяния в романа са отношенията свое–чуждо. В патриархалния свят, в който живее героинята на Михайлович, своето е малко и винаги с мъки отвоювано, своите най-често се разболяват и умират, а чуждите са много и навсякъде, чужди са злите свекърви, злите съседки, хитрите цигани, вещиците, които не живеят в горите, а сред хората. Чужди в крайна сметка са и чужденците в Окно.

Образът на съседа на Балканите по принцип се формира в процес на векове съжителство, общи влияния на много фактори и обикновено е натова-

рен отрицателно. Съседите чувстваме познати и цялата измамна сигурност за това, кои сме ние, пренасяме върху това, кои са те. В повечето случаи историческият опит показва, че създаването на собствената идентичност става за сметка на образа на Другия, чуждото се натоварва с отрицателни конотации. А стереотипът налага определен навик за възприемане на хора, ситуации, народи, религии, култури.

Светът на Петрия е пълен със стереотипи и е изграден от мъка, неблагодарен труд, нещастни любови, липсващи близки, черна магия, баяния, грях и наказание, най-ясно откроени в частите „Увеличени снимки и досадни котки“ и „Легни ми, сестро, в кръвта, да ти кажа коя си“. Повествователят изговаря и осмисля този свят през призмата на езиково и интелектуално неграмотна жена, която получава правото на собствен поглед към живота, а посредством нейния поглед своя собствена правда придобиват и множество човешки животи, цяла галерия от персонажи като деца, съседи, селски лекари, пияници, миньори, циганки и гадателки. Те говорят на един нестандартен лексически, морфологично и синтактически език, указващ разликите между типичния начин на мислене на селската традиционна устна култура и културата на образования град.

За вкорененността на героинята Петрия в традиционната култура свидетелстват множеството формули и жестове като „Да не дава Бог“, „За всеки случай“, чукането на дърво, вярата в зловещия лай на кучетата, кръвта като средство за манипулация, благословии и проклятия, суеверията, които стават основа за интерпретация на събитията. Вярвания като това, че пъпът на новороденото трябва да бъде отрязан със сърп, че умиращият не бива да бъде спиран, защото душата му се отделя от тялото, че за защита от злите сили трябва чесън и пр., са в основата на Петриния светоглед. Призмата, през която героинята гледа на живота, е свързана с митологичната гледна точка. Обиграват се и стереотипи от традиционната култура (освен злата свекърва, най-често злата съседка и опасните чужденци).

Този стереотип изявява образа на първата свекърва на Петрия – хем свекърва, хем чужденка, българката Вела, която остава първородната ѝ рожба да умре. Щрихирана като корава и немилостива жена, която доста си е похойкала навремето, Вела няма даже човешко отношение към снаха си, тя поражда чувството за чуждост и заплаха, застрашава живота на най-милото за патриархалния човек, първородната мъжка рожба. Дори към втората си свекърва, която се опитва да я отрови с живак, Петрия не е толкова зле настроена, нарича я „майко“ дори след станалото и ѝ прощава на смъртния одър.

В сферата на престижния Друг в романа са врачките, знахарките и гадателките лечителки. Като изключим злата съседка, вещицата Поликсения, в романа всички те са чуждоземци. Една от тези лечителки, която е предала уменията си на следващата гадателка, е чехкинята Лена, описана като кадърна и всеотдайна лечителка, обучила Поликсения на занаята на акушерството.

Към категорията на престижния Друг се отнася и влахинята Ана, която „всичко познава на Петрия“ („Све ми жена, човече, погоди кај да из књигу чита. Па нек ми неки онда прича како нема ништа. Како нема, бога ти?“) – Михайлович 1976: 73, и ѝ помага да се изчисти от отровата на живака. Към същата категория на чужденеца, носител на простите мъдрости от живота, е и безименният черногорец, когото героинята споменава в първата част „Пий вода и си трай“.

Петрия левитира между две сфери – традиционна и съвременна, рационална и ирационална. Именно вещицата Ана открива неизвестната болест на Петрия, като гаси олово във вода и тълкува неясните „картини“, прави заклинания и пр. Начинът, по който открива болестта, е „традиционен“, но причината за болестта е напълно рационална, а не е свързана с нечистата сила. В другия случай на боледуване Петрия ще се обърне към лекар, който ще намери пък причина за отказалата да ѝ служи ръка в сферата на подсъзнанието и чувството ѝ за вина. Петрия вярва и на лекари, и на вещици, но понякога изпитва към тях ирония, напомняща цинизма на някои съвременни литературни герои. Например кощунствената ѝ молитва след съдбоносния сън, предсказващ аварията, сполетяла Мисо.

Между традиционните и съвременните възгледи за света героинята Петрия заема маргинално положение, защото не принадлежи изцяло нито на единия, нито на другия свят, а това обуславя и истинската ѝ самота (вж. Делич 2009). Между фантастичното и безпокойното жадуване се гради в романа и образът ѝ – образ посредник между реално и символично. Макар злото и нещастието, самотата да я потискат, тя е изключително жизнен и обърнат към света персонаж. Придържа се към някакви древни закони на човешката съвест, които понякога се разминават с обичайните.

Можем ли да срещнем Другия в този живот, винаги ли е драматична тази среща? Заглавието на доклада проблематизира един утвърдителен отговор на антрополога Йоханес Фабиан от книгата му „Времето и Другият“, за когото това е несъмнен факт („Има начини да срещнем Другия на една и съща земя, в едно и също време.“ – Фабиан 1983: 165).

Литературата най-често преповтаря и утвърждава стереотипното говорене, вместо да го подкопава, както установява Никола Георгиев (Георгиев 2001). Сигурно затова и срещата често е травматична.

Кога срещаме този Друг отвъд стената на езика, в реалността на неговото битие, пита повествователят във „Венецът на Петрия“? Един от възможните отговори е, че това не е, когато сме разучили неговите ценности, защото рядко се интересуваме от него извън обичайните образи, в които го чертае традицията. И един от възможните отговори в романа е безкрайно познат, осмислен в регистрите на дидактичното: в този чужд живот, „дорде още имаш време“ грижи се за другите, не ги забравяй – прости истини, работещи за Срещата.

ЛИТЕРАТУРА

Георгиев 2001: Георгиев, Н. Ориентът, Турция и тревогите на някои български литературоведи. – В: *Критика*, № 3, 2001.

Делич 2009: Делич, Л. Петри – на двойной периферии. 07 January 2009, <http://argfurniture.ru/rastko/delo/13128>

Лакан 1962: Lacan, J. Le séminaire, Livre X: L'angoisse,
<http://www.lacan.com/seminars1b.htm>

Михайлович 1976: Михайловић, Др. *Петријин венац.* Београд, 1976.

Михайлович 2001: Михайлович, Др. В литературата. Със сръбския писател разговаря преводачката Жела Георгиева. – В: *Литературен вестник*, бр. 12, 28.03–03.04. 2001.

Михайлович 2009: Михайлович, Др. *Венецът на Петрия.* С., 2009.

Салекл 2000: Salecl R. 2000. „Something Where There Should be Nothing: On War and Anxiety", *Cabinet Magazine Online*, issue 1, winter 2000/01,
<http://www.cabinetmagazine.org/issues/1/nothing.php>

Фабиан 1983: Fabaian, J. *Time and the Odher. How Antropology makes Its Object*. N. Y. 1983.

БРУНО ШУЛЦ. МЕЖДУ МАТЕРИЯТА И СЛОВОТО, ИЛИ АПОЛОГИЯ НА ГРЕШНИТЕ МАНИПУЛАЦИИ

Павел Петров

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

The text is a critical analysis on two of the most significant topics in the literature of Bruno Schulz: matter and word. In his writings Schulz developed a specific conception about the meaning of matter and word which is often opposed to the Biblical exegesis and the common mythological stereotypes. The nature of his fictional world also contains a certain theatrical aspect, which can be seen in these basic topics.

Key words: matter, word, regression, representation, cosmogony

Известният митолог Нортръп Фрай определя литературата като един от аспектите на човешката необходимост от творчество пред лицето на хаоса. Определението на Фрай би могло да се приложи в контекста на Шулцовото творчество, но само след необходимата корекция. Защото литературата на Шулц е с лице към хаоса, тя се стреми към него; към превръщането си в негова дефиниция. Логично е тук да се постави въпросът, дали този път към хаоса е свързан с желанието за пресътворение и нова индивидуална космогония, или напротив – той съществува единствено заради смисъла си на компенсация. Отговорът на този въпрос е свързан с т.нар. *парадокс на репрезентацията*[1] и отношението между два от най-многозначните мотиви в творческата доктрина на Шулц – **материя** и **слово**.

В търсенето на истината за своето съществуване човек насочва, съзнателно или не, усилията си към постигането на цялост. Единствено намирането на цялостна форма за него води до постигането на Смисъла[2]. „Есенцията на реалността е Значение, или Смисъл. Това, което няма смисъл за нас, не е реалност“ – пише Шулц в своето критическо есе „Митологизацията на реалността“. В едно от следващите изречения писателят допълва: „Всяка част от реалността съществува като участник в универсалния Смисъл.“ Следователно – можем да допълним – всяка от тези части е един малък, частичен смисъл, репрезентация на целостта.

Като творение на филогенетична мисъл, Библията съдържа следните думи: „В началото бе словото“ (Йоан 1:1), цитирани и от Шулц в „Митоло-

[1] В случая ще използвам термина, който проф. Михал Павел Марковски дава в книгата си „*Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*“. Krakyw: Universitas, 2007.

[2] В текста ще бъде направено съзнателно смислово разграничение между едни и същи понятия (творец, слово, материя и т.н.), написани с главна и малка буква. Написаните с главна буква понятия илюстрират връзка с божествения аспект и първичното висше творение. Съответно понятията, написани с малка буква, се свързват с долната, земната сфера и човешката демиургия – бел. авт.

гизация на реалността“. Бог е в словото, следователно то съдържа целостта, универсалния Смисъл, решението на Битието. Бог назовава света, като по този начин го създава. Аналогично човешкият свят е резултат от материализираното Божие слово. Като върховен Творец, Божият дух, носещ се над хаоса, изважда света от състоянието на извечен мрак (разбира се, чрез силата на назоваване): „И Бог каза: Да бъде светлина. И стана светлина“ (Битие 1:5). В библейската концепция божествената същност не прави разлика между слово и образ, които съществуват като единно и неделимо цяло по същия начин, по който материя и форма на това първично ниво. Погледнато в реципрочен план, несъществуващото, съответно неназованото, остава в мрак, лишено от визия и форма.

Шулц от своя страна предлага алтернативен вариант: неназованото не съществува, но не изобщо, а само за нас. Какво може да означава това? На първо място, че божието Слово (Логосът) ни е разкрито само до прага на собствената ни „светлочувствителност“ и способност да го осъзнаем (което още веднъж доказва, че свещеното четиво е все пак продукт на човешка ръка). На второ, че тази „номинативна“ космогония създава някои предимства за върховния Творец (Бог), основното от които – възможността да се оттегли, оставяйки образа си наполовина в сянка, вероятно в желанието си все пак да ни увери в своята необхватност. Без Божията ръка Словото не притежава вече своята сакрална значимост, превръщайки се във вторично човешко слово и инструмент на прагматичната човешка мисъл. Изгонението от Рая човек губи правото си на сътворец и бива захвърлен в един прагматичен, земен и назован a priori свят. Превърнал се обаче от създател на Мита в негов герой, псевдотворецът (човек) може единствено да пресъздава в устоите на собствената си фикционалност. Откъснат от своя Създател, той е непълен, частичен, а творчеството му е събиране на илюзии с надеждата да постигне мечтаната цялост. Шулц пише: „Затова ще събираме тези алюзии, тези земни подобия, тези спирки и етапи по пътищата на нашия живот като късчета от счупено огледало“ (Шулц 1990: 117).

Достигането до Тайната на съществуването се оказва зад двойна преграда. Зазидан в своята илюзорност, човек е лишен от достъп до Оригинала. Следователно, доколкото всяко творчество ще се стреми към връщане назад и събиране на счупените парчета от огледалото, то ще представя един вид регресия. В свое писмо до Анджей Плешневич Шулц обсъжда своите регресивни нагласи: „По-скоро ми се струва, че този вид изкуство, вид, който е толкова скъп на моето сърце, е точно регресия, завръщане в детството. Ако стане възможно да върнем развитието, да постигнем едно второ детство по някакъв обиколен път, още веднъж да се сдобием с неговата пълнота и необятност – това ще бъде въплъщение на „гениалната епоха“, „месианистините времена“, които са ни обещавани от всички митологии. Моята висша цел е да постигна зрелост в детството. Това ще бъде една истинска зрелост“ (Фиковски 2003: 186).

Писмото до Плешневич представя една важна опозиция – изкуството е разбирано от Шулц като противопоставяне на зрелостта. Хронологичната последователност на човешкия живот води до закономерното откъсване от детството като време на митосъздаване. Зрелостта е откъсване от Смисъла, до който изгубеният рай на детството ни е приближавал. Зрелостта е насочена към формата – тя моделира границите на индивида – това, което той е, и това, извън което той никога не би могъл да бъде. Следователно самата перспектива за връщане към детството, която Шулц проповядва, е свързана с излизане извън рамките на формираната индивидуалност и възстановяването на митологичната същност. Трябва да отбележим обаче, че регресията не се изчерпва със самото връщане, а с узряването в детството. Тази втора зрелост, както пише Шулц, е неговата идеална цел. Узряване в детството означава постигане на изцяло нова идентичност, която е вече под влиянието не на социалната нормативност, а на митологията – митологична идентичност. Сама по себе си тази митологична зрелост е отказ от формата в търсенето на целостта. По този начин споменатото *второ детство* е идеалната позиция in *statu nascendi*, от която може да започне регенерирането на загубения Мит. Детството, за което говори Шулц обаче, не е персонифициран етап от хронологичната постъпателност на човешкия живот, а митологично детство. Творчеството на Шулц намира своите корени в древните космогонични митове, в архетипите на човешката същност. Ето защо регресията към детството, която творецът извършва, е път към загубената митологична същност, а самото узряване в детството е един вид регламентиране на личната космогония. Да узрееш в детството, означава не само да се докоснеш до извечния Мит, но и да го интерпретираш, което логично води до преминаване отвъд. Митологичният герой си връща обратно ролята на митосъздател. Означава ли това обаче, че Шулцовата реалност може да се приеме като повторение на библейското сътворение? По-скоро отговорът е „не“. В създаването на собствена митология Шулц е в по-голяма степен конкурент на върховния Творец, отколкото негов последовател. Светът, създаден от Словото божие, според Шулц е измамен в своята завършеност. Това, което е скрито под повърхността на първичното назоваване, е основна цел на творческите домогвания на писателя и оправдава т.нар. *парадокс на репрезентацията*. Представен в синонимен вариант, този метод може да звучи като опит за превод на непреводимото. Ако библейската екзегеза създава и сама допуска визия за света като завършена и всеизчерпателна форма, то това е следствие от приравняването на съществуването и Същността. Човешкото съществуване според Шулц е само фрагмент на Същността, неин отблясък. Единната форма бива превърната в миграция от несигурни в своята реалност форми, които се сменят в резултат на най-малкия външен натиск. Светът на Шулц не се поддава на цялостно репрезентиране именно защото този свят е едно голямо търсене на Необяснимото. Парадоксът на репрезентацията следователно е свързан със стремежа за представяне на

всичко въпреки ясното съзнание, че съществува една част, която не може да бъде проникната от тълкуване. Творчеството на Шулц се превръща в коментар на надсъществуващото и неизразимото. Самият писател нарича това с думите *„универсална претенция“*. Истински съществуващото намира своя частична реализация във всяко тълкуване, което не е нищо друго освен насилствено налагане на форма. Целта на нисшия творец (човек) в такъв случай е освобождаване от ограниченията на изразимото и видимото. Тъй като обаче достигането до пълнотата на Смисъла е a priori недостижимо, то единствената възможност се свежда до постоянната миграция на форми. Ето защо светската демиургия на Шулц се определя от една първична недостижимост между творението и Същността, които са в отношение, подобно на това между копие и Оригинал. По този начин парадоксът на репрезентацията може да бъде осмислен като асиметрия между непредставимата същност и опита за представянето ѝ.

Оразличаването между индивидуалния акт на сътворение и този на върховния Демиург може да бъде разглеждано в контекста на опозицията между материя и форма. Доколкото словото е един вид наложена върху действителността форма, то тази опозиция може да бъде анализирана и в контекста на двойката материя–слово. Ако библейското сътворение е един вид апология на Словото, то светската демиургия на Шулц възхвалява материята. Нека да набележим някои от съществените различия в двете концепции. Според старозаветната екзегеза Бог сътворява света като „ословява“ материята. Изричайки, Бог ражда. От друга страна, е „еретичният“ метод на Шулц, който дематериализира словото, превръщайки го от установена същина в субстрат на промяната. Отговорът на личната митология на Шулц се състои в превръщането на словото форма в слово потенция, което е неговата истинска (предбиблейска) природа. Развитието на тази концепция Шулц излага в „Митологизация на реалността“, където четем: „Първичната дума е била блещукаща аура, циркулираща около смисъла на света, била е велика универсална цялост. Думата в своята обща употреба днес е само фрагмент, останка от някаква предишна, всепоглъщаща интегрална митология.“

За да възвърне целостта си, словото се опълчва срещу собствената си формална същност. Стремежа за достигане на изгубената автентичност, за връщане към митосъзнанието Шулц определя като една от дефинициите на поезията. Задачата на поета в случая се свързва с възстановяването на проводимостта на думите, на тяхната стара митологична семантика. Докато за библейските пророци цялостното Слово (потенция) означава само по себе си завършеност на смисъла, то в своето третиране на словото Шулц не се ограничава дотук. Достигането до първичното Слово осигурява възможност за преминаване отвъд праговете на назовимост. Но това слово е и само път към крайната цел – постигането на целостта. Библейското тълкуване разглежда словото от гледна точка на неговата доминация над материята, докато полюсите при Шулц са обърнати. Оформянето на действителността посредством

назоваването вече не може да бъде прието като последна инстанция, което става причина творецът да се стреми към нова демиургия – тази на *„еретичните“* манипулации.

Няма мъртва материя – поучава бащата. – *Мъртвилото е само привидно и зад него се крият непознати форми на живот* (Шулц 1990: 44).

Тук може да се долови отчетливият индивидуален почерк, с който Шулц интерпретира и прилага разбирането си за този двойствен субстрат – материята. Ян Блонски – един от известните полски литературоведи и познавачи на Шулцовото творчество – разглежда представената дилема между субективен и върховен акт на сътворение като вътрешна дилема на демиурга Шулц. От една страна, сътворената реалност подражава на божествената космогония. Творението на светския демиург обаче се оказва потискано от ролята си на вторична същност. Така, от една страна, човекът се превръща в последовател на божественото, верен следовник на първичния Творец, но от друга – в негов конкурент. Новият творец вече не търси единствено потвърждението на сътвореното, а възстановяването на ролята си на сътворец. Той иска пълна автономия за създаденото, а дискредитацията на реалността е именно с тази цел. По този начин творчеството на Шулц се сдобива с една характерна за своята природа двойственост. То е разделено в своята почит към съвършеното творение на Духа, от една страна, и възхвалата на материята, от друга. Това дава основание на Виткаци да твърди, че Шулц обича материята, която за него е най-висша субстанция. Виткаци дори отива подалеч, като казва, че материя и дух в концепцията на Шулц съществуват като единно цяло – „думата става плът“.

Идеалистичното Божие сътворение се слива с материалното земно. Стремежът на Шулц е насочен именно към заличаването на границите между трансцендентно и земно, както и производните техни опозиции. Какво в крайна сметка представлява материята за Шулц и защо се превръща в апология на новата светска демиургия?

В цикъла разкази, носещ заглавието „Трактат за манекените“, писателят предлага своята интерпретация за същността на материята и релацията между материя и форма. За разлика от принципите на Аристотеловия хилеоморфизъм според Шулц материята надраства формата. Реализацията на материята във форми е само частична, фрагментарна и насилствена. Извън получената форма остава една голяма част от тъмна (неназована) материя. Истински съществуващото не може да бъде представено в своята пълнота, което го превръща в провокация на артистичната инвенция. Очевидно началото на Шулцовата светска демиургия улавя света в пика на неговата оформеност. Този свят е завършен паноптикум, изцяло затворен в своята безкрайна цикличност. Той предизвиква илюзии за живеещия в него индивид, превръщайки идентичността и действителността в неизменна пародия, докато оттеглилият се

Демиург наблюдава отвън своето творение. Светската демиургия на Шулц е отговор на точно тази илюзорна формална всеизчерпателност. Новият демиург възхвалява материята, стреми се да я освободи от нейното зависимо съществуване в затвора на формата. А освобождението ѝ е израз на човешката непримиримост към предварително установената нормативност на света.

Искаме да бъдем творци в собствената си по-долна сфера – казва бащата*, жадуваме за творчество, жадуваме за наслада от творчество, с една дума, жадуваме за демиургия* (Шулц 1990: 45).

Основната цел на това ново сътворение е не установяването на нова доминация на формата, а нейното компрометиране. Опитът на твореца е свързан с постоянния стремеж за излизане извън границите на репрезентацията. Творчеството се ражда от желанието за достигане на непостижимото. Тази непостижимост и непреходност е заложена в най-дълбоката същност на човешката природа. Ако човешкият интелект е устремен към универсалната цялост, то тялото се задържа в низините, в долните сфери на съществуване. Именно като субстрат, съдържащ в своята същност този особен парадокс, материята привлича Шулц. Материята е израз на основната антиномия в човешката душа – вечната разкъсаност между дух и тяло (окована материя). Подобна опозиция е олицетворена успешно и от сблъсъка между Бащата Якуб (името му неслучайно отпраща към старозаветния герой, баща на Йосиф) и прислужницата Адела. Тънконогата домашна прислужница се оказва в ролята на т.нар от Шулц *архевраг* (Фиковски 1990: 155) на Бащата. Тя представя заложената в неговата душа диалектика, която пък бива пренесена на онтологично ниво в конфликта между дух и материя.

Реализирайки се в душата на Якуб, тази диалектика между прелъстителната материя и сакралната същност на духа става причина за несъвършената същност на собствената му светска демиургия. Якуб е последният пазител на свещеното, последната крепост на духа преди попадането му в плен на материята. Може да се каже, че в своите бягства Бащата се отделя от света на земното и телесното в опит за докосване до съвършенството на първичния Демиург, но точно неговата вътрешна дилема постоянно го връща назад, припомняйки му неотделимостта от телесната същност. Поражението на Бащата е олицетворение на един дълбок комплекс – недостижимостта на андрогинното съвършенство. А именно към андрогинната цялост на върховния Творец са насочени демиургичните опити на земния. Андрогинът е символ на самодостатъчността (изгубена a priori), която го превръща и в една персонифицирана иманентна проекция на изгубения Рай. Припомняме написаното в началото на този текст: в търсенето на истината за своето съществуване човек насочва, съзнателно или не, усилията си към постигането на цялост. Единствено намирането на цялостна форма за него води до познанието на Смисъла. Жестокият парадокс на твореца може би е скрит в тези думи: съзнанието за близост до целостта е и съзнание за нейната непостижимост. Словото никога няма да бъде плът.

ЛИТЕРАТУРА

Шулц 1990: Шулц, Б. *Канелените магазини*. Прев. Магдалена Атанасова, София: Народна култура, 1990.

Марковски 2007: Markowski, M. P. *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy.* Krakyw: Universitas, 2007.

Фиковски 2003: *Ficowski*, *J. Regions of the Great Heresy. Bruno Schulz. A Biographical portrait.* New York: W. W. Norton & Company, 2003.

Фиковски 1990: Ficowski, J. *Letters and Drawings of Bruno Schulz*. New York, 1990.

ЕРЕС И СВЯТОСТ В ПОСТМОДЕРНАТА ПОЛСКА ЛИТЕРАТУРА. ЕРЕТИЦИ, КЛАДИ И ИНКВИЗИТОРИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ГУСТАВ ХЕРЛИНГ-ГРУДЖИНСКИ И ЗБИГНЕВ ХЕРБЕРТ

Маргрета Григорова

Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий“

The text refers to the presence of heresy in the context of the Polish postmodern literature, mainly in the works of the authors of the so called Columbian generation, who survived the Second World War. The inquisition trials, which led to the public punishment of many heretics, have been consciously remembered and reactivated. In them we find a notion of nemesis, provoked by the desire of judgement over history itself. It is about setting up a second trial, irrespective of time, whose initiator is the writer with his horror stricken mind. Jacques de Molay – Grand Master of Knights Templar, Giordano Bruno, Caravaggio, the mysterious heretic from Bolsena and the legendary st. Aron are among the heretic characters in the works of Herbert, Herling and Milosz, while Andrzejewski enter the mind of Torquemada himself.

Key words: heresy, holiness, postmodernity, inquisition, Columbian generation

Ерес ли! Никаква ерес, аз просто вярвам по друг начин!... И каква е моята религия? Религия на безкрайността на този свят и всички звездни светове.

Думи на Джордано Бруно
от разказа „Дълбоката сянка“
на Густав Херлинг-Груджински

Еретици, инквизитори, процеси и клади – завръщане в XX век

Еретици, клади и инквизитори населяват постмодерната полска литература: виждаме ги да шестват в творчеството на автори от т. нар. Колумбово поколение[1] – лагерния мъченик и по-късно метафизичен разказвач Густав Херлинг-Груджински, митодеконструктора философ и ироник Збигнев Херберт, преминалия през ада на XX в. Чеслав Милош, критѝка на Инквизицията Йежи Анджейевски, смятан за главен изразител на течението на католическия хуманизъм, протестанта и също лагерен затворник Анджей Шчипьорски, следовник на модерното манихейство на Стефан Жеромски.

Постмодерността на Европа (и в нейния контекст – полската постмодерност) се развива в неизбежното ехо на Втората световна война, разцепила както кошмарното настояще от средата на XX в., така и паметта с нейните равносметки. По думите на Данута Опацка-Валасек можем да говорим за две

[1] Така е наречено поколението, към което принадлежат родените след 1920 г. и преживели войната.

основни функции на паметта – „сразяваща“ и „спасяваща“. Херберт пренася паметта за войната отвъд катастрофата, Милош вижда спасението в освобождаването от военната действителност и отразява това в тома си от 1945 г. с ключовото заглавие „Спасение“ (*Ocalenie*) (Опацка-Валасек 1996: 540).

Заразеността с историята, преминаването на авторите от Колумбовото поколение през апокалипсисите и тоталитаризмите на XX в. ги водят към алюзийна реконструкция на съдебните процеси срещу някогашните еретици. Средновековието дава своите идейни ключове, сюжети и образи, законът на историческото повторение е в силата си.

Кои и какви еретици виждаме да се явяват на сцената на повторените и припомнени процеси? Рицарят тамплиер Жак дьо Молле, изгорен на клада заедно с още 36 непреклонни братя, албигойците, катарите, а до тях и българските богомили в есетата на Херберт от книгата „Варварин в градината“ (*Barbarzyńca w ogrodzie*): *„*В защита на тамплиерите“ (*Obrona templariuszy*) и „За албигойците, инквизиторите и трубадурите“ (*O albigensach, inkwizytorach i trubadurach*); Джордано Бруно и неговият брат по душа художникът Караваджо от разказа „Дълбоката сянка“ (*Głęboki cień*); загадъчният еретик от Болсена от разказа „Второто пришествие“ (*Drugie przyjście*) и легендарният св. Арон, бивш еретик, крадец на светото причастие, по Божие чудо спасен от кладата, от разказа „Легенда за покръстения отшелник“ *(Legenda o nawróconym pustelniku*) – те са измежду любимите еретици на Херлинг-Груджински. Джордано Бруно се появява още в стихотворението на Милош от 1943 г. *Campo di Fiori*. Анджейевски влиза в мислите на самия Торквемада в повестта „Тъмнина покрива земята“ (*Ciemności kryją ziemię*). Проникнат от масовото милинаристично преследване на ереста е романът „Литургия за град Арас“ *(Masza za miasto Arras)* на Шчипьорски, когото адът на Втората световна война (преживян в най-дълбокия му кръг в лагера Сашенхаузен) променя завинаги.

Припомненото Средновековие на Херлинг цели да покаже „контраста между учението на Христос и това, в което се превръща Римокатолическата църква. Църквата е пропита от истерия, фанатизъм, преследвания, чудеса, които така препоръчва Великият инквизитор“ (Болецки 1997: 209). Важна за Херлинг е идеята за повторното разпъване на Христос, в което се превръща екзекуцията на еретика. Второто пришествие се оказва повторно разпъване. Финалът на милинаристичния разказ „Второто пришествие“ (*Drugie przyjście*) гласи: „В очакване на Второто пришествие и отправяйки молитви към Бога, палеха евреи и еретици (...)“ (Херлинг-Груджински 2001: 179). Херлинг признава, че е заел мотива за повторното идване на Христос от Достоевски (Болецки 1997: 208), а в „Дневник, писан през нощта“ четем: „Достоевски вижда в Инквизицията школа на лъжата. И в тази школа се обучават още по негово време светските ученици на Великия инквизитор“ (Херлинг-Груджински 2001b: 513). Достоевски е водещ за полския писател,

истинското му откриване става на много подходящо място – в лагера край Архангелск.

В подобна алюзийна посока се движи и Анджейевски в „Тъмнина покрива земята“. Генералната идея на неговия Торквемада е съвършено диктаторска и почива на манипулацията, която цели да създаде единно в идеалите си човечество чрез омразата към всяка съпротива – диктаторът следи тя да бъде обезоръжавана, подлъгвана и смазвана. Великият инквизитор е непоколебим в това свое намерение – такъв го представя Анджейевски в цитираното по-горе произведение, издадено през 1957 г., една година сред края на Сталиновия режим, в началото на т. нар. размразяване. Торквемада стабилизира властта на единствената истина. Не позволява отклонения. „Боже мой, какво направихте вие с Христовото учение? – звучи опитът за съпротива през устата на фра Диего. – Що за истина може да се намери там, където нейното изповядване е наложено от лъжата, насилието и принуждението?“ (Анджейевски 2008: 31).

Разпитите и преследването от страна на тоталитарните режими повтарят Инквизицията, за да експлицират още по-добре първоначалния смисъл на тази дума (следствие, разузнаване), както и първообраза на Холокост. През 1998 г., когато се навършват 500 години от смъртта на Генералния инквизитор в Испанското кралство, Томазо Торквемада, Густав Херлинг-Груджински пише в своя дневник: „**Петстотингодишнината от смъртта на Торквемада е повод за размисъл, доколко той е бил следван през нашия тоталитарен век** (к.м., М. Г.). Неговото следване се набива на очи и то в неизмеримо поголям мащаб засяга усещането за страх. (...) Торквемада вярва, че е възможно да станеш равен на Бога в изкуството на проникването в най-скритите човешки мисли и чувства; същевременно за неизменно свидетелство, демаскиращо еретика, той почита изповедта, „доброволна“ или принудена чрез изтезания“ (Херлинг-Груджински 2001a: 484). За същински последователи на Торквемада писателят смята комунистическите инквизитори, а не хитлеристите, които нямат нужда от изповед и признание, за да осъдят на екстерминация. „Съветскокомунистическата инквизиция – продължава той – не се задоволява с това да ликвидира „враговете на народа“, тя смята за необходимо те да признаят неизвършени грехове“ (Херлинг-Груджински 2001b: 485). Херлинг отбелязва, че методите на Инквизицията биват пренесени и сменят сферата си. „В нашата епоха тя се пренася като институция и метод в сферата на политическата религия, комунизма и всички форми на фанатизъм, естествено с нацизма начело“ (Херлинг-Груджински 2001b: 513).

Херлинг-Груджински приветства папата за публичното извинение за греховете на Инквизицията от страна на Папството. Под дата 30 януари 1997 г. Херлинг пише в дневника си: „След „реабилитацията“ на Галилей, по време на процесите за реабилитация на Джордано Бруно (...), Църквата предстои публично да се покае за престъпленията на Инквизицията. Престъпления,

а не грехове, престъпления, извършвани над човешките души. Всеки, който се е запознал с протичането на инквизиционните процеси (между тях тези срещу Галилей и Бруно) и е размислял върху позорните изтезания, налагани от Инквизицията, не може да не употреби думата „престъпление“. И ето че Църквата се подготвя да каже *mea culpa* за периода на Инквизицията, възнамерява да направи дълга 7 мили крачка. Инициатор на това е (както чувам и вярвам в това) Йоан Павел II, който издига постулата за т.нар. реабилитации при наличие на дори нескривана враждебност от страна на кардинал Ретингер и подобните на него. Браво за това. Не мога да се въздържа да не бъда горд, че църковното порицание на Инквизицията ще бъде дело на полския папа“ (Herling-Grudziński 1998). По папска инициатива точно в годишнината от смъртта на Торквемада биват отворени архивите на Инквизицията, а през 2000 г. папата инициира публичното покаяние.

С Инквизицията като пораждаща следващи реинкарнации спори рицарски Херберт в защита на тамплиерите. „Високи Трибунале, (...) В историята нищо не приключва докрай – пише във финала на своето есе „В защита на тамплиерите“. – Методите, използвани в борбата с тамплиерите, влизат в репертоара на властта. Затова не можем да оставим тази някогашна афера на бледите пръсти на архиварите“ (Херберт 2004: 177). Така Херберт мотивира намесата си в историята и участието в съдебния процес в ролята на защита на страната на тамплиерите. Текстът е ситуиран като защитно слово, което съдържа много внимателен и подробен разказ на всичко станало, като се поставя акцент на моменти, важни за защитата, с презумпцията, че те някога са били „незабелязани“. Като нарушаване на „бледността на архива“ мотивира своята работа с него Херберт. Напротив, необходимо е неговото красноречие. И повторното провеждане на процеса.

Процесите, довели до публична смърт на еретици, биват неслучайно реактивирани и повторени, в тях се долавя тонът на възмездие, провокиран от желанието за съд над самата история. Става дума за устройване на втори, надвременен процес, чийто инициатор е писателят с неговото ужасено съзнание и бунтарска съвест. Тази мотивация се оказва основна за изброените автори, превръща се в творческа ситуативност и тласка авторите да се взират в мъките на еретиците и кошмара на техните преследвания, да монументализират кладите, да ги героизират, да интерпретират съдбите им през асоциацията с християнския идеал за светото мъченичество, опрян на саможертвата на вярващия и теологията на смъртта (Карагьозов 2010: 35).

Кладите на Херлинг и Херберт

За еретика кладата много често е собствен избор, не е било трудно да се отгатне, че опитът да защитиш своите възгледи, подобен на битка с вятърни мелници, ще свърши с нея. Но въпреки това съществува желанието за финален

двубой, в рамките на който кладата се превръща във височина на изричане на идеите и в есенция на достойнството. В „Дълбоката сянка“ Херлинг допуска, че Бруно се е стремял към кладата и се е върнал като омагьосан в Италия, за да бъде изгорен. В това Херлинг намира драматизма на т. нар. от него дълбока сянка. Друго, също така важно – Бруно е изпитвал потребност от двубой със Светата инквизиция, от свещен дуел. Затова, въпреки че е можел привидно да се откаже от грешките си, всъщност не е могъл – според собствените си правила е щял да изгуби двубоя.

Херлинг показва Джордано Бруно като вечно неудовлетворен скиталец през религиите, спречкващ се с ограничението на всяка една от тях. В реда от арогантно-бунтарски отхвърляния на всичко догматично се носи като вълна чистата енергия на поезията на знанието и свободата на духа, най-вече на човечността, според която Христос е за Бруно най-чистият и добър човек на земята. Пътят на Бруно тръгва от доминиканския орден, после води към калвинизма в Женева, сетне през Париж, Тулуза. Разгорещен в идеите си, Бруно изнася в разказа коперниканска лекция, защото е привърженик на друг еретичен философ – на торунския каноник, избегнал мъките на Инквизицията – Коперник.

Джордано Бруно е също толкова бунтовен и вярващ, колкото и друг любим еретик, прочутият художник скандалджия Караваджо. Херлинг създава великолепна двойка еретици, изградена от еретика в науката и еретика в изкуството. За него те свързват несъединимото и по този начин изразяват непосилната болка на битието. В „Разговори в Драгонея“ писателят споделя, че именно формулата на Бруно му е помогнала да разбере Караваджо[2] и да развие идеята си за „сянката“. „Аз разбрах Бруно като човек, който изпитва носталгия по чистата философия. Заглавието „Дълбоката сянка“ отразява неговото дълбоко убеждение, че ние, живеейки, като че ли хвърляме сянка и тази сянка е нашата есенция, нашата същност. Сравних го – и сега мисля това за вярна интуиция – с Караваджо. Представих си, че Караваджо е седял на Кампо ди Фиори и е видял кладата, на която изгаря Джордано Бруно. Това беше само литературен замисъл, а днес вече се знае, че Караваджо е бил на площада. Караваджо открива ефекта на сянката, което не е чисто художническо явление. Това е ефект от неговото познаване и възгледа му за човека“ (Болецки 1997: 88–89).

Подобно нещо отбелязва и Херберт – съществува специфична психология на кладата. Да погледнем към другата клада – тази на рицаря Жак дьо Молле, която творецът рисува в „Защита на тамплиерите“. Херберт ситуира своя разказ за тамплиерите като адвокатска защита, произнесена пред Великия трибунал (дали на Папския Рим или на Историята...). Както

[2] Херлинг-Груджински е свързан със света на художниците и картините и базира на тях важни елементи от творческата си философия. Караваджо е един от любимите му художници редом с любимия и за Херберт Пиеро де ла Франческа, влюбения в руините Пиранези, загадъчния Паоло Учело, Мантеня, Микеланджело.

споменава във финала на текста си, „защитата си постави скромна задача – да изследва инструментите“ (Херберт 2004: 177). Защитата в един такъв процес е най-важната необходима намеса, защото всички предустановени процеси на Инквизицията са проведени, първо, така, че обвиняемият да не може да се защити, и второ, да трябва да признае онова, което е удобно на обвинението. Процесът е абсурден. Обвиняемият е атакуван с помощта на най-помпозни негативни епитети, през цялото време действа машината на мъченията, които изтръгват признания. Херберт обръща внимание на това, че думите „боздугани“, употребявани, за да разбият умовете, са „деморализатор“, „еретик“, „вещица“. Обвинението изпуска всички факти, които биха могли да бъдат от полза за еретиците – подчертава Херберт. Подминат е целият героичен период от историята на ордена, за сметка на това са подчертани всички моменти, които биха могли да очернят тамплиерите.

Докато избира как да разкаже тамплиерската история, „защитникът“ Херберт носи пълното съзнание за това, че рицарите са сензационно-авантюрни герои, свързани с екзотичните тайни на християнството. Тамплиерите, рицарите на храма, чиято „кариера“ се свързва с Граала, кивота и главата на Йоан Кръстител, са любимци на публиката и герои на сензационния роман с код. Херберт не се поддава на изкушенията на литературната сензационност. Неговата цел е друга, в съгласие с цялостната му философия – доближаване до автентизма и човешката страна на ситуацията.

Жак дьо Молле е легенда, родена от клада. Години преди интерпретацията на Херберт кладата на Великия магистър се появява в творба, принадлежаща към друга славянска литературна традиция с доминиращ протестантски код – чешката. Романният шедьовър на историческия чешки писател Алоис Ирасек „Песоглавци“ (*Psohlavci, 1885*) синхронизира обесването на известния въстанически водач Ян Козина с тази клада чрез идеята за Божия съд, на който Козина призовава своя противник до една година и един ден, така както е направил някога Жак дьо Молле.

Еретичността осенява многопластово постмодерната литература. Тя се съюзява с идеята на апокрифа като неканонично и автентично свето писание. Самият писател става идентичен с апокрифния автор. Апокрифният дискурс съответства на постмодернистичното разбиване на каноните (Симеонова-Конах 2011: 17), на търсенето на автентичното в маргиналните жанрове (Плаза 2006: 71), той е философска стратегия (Михалски 2003: 45–48). Идва време за гласа на апокрифния вариант – стоящ вън от канона, „напълно различен“ (определение, което неведнъж срещаме при Херберт и Херлинг), друг, гонен, укриван, особен.

Преследваният, нелегален и скиталчески текст придобива по-силно право на глас.

ЛИТЕРАТУРА

Анджейевски 2008: Анджейевски, А. *Три повести. Тъмнина покрива земята. Вратите на Рая. Никой.* Бургас: Информа принт, 2008.

Болецки 1997: Bolecki, Wł. *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa: Szpak, 1997.

Карагьозов 2010: Карагьозов, П. *Календари, мъченици и поети. Статии по полска история и литература*. София: СУ „Св. Климент Охридски“, 2010.

Михалски 2003: Michałski, M. *Dyskurs, apokryf, parabola. Strategie filozofowania w prozie współczesnej*. Gdańsk: Wyd. Uniwersytetu Gdańskiego, 2003.

Опацка-Валасек 1996: Opacka-Wałasek, D. *„...pozostać wiernym niepewnej jasności“: Wybrane problemy poezji Zbigniewa Herberta*, Katowice: Wyd. Uniw. Śląskiego, 1996.

Панас 2009: Panas, W. Siódmy anioł. – W: *Niepewna jasność tekstu. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta 1998–2008* (red. J.M. Ruszar), Kraków: Wyd. Platan, 2009. s. 58–75.

Плаза 2006: Płaza, M. *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Wrocław: Fundacja na rzecz nauki polskiej, 2006.

Симеонова-Конах 2011: Симеонова-Конах, Г. *Постмодернизмът – българският случай.* София: Факел, 2011.

Херберт 2004: Herbert, Zb. *Barbarzyńca w ogrodzie*. Warszawa: Zeszyty literackie, 2004.

Херлинг-Груджински 2001a: Herling-Grudziński, G. *Skrzydła ołtarza*. Warszawa: Czytelnik, 2001.

Херлинг-Груджински 2001b: Herling-Grudziński, G. *Dziennik pisany nocą.* Warszawa: Czytelnik, 2001.

Херлинг-Груджински 1998: Herling-Grudziński, G. *Dziennik pisany nocą.* – Zwoje, nr 9, 1998, <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje13/text14p.htm>

ВРЕМЕТО ВО ПОЕЗИЈАТА НА ЉУБОМИР ЛЕВЧЕВ (ЛАУРЕАТ НА „СТРУШКИТЕ ВЕЧЕРИ НА ПОЕЗИЈАТА“ 2010)

Кристина Николовска

Филолошки факултет „Блаже Конески“
Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, Скопје

Time is quite a player in Ljubomir Levchev's poetry. Through time's poetic hermeneutics, dashing poetry develops a special, sensory relationship with time. Time in Levchev's poetic water-world is a wise strategema, a main playing card, a co-player, co-worker, interpreter, composer, the one who tempts and the one who is tempted, an interlocutor, a writer… And poetry is a recreator of life… into time. Carefully comtemplated redesigned time.

Key words: time, poetry, Ljubomir Levchev

Светот е реплика на големите поезии.
„Светот е начин на изразување.“ Би рекол Левчев (Левчев 2010: 239).

Времето – големиот играч во поезијата на Љубомир Левчев. Врвен потески осмислувач...

Време органско и време неорганско

Старата дедова куќа
Имаше покрив од плочи.
И дури помнам; растеа некакви треви
Таму горе...

Од маестралната песна „Покриви“ (Левчев 2010: 77) се распукува *пра*приказната од „дедовата вселена“. Од тој процеп, изникнуваат поларитетите: минато / сегашност, желби / можности, органско / неорганско, база / надградба, градба / разградба, испливување / тонење, подем / пад, создавање / распад. Тука се развива и ривалитетот меѓу: *времето органско* и *времето неорганско*. Сите тие се под еден „покрив“. Под покрив на куќата, која:

Стокмена беше чудно таа куќа –
Пријатна,
Проста,
Човеколика...
Меѓутоа, како и дедовата вселена,
Така и таа
си страдаше од ист дефект –
Ужасно тежок покрив,
А темели никакви! (Левчев 2010: 77)

Ако тешките покриви бараат здрава и силна база, тогаш токму *времето* е тивкиот, невидлив тест за издржливост:

Така што куќата не се урнисала,
Туку пополека,
Пополека си тонела во земјата.
Потонала дури до покривот. (Левчев 2010: 79)

Јасно е дека:

Жестоко тешко е да компонираш покриви,
Така што тие да ги издржат основите на времето.

Тоа се покриви кои треба да ги издржат не само *основите на времето,* туку и *суштините на времето.*

Играта меѓу: *надградбата и базата,* нивното меѓусебно надитрување низ вертикалата на историјата на времето, се развива како филозофска шах-партија, која низ песната се извива и расте. Така растат, во врела прогресија, надитрувањата за превласта на: *електронската револуција* со своите (компјутерски) чуда, наспроти *биолошката* еволуција, која не се обесхрабрува да парира со своите адути. Адутите се повеќе – се ретчат, како што се потешко се наоѓаат чистите, родени поети, кои сé уште умеат да парираат, но и да предничат во партијата шах.

Дијалогот надмудрувачки се води меѓу опозитите: натура/култура, корен/крошна, биолошко време/време-проект, женско време/машко време[1], но и *време/живот.* Само преку оваа низа се доаѓа до најсуштинската разлика меѓу: *време/живот. Времето* – како темпоралитет. *Животот* – како осмислен темпоралитет.

Време полно со живот – живот полн со време. – Што е попразно? Или пополно?

Во таа куќа или во таквите куќи, под покривите, во жива полемика се: градбите и разградбите – на системите, на цивилизациите, на историите, на митологиите, идеологиите. Градбите и разградбите на времето. Креираното време. Проектирано време. Време кое може и да се *само*создаде, но и да се *само*распадне.

Покривите на секоја цивилизација – стануваат немоќни наспроти моќта на природата. Триумфот на тревата над покривите – е очигледен...

Поетска херменевтика на времето

Ако куќата сама од себе и од својот покрив не потоне, тогаш таа е загрозена од туѓата, наводно „добронамерна„ рака. Раката на мајсторите...

[1] Термини на Јулија Кристева.

Поетска херменевтика на времето, раскошно разденува од песната „Пепел од светлина“ (Левчев 2010: 263–267) , која започнува вака:

Си најдов куќа,
постара од вселената.
И веднаш дојдоа мајстори.

Времето е тивок чувар на нашите светови, кои се загрозени од мајсторите, за кои поетот предупредува:

Бидете многу претпазливи
со мајсторите.
коишто предлагаат
да го поправат нашиот свет!

Вечната потреба на мајсторите за уривање на туѓите светови, кулминира вака:

Всушност, староста е непоправлива.
Најдобро е да се урне
и од малтерот
да се направи
нешто сосема ново,
како што велеа последните водачи.

Мајсторите, новите sидари, сеирџиите, последните водачи, рушителите на нашето... уриваат далеку повеќе од sидовите на старата куќа:

Но нели сепак
караванот на времето
е натоварен со тајни?

тогаш мајсторите се рушители на тајновитиот свет на времето, и тоа на нашите, сопствени светови. *Пра*метонимија за тие „наши светови„ е „*пра*куќата“. Куќата се згуснува во – соба, собата во – фенер, а човекот во – фитил:

Собата наликува на фенер,
а јас,
можеби,
на фитил штодогорува.
Пепел од светлина.

Остатоци, минато од светлина – ете на тоа се сведува синџирот трансформации, кои кулминираат со – *светлосна пепел.*

А поетот само гласно го кажа исконскиот повтеж за „стара куќа“. Сонот за наоѓањето на „пракуќата“, за „најсвојата“, зе „едната“, се уште „непронајдената“ – триумфално станува гласна во оваа кротка песна. Кротка, но моќна. Тивко моќна. И раскошно мудра.

Како и сета водечка филозофска интонација на поетот.

Или како што тој скромно, но умно и топло би рекол:

Но, убаво ми е да гледам
Како залезот се гушнува во мене,
а наутро –
како излегува на прсти.
И јас се правам дека не слушам. (Левчев 2010: 263)

Пренокувањето на сонцето во поетот – е величествена бесшумна слика, во која раскошно се отвораат капиите за – изгревот...

Енергија – светлина – пепел... Енергија и светлина низ времето.

Компримирано време

Понекогаш времето е процеп, кој може да собере *мигови* – рамни на – *епоха.* Мигови – распрснати низ епохи. Но и епохи – згуснати во мигови. Така, во само два стиха, оваа поезија „собира“ металогизам, кој „впива“ незаборавна приказна, која расте од песната „Утринска слава“ (Левчев 2010: 147–151):

Помина веќе цела ера,
откако низ дождот минувавме вчера.

Во тоа „вчера„ собира повеќе од цела ера. Некогаш „вчера“ има поголема „утроба“ да носи безгранично многу време...

Содржината на слученото, вкусот на дожевеаното, кое со животна страст сакаме да го евоцираме и опишеме... секогаш е посиромашно и бесповратно ни бега...

Бега дури и времето.

Компримираното време – времето како миг и како епоха. Време во кое романот – станува реченица, реченицата – приказна, случката – севременски настан...

„Играта“ на епохите продолжува и во песната „Задоволството да губиш“ (Левчев 2010: 189):

Си ги заборавив очилата
во минатата епоха.
И не ми се враќа да си ги земам.
Толку не ми се враќа, што
Повеќе би сакал да се вртам полуслеп.

На поетот не му се прогледува одново во новата ера. Диоптријата наменета за старата ера – е сосем неприменлива – за новата.

Подобро да паѓам по тротоари
и по скалила, отколку да го гледам
тажното паѓање насекаде.

Падот на времињата, нивната капитулација, кулминира со наменски неинтерес.

Поетот го прогласува „крајот“:

Просто, си ги заборавив очилата.
А тие ме заборавија.
Тука е крајот.

Поетот токму тука решава јавно да го прогласи „крајот“, а не во претходните стихови:

Тука завршува целата песна –
ми велат младите. А јас упорствувам
бесмислено:

Не! Можеби
тука завршувам јас,
но текстот продолжува.

Крајот е онаму каде што ќе решиме – да го сретнеме. Крајот е самопрогласувачки принцип. Крајот на песната и на епохата мината и на времето – е право на поетот!

Исто како што –

Позијата ги прогласува внатрешните истории. Таа има право да ги прогласува.

Надворешните, официјалните времиња, званичните истории – се надвор од нејзините очи. Очи на кои веќе не им требаат застарени очила од минатата епоха.

Поетските очи со во голем дијалог со времето.

Душа ослободена од времето

Идеалот за безвременската душа расте од раскошната песна „Вселената е анонимен автор“ (Левчев 2010: 209–211):

Кинескиот уметник, за кого станува збор,
од некои нам непознати причини

се преСторил на слика од кинески уметник.
За него ништо друго не се знае.

Уметник се преСторил во *слика од уметник.* Кога нештата повеќе се преСторуваат во *слика за нештата,* одошто да бидат – *самите нешта* – тогаш расте интересот за – видливите и невидливите, односно јавни и тајни врски:

Кинескиот уметник, гледан
Одблизу, е зачудовачки современ.
Тој ги крши видливите линии
и ги заменува со тајни врски.
Тој од нештата прави знаци, а од нас – значења.

Откривањето на тајни врски на нештата, наспроти видливите линии – се длабинска поетска *Ars Poetica*-херменевтика, која искрено ги открива тајните на својата поетска мајсторија:

Кинескиот уметник ме научи
да ја компонирам главната идеја во аголот
а не во средината на творбата.
Зашто ако го земам вечното, сето бескрајно,
таму празниот простор е централен.

Воедно, тоа е и ослободувачки, катарзичен чин, чин кон „ослободената душа“:

Но гледан оддалеку,
кинескиот уметник
ѝ помага на мојата душа
да се ослободи од времето...

На крај, поетот го цитира кинескиот уметник:

Не потпишувај се! –
вели малото човече. –
Нема смисла.
Вселената е анонимен автор.

Потписот на делата, на ремек-делата ... е севселенски. Највистинскиот автор – останува анонимен. А ние, само сме т.н. „званични“ потпишувачи. Нешто слично на теоријата која ја откривме во оваа потрага – а тоа е авторството на: *официјалните и неофициjалните времиња.* Родителството, правото на „поседување“ на времињата како да е администрирано од центрите за време.

Поезијата ги вдахновува со живот *внатрешните,* а не *надворешните времиња.* Таа ги покренува, ги оживува. Како:

Спасителки, крстителки, прамајки – (Левчев 2010: 131).

Времето – „невидлив“ саркофаг

Поетот се прашува:

Зошто чекориме толку свечено исправени?
Зошто молчиме?

Затоа што го носиме
на своите премалени плеќи
невидливиот саркофаг
на сето минато. (Левчев 2010: 153)

Потоа продолжува:

Јас носам.
Јас врвам и осознавам
дека минатото нема гроб
за да го положиш
за да го закопаш.

Тоа го има само саркофагот од смисла.

И навистина, времето минато не може да се закопа во свечена камена гробница наречена „месојадец“. Тоа е недофатно...

И продоложувам
јас –
тоа што останало од мене.
Смртта, маскирана како славата, со нас се забавува.
Чакалите на зависта се пуштени.

Но ние чекориме свечено исправени.
Ние молчиме...
Умира вечноста. Бескрајот се исцрпува.
А ние чекориме!...

Умртвеноста на времето не може да се сокрие:

И да почувствувам како времето,
денешно и вечно,
носи костуми од мртви епохи. (Левчев 2010: 307)

Епохите покојни го гушат времето во подем. Наспроти тоа, поезијата контрира со свежест.

Свежа поезија во „преизморено човештво“

И нека знаат зборовите дека поетот не заспал!, оти:

Зборовите мислат дека сум заспал. (Левчев 2010: 113)

Во време кога поетот:

Јас само набљудувам
како некаква книга паѓа
од раката на некое
преизморено човештво.

Така, поезијата – е свежина, додека човештвото наполно изморено од себеси, не може да додржи „некаква книга“.

Поентата е:

Луѓето ја сакаат љубовта.
И јас ја сакам.
Сакам да ја прочитам.
Сакам да те прочитам до крајот. (Левчев 2010: 315)

„Читањето“ на љубовта, како вечен предизвик, како „книга-сон“ е втиснато во насловот на песната која се вика „Книга“. Нема книга – без љубов:

Но што е книгата без љубов?

Тоа е време кога „Зборовите мислат дека поетот заспал“, тоа е доба кога се сомневаме во будноста. Но не, поетот не ги остава ниту зборовите да заспијат, туку напротив, ѝ овозможува на поезијата да се самообновува и да остане свежа.

Поетски водосвет

Ако:

Бугарските реки извираат само од Бугарија.
Не доаѓаат од другаде,
но насекаде заминуваат. (Левчев 2010: 129).

Ние би рекле:

Поетските реки извираат од Левчев.
Не доаѓаат од другаде,
Но насекаде заминуваат.

Во летото поетско 2010-то, поетските реки на големиот Левчев за навек ги обновија струшките поетски извори. Поезијата на Левчев раскошно раздени во препев на македонски јазик.

Фасциниран од струшката поетска дома:

„Сум се замајувал небројени часови во магијата со којашто светиот Охрид и светата Струга на тукушто родениот Дрим му допуштаат да премине низ светото Езеро, да го сочува својот речен тек и својата изговорена мисла, да воскресне на другиот брег.

Можеби тоа е истата онаа магија која ѝ дава сила и на поезијата да помине низ животот и него да го пресоздаде во легенда или во историја.“ (Левчев 2010: 7)

...рече Љубомир Левчев, пред да се позлати со Златниот венец на „Струшките вечери на поезијата“.

Поетските реки на Левчев се влеваат во светското езеро на поезијата, и осветени, воскреснуваат на брегот на „светската поетска република“ (Левчев 2010: 7)...

* * *

А *времето* на поетскиот водосвет на Левчев е мудра стратегема, голема „карта“, соиграч, соучесник, толкувач, композитор, искушител, искушеник, „соговорник“, „пишувач“[2]...

А поезијата е пресоздавач на животот...во време. Осмислено преосмислено време.

Кај блескав, раскошен поет!

ЛИТЕРАТУРА

Левчев 2010: Левчев, Љ. *Одбрани песни.* Охрид: Струшки вечери на поезијата, 2010.

[2] Термин на Левчев. – Левчев, Љубомир. Одбрани песни. Охрид: Струшки вечери на поезијата, 2010, с. 81.

ИСТОРИЯ И ПАМЕТ В ЛИТЕРАТУРАТА

ИСТОРИСКОТО И НАРАТИВНОТО ВРЕМЕ ВО РОМАНОТ „ПОД ИГОТО“ НА ИВАН ВАЗОВ

Луси Карапиколова

Филолошки факултет, Универзитет „Гоце Делчев“, Штип

This article treat the problematic of narrative and historical time in the novel „Under the Yoke“ of Ivan Vazov. Branched narration of the novel allows several types of summaries to be identified, in which the causal principle and the presence of so-called „Cardinal cores“ (= pivotal narrative nests) are preserved, according to the terminology of Roland Barthes.

The novel „Under the Yoke“ allows the temporal category to be followed in it, after such a manner that on the foundation of extremely complex narrative time, there are found or even better, can be recognized reliable historical moments from one of the most important periods of Bulgarian revolutional history.

Narrative time is indicator of narrative mastery of Smith and the influence of Victor Hugo in building Romanesque structure, and historical time of high revolutionary charge in the remarkable epoch – before Liberation.

Key words: narrative line, summary, parallel summary, „unfinished plot ring“ „Cardinal core“

1. Пристап

Оваа статија се занимава со проблематиката на категоријата – време од една наратолошка и историска гледна точка. Романот „Под игото“ од Иван Вазов ми се чинеше за податен во таа смисла, од едноставна причина што располага со мошне развиено сиже, но и затоа што тој е историски роман, par excellence.

Фокусирањето на интересот кон темпоралниот и хронолошкиот статус на знаменитиот бугарски роман, подразбира „движење“, или „извлекување факти“ во рамките на, кажано со Аристотеловски вокабулар, категориите *веројатност* и *веродостојност*: првата, иманентна на уметноста, односно на литературниот текст, кој никогаш „не заборава“ дека е фикција и втората, типична за кодот на историјата.

Во таа смисла, целта е, не да се проучи односот текст : свет, ниту пак да се потврди веродостојноста на изнесените литерарни факти. Значи, не се трага по реалното постоење на апостолот Иван Краличот, алијас Бојчо Огњанов, иако секој од четирите округи на Априлското востание имал токму свој апостол (Нягулов 2002: 122, 123). Не се трага ниту по степенот на вистинитоста, на верноста по однос на стварноста и историската веродостојност.

Моето внимание е насочено првенствено спрема автентичниот карактер на сижето, кон веројатноста и причинско-последичните (=каузални) врски меѓу наративните факти, кон нивната линеарна (=сукцесивна) подреденост

и по оние историски елементи за кои може, според принципот – „пре-познавање“ да се рече дека се историски валидни.

Да поедноставам: провокацијата е во *процесуалноста* – наративна и историска.

2. Категорија време – наративно vis a vis историско

Наративната категорија време е дамнешна преокупација на поетиката. Најинтензивни и најпродуктувни во таа смисла беа истражувањата во епохата на рускиот формализам (1915–1928), а особено во ерата на францускиот структурализам, во 60-тите години од 20 – от век, кога во фокусот на интересот беше главно третманот на т.н. „арматура на раскажувањето“, или „нарацијата во потесна смисла“, според вокабуларот на знамениот теоретичар на книжевните форми – Жерар Женет. Во неа, во таа арматура, или скелет на нарацијата, категоријата – време е, може да се каже – клучниот фактор. Зашто името, без темпоралната составка, наративниот текст не може да постои.

Што сé ја чини наративната категорија – време.

Најнапред, потребата од задолжителното почитување/постоење на неизбежниот *каузален (=причинско – последичен) принцип*. Еден од патријарсите на француската структуралистичка школа, Ролан Барт, ќе нотира: „Во поредокот на дискурсот тоа што е набележано по дефиниција е набележливо (...) Или сè има значење, или ништо нема значење“ (Барт 1996: 140).

Како наративен императив, причинско – последичната заемна условеност меѓу составките на раскажувањето, од своја страна пак, е зависна од феномените на *веројатноста и мотивацијата.* Тие по свој начин го легитимираат раскажувачкото време. Зашто името, „(...) веројатен е оној исказ што е организиран така што да биде вистинит доколку би се случувал на ниво на стварноста“ (Мухиќ 1990: 72). Веројатноста (и мотивацијата) му е нужна на раскажувањето од проста причина што без неа, заверката по однос на стварноста не би можела да се озакони.

Линеарноста, како иманентна компонента на литерарниот текст е веројатно најефектниот показател/симулатор на темпоралниот маркер. Имено, јазикот на раскажувањето се одликува со аналитичност во изложувањето на текстовните информации и тоа е нешто што го легитимира временскиот код. Постои разлика меѓу сетилната перцепција на стварноста и обидот забележаното да се трансформира во раскажување, во текст. Првата состојба подразбира опфаќање предмети/ликови/настани во човековиот видокруг, иако притоа можеби нема да се поведе сметка за подробностите во таа стварност. Во вториот случај, јазикот на текстот „си го прави своето“ – тој е способен „линеарно да раскажува“. Времето во процесот раскажување, со тоа треба да се согласиме, е подолго од моменталната перцепција. Потребно е да се направи распоред за редоследот по кој ќе се претставуваат настаните или ќе се

опишуваат предметите и да се обмисли колку време ќе биде потребно за да се опишат сите предмети/ликови/настани одделно. Треба да се вложи оптимум творечки напор за времето и линеарноста на тој процес да се преобразат во книжевна стварност, која читателот треба да ја „прими“ и уште да замисли како може да изгледа таа и таква стварност (фикциска, книжевна), под претпоставка реално да постои. Наративноста е иманентна на говорот, односно на јазикот, па според тоа и на писмото (=текстот).

Кога Барт зборува за столбот (=арматурата) на раскажувањето, тој дефинира две големи класи единици: функции (и внатре во нив кардинални гнезда и катализи – како дистрибутивни единици) и индиции (поточно индиции во потесна смисла и информанти-како интегративни единици).

Премногу е експлоатиран во науката ставот на францускиот литературолог за кардиналните јадра како пружина (=стожер) на раскажувањето, неопходни и „доволни едновремено“ и катализите, индициите во потесна смисла и информантите како експанзии кои го „пополнуваат“ просторот во наративната линија. Но, од гледна точка на ентитетот – наративно време, тоа е од исклучителна важност. Имено, според Барт, кардиналните јадра се „оптоварени“ со „примарна амблематика“, што значи дека: „Функциите подразбираат метонимиски односи, Индициите метафорички; едните одговараат на функционалност=глагол *прави*, другите пак на функционалноста=глагол *е*.“ (Барт 1996: 144).

Зошто кардиналната функција на Барт е битна за наративната категорија – време? Најмногу заради метонимиските односи меѓу гнездата кои ја „обезбедуваат“ линеарноста, како фундаментален услов за конструкција на текст. И уште повеќе заради тоа што линеарноста, или сукцесивноста во подредувањето на текстовните информации се способни да го симулираат реалното време во дискурсот на фикцијата.

Што ја чини пак, кардиналната функција – „кардинална“: „За да биде кардинална една функција, доволно е дејството со кое се врзува таа да отвора (или да воведува, или пак да затвора) некоја последична алтернатива за текот на приказната, накусо, да инаугурира или да заклучува некоја несигурност; ако во еден фрагмент *ѕвони телефонот*, подеднакво можно е да се одговори или да не се одговори, нешто што нема да пропушти да ја воведе приказната во две различни насоки“ (Барт 1996: 144, 145). Значи, јадрата, „(...) тоа се „кризни“, „ризични“ наративни точки на кои паѓа одлуката во раскажувањето: дали ќе продолжи, во кој и каков правец ќе продолжи или – дали ќе престане“ (Вангелов 1996: 27).

Ваков е моделот за анализа на наративното време во романот „Под игото“ на Иван Вазов: каузалност, веројатност, линеарност и, сето тоа „стопено“ во метонимиската линија на кардиналните јадра.

Историското време во овој роман не е тешко да се препознае. Тоа е експлицитно „присутно“, се разбира, од нараторска и писателска перспектива во една евокациска форма, која подразбира негување на историската веродос-

тојност, барем по однос на подготовката, избувнувањето и исходот на Априлското востание, заедно со шармантното вметнување на конкретни историски факти, од типот на документи или предмети. И сето тоа „зачинето“ со една љубовна приказна, за жал и таа со трагичен крај.

За ова време, историското, не може да се рече дека е докрај веродостојно. Во романот тоа бездруго го задоволува условот на веројатноста, но веродостојноста е потчинета на веројатноста. Тоа е и логично...

3. Демонстрација

3.1. Темпоралниот статус

Технички, романот „Под игото“ има линеарно сиже од паралелен тип. Оваа квалификација не е конечна, зашто богатата нарација на првиот бугарски роман е склона кон „разводнување“ на линеарноста во „наративни прстени“ (Šklovski 1969: 53). Тоа е генерален белег на расказноста, што несомнено, влијае и врз темпоралната составка.

Паралелното сиже им припаѓа на двете приказни – револуционерната и љубовната. Првата, за подготовките и избувнувањето на многузначајното за Бугарите Априлско востание. Втората за љубовта меѓу апостолот Огњанов и учителката Рада. Не се овие приказни радикално, строго одвоени, зашто честопати се спојуваат, се сретнуваат, сé додека најпосле, на крај и не се претопат една во друга. Во часот на смртта на Бојчо Огњанов, Рада и докторот Соколов. Во таа смисла, раскажувањето станува уште и логично, па и емоционално ефектно.

„Двете приказни“ се перманентно „разбивани“ од сижејните прстени, кои, за волја на вистината не прават „дупка“ во нарацијата, односно наративните, не ја прекинуваат, зашто нивна тенденција е да дополнат, да дообјаснат, да предочат нешто што внимателниот читател веќе помислил дека недостига или дека е пропуштено.

Развивањето на двете паралелни сижеа – револуционерното и љубовното, воопшто не ѝ пречи, не ја „сопнува“ линеарноста, на интегралната приказна. Тоа веќе значи дека и времето, наративното, има свој природен, логичен тек, иако можеби е потребен напор во процесот на читањето и запаметувањето на наративните информации, кои воопшто не се малку на број. Тоа е овозможено благодарение на метонимиските односи на кардиналните јадра.

3.2. Линеарноста на кардниналните јадра

Романот „Под игото“ физички е поделен во три дела. Линеарноста на нарацијата, односно наративното време „тече“, „се развива“ низ 42 кардинални гнезда, по таков начин што 21 од нив се сместени во првиот, 15 во вториот и 6 во третиот дел. Врската меѓу нив е технички обезбедена од природата на метонимиските односи – тие му се „покоруваат“ на принципот – соседност! По таков начин се задоволува условот на темпоралноста, чиј доминантен ква-

лификатив е, се разбира – процесуалноста, движењето, симулирано во оловни букви, сместени на нешто помалку од 450 страници печатен текст (во изданието на македонски јазик). Имено, иако гнездата во оваа наративно – темпорална анализа се изолирани од текстот, тие и натаму остануваат блиски, соседни, според тоа и логички поврзани.

Нулта точка на временскиот тек на нарацијата е вечерата во домот на чорбаџи Марко. Наративно гнездо нема „да се создаде“ сé додека не се „наруши“ семејниот мир во темницата на дворот, кога се појавува Иванчо Краличот, кој ќе биде засолнет од големиот родољуб – чорбаџи Марко. Или, сè додека не стане нешто што би понудило на приказната две алтернативи за натамошен развој на дејството.

3.2.1. Приказ на наративната пружина (=низата од кардинални јадра)[1]

Прв дел на романот:

I КЈ – Иванчо Краличот го нарушува семејниот мир во куќата на чорбаџи Марко.

II КЈ – Краличот ги убива озлогласениот Емексиз-Пеливан и неговиот придружник Топал Хасан во воденицата на дедо Стојан, заради обидот да биде силувана Марика, ќерката на старецот.

III КЈ – Краличот се засолнува во манастирот на отец Викентиј, човекот кој му помогнал и на Левски и многу револуционери.

Логичната врска, базирана на принципот – соседност, меѓу овие три кардинални јадра е осигурана и заради нивната единствена смисла – заокружување на бегството на Краличот. Но, ова сè уште не е наративен прстен.

Не постои ваква смисловна врска меѓу сите изолирани кардинални јадра, од едноставна причина што паралената нарација и мноштвото наративни прстени не дозволуваат беспрекорна логична низа на гнездата од почеток до крај. Тоа пак, не значи дека на метонимичноста, па според тоа и на темпоралноста им се случуваат привремени прекини, зашто сврзувачкото ткиво и натаму е сé уште многу цврсто, благодарение на задоволената каузалност. А за таа да не се пренебрегне, Вазов вметнува наративни прстени со основна функција – да дополнуваат. Таков е манирот на неговото раскажување – дополнува, дообјаснува, го напрегнува читателското внимание за повторно да го врати на главниот наративен тек.

IV КЈ – Докторот Соколов одбива да ја признае „вината“ дека е поврзан со „непознатиот“, кому му го дал палтото, без да го познава.

V КЈ – Соколов се враќа од притвор.

– Еден *наративнен прстен*: Се однесува на причините зошто Соколов бил ослободен-му се доверува на чорбаџи Марко, дека наместо конспиративни материјали, во џебовите имало обични исечоци од весник. Чорбаџијата ќе признае дека тој ја направил „замената“.

[1] Во натамошниот текст, синтагмата – кадинално јадро, ќе биде нотирана со кратенката КЈ.

VI КЈ – Средба меѓу Бојчо Огњанов (Иван Краличот) и докторот Соколов.

– Уште еден *наративен прстен* ја објаснува, веќе потемелно првата средба меѓу двајцата главни протагонисти на раскажувањето.

VII КЈ – Средба меѓу Огњанов и учителката Рада, во дворот на женскиот манастир, на завршната училишна приредба.

– Засебен *наративен прстен* објаснува зошто Соколов му го дал името Бојчо Огњанов на Краличот и „процесот“ на заемното вљубување на Бојчо и Рада.

VIII КЈ – Рада останува покрај Огњанов и откако тој ѝ признава дека тој е бегалецот што ги уби Турците во воденицатата.

IX КЈ – Писмото од Стевчов до Рада; Стевчов ќе биде казнет така што Соколов ќе го исплаши со својата мечка. Сатиричен фрагмент, упатен спрема категоријата – домашни предавници.

X КЈ – Средба меѓу прогресивните жители на Бела Црква. Почетни подготовки на востанието.

XI КЈ – Средба Огњанов – Муратлиски, алијас Јарос Брзобегунек, австриски Чех и фотограф во Бугарија.

XII КЈ – Песот – загар на Емексиз Пеливан ќе лае по Огњанов. Сведок е онбашијата.

XIII КЈ – Веста од весникот „Дунав“ за бегството на Краличот од затвор. Стевчов сфаќа дека Краличот и Огњанов е една личност.

XIV КЈ – Нечесниот Стевчов во куќата на убавата Милка.

XV КЈ – Почнува „добротворната“ улога на недоветниот Мунчо – му открива на игуменот дека тајната за убиството во воденицата е откриена од Стевчов и пренесена на онбашијата.

XVI КЈ – „романтичарското“ бегство на Огњанов од црквата, со помошта на благородниот слепен Колчо.

XVII КЈ – Огњанов се засолнува во Веригово.

XVIII КЈ – Огњанов го напушта Веригово преправен во Турчин.

XIX КЈ – Заптиите го убиваат таткото на Петар.

XX КЈ – Двајцата заптии, во романтичарски стил, ќе бидат изедени од волци.

XXI КЈ – Апсењето на Огњанов.

Втор дел на романот:

XXII КЈ – Обновување на Комитетот за подготовка на востанието.

XXIII КЈ – Студентот Кандов обелоденува дека Стевчов е предавникот на Огњанов.

XXIV КЈ – Стевчов ја предава идејата за востание пред бегот и шпионот Заманов.

XXV КЈ – Изненадното доаѓање на Огњанов на заседанието на Комитетот. Херојско-романтичарската ролја на Колчо слепиот.

– *Наративен прстен*: се разоткрива Заманов, шпионот кој околностите го направиле таков.

XXVI КЈ – Заманов го спречува бегот да направи упад во Комитетот.

XXVII КЈ – Ѓаконот Викентиј под наговор на Огњанов ќе украде 200 лири од отец Јеротеј за откуп на пушки.

– *Наративен прстен*: хуманата животна мисија на отец Јеротеј.

XXVIII КЈ – Огњанов е свесен дека ќе загине во востанието.

– *Наративен прстен*: мини-приказната за црешовиот топ.

XXIX КЈ – студентот Кандов го осуетува Стевчов: му удира шлаканица кога вториов ја огрдува Рада.

XXX КЈ – Кревањето на востанието.

XXXI КЈ – Деморализираноста на востаниците од Клисура, заради осаменоста во напорот востанието да успее.

XXXII КЈ – Казна за деморализираните востаници: го убиваат Циганинот што им помагал на Турците.

XXXIII КЈ – Огњанов тргнува за Бела Црква за и таму да го мотивира текот на востанието, а како поддршка за Клисура.

XXXIV КЈ – Обидот на Огњанов да го осуети нападот на Турците, на чело со Тосун бег.

XXXV КЈ – Битката кај Клисура.

XXXVI КЈ – Востанието е задушено.

Трет дел на романот:

XXXVII КЈ – Средба на Огњанов со Иван Боримечката и уште тројца востаници.

XXXVIII КЈ – Ироничиот потфат на Стевчов – ја спасува Бела Црква од Топуз бег, успевајќи да собере данок.

XXXIX КЈ – Рада го наоѓа писмото од Огњанов кај Марика.

XL КЈ – Средба Огњанов – Соколов, во воденицата.

XLI КЈ – Средба Рада – Огњанов, во воденицата.

XLII КЈ – Смртта.

3.3. Хронолошкиот статус

Романот „Под игото“ на Иван Вазов, тоа е добро познато, се квалификува во прв ред како историски роман. Поточно, тоа е роман во кој се спроведува процес на *актуелизација на минатото*. Симптоматично е сознанието што се наметна во оваа моја *анализа на наративното и хронолошкото време* дека, историските по однос на наративно-темпоралните ентитети се помалку на број. Но, за сметка на тоа пак се далеку попровокативни, особено затоа што се „вметани“ во еден кокетирачки манир. Како да се случајно тука, како Вазов да имал намера да не ги спомне, ама ете, „му се испуштиле“. Тие му се „покоруваат“ на наративното време, зашто се наоѓаат на негова „територија“, иако покрај него имаат задоволителен степен на линеарност, на процесуалност. Се-

пак, конкретните историски факти се, ни повеќе ни помалку – импутирани, вметнати во раскажувачката оска.

Еве зошто е тоа така.

Литературната наука од постмодернистичка провиниенција ја направи разликата меѓу *фикција* и *факција*. (Аристотел тоа го направи многу порано и го нарече веројатност, наспроти веродостојност) Првата е иманентна на наративниот, а втората на кодот на историјата. Реално, тешко е и, практично неможно стварноста, таква каква што е, да „влезе“ во текст. Но, затоа постои категорија на, како што го нарекува Весна Мојсова-Чепишевска – „поетски историцизам“. Неговата улога не се сведува на „(...) обична реконструкција или едноставно подготовка на теренот за една веќе позната приказна. Идејата е во намерата познатото да ни се причини за непознато, познатото да се прикаже, да се парафразира како непознато“ (Мојсова-Чепишевска 2007: 112). Со други зборови, историчноста станува книжевна историчност, а веродостојноста на „факцијата“ се претвора во веројатност на „фикцијата“. Или: конкретните историски факти на кои се наидува во романот на Вазов се „факти на раскажувачката фикција“. Тоа е така, особено што тие не се наоѓаат на едно раскажувачко место ами се распрснати низ целокупното ткиво на нарацијата. А такви „факти во наративна фикција“, (=или историско во наративно време) во романот на Вазов се:

– Исечокот од весникот „Независност“, што во времето на престојот на Каравелов во Букурешт го издава бугарската емиграција;

– Прогласот на Левски и Каравелов;

– Брошурата со прозни и поетски текстови од писателите – емигранти во Букурешт;

– Еден конкретен датум – 28-ми септември, 1875-та, кога почнуваат подготовките за Априлското востание;

– Бела Црква, местото каде што се криел и Левски;

– Една историска вистина спомената на заседанието на Комитетот: Каравелов и неговата желба за балканска федерација под кнез Милан. Се споменува и Христо Ботев, како огнен социјалист;

– Индиректно, преку личната и животна приказна на отец Јеротеј се сугерира впечатокот дека, по конституирањето на Егзархијата, Бугарите имаат слободен црковно-православен живот.

– Правењето на црешовиот топ, во конкретен историски миг – пролетта, 1876-та година;

– 20-ти април, 1876-та година, почетокот на востанието во Клисура.

– 25-ти април, истата година кога клисурци останууваат без масовна поддршка;

– Историскиот биланс на востанието, во прекрасниот метафоричен параграф: „Априлското востание беше недоносенче, зачнато под занесот на најврелата љубов и задушено од мајката, во ужасот на раѓањето. Тоа умре,

пред да почне да живее. Ова востание нема историја. Беше краткотрајно. Златните надежи, верата длабока, силата гигантска, а ентузијазмот – капитал од неколку страдалнички века: сé отиде во еден миг“ (Вазов 2005: 390).

Романот „Под игото“ на Иван Вазов содржи сé на сé 10 историски веродостојни фрагменти, кон кои уште можат да се додадат метафоричниот фрагмент за трагичниот биланс на востанието. Сигурно е дека и зад ликовите на востаниците, па и во ликовите на пробугарските и протурските чорбаџии се кријат реални од тоа време личности, кои, заради природата на уметничката постапка не се автентично разоткриени.

Го завршувам ова поглавје во историографски манир, цитирајќи ја бугарската историја: „Априлското востание останува најкрупната вооружена појава на националноослободителното движење (...) Тоа има силен одглас во светската општествена јавност и (...) придонесува за тоа (...) во текот на летото и есента 1876-та година, бугарското прашање да стане централна тема во преговорите меѓу европските сили“ (Нягулов 2002: 125, 126).

4. Коментар

Надвор од анализата на нарато-темпоралните и историско-хронолошките ентитети останаа толку типичните за Вазов романтичарски белези. Се разбира дека не му припаѓаат на еден таков аналитички контекст, но пак, токму тие се одраз на творечката личност на овој голем писател и на карактерот на уметноста на неговото време.

Имено, раскошно разгранетата нарација низ две сижејни линии и мноштвото наративни прстени, потоа на места опширната експозиција во одделни поглавја на романот, па и воопшто романескната композиција мошне многу наликуваат на раскажувачкиот манир на еден Виктор Иго и на раниот Балзак. Тоа бугарската критеристика одамна го апсолвираше (Константинов: web | Библиотека „Български писатели“, т. III). Чудесното спасување на Бојчо Огњанов од турските заптии пред манастирот, неверојатната физичка сила на Иван Боримечката, спасителската улога на Колчо слепиот па и онаа на Мунчо недоветниот, колку и да се во функција на потребите на раскажувањето толку се и романтичарски појави.

Иако романот е завршен во 1888-та година во Одеса, Русија, кога главниот тек на бугарската литература е во насока веќе на практикување на реализмот и зачетокот на модерната, веројатно Вазов не можел една ваква „историска проблематика“ да ја „смести“ во реалистички или модернистички рамки.

Впрочем, кога се „копа“ по националното минато за кое спомените се многу живи и сè уште многу болат, неопходно е историскиот податок да се облече во „фикциско“ руво. Па нека биде тоа на места и романтичарско. Дозволено е тоа кога националната суштина е негово тело...

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел 1979: Аристотел. *За поетиката*. Превод од старогрчки, предговор на авторот и коректура: Михаил Д. Петрушевски. Скопје: Македонска книга, Култура, Наша книга, Комунист, 1979.

Андоновски 2003: Андоновски, В. *Ритамот на улицата во поезијата на Гане Тодоровски.* – Во: Зборник на трудови во чест на Гане Тодоровски. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј", Филолошки факултет „Блаже Конески", 2003, 65–76.

Барт 1996: Барт, Р. *Увод во структуралната анализа на раскажувањето.* – Во: Теорија на прозата. Избор на текстовите, превод и предоговор: Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост, 1996, 129–177.

Бугарски 1975*:* Bugarski, R. *Lingvistika o čoveku*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1975.

Вазов 2005: Вазов, И. *Под игото*. Скопје: Матица македонска. Превод од бугарски јазик: Катерина Стојанова и Евдокија Ристевска, 2005.

Вангелов 1996: Вангелов, А. *Елементи на расказноста.* – Во: Теорија на прозата. Избор на текстовите, превод и предоговор, Атанас Вангелов. Скопје: Детска радост, 1996, 7–40.

Георгиевска-Јаковлева 2008: Георгиевска-Јаковлева, Л. *Книжевноста и културната транзиција*. Скопје. Институт за македонска литература, 2008.

Женет 1985: Ženet, Ž. *Figure.* Beograd: Vuk Karađić, 1985.

Константинов: Константинов Г. web (Библиотека *„Български писатели*", т. III).

Лоџ 1988: Lodge, D. *Načini modernog pisanja*. Zagreb: Globus, 1988.

Мојсова-Чепишевска 2007: Мојсова-Чепишевска, В. *Ново читање на традицијата*. Скопје: Спектар, 2007, 111–121.

Нягулов 2002: Нягулов, Б. *История на Българите*. София: Дамян Яков, 2002.

Мухиќ 1988: Мухиќ. Ф. *Мотивација и медитација*. Скопје: Наша книга, 1988.

Шкловски 1969: Šklovski, V. B. *Uskrsnuće riječi.* Zagreb: Stvarnost, 1969.

ВАЗОВАТА ВИЗИЯ ЗА ИСТОРИЯТА В ПОВЕСТТА „ЧИЧОВЦИ“

Румяна Иванова-Кифер

Трирски университет

This paper aims at challenging the traditional reading of Vazov's most popular prose writing. In the first decade after Liberation from the Ottoman rule Vazov wrote his epical novels which are usually seen in the context of ethnocentricism and panrealism, e. g. like naturalistic documents of Bulgarian life. Following the bold intertextual play with Homer's *Iliad* in Vazov' s satirical novel *Chichovci* (1885) we shall discuss an astonishing experiment on the verge to Modernism.

Key words: intertextuality, parody, Modernism, National Romanticism, irony

На 16 юни 2012 г. немската радиостанция SWR 2 почете деветдесетгодишнината от излизането на „Одисей“ на Джеймс Джойс с четене на прочутия роман, което продължи 22 часа. Празникът Bloomsday измести новините и всички останали предавания за почти цяло денонощие, в много градове на Германия (Берлин, Майнц и др.) бяха устроени кътове за колективно слушане на великолепната радиопиеса. Всеки епизод от деня на Леополд Блум в ирландската столица през 1904 г. се въвеждаше с кратко резюме на съответната песен от Омировата „Одисея“ според „Схемата на Гилберт“, която приятелите на големия класик на модернизма публикуват, за да защитят романа от постоянните упреци в липса на приличие.

Обръщайки в тази връзка поглед назад към юбилеите на Иван Вазов и рецепцията на най-четените му творби, ще предизвикаме реакция, чието описание предпочитаме да си спестим тук. Независимо от факта, че Вазов е най-известният български автор извън границите на България и че с „Под игото“ все още се изчерпват познанията на европейския читател за българската литература, за националния класик, чието творчество като време не е никак далеч от модернизма, се пише с непоклатими стереотипи. Актуалните до днес определения като „българския Омир“ или представител на националния романтизъм („възрожденец по дух“) по същество представляват упреци в наивност и епигонство! Според „История на българската литература“ „има (...) един смисъл, в който Вазов е класик. Макар че той е праначалото на новата българска литература, макар че у него има нещо първично, органично и стихийно, ‘гениална наивност и непостижима свежест’(Ал. Балабанов), Вазов в същото време е един синтез на класическата европейска култура. Макар да е Омир на своя народ, той е усвоил повече от двухилядната европейска цивилизация – познава древна Гърция, Рим, Ренесанса и Просвещението, романтизма и реализма; по особен начин въплъщава един европейски духовен синтез и го внася в българската култура. Така по някакво щастие на съдбата Вазов по един магически начин съчета

историческата младост на един роден за нов исторически живот и слово народ с изразната и духовната зрелост на европейската цивилизация.(...) Така у Вазов се синтезират историческият наивитет, националната ограниченост с една вековна европейска духовна мъдрост и зрелост“ (Игов 2001: 279).

Особено показателна е класификацията на Вазовите произведения от 1880-те години. Общоприето е те да се характеризират в жанрово отношение като формално върхови постижения, по съдържание непрекрачващи прага на отминалата епоха (в случая Възраждането). Снизходително се изтъкват невъзможността да бъдат причислени към критическия реализъм, големият им масов успех и героичният патос, с който са пропити в повечето случаи. Тези белези на литературата на 1880-те години, които според литературоведите са типични и за прозата и поезията на Вазов от тази декада, съответстват на речниковото определение на епигонството! Разбира се, никой не определя Вазов от този период като епигон, но оценките на „Под игото“ като синтез на високия и ниския стилов регистър на романтизма (Жечев 1995: 104; Геземан 1966) или обявяването на „реализма“ на Захари Стоянов за еталон и по отношение на прозата на Вазов от този период говорят сами за себе си. В качеството си на представител на средноевропейския романтизъм Вазов идеализирал националноосвободителните борби в патетичните си творби, предпочитал патриотични пред общочовешки теми и защото бил талантлив писател, попречил на истинското обновление на българската литература (Юхач 2000: 5). Тук не можем да отделим повече място на тази дискусия, ще посочим само, че най-известният представител на националния романтизъм от първото следосвобожденско десетилетие е не Вазов, а Захари Стоянов. Всички негови нападки срещу автора на „Под игото“ са продиктувани от представи за литературно творчество, типични за националния романтизъм (Кап, ред. 2004: 468–470).

Повестта „Чичовци“ се възприема от българската литературна наука като изключение във Вазовото творчество от 1880-те години. Тя се предпочита определено пред „Под игото“. Много изследователи са изтъквали изключителния характер на „Чичовци“, жанровата неопределеност на творбата, загадъчната ѝ двойственост; говори се даже за своеобразен „код“, „шифър“ и „пародия“. Според Симеон Янев става дума за пародия на възрожденската епоха, защото не може да се установи конкретно кой литературен текст може да бъде обект на пародията в случая, тъй като „пародиите постигат естетическото си въздействие само ако съвременниците им ги разпознаят като такива“ (Янев 1989: 99). Тук проличават границите на традиционните методи на изследване на междутекстовостта.

Предлагам да прочетем сега „Чичовци“ като комичен епос, който, черпейки вдъхновение от Омировата „Илиада“ като претекст, набелязва пътя на един нов етап в развитието на литературата. Отделните глави на повестта не са подредени случайно – както често се твърди – подобно на портретите в картинна галерия. Броят на главите – точно 24 – съответства на броя на песните в „Илиадата“ и проследявайки действието на Вазовата повест, ще открием изу-

мителни съответствия, които управляват наративната ирония и имплицитно засилват специфичното въздействие на текста.

Веригата от епизоди следва сюжета на гнева, чийто повод е загатнат още в първата глава на „Чичовци“. Бакалинът с литературни амбиции, Иванчо Йотата, е жестоко обиден, защото не е избран за училищен настоятел. „Иванчо беше разярен“ (Вазов1976/5. том:16), е казано в съответствието на събранието на войската в Първа песен от „Илиадата“, т.е. в първата сцена в Джаковото кафене, в която се обсъжда изборът на скараните съседи, Иван Селямсъза и Варлаам Копринарката, за настоятели. Това унижение кара Иванчо Йотата да търси тайни пътища и средства, за да докаже, че е необходим за общото дело. Неслучайно амбициозният бакалин реагира на личните си разочарования с репликата: „За народа загуба голяма.“ За да осъзнаят съгражданите му голямата си грешка, Иванчо изготвя карикатури на двамата съседи и ги залепя на портата на омразния му Варлаам. Тази фатална интрига, която първоначално остава скрита за читателя, инициира верига от недоразумения с фатални последствия за чичовците и за самия Иванчо, но това става по-късно. След експозицията в Първа глава следват седем глави, в които Иванчовият гняв не носи последствия.

Ретардацията на гнева в Омировата „Илиада“ служи, както е известно, при изобразяването на фона на конфликта между отделните народи, който рамкира вътрешногръцкия конфликт между вождовете (Латач 2001; Шайн 1984; Кришер 1997; Шадевалд 1975). Вазов също отразява от Втора до Шеста глава атмосферата на епохата на Възраждането. На това, как са изобразени въпросите на просветата, реформата на книжовния език, смесицата на стиловете и др., българското литературознание се е спряло подробно. Националното пробуждане предизвиква агонални амбиции в патриархалното общество на градчето и разпалва нещо подобно на перманентна война. Дали ще се боядиса котката на съседа или ще се окачи рибен гръбнак на портата му, дали ще се спори за география, църковни въпроси, световна политика или запазване на йотата, в бойните походи на Вазовите герои се разпознава структурата на Омировите аристии, в които облеклото, реториката и мимиката на чичовците се функционализират недвусмислено според принципите на епоса, като каталог от аристии.

Тринадесетата глава представлява повратна точка в повестта. Фаталното смесване на Иванчовата „сатира“ с политическата прокламация води до намесата на турските власти. От този момент нататък вътрешнобългарският „конфликт между вождовете“ става част от националноосвободителната борба срещу чуждото господство. Трите бойни дни, които Вазов описва в „Чичовци“, се развиват, както се посочва в текста, през 1868 г. Организираната и въоръжена борба на българите е на годините на Троянската война до момента, в който избухва фаталната свада между Ахил и Агамемнон. Малко преди събитията, описани в „Чичовци“, Филип Тотю минава с четата си през страната в подготовка на въстанието. Иван Селямсъза мисли, че легендарният хайдутин е изобразен на портата на омразния му съсед, и съобщава за това на турските власти.

Новината за задържането на Варлаам заварва чичовците по време на излет, изпълнен с атлетични състезания и патриотични речи в споменатата Тринадесета глава. Когато отвеждат учителя (защото на бея е нужен преводач), сред чичовците избухват паника и серия от драматични опити за бягство. Аристиите на господин Фратю, хаджи Смион и Иванчо Йотата включват в същия ред, както при Омир (отчасти със същата номерация на главите!), елементи от нападението на Хектор над гръцките кораби, моменти от аристиите на Патрокъл и на Ахил.

След патриотичната реч на господин Фратю се описва бягството му в Петнадесета глава:

И наистина господин Фратю като един африкански ураган, като един буен вихър, който се носи лете по полето, летеше възло бостаните, през нивята, през ливадите и оставяше подире си някакво шумене на разклатения въздух (Вазов 1975/ 5. т.: 250).

В Петнадесета глава на „Илиадата“ се сменят епизоди с троянците, отначало бягащи, а впоследствие минаващи в атака под водачеството на Хектор, като тези динамични картини завършват с метафори, свързани с огъня. Като „огън развихрен“ (Омир 1976: 299) напада Хектор гръцките кораби и по негова заповед троянците запалват пожар. Бягството на господин Фратю завършва в Петнадесета глава с „аутодафе“, в което героят изгаря компрометиращата го литература, изброена педантично от повествователя.

Патроклията на хаджи Смион започва с фаталното разменяне на фесовете. Когато отвеждат учителя в Тринадесета глава, той по погрешка взема феса на хаджи Смион – нещо, което по-късно ще се окаже като фаталната размяна на доспехите в „Илиадата“! С бунтовническия фес на главата хаджи Смион се вижда принуден да последва Иванчо в неговото бягство в планината (Шестнадесета глава). Както често е изтъквано, тези двама герои Вазов описва с подчертан интерес, сякаш свързани с особена любов–омраза (Цанева 1983: 45). Подозрението на хаджи Смион, че Иванчо някак му е надробил цялата работа, може да се види като комична аналогия на косвената вина на Ахил за гибелта на Патрокъл.

Приключението с бягството на Иванчо и хаджи Смион кулминира в серия от перипетии, които съответстват по комичен начин на събитията около доспехите на Ахил. И хаджи Смион изгубва чуждите доспехи, но не точно както Патрокъл. Когато Иванчо по време на бягството пада в реката, хаджи Смион му се притичва на помощ, като му хвърля феса си. Подобно на Ахил във водите на Скамандър Иванчо замалко не се удавя, но успява да се спаси на брега, „без обуща, без фес“ (Вазов 1976/ 5. т.: 256).

Когато Иванчо и хаджи Смион се скриват в пещерата до реката, ги стряскат шумовете на идиота Мунчо, когото те първоначално смятат за животно. За да уплаши звяра, Иванчо надава рев, описан от Вазов така:

Внезапно Иванчо го огря луча на вдъхновение. Той реши да подплаши животното, разширочи устата, изпули си страшно очите, сбърчи си мъченически челото, изкриви безобразно долнята челюст и нададе един ужасен нечовешки вик, в който се смешаше ревът на мечката, музиката на магарето и виенето на вълка.

Дупката заехтя, а след нея всичките пущинаци (Вазов 1976: 258).

В Осемнадесета песен на „Илиадата“ – цитираните събития се разиграват в Осемнадесета глава на „Чичовци“ – Ахил очаква новите си доспехи, за да се включи в боя. От другата страна на защитния вал кипи битката за тялото на Патрокъл. С помощта на богините Ирида и Атина Ахил успява да се намеси, макар и без оръжие, като се показва на вала и с трикратния си рев спасява мъртвото тяло на Патрокъл. Както е известно, описаните комични съответствия с аристиите на Хектор, Патрокъл и Ахил, в „Чичовци“ завършват според законите на жанра – щастливо. Най-важните герои се завръщат с нови фесове, недоразумението с прокламацията се изяснява и споровете в Джаковото кафене продължават.

Вазовата повест съдържа множество детайли, които нямат функция в сюжетното действие и само привидно служат на пластичното описание на събитията. Освен мотивите на огъня, размяната на фесовете и рева обръщаме внимание на факта, че само в два епизода на Първа глава от „Чичовци“ се въвеждат над 40 лица, от които едва четвърт участват в по-нататъшното развитие на действието. Сякаш героите са въведени заради звучните си прякори (Ганчо Заекът, Фачко Попчето, Иван Бухалът, Иван Головратът, Иван Капазаманинът, Нечо Райчинчин, Иван Разпопа и др.). В никое друго произведение на Вазов нямаме такова изобилие от герои, с такива прякори и минимални характеристики, подобни на формули.

Във Втора и Трета глава от „Чичовци“ авторът описва тейхоскопично подробности от живота на враждуващите съседи. (Изброяването на корабите и тейхоскопията са мотиви от Втора и Трета песен на „Илиадата“!) Тук правят впечатление изброяванията и етимологиите на имената на многобройната челяд на Иван Селямсъза. Че това е своеобразна проверка на войската, става ясно на читателя, когато бащата атакува бездетния съсед с песните на челядта си.

Видяхме, че космосът на българската възрожденска история е изобразен в „Чичовци“ по начин, който очакваме и търсим навсякъде, само не и в българската литература! Трите дни от живота на Вазовите съграждани сме свикнали да виждаме като фотография на нравите и на образите на времето и не можем да си представим, че по същество, макар и с кода на друга литературна епоха, Вазов създава един комически епос, който се оказва близък не само по време с „Одисей“ на Джеймс Джойс. Иронията в качеството си на пределно изместване на мита – по думите на Нортръп Фрай – е онази точка, в която настъпва връщането към мита. По дефиниция модернистите са тези, които прилагат откритата провокация към читателя в търсенето на иноватив-

ни пътища за развитието на литературата. Не е необходимо да сравняваме тук Вазов с Джойс. Достатъчно е да обърнем поглед към Пенчо Славейков и да сравним механизмите, по които той изгражда мистификацията в „На острова на блажените“. Да припомним само главата „Велко Меруда“ като ирония смесица от биографиите на Вазов и Константин Величков – в очерковата част и междутекстовия диалог с лирическото творчество на двамата в поместените стихотворения!

Как процедира Вазов: през 1883 г. в сп. „Наука“ оповестява рецензия на актуален български превод на „Илиадата“, която не излиза. През 1884 г. представя в своята „Българска христоматия“ сбогуването на Хектор и Андромаха. През 1885 г. излиза повестта „Чичовци“, комически епос в традицията на „Батрахомиомахия“, хумореска, в която – както се смята до днес – изобразява достоверно своите съграждани. Това са единствените паратекстуални факти, свързани с изумителния литературен експеримент, който привидно наивният „български Омир“ създава на върха на доминиращия етноцентричен и панреалистичен дискурс на първата следосвобожденска декада. Логично е да допуснем, че това не е бил единственият експеримент на големия писател, но за да се наслади днешният читател на открития, подобни на демонстрираното в настоящото изложение, би трябвало да гледа на произведенията на българската литература като на произведения от световната литература, т.е. да си подари в буквалния смисъл на думата един празник на четенето като Bloomsday.

ЛИТЕРАТУРА

Вазов 1976: Вазов, Ив. *Повести*. (*Събрани съчинения в двадесет тома.*) 5. т. София: Български писател, 1976.

Геземан 1966: Gesemann, W. *Die Romankunst Ivan Vazovs: epische Studien*. München: Verlag Sagner, 1966.

Жечев 1995: Жечев, Т. *Въведение в новата българска литература*. София: Просвета, 1995.

Игов 2001: Игов, Св. *История на българската литература*. София: Сиела, 2001.

Кап 2004: Kapp, V., Kiesel, H., Lubbers, Kl., Plummer, P. *Subversive Romantik.* Berlin: Duncker u. Humblot, 2004.

Кришер 1971: Krischer, T. *Formale Konventionen der homerischen Epik*. München: Beck, 1971.

Латач 2001: Latacs, J., Theune-Großkopf, B. E. *Troia: Traum und Wirklichkeit*. Darmstadt: Wiss. Buchgemeinschaft, 2001.

Омир 1976: Омир. *Илиада*. София: Народна култура, 1976.

Шадевалд 1975: Schadewaldt, W. *Der Aufbau der „Ilias“: Strukturen und Konzeptionen*. Frankfurt a. M.: Insel, 1975.

Шайн 1984: Schein, S. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. Berkely: University of California Press, 1984.

Цанева 1983: Цанева, М. *Иван Вазов*. София: Народна просвета, 1983.

Юхач 2000: Юхач, П. Реалност и мит: Слова на живота и слова на литературата. – В: *Литературен форум*. 2 (5.09.2000): 4–5.

Янев 1989: Янев, С. *Пародийното в литературата*. София: Наука и изкуство, 1989.

ЕПОС И МОДУСИ НА РЕПРЕЗЕНТИРАНЕ: ВКЛЮЧВАНЕ НА ИСТОРИЯТА В „КЪРВАВА ПЕСЕН“ И „ЧЕДА НА БАЛКАНА“

Сирма Данова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

It is often claimed in Bulgarian literary history that there is no national epic. In this paper I discus another interpretative possibility according to which Pencho Slaveykov's poem „Bloody song“ (1911–1913) can be regarded as the Bulgarian epic. This was suggested by Dr. Krastev. On the other hand, the poem „Children of the Balkans“ (1928–1930) by Kiril Hristov proposes a different kind of representation of the Bulgarian which is not historical, but anthropological. „Children of the Balkans“ is an intriguing specimen of modern epic with an important breakthrough in the language of comic. In this aspect Kiril Hristov's poem is shown to accomplish a kind of linguistic alternative to „Bloody song“.

Key words: modernity, epic, representation, history, anthropology, language

Базово за българските литературни истории е твърдението, че националният епос е непостигнат, несбъднат и че неумолимата тяга към него моделира други литературни изражения, други жанрове, които са определяни снизходително като „специфични“. Манифестираната празнота в литературата е сериозна и строга, особено що се отнася до регистрите на жанра. Общо място в историите на литературата поне до 1944 г. е твърдението, че липсва легитимирана в жанра си национална епопея[1]. Оказва се, че литературната история е моделирала празен жанров канон. Изплъзването от тази квалификативна линия разчита на явяването на залози, белези, имена и сюжети, които потенциално съдържат неканонична представа за българската модерност.

Едно от тежките обвинения спрямо поемата „Кървава песен“ (1911–1913) е, че появата ѝ е ненавременна заради избора на жанрово поле. Когато излиза за първи път посмъртно като единно цяло, литературен факт са романите на Вазов. Мярата на Славейков обаче е друга. Тя граничи с двадесетгодишни усилия и с чужда култура. Славейков започва да пише поемата в Германия в края на XIX в. Замисълът му кореспондира със зародения вече глад за идентичност на нациите, съответно с търсенето на форма, която да втвърдява

[1] Интересна е реториката на отрицанието в представителните литературни истории на 40-те: „...но все пак тя не можа да се наложи като национален епос“ (Константинов 1942–1943: 210); „Славейков не можа да осъществи напълно желанието си да създаде голяма национална епопея“ (Николов 1947: 44). Прави впечатление успоредяването на номинативите „епос“ и „епопея“. Д-р Кръстев от своя страна ги смесва, говорейки ту за „грандиозна национална епопея“, ту за „Славейковия епос“. В по-близко време нужно е да посочим труда на Пламен Тотев „Българският блян по епопея“ (1995), който държи да дефинира разликите между „епос“, „епопея“ и „епопейно“. Нашето изследване не следва разграничението между епос и епопея, тъй като изхожда от Пенчо-Славейковия немскоезичен номинативен модел.

големи наративи за ставането на нацията. Разбира се, образците на такива наративи са антични. Нуждата от репрезентация на преломно за общността събитие съответства на нуждата от трансформация на миналото в основополагаща история.

Съществува обаче и друга критическа нагласа, която припознава недвусмислено поемата „Кървава песен“ като българския епос. Почти неизвестна е лекцията на д-р Кръстев за Пенчо Славейков в Скопие, четена на 11 май 1918, година преди смъртта му. Тя се съхранява в архива при БАН под формата на бележки и стенографически записки. Не е изненадващо, че още в началото на етюда се срещаме с тезата: Пенчо Славейков е „национален поет“. Изявата на д-р Кръстев има мащабна задача, свързана най-общо с характеризиране и контекстуализиране на Славейковото творчество и с откроряване на „Кървава песен“ като репрезентант на българската народна душа. Колкото до „Кървава песен“, тя е приближена до големите опуси на Омир, Данте и Мицкевич. „Но най-висшето проявление на стремлението на Славейков да създаде национално изкуство представлява споменатият вече епос – „Кървава песен“, която рисува борбата на българите за свобода и целеустремен политически живот.“[2] Когато Кръстев чете етюда си в Македония, в България за Пенчо-Славейковата поема не се говори. Категорическото отъждествяване на твореца с проекта за „национално изкуство“ е някак по-достъпно и неопровержимо в чужда среда. Триадата „национален поет“–„народна душа“–„национално изкуство“ фундира етюда на д-р Кръстев. Много силно тази основа присъства и в късната му книга „Христо Ботев, П. П. Славейков, Петко Тодоров и П. К. Яворов“ (1917). Ако прибавим към нея и Славейковите платформи „национален театър“, „национална култура“, „национален език“, „национален художник“, виждаме една визия за литературата, ангажирана с националното, но без да бъде идеологически съсредоточена в настоящето. По времето на кръга „Мисъл“ Държавата не се интересува от литературата. Механизмите за контрол и санкции се конструират в следващите десетилетия. Д-р Кръстев откроява епоса като форма на „национално изкуство“. При това жанровото съзнание на д-р Кръстев не е независимо от жанровото съзнание на Пенчо Славейков. В етюда откриваме пространно изброени четири условия за създаване на епос, от които можем да изведем, че картината за свят на българите се моделира чрез рисуване и възсъздаване, а не чрез отражаване и възпроизвеждане. Това само по себе си представлява различно ниво на репрезентация, отсъстващо в „Епопея на забравените“ и военната лирика на Вазов напр. Настояването у Вазов, че епопеята не е нищо друго освен самото събитие, може да бъде буквализирано със стиха „с кръвта си ний чъртайм велика епопея“[3]. Оразличаването от Вазо-

[2] Кръстев, К. „Кървава песен“ като българска национална епопея. Етюд. Архив при БАН, ф 47 К, арх. ед. 106.

[3] Цитираният стих е от стихотворението „На Пиер Лоти“ от книгата „Под гърма на победите“ (Вазов 1921: 10). В стихосбирките „Епопея на забравените“ „Сливница“ и „Песни за

вия репрезентативен модел има своите корени в естетическото. Тъкмо с това може да се мотивират и бавното писане и пренаписване на „Кървава песен“. Епосът се оказва онази форма, която непрестанно опипва език, който да се оттласква от мономерността на историята. Спрямо параметрите, изведени от Кръстев, можем да кажем, че те не произхождат от някакви естетически теории за същината на епоса. По-скоро те са мислени вторично – спрямо текста на „Кървава песен“.

Въпросът е как специфизацията на културно-строителен опит отстъпва място на една култура на себевглеждането, свързана с опита на паметта, с усилието по забрава и усилието по идентичност. Този въпрос със сигурност е вълнувал Пенчо Славейков, макар че в статията за Мицкевич изрично подчертава, че персонажите не бива да бъдат подлагани на каквато и да е индивидуализация. Важно размишление за епоса откриваме в режима на изброяването на липси: „В съвременна Европа няма теми за епос, както и няма поет със специфична нервна организация, който да се наеме с възсъздаване на пълен културен образ на един народ с всичките подробности, които именно правят интересен и характерен тоя образ“ (Славейков 1959: 4: 88). „Възсъздаване на пълен културен образ на един народ“ е пределно кратката визия на Пенчо Славейков за епоса. Тя съдържа силен репрезентативен залог, съсредоточен в думата „възсъздаване“. „Въззрение“, „възсъздаване“, „възмогване“ не са случайни понятия в поетическия речник на писателя. Конкретно „възсъздаване“ описва една творческа нагласа, концентрирана не в миметичното включване на историята, а в боравенето с нея и вписването ѝ в по-мащабен проект за памет. Славейков мисли епоса при Мицкевич като теологическо свидетелство на националния дух, чийто носител е творецът. Подобна визия не е изненадваща, като се има предвид влиянието на немския класически идеализъм върху Кръстев и Славейков.

Накратко, можем да определим, че за Славейков и Кръстев епосът е художественият репрезентант на „качественото повишаване“[4] на един народ, продукт на религиозна работа в езика.

Бихме искали обаче в определението за епос да изявим още един аспект – основополагащата роля на културната памет. В известен смисъл творецът е не просто неин носител, а и неин създател. Включването на месианистичната линия мотивира подобна представа. Ян Асман допуска наличието на „нещо сакрално“ (Асман 2001: 51) във външното моделиране на културната памет. „Кървава песен“ буквализира един от аспектите на „паметта като съпротива“ (Асман 2001: 71) в условията на властта на Другия. Функционални на подобно значение в поемата се явяват фигуративите на спомена, бляна и видение-

---

Македония“ могат да бъдат открити много смислови двойници на предложения стих.

[4] Изразът принадлежи на Томас Ман, определящ сам книгата си „Вълшебната планина“ като роман на „качественото повишаване“ в лекция пред студенти от Университета в Принстън (Ман 1975: 1: 214).

то. С това можем да мислим паметта и времето в обща концептуална рамка, основана на принципа на повторението. Вече коментирахме един от неконвенционалните ходове на автора – въвеждането на говорещ субект, който се появява в ключови зони на текста (Пролог, Прелюдия, Епилог, началото на Осма песен в сборник „Мисъл“). Говорителят персонифицира биографичното време. Текстът „Кървава песен“ обаче борави с много по-сложни темпорални равнища. От една страна, е изработена историческата регламентация, вписана в юдеохристиянската телеология и апокалиптика. „Кървава песен“ слива наративите на Априлското въстание и Освободителната война. В идеологията на жанра е да представи военното време като неразривно. Славейков е означил този преход като „прескок“ в един от плановете на „Кървава песен“. Така проектира творбата като образ във величието на континуалността. Нужно е да имаме предвид, че поемата на Пенчо Славейков е издадена първо на шведски език от слависта Алфред Йенсен по повод на регламента на Нобеловия комитет. В чуждия контекст събитието в „Кървава песен“ бива разпознато през увеличаващ фокус като българския сюжет за ставането на нацията. Можем да твърдим, че още от предговора и изобщо в целия преводачески проект Йенсен разчита на едно смесване на фикционално и историческо. Пример за това е запазването на името Бенковски вместо Войводата, както е в по-късните редакции на поемата. Употребата на реалното име е свързана с легитимирането на една памет, която в отстраненността на чуждоезиковия контекст сама по себе си изглежда достатъчно друга, достатъчно фикционална. По този начин, опрян в историята, преводът усилва репрезентативната функция на литературата. Това, което в националния контекст бива разпознавано като памет, в чуждия се оценностява като знание.

От друга страна, на сюжетно ниво в „Кървава песен“ се проектира и едно „спиране“ на линеарността на времето, където има друго „траене“, разпознаваемо като циклично езическо време. Този темпорален модус е характерен за прелюдията към втората песен на „Кървава песен“. Той не може да бъде изграден нито посредством биографичната, нито чрез колективната памет, тъй като е предмет на културната памет или на художественото конституиране на културна памет. Съвместяването на двата модуса издълбава хронологическите срезове на „Кървава песен“, в които езическото време изглежда приспано, но траещо. Тези отвори на текста изработват дълбинната митична структура на поемата. В концепцията на Славейков темпоралният модус на мита снабдява с отколешност. Не е по силите на биографичната памет да стори това. Разсъждението за „историософското изкушение“ (Цанов 2006) на Пенчо Славейков би било бедно, ако не мислим културната памет като част от концептуалното сюжетопораждане на времето в „Кървава песен“. Именно с изработването на сложни времеви перспективи, обхващащи в единство паметната история, субекта с памет за детството, легендарния Балкан с памет за мита и не на последно място, текста като памет за литература, „Кървава песен“ настоява на

своята времевост, удържаща епоса. Относно постановката на историческото събитие авторът не е направил нищо много различно от Захарий Стоянов и Вазов, но не защото, както обяснява Боян Пенев, събитието още се помни от очевидци и не подлежи на интерпретация[5]. Славейков гледа на историята само като на средство за моделиране на културен образ на общността. Освен това историята е вписана в много по-широк ценностен регистър, който бихме могли да наречем теологичен. Още в пролога на „Кървава песен“ се появява идеята за т.нар. апокалипсно слово (Славейков 1958: 3: 6), епистемата на новото настояще. Централен проблем за „Кървава песен“ е как да бъде проектирана обещаващата вечност античност, онази сакрална субстанция в мита, на която настоява Асман. Това е проблем, свързан с литературното достижение на текста, с античната мяра. Заедно с това античното е и отколешно, то е трезор на културни универсалии. Що се отнася до теологическия регистър, употребата на биографичното време има важна функция. Ако се вгледаме в сюжетната рамка на „Кървава песен“, няма да е трудно да видим, че тя започва със спомен и завършва с очакване. Последното предсмъртно „Ето!“ на Младен пред образа на Белий генерал е функция на такова очакване. Месианистичната линия изплува и при мотива за народа творец в речта на стария Дивисил:

Това е висшето творение,
на воля и любов на скрития живец
в народната душа. На всякой е творец
народ задачата да създаде е д и н и й,
подир когото той ще тръгне, за да мине
морето кърваво, червеното море
на временни беди, – да дойде и да спре
отвъд, в желаното, което се не види.
Такъва само се народ на бога свиди,
народ творец, – родил в живота свой Мойсей:
Мойсей, единия, в когото бог живей,
едничкий за смъртта на който бог е плакал.
(Славейков 1958: 3: 209)

Дивисил е най-преданият читател на Библията в „Кървава песен“. В речта на Дивисил Мойсей се мисли като тъждествен на е д и н и й, метафизичен конструкт, който носи субстанцията на народната душа. Е д и н и й не е нито конкретен герой, нито свръхчовек. С него се въвежда мощна реабилитация на понятието „народ“ в концептуализациите на Пенчо Славейков. Така или

[5] В архива на Боян Пенев има ръкопис, наподобяващ бележки за лекция върху „Кървава песен“. Ето как обяснява точно „една важна пречка“ на „Кървава песен“: „Историческото събитие е станало твърде скоро, познато е в подробности и не позволява значителни промени заради художествен интерес. Художникът не може да прави големи промени като Гете в Egmont.“ АБАН, 37К, а. е. 757.

иначе появата на подобна визия в „Кървава песен“ е свързана с диалектиката на блян и очакване. Можем да допуснем, че визията за народа творец е продукт на една „социална теология“ (Ангелов 1906), която включва комплекс от секуларни представи за преодоляване на политическия натиск на настоящето. Само по този начин апокалиптиката може да означава и ново начало на историята, буквализирано във фразата на Белина „Започна се от днес историята!“ (Славейков 1958: 3: 142).

...

Поемата „Чеда на Балкана“ на Кирил Христов (1939) възниква като нихилистична алтернатива на „Кървава песен“. Целеполагането на ведростта и живота е в основата на един проект – антитеза на „тежестта“ на „Кървава песен“. („Тежестта на езика“ е непроменима във времето критическа константа, с която се мисли „Кървава песен“.) От гледище на жанровата теория поемата на Кирил Христов може да се изследва като идиосинкразия на модерен епос, като друг вид репрезентация на българското. И двата текста разграждат жанровите механизми. Важна особеност на поемата „Чеда на Балкана“ е свързана с нейния тълкувателен ангажимент, с което подрива конвенцията епосът да не бъде мисловен. Кирил Христов изгражда по-различна мотивация на своя текст. Той желае да измести фокуса от историята и мита към едно тълкуване на проблемите на българския народ, което можем да определим като антропологическо. И в следговора към първото издание на „Чеда на Балкана“, и в едноименната архивна история на написването ѝ поетът извежда експлицитно проблема за „расовия хаос“, коментиран като основния фактор за липсващата органика на българския народ. Другият мотив е свързан с т.нар. полова незадоволеност (Христов 1928–1931: 1) на българина. Модерното настояще е онази инстанция на дистанциите, която прави възможно художественото произведение да функционира като критика на определен социокултурен модел. Това всъщност е най-интересно за отбелязване. Антропологията се превръща в начин на репрезентация, тъй като стои на мястото на мита и историята, задавайки определен аналитичен ракурс на текста, несвойствен за епическата форма. Именно затова на историята се гледа не като на йерархизиращ конструкт, поместващ наративите на героичното и величавото, а като на „ниша“, приютила проблемите на българския народ. Новата модерност на Кирил Христов може да бъде също толкова интригуващ предмет на изследване тъкмо заради отказаната рефлексия в предходни литературни модели. Освобождението на езика, проектирано в „Чеда на Балкана“, предвижда и моделира един много важен пробив в смешното, който се превръща в модус за опознаване на „незавършеното настояще“. От друга страна, подкопавайки собствената си жанрова представа за епос, Славейков настоява на правото си на „втора рефлексия“, а с това и на опита си за помирение. Антиципацията на „неосъщественото старо“ (Адорно 2002: 44) е в основата на постановка-

та за помирението на художественото произведение, разгърната в книгата на немския философ, социолог и музиколог Теодор Адорно „Естетическа теория“ (1970). Теологическият шифър на понятието за помирение е задействан в теоретичния опус със сюжетната линия на очакването. На разомагьосаното и непомирено емпирично време е противопоставено естетическото време на художественото произведение, преизпълнено с обещанието за щастие, което не се сбъдва.

ЛИТЕРАТУРА

Славейков 1911–1913: Славейков, П. П. *Кървава песен.* Ред. д-р К. Кръстев. София: Александър Паскалев, 1911–1913.

Славейков 1958–1959: Славейков, П. П. Събрани съчинения. София: Български писател, 1958–1959.

Христов 1928–1930: Христов, К. *Чеда на Балкана. Епическа поема.* [С илюстрации от Борис Денев] София: Придворна печатница, 1928–1930.

Христов 1967: Христов, К. *Съчинения.* Т. 4. София: Български писател, 1967.

Адорно 2002: Адорно, Т. *Естетическа теория*. София: Агата – А, 2002.

Ангелов 1906: Ангелов, С. Социална теология. – В: *Мисъл*, 1906 (105–118).

Асман 2001: Асман, Я. *Културната памет.* София: Планета 3, 2001.

Вазов 1921: Вазов, Ив. *Съчинения. Лирика.* Т. 5. София: Александър Паскалев, 1921.

Константинов 1942–1943: Константинов, Г. *Нова българска литература от Паисий Хилендарски до наши дни. Част втора.* София: Хемус А. Д., 1942–1943.

Кръстев 1917: Кръстев, К. Христо Ботйов. П. П. Славейков. Петко Тодоров. Пейо К. Яворов. София: Ал. Паскалев и с-ие, 1917.

Лукач 1989: Лукач, Д. *Теория на романа.* София: Наука и изкуство, 1989.

Ман 1975: Ман, Т. *Литературна есеистика.* Т. 1. София: Наука и изкуство, 1975.

Николов 1947: Николов, М. *История на българската литература от Петка Славейков до Втората световна война.* Трето преработено и допълнено издание. София: Прогрес О. О. Д-во, 1947.

Фуко 1991: Фуко, М. Що е автор? – В: *Литературен вестник*, бр. 20–21, 1991.

Цанов 2006: Цанов, Ст. Кървава песен – историософското изкушение на Пенчо Славейков. – В: *Историософски аспекти на българската литература.* Шумен: УИ „Еп. Константин Преславски“, 2006.

КАНОНИЧНАТА „ДВУДОМНОСТ“ НА „ГОРСКИ ВЕНЕЦ“ НА П. П. НЕГОШ

Ина Христова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The article raises the issue of the dual belonging of the poem *The Mountain Wreath* – both to the Serbian and Montenegrin literary canons. The analysis is focused on those poetic content which form the canonical potential of the poem and validate its dual canonical belonging. The aim of this research is to show how the poem fits into its structure mythopoetic ideas and attitudes, which have already been formed in the collective consciousness of the Serbs and Montenegrins. From this perspective, the question of the ethno-cultural identity gives way to the values of the shared past, which leaves the same traces in the collective memory and establish a common vocabulary of myths, symbols and patterns.

Key words: Montenegrin and Serbian literary cannons, Kosovo tradition, etica heroica Montenegrina, etno-cultural identity, national identity

Поемата „Горски венец“ на П. П. Негош е творба, поделяна от два литературни канона – черногорски и сръбски. В последното десетилетие една от водещите тенденции в черногорската интерпретация на Негош е изтъкването на националната специфичност на неговото творчество в съгласие с принципната нагласа на актуалната социокултурна и политическа авторефлексия. Приобщаването на Негош към сръбския литературен канон е традиционно мотивирано от множеството сходни и общи моменти както в цялостното културно-историческо и духовно наследство, така и в комплекса от митове, символи и образци, конституиращи колективната памет и културната идентичност на сръбската и на черногорската общност. В актуалния момент формиралата се през XIX в. концепция за единен сръбско-черногорски културен и литературен канон на романтизма е атакувана и оспорвана от позициите на тясно разбраното етнокултурно тълкуване на Негошевото творчество.

Формирането на канона, неговото валидизиране или оспорване, преоценяване и разрушаване са по дефиниция обвързани с идеологическата и политическата конюнктура. „Канонът на великите книги (...) е обусловен от художествените достойнства на избраните творби в по-малка степен, отколкото от политиките на властта...“ (Protrka 2008: 12). Обусловеност, която е еднакво валидна и за средата на XIX в. (когато започва канонизацията на „Горски венец“), и за днешните дебати около Негошевото „сръбство“ или „черногорство“.

Оставяйки настрана въпроса за неизбежната обвързаност/зависимост на механизмите и стратегиите на канонообразуването от политическия фактор, тук ще съсредоточим вниманието си върху онези вътрешноприсъщи на поемата „Горски венец“ поетически съдържания, които съставят каноничния потен-

циал на творбата и валидизират каноничната ѝ „двудомност“. От тази гледна точка въпросът за Негошевото „сръбство“ или „черногорство“ отстъпва пред факта на вградените в текста ценности на едно споделено общо(балканско) историческо битие, което неизбежно оставя едни и същи следи в колективната памет и предполага общ речник на митове, символи и образци. „Горски венец“ на П. П. Негош конструира естетическата си ценност и канонична представителност, като довежда до поетическия език и вписва в поетическата си структура познати, вече формирали се в колективното съзнание на сърби и черногорци митопоетически представи и нагласи, чрез които общността мисли себе си и света. Именно тази познатост/разпознаваемост в най-голяма степен осигурява каноничния, съответно идентификационния, потенциал на творбата – „Идентичността следва да се идентифицира върху основата на онова, което е вече идентично“ (Luhman; цит. по Protrka 2008: 28).

Поемата събира две мощни идентификационни ядра – сръбския косовски мит и черногорското юначество, в единна ценностна парадигма. Нейната канонизация през XIX в. изразява етоса на едно време, за което е насъщна нуждата от героическото; тя се опитва да запълни една (обща) празнота, недвусмислено артикулирана от трафаретния (от днешна гледна точка) мотив за заспалото юначество, драматично актуален за южнославянските култури от този период. Но Негошевата интерпретация на юначеството съществено се отличава от останалите южнославянски версии на мотива. Тя възпроизвежда специфично черногорския юнашки етос – *чојство и јунаштво,* който в актуалния момент е все още действащ образец на мислене и поведение за черногорската общност.

Според Йован Цвиич като еманация на черногорския манталитет категорията *чојство* означава определен модел на поведение, мотивирано от представите за чест, смелост и справедливост, които са решаващи при определянето на социалния статус на индивида в общността (цит. по Иванова 2011: 125). Най-важният аспект на тази специфична социокултурна категория е отъждествяването на юначеството с човешкото в неговата най-висша проявеност: „... в борбата индивидът чрез своето юначество потвърждава своята човешкост“ (Дамњановић 1990: 42). В сравнение с „човјек“ думата „чојк“ съдържа подчертан оценъчен компонент, а *чојство* всъщност назовава черногорската представа за юначеството като морална свръхценност (Иванова, пак там). За разлика от обичайния стереотип за балканския юнак, мислен през определен набор от физически и психологически характеристики, черногорският юнак е преди всичко *човек на честта*. Именно това свръхоценностяване на честта е основополагащият елемент на черногорската етнокултурна идентичност и доминанта в представата на другите за черногорците.

От друга страна, фундаментът на сръбското национално самосъзнание е прекомерно развитото чувство за национална чест, достигащо според някои интерпретации „ранг на културен фундаментализъм“. В колективната памет

националната чест неизменно се свързва с Косовската битка. Традицията превръща Косово в амбивалентен символ – на историческия крах и невъзвратимата загуба (Косово като „гробница“ на сръбската държавност), но и на националната гордост, подхранвана от героичната съпротива, оказана от сърбите под предводителството на княз Лазар. Около този централен символ се организира и комплексът от ценности и представи, чрез които се мисли колективната идентичност – сръбското име и сръбската слава, юначеството и мъченичеството, култът към предците. Косовският мит „издига сърбите в ранг на небесен народ или най-малкото поддържа визията за богоизбраност...“ (Тодоров 2000: 44). Но тази визия не успява да покрие със забрава срама и предателството. Напротив, в сръбския случай колективната памет спомня и запаметява и срама, и предателството. Именно това помнене поддържа живи раните на колективната памет и подхранва мита за проклятието, което тегне над сръбската историческа съдба. Мотивът за Божието наказание и проклятие, с който започва първата песен на хорото („Бог на всички сърби се разсърди/зарад греховете им големи!“), експлицира Негошевата концепция за страданието като наказание и изкупление заради „сръбския прародителски грях“, превърнала се в устойчива парадигма на сръбската философия на историята (вж. Gil 2009: 85–94). Най-тежко сред „смъртните прегрешения“ на предците безспорно е предателството – асоциациите, които „проклетата косовска вечеря“ извиква с Тайната вечеря от Новия завет, са елемент от неизбежната християнизация на мита. Но в цялостната концепция на „Горски венец“ интерпретацията на греха/предателството и наказанието много повече се вписва в духа на Стария завет – и по отношение на унаследяването на греха (пак там: 89), и в разбирането на изкуплението като тясно обвързано с правото на отмъщение. Именно в тази интерпретация идеята за Косово като „кобно пранaчало“ на предателството и проклятието се пресреща с черногорския героически кодекс на мислене и съществуване, чиито най-важни компоненти са защитата на честта (лична, родова, колективна, национална), кръвното отмъщение, борбената храброст. Предателството е най-тежък грях и то е строго санкционирано, особено когато нарушава целостта на племенната общност. Ако в колективната памет косовското предателство остава завинаги свързано с името на Вук Бранкович, емблематичното име на черногорското е Синиша Църноевич – Скендер бег. Затова и третата песен на хорото, която изговаря майчината клетва, налага представата за Синиша Църноевич като първообраз на черногорското предателство и експлицира като неизбежна негова последица кървавото братоубийство.

Помненето на предателството отключва, мотивира и изисква случването на черногорската „Вартоломеева нощ“ (според народното предание, което остава исторически непотвърдено – организираното от владиката Данило в началото на XVIII в. избиване на приелите исляма черногорци). Въпросната „*истрага потурица*“ е централното събитие, върху което се изгражда драма-

тико-епическият сюжет на „Горски венец“. Много важна особеност на поемата е фактът, че в художествения свят на творбата самото събитие „не се случва“ – то остава зад кадър, а в сюжетния пласт присъства като вест (изговорена и огласена в свидетелския разказ на очевидец) и като помен/възпоменаване на „душите на народните витязи“, отслужен, противно на църковните предписания, навръх Бъдни вечер. Подобно изместване на епическото събитие намира своето обяснение не само в жанровите предписания, но и в нагласите ѝ да го „оправдае“, аргументира и оценности. Зад тези нагласи стои ясното съзнание за моралната му неприемливост и етическа недопустимост от гледна точка на универсалните човешки ценности. Затова и действителният конфликт, върху който се конструира творбата, е не толкова между двата свята, колкото между различните гледни точки, основания и мотивации на черногорската Вартоломеева нощ. Или казано иначе, в драматическата форма на „Горски венец“ се разгръща дебатът за злото и насилието в името на една представа за национално добро, мислено през идеята за хомогенността (верска, етническа, културна). Срещу тази ключова за творбата идея се прокрадва, но бива отхвърлена, алтернативата на черногорската драма – националното единение, основано не върху изтриването на различията, а върху националното помирение: „…помежду си да открием начин/и да помириме двата рода“[1].

Изключването на тази алтернатива е една от най-важните задачи на произведението – само представянето ѝ като невъзможна и дори немислима е в състояние на оправдае братоубийството. Така цялата поетическа енергия на „Горски венец“ е насочена към прилагането на стратегии и изработването на аргументации, оправдаващи и легитимиращи „събитието“ като морален акт и „исторически“ факт. В съответствие с особената структура на творбата, която съчетава народнопесенната поетика с елементи на литературния романтизъм, осмислянето на събитието се осъществява чрез два вида вписвания – в „разказа“ на колективната памет и в драмата на владиката Данило. Герой, който присъства в текста и като проекция на историческата личност, и като романтически конципиран образ на духовния водач – духовно извисен и самотен. Но най-важната поетическа функция на образа на черногорския владика се определя от драматичното раздвоение между етическата му и духовна личност и историко-политическата му мисия.

В литературата за „Горски венец“ многократно е посочвана и обстойно изследвана художествената функция на хорото като специфична особеност на поетическото изграждане на творбата. В контекста на настоящето разглеждане за нас е важно устойчивото вграждане в творбата чрез хорото на епическата гледна точка във функцията ѝ на гледна точка на общността към самата себе си. Именно тази гледна точка е основният фактор за оправдаването на решението за избиване на потурчените, представяйки го като колективен опит

[1] Всички цитати са по Негош, Петър П. Горски венец, прев. Д. Пантелеев, София: Български писател, 1949.

и мъдрост, съхранена и пренасяна през вековете. Морална дилема за нея не съществува, защото оценката и осмислянето на настоящето се произвеждат от гледната точка на миналото – то осигурява моралния кодекс на настоящето. Лишаването на настоящето от неговия индивидуален смисъл и ценност се осъществява и чрез подчертано ритуалното изграждане на художественото пространство. Местата, на които се изпълнява хорото, са ритуалните пространства на гумното, пред църквата и край огъня. Самият епически разказ е вграден в текста чрез танца на хорото, който по силата на ритуалната си същност прекъсва профанното и пренася в митичното време на предците. Именно тук събитието от настоящето попада в „стоманената схема на косовската мисъл“ (Андрич) и се осмисля като повторение – възпроизвеждане на архетипа на юначеството и изпълняване на „прадедовския“ завет. Избиването на потурчените намира своето непоколебимо и окончателно основание в „измиването“ на срама от първопредателството и възстановяването на уязвеното чувство за чест.

В художествения свят на творбата епическата гледна точка се пресреща с обособената от колективното мислене индивидуално-рефлексивна гледна точка на владиката Данило. Тази различна перспектива проблематизира „истините“, утвърдени в епическия свят, но само привидно; подлага ги на съмнение, но всъщност ги препотвърждава. Това обаче се случва от позициите на едно настояще, мислено не като повторение на миналото, а в неговата уникалност и актуални потребности. Във философските размишления на владиката Данило локалното събитие е осмислено и оценностено чрез вписването му в световния исторически процес – като момент от грандиозния сблъсък на кръста и полумесеца. Миналото вече се възприема не като „митическо“, а като историческо; то е обект не на възпроизвеждане, а на позоваване – в опита и необходимостта да се очертаят стратегиите на едно настояще, в което е застрашен националният суверенитет.

В монолозите на игумена Стефан „войната“ на противоположностите е видяна като висш битиен закон и тази интегрална визия за света не само „космизира“ черногорската драма, но и легитимира черногорския юнашкия етос, вписвайки го в един универсален етически порядък. И двамата герои са ситуирани в пространството на другостта – самотната отделеност на владиката Данило е прикрепена като устойчива авторска характеристика на неговото присъствие. Слепотата и постоянната замисленост, говоренето със самия себе си проектират в образа на игумена Стефан чертите на Мъдреца, провиждащ с духовното си зрение светлината и правия път. Неговата роля в творбата е ясно указана – да просветли колективния път, да пречисти общността от греховете ѝ и да я изведе от мъката към радостта. (Но тази радост от кървавата победа е твърде различна от онзи „сребърен смях“, през който Чърнянски ще прочете Негош в опит да открие другото възможно, но неслучило се национално битие.) Не така ясна и недвусмислена е позицията на владиката Данило. Мисията му на духовен водач

и обединител на общността го превръща в инициатор и „идеолог“ на едно насилие, което индивидуалният му морал не приема, и именно това раздвоение е в основата на вътрешната му драма: „Щом за днешния ни сбор помисля –/ пламъци от ужас ме обхващат/ брат със брат ще почне да се бие, (…)“

Затова и сборът на войводите е свикан срещу Деня на Свети Дух, вдъхновител на пророците, в чието име християнинът се кръсти и благославя – в опит за набавяне на липсващите етически основания и за преоткриване на мъдрото (в светлината на християнските ценности) решение. Но гледната точка на владиката, изразяваща една вече формирана индивидуална система от нравствени ценности, среща постоянния коректив на войводите, за които косовската мисъл е „понятна и проста, както и самият живот“ (Андрич 1983: 92). Именно тази „яснота“, недопускаща съмнение и преоценка, репликира вътрешните терзания на владиката като *кукане на кукавица* и черпи основанията си от все същата изначална историческа травма: „Нашата надежда е зарита/ в косовската гробница свещена./ Леко е в добро добър да бъдеш/ в мъката юнакът се познава.“

Реконструкцията на образа на миналото в „Горски венец“ и вграденият в нея националноидентификационен образец отчитат именно тази *обсесия от загубата,* превръщаща националното живеене в *битие в дълг към паметта* (Пол Рикьор). Затова и добре познатият южнославянски мотив за пробуждането на заспалото юначество в творбата на Негош е интерпретиран не само като възраждане/възкресение, но и като *възпоменание* на предците.

В тази посока се осмисля и честването на битката в последната песен на хорото – не само като знак за победата на силите на светлината над силите на мрака, но и като *триумф на прадедите.* И тук се появява Негошевото специфично тълкуване на познатата метафора на искрата, която има широко присъствие в южнославянските литератури. В ръкописния си вариант творбата е носила заглавието „*Извијање искре*“ – заглавие, напомнящо едно устойчиво метафорично осмисляне на народностното пробуждане и самоосъзнаване. Но четенето през този код на Негош би било непълно – защото „ *извијање искре* “ в неговия поетически речник е метафора и на възкресения дух на предците – „О, на прадедите ни душите/ днес над Цетина са се извили/ в бяло ято и са заиграли.“

Ситуирането на триумфа на юначеството в подчертано миторитуален сценарий акцентира изживяването му от общността като колективно прераждане и възстановяване на духовната връзка с предците. Прочетена в този контекст, прословутата Негошева мисъл *Възкресение без смърт не може* набавя смисъла си чрез поетическото изравняване на триумфа на юначеството с космологична победа. Но вписана във философията на определена национална история, тази мисъл рискува да положи основите ѝ върху един прекомерен култ към героичната жертвеност, чийто краен израз е в състояние да уязви основанията за живот и да ги превърне в основания за смърт: „Нека невъзможното се сбъдне!“

С това, казва Андрич, „Негош е пълен изразител на нашето основно и най-дълбоко чувство, защото под този девиз съзнателно или несъзнателно

се водят всички наши освободителни борби от Карагеорги до най-нови дни“ (Андрич 1983: 89). Тази мисъл на Андрич фиксира една от основните отправни точки на съвременната преоценка на „Горски венец“ в определени зони на националната културна авторефлексия. Другата отправна точка е моделът на идентификация на религиозното с националното, който текстът конструира. За южнославянските литератури от този период религиозният фактор е от изключително значение за осмислянето на националния себеобраз, а поетическите визии се изграждат върху основата на единния и неприкосновен християнски мит. При Негош неприкосновеността на вярата е многократно експлицирана, но и неизменно обвързвана с неприкосновеността на националното. В поетиката и в идеологията на „Горски венец“ намира ясен израз превръщането на „наднародностния християнски теоцентризъм в атрибут на етноса и държавата“ (Карагьозов 1997: 31). Знаково в това отношение е често цитираното заклеване в името и вярата на Обилич („Аз във Обилич ви се заклевам“). В същата посока се осмисля и отслужването на помен за душите на „народните витязи“ навръх Бъдни вечер – нарушаването на православния канон е знак за свръхостойностяването на култа към предците и полагането му като най-легитимен в ценностната йерархия на общността. Именно тази сраснатост на религиозното с етническото в образа на националното е повод за съвременното преосмисляне и преоценка на Негошевата творба.

ЛИТЕРАТУРА

Андрич 1983: Андрич, И. *Мостове.* Варна: Книгоиздателство „Георги Бакалов“, 1983.

Дамњановић 1990: Дамњановић, М. „Што је човјек, а мора бит' човјек“ (Његош) и „Зашто човек“ (Ниче). – В: *Његошево песничко дело. Научни састанак слависта у Вукове дане.* Ур. Ј. Делић. Београд: МСЦ, Филолошки факултет, 1990.

Иванова 2011: Иванова, Н. *Българската преводна рецепция на Петър Петрович Негош през XIX век. „Извлечение из Горский венецъ“ от П. Иванов*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2011.

Карагьозов 1997: Карагьозов, П. *Някогашните славяни днес*. София: 1997

Тодоров 2000: Тодоров, В. *„Знам ги аз тях!“ Сърбия и сърбите в българската литература.* София: Гражданско дружество „Критика“, 2000.

Gil 2009: Gil, D. Istorija naroda kao misterija greha, kazne i iskupljenja. Mesto Njegoševih toposa u srpskoj istoriozofiji XX veka. – In: *Njegoševi dani, međunarodni naučni skup, Cetinje, 27–29 jun 2008*: (zbornik radova). Ur. Tatjana Bečanović. Nikšić: Filozofski fakultet, 2009.

Protrka 2008: Protrka, M. *Stvaranje književne nacije.Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća.* Zagreb: Filozofski fakultet, 2008.

ПЪТЯТ НА МАЙКАТА – ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА МИТА В БАЛАДАТА „СЪКРОВИЩЕ“ ОТ К. Я. ЕРБЕН

Таня Маджарова

Пловдивски университет „Пайсий Хилендарски“

In their poetics the romantic writers distance themselves from the rationalistic ideas of the Enlightenment; they initiate the interest to the emotional subjective beginning in the personality. In the center of their ideological search they place the myth as a peculiar set of images, motives, subject-matters, as a way for knowing the infinite, the eternal. In the myth there are revealed the possibilities of a supreme synthesis of past and future, specific harmonizing of the personality in result of the achieved entirety of the being.

Key words: Romantic personality, myth

В своята поетика романтиците се дистанцират от рационалистичните идеи на Просвещението, въвеждат интереса към емоционално-субективното начало в личността. В центъра на светогледните си търсения поставят мита като своеобразен сбор от образи, мотиви, сюжети, като път за познание на безкрайното, вечното. В мита се разкриват възможностите на един висш синтез на минало и бъдеще, специфично хармонизиране на личносттта в резултат на постигнатата цялостност на битието. Връщането към мита е опит да се възстанови изгубеното единство между човека и природата, да се свърже конкретният индивид с безкрайността.

В баладата „Съкровище“ се срещат няколко различни по съдържание и по произход мита, чиито отношения предлагат възможности за смислови вариации. В наглед неособено разгърнатата епическа линия са вместени редица важни моменти – селската жена, която носи в ръцете си дете и на Велики петък „обърква“ пътя към църквата; пред героинята се оказва отворено пространство, в което вижда съкровище; взема от богатството и го занася вкъщи, но там то изчезва (I част); като се връща на пътя към църквата, не намира детето си (II част); след една година, в която страда за своето дете (III част), се оказва на същото място и го „намира“ отново (IV част). Тук в центъра на вниманието е поставен образът на жената – тя преживява изпитание, не успява да го издържи, страда, след което получава така желаната утеха. Не е назован източникът на нейното страдание, но разбираме, че е разигран своеобразен избор – взема от съкровището, но изгубва своето най-мило същество. Ситуацията на оценностяване, която се реализира в условията на размяна, е предпочитана от Ербен („Златният чекрък“). Така за кратко в равноправни отношения се оказват детето и съкровището, съответно действителната майка и майката земя. Дали обаче тази равноправност е неоспорима? Майката разбира допуснатата грешка – златото се е превърнало в глина, а среброто – в камъни:

Místo stříbra jen – kamení,
v šátku pák a ve svém klínu,
o přehroznět´ to mámení!
místo zlata – samou hlínu![1]

След това неколкократно вика детето си, но не получава никакъв отговор. В рамките на тези няколко действия тя разбира какво е изгубила и жестоко съжалява за грешката си. Извършеното от нея е многократно премисляно, то слага печат върху цялото ѝ съществуване. Прави впечатление обаче, че едва след постигането на размяната се отрича възможността за сравняване, за поставяне наравно на съкровището и детето.

Изчезването на детето има отношение към архаичните представи за земята като майка, която поражда всички живи твари. „Животът не е нищо друго освен откъсване от утробата на земята… Всичко, което иде от нея, е дарено с живот и всичко, което се завръща в нея, се сдобива отново с живот“ (Елиаде 1995: 288–289). Освен *архаичния аграрен мит* тук може да се види и част от *митологичния сюжет* за Деметра и нейната дъщеря – детето се изгубва и за майката това е огромно нещастие, но и тук както в античния мит неговата липса не означава непременно смърт. То е съхранено в обятията ѝ, докато собствената му физическа майка страда и го търси.

Името на бога на подземното царство – Плутос (Πλοῦτος) – препраща към проблема за съкровището, тъй като той е възприеман традиционно като владетел на подземните богатства. А названието Плутон (Πλούτων) в гръцката митология е едно от имената на бога, господар на царството на мъртвите. На основата на етимологичната близост и сходството във функциите в митовете се извършва постепенно отъждествяване на Плутос с Плутон (Аид), тъй като на божеството на мъртвите се приписват несметни богатства.

Епическата линия в баладата въвежда атмосферата на загуба, внушава безнадеждност и липса на перспектива, разкрива допуснатата простъпка от героинята и необходимостта да се изправи пред резултатите от своите действия. Във фазата на осъзнаване на случилото се доминират смисловите послания на *християнския мит*. Съкровището е както реалното богатство, което привлича жената, така и идеята за оценяване и откриване на стойностното в живота ѝ. Появява се внушението, че майката не се ражда, а се създава, тя се учи да изпълнява функциите, които са ѝ отредени. В ролята на своеобразен неин наставник се оказва майката земя, еднакво загрижена за малкото дете и за онази, която му е дала живот. Смяната на сезоните е видяна не като редуване на различни природни картини, не като представяне на благата, които всеки от тях предлага на хората, а като следствие от въздействието на майчиното състояние:

[1] Цитираните откъси от баладата „Съкровище“ са по изданието: K. J. Erben. Kytice. Praha. Vyd. Prah, 2011.

Uplynulo léto celé,
jesenˇ, zima uplynula –
nezmírněno v srdci žele,
slza v oku nezhynula.

Нека припомним страданието на Деметра и начина, по който то се отразява на цялата природа. Митът възпроизвежда архетипната ситуация на загуба, при която скърби както конкретната майка, така и подвластните ѝ сили. Без да са пряко назовани, тези архаични нива се съдържат в представената ситуация.

Фолклорен характер има представата за съкровището като своеобразен дар на земята, който сам избира на кого ще се покаже. Тази персонификация подчертава обособяването на неговата „воля“ (Новичкова 2001: 183). Именно тази негова сила е разгърната в моментите, когато жената взема шепи от богаството и го отнася в дома си. Изчезвайки обаче, то става част от един процес за въздаване на добро и зло, превръща се в своеобразен фактор за отсъждане на конкретната човешка постъпка. Нека припомним, че в приказките то се разсипва на прах или изчезва за онези, които не го заслужават.

Епическата линия не спира до момента на загубата. Оттук нататък е въведена идеята за осмислените ценности, за тяхното придобиване в резултат на искрено разкаяние. Християнското разбиране разграничава редица смислови пластове в представата за богатство и ценност:

Господ ще отвори за теб доброто Си съкровище, небето, за да ти дава дъжда на земята ти на времето му и да благославя всички дела на ръцете ти (Вт. 28:12).

Очевидно тук благоденствието на човека е обвързано с Божията воля, с Неговия промисъл, който съпровожда живота на хората. Небето е синонимизирано с пространството на божественото. Освен за добро съкровище обаче се говори и за зло:

Добрият човек от доброто си съкровище изважда добри неща, а злият човек от злото си съкровище изважда зли неща (Матей 12:35).

Тук очевидно присъства характерната за човешкия свят неразривност на добро и зло, като тези определения не са субстантивирани, а все още са в атрибутивна позиция.

Появяват се и номинации, в които конкретният смисъл на материалното богатство е обвързан с духовните добродетели на човека:

Скъпоценно съкровище и масло има в жилището на мъдрия, а безумният човек ги поглъща (Притчи 21:20).

Особено интересни са онези текстове, в които се извежда абстрактният смисъл на общото название съкровище: то се свързва със страха от Господа

(Исая 33:6), нарича се „съкровище на небесата“ (Матей 19:21, Марко 10:21), „непреходно съкровище на небесата“ (Лука 12:33). В отделен текст от Евангелието са обвързани сърцето на човека и неговото съкровище, като от атрибути „добро“ и „зло“ се превръщат в субстантиви:

Добрият човек от доброто съкровище на сърцето си изнася доброто, а злият човек от злото си изнася злото; защото от онова, което препълва сърцето му, говорят устата му (Лука 6:45).

Като най-значима фаза при очертаване на взаимовръзката човек–съкровище се откроява пасаж от Евангелието на Лука, където двата члена на тази релация са видени в своето единство:

Защото, където е съкровището ви, там ще бъде и сърцето ви (Лука 12:34).

Тук „съкровище“ не е само обобщен образ на човешките добродетели или пороци, то обединява всички смислови нива на близост до Бог, благоденствие, добруване, богатство, без да приключва с тях. Разчитането на този текст предполага своеобразна равносметка за това, какви са резултатите от съзнателната човешка дейност, коя е сферата на събиране и натрупване на богатство като своеобразен повод за самоопределение, за отговор на въпроса, с какво се е идентифицирал човекът. В изследванията си върху характеристиките на човешкото сърце според библейските текстове П. Юркевич го разглежда като място, където си дават среща два различни свята – материално-физическият и духовният (Юркевич 1990). Като орган на всички сили, желания, мисли и намерения в него се ражда решимостта на човека за една или друга постъпка, то е център на познавателните действия на душата, в него е съсредоточен нравственият живот, то е изходно място за добро и зло в думи, мисли и дела. Във функцията си на орган на познанието, на място за вътрешно знание то формира нравствени добродетели, изпълва със съдържание човешкия живот.

В текста на баладата са оформени три смислови линии на богатството – жената споменава Бог, защото вижда Неговата намеса в неочакваната случка; за нея богатството има конкретен смисъл на материална ценност, която може да промени живота ѝ; в търсене на истински значимото тя се оказва от момента, в който го изгубва. Съдържателният аспект на разбирането за съкровище е постигнат и защитен през времето, в което тя тъгува за своето дете. Тук доминират християнската образност и мисловна нагласа – според нея човекът в търсенето на Бог и на Неговите постулати може и да сгреши, но след това още по-силно се устремява към Него.

Според Афанасиев (Афанасиев 2008: 137) съкровището в народните представи е обикновено зарито, погребано злато, което съдържа слънчевия блясък под земята, в тъмата на подземното царство. Има собствен живот и се показва под формата на огън, искри, светлина през нощта, а Новичкова припомня, че

в заклинанията е наричано „златно кресло“ – това го свързва с майчината утроба, с представата за раждането (Новичкова 2001:187). Актът на връщане на детето на майката се извършва след една година на същото място, но това е и акт на ново раждане за всеки от тях – променена е както майката в резултат на преживените страдания, така и детето, което освен връзката със своята физическа майка е получило и близостта, и любовта на майката земя.

Обезценяването на съкровището за търсещата майка препраща към картината на Страшния съд, по време на който „златото ще се обезцени“. Липсата на дидактизъм е обяснима с това, че героинята се обръща към себе си, вика детето си, но остава в свят на самота. И въпреки че не е произнесена конкретна морална присъда, тя достатъчно силно се съдържа в състоянието на самата жена.

Но нека проследим срещата с неочакваното според текста. Първоначално, след като вижда несметните богатства, тя е „ослепена“, страхува се да повдигне очите си, моли се на Бог, като споделя колко тежко живее и как само една шепа от това богатство ще ѝ помогне. Действията ѝ обаче не отговарят на изречените намерения. Заслужава внимание моментът, в който се „въоръжава с кръста“ и тръгва нататък, където „пламти в бяло“. За нея случващото се е по Божия воля, Неговият пръст определя това неочаквано явление – възможността да бъде облагодетелствана. Всички позовавания на Божието име обаче увеличават разстоянието между жената и Него – става ясно, че тя не търси съдържателната страна на връзката с Бог, че е далеч от сакралното значение на тези отношения. Доказателство за това е фактът, че вместо обещаната шепа от съкровището взема много повече, че се поддава на въздействието на златото, на неговото привличане, че е готова да се гордее с полученото и да презре греховете си, че иска да напусне родния край, да се засели в града, където да бъде почитана като господарка.

Така в поведението ѝ вземат предимство желанията, тя изрича думи, разминаващи се с постъпките ѝ, предприема действия, които разкриват неочаквани страни в характера. Намереното съкровище провокира поглед към неизвестното в човека, дава възможност да се заговори за неосъзнатото в него. Доминира профанният смисъл на търсенето за сметка на все по-силно потискания сакрален. Светлинните маркери тук са лишени от онази глъбинност на смисъла, която да ги приближи до божественото. Според Аверинцев в реда злато–светлина–Божествено начало се наблюдава стъпаловидна йерархизация: всеки член е метафора по отношение на по-високо стоящия и денотат на метафората по отношение на по-ниско разположения – златото е „икона“ на светлината, а светлината – „икона“ на божествените енергии (Аверинцев 2004). Тук тази линия на йерархизация не е промислена и постигната.

Успоредно с линията на случващото се с вдовицата текстът въвежда още една линия – тази на Христовите мъчения, на действията, които съпровождат в съзнанието на християнина Велики петък. Още с първите стихове е предста-

вена картината на храма, от който се разнасят звуци, викащи народа в Божия дом. Въведени са и щрихи на вътрешнохрамовото пространство:

V chrámě truchlo: holé stěny;
Oltář černá rouška kryje,
Na roušce kříž upevněný;
V kůru zpívají pašije.

Нейното отиване към храма не е белязано от маркерите на истинската съпричастност към ставащото, взаимно изолирани остават двете линии – на собствените ѝ преживявания и на Христовите страдания. Не е случаен фактът, че в текста не е подчертано въздействието на звуците от песнопенията върху съзнанието ѝ, те сякаш не я докосват със своите послания. Жената трябва да се срещне с нещастието, за да извърви сама пътя до Бог. Опитът има индивидуални измерения, без които той изгубва смисъл. Така от фон църковното послание се превръща в личен път, който помага да се постигне идеята за Христовата саможертва. Трансформацията в личността става възможна едва след приближаване на собствената ѝ съдба до тази на Богородица, която според християнския мит изгубва сина си, за да може той да поеме върху себе си и да изкупи греховете на света.

Композиционната структура на текста акцентира върху рамкиращата и контекстуализиращата роля на разказа за Христовото разпятие. В тази връзка случващото се с майката, която изгубва своето дете и след това го намира, може да бъде прочетено и като страдание, изходът от което след Христовите мъки е по определен начин предопределен – решението не може да не бъде намерено, след като Христос е изкупил човешките грехове.

С оглед на преживяната личностна трансформация се открояват допуснатият грях, неговото осъзнаване, страданието и своеобразното опрощение. Така разказът за изпитанията и постигнатото ново качество на човешкото и в частност на майчинското начало хвърля мост между баладата и характерния за Просвещението роман на възпитанието. В текста въпреки липсата на маркери на човешки неповторимото – име, произход – героинята е индивидуализирана посредством самоосъзнаването. Така тя не е извечно присъстващата майка, а онази, която се формира в резултат на непосредствен опит. Б. Марков извежда връзката между преживяването, осмислянето и раждането на личността: „Съществуват общи ценности и истини, общи чувства и нравствени оценки, но те се преживяват от всеки човек в глъбините на сърцето и само когато бъдат приети от него, може да се говори за човешка личност. Така не човекът утвърждава със своята позиция общите ценности и истини, а обратно – тези ценности и истини утвърждават, конституират човешката личност“ (Марков 1993: 119).

В епическата линия на баладата си дават среща две линии на интерпретация на човешката съдба – митологичният фатализъм и антифаталистичната

позиция, която е застъпена в християнската теология. Докато първата приема случващото се като действие на ирационални сили, то втората дава свобода на човека като личност и разглежда отделните събития като поле за сътрудничество между човешката воля и Божията благодат. Пътят на познанието е път на формиране на устоите, на защита на ценностите, на отказ от детерминираност, на възможност за пререшаване на предрешеното. Ако мотиви от античния мит участват при изграждане на баладичния наратив и съпровождат героинята до крайната точка на болката, до ситуацията на питане без отговор (изчезналото дете, затворените земни недра), то християнският мит въвежда ситуацията на осъзнаване и възможно изкупление. Откроени са две различни парадигми на личността – първата изправя човека пред безлично-фаталистичното начало, а втората го повежда по пътя на страданието като средство за откриване на собствената същност. Тези две светогледни позиции са въведени в текста не само в отношения на приемственост и последователност. Те могат да бъдат реконструирани и като отделни, съществуващи едновременно пластове в образната система – в модел, наподобяващ палимпсест. Дълбинните структури на майчиното начало се активизират, майката земя дава своеобразен урок на конкретната майка, която не е формирала все още своите ориентири за ценно и добро. В този смисъл земята е еднакво грижовна както към малкото дете, така и към лутащата се жена.

Концентрацията на мотиви и проблеми около образа на майката има за цел не само процеса на нейното личностно формиране. Разказът за нея е едновременно с това и своеобразен акцент върху образа на детето. То не е само обект на действията на двете майки. В наглед оскъдното му участие можем да откроим близостта до символиката на жертвения агнец. Сходството с образа на Христос е породено от неговата невинност, но и от ролята на пожертван, предаден, но от своята майка. Така в разказа за съдбата на младенеца се вмъква разказът за разрешаването на значим етичен проблем. Тук можем да видим и опит за повтаряне на етиологичния мит, в който чрез произхода на съответния митологичен герой се обясняват основни моменти в собственото му развитие.

Детето е не само фигура, посредством която се въвежда проблематиката на женското присъствие, то е не само важен фактор за трансформация на майката. В неговия образ се наблюдават важни елементи от процеса на автохтонизация – веднъж е роден от собствената майка, а втори път – от майката земя. Поето от земните недра, то се превръща в своеобразно съкровище. Връзката му със съкровището препраща към символните значения на богатството в древността. Богатството според Ив. Маразов за архаичното общество е „преди всичко средство за означаване, ценно със семиотичните, а не с материалните си качества“ (Маразов 1999: 53). Ситуацията на саморазкриване на съкровището, възможността определен герой да заспи до свещените дарове, заровени в земята, се тълкуват от мита като своеобразен знак за благоволение от стра-

на на богинята Хестия – покровителката на домашното огнище, като доказателство за избраничество, в резултат на което героят се събужда с променен социален статус. Релацията дете–съкровище препраща към механизмите за формиране на царската идеология, на институцията на владетеля, взаимната им близост отбелязва претендента, преди още той да е заел царския престол.

Митът за произхода е допълнен и доразвит чрез формиране на маркери за особения статус на детето. Разказът за пътя на майката, за нейното личностно изграждане е неотделим от проблема за детето, в чието символно присъствие могат да се открояят спецификите на един етногоничен мит.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 2004: Аверинцев, С. *Золото в системе символов ранневизантийской культуры. Поэтика ранневизантийской литературы.* Санкт-Петербург: Азбука-класика, 2004, 404–425.

Афанасьев 2008: Афанасьев, А. Н. *Славянская мифология*. М. Санкт-Петербург: Эксмо – Мидгард, 2008, с. 137.

Барышников 2005: Барышников, В. П. *Аксеология личностного бытия*. М. Логос, 2005.

Библия 1993: *Библия, сиреч книгите на Свещеното писание*. София: Св. Синод на българската църква, 1993.

Ербен 2011: Erben, K. J. *Kytice*. Praha: Vyd. Prah, 2011.

Маразов 1999: Маразов, Ив. *Митология на златото*. София: ИК „Хр. Ботев“, 1999.

Марков 1993: Марков, Б. В. *Разум и сердце. История и теория менталитета*. Санкт-Петербург, 1993.

Потебня 2000: Потебня, А. А. *Символ и миф в народной культуре*. Москва: Лабиринт. 2000.

Юркевич 1990: Юркевич, П. Д. Сердце и его значение в духовной жизни человека по учению слова Божия. – Във: *Философские произведения*. Москва, 1990.

Bible 2009: *Bible*. Překlad 21. století. Vydal BIBLION, o.s. 2009.

ПРИРЕЂИВАЧ ПРЕДСТАВА ЈОАКИМ ВУЈИЋ И КОМЕДИОГРАФ ЈОВАН СТЕРИЈА ПОПОВИЋ

Јелена Ратков Квочка

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду / Карловачка гимназија, Сремски Карловци

This paper describes the mutual creative influences of the first Serbian producer of theatrical poductions and the first truly great Serbian playwright. Those are Joakim Vujić (1772–1847), the father of the Serbian theatre, „Serbian Thespis" and Jovan Sterija Popović (1806–1856), the father of the Serbian drama. In the domain of theatrology and dramaturgy, both Vujić and Sterija acted as intermediaries between European and Serbian theatre and between European and Serbian drama, and their creations were significant in the European context. Here I would like to show how the comedic writings of Jovan Sterija Popović, besides the influences from Plautus, Shakespeare, Cervantes, Moliere, Goldoni, etc., were strongly influenced by Vujić's work on his productions, starting from the texts of Vujić's productions and moving towards the texts of Sterija's plays (from the stage to the drama).

Key words: comedy, comedic writer, comic satire, political grotesque, theatre, actor, audience

Приређивач представа за Србе по разним странама и глумац, Јоаким Вујић, деценијама, прибављач репертоара тако што је преводио са немачког, мађарског и италијанског језика (а говорио је и француски и енглески језик), и „посрбљавао", или писао сам по истом моделу: „јавне игре", „веселе игре", „сеоске игре", „јавна позоришта" и „ироическа позоришта" и у њима „у својој персони дејствовао", „по примјеру почившаго г. Волтера". Био је он први који је српску културу довео у везу са Шекспиром (постављајући у Панчеву 1832–33. године *Ромеа и Јулију*, жалосно позориште у пет дјејствија, Вајсеа у преводу учитеља Василија Јовановића). Први је поставио на сцену и једну Стеријину комедију (*Тврдицу*) у Новом Саду, између других представа које је тада (1838) у Новом Саду са великим успехом представљао, уприличивши новосађанима чудесан позоришни фестивал, својим представљачким талентом снажно тада оживљавајући рад Летећег новосадског дилетантског позоришта. Готово је запањујуће како је успевао у малим и понекад позоришно неразвијеним срединама, постављајући прве представе на српском језику (у Пешти, Сент Андреји, родној Баји, Сегедину, Новом Саду, Земуну, Темишвару, Панчеву, Араду, Карловцу, Крагујевцу...), да успешно преброди све препреке друштвеног и техничког карактера у реализацији својих поставки. Какав и колики је творачко-позоришни дар морао то бити? Преузимао је много (нарочито из немачке драме и позоришта с краја 18. и с почетка 19. века) и иако није реч о пуком копирању у његовим комадима, тешко је књижевна

критика проналазила књижевно-уметничку вредност. Карисиму Вујићу оспоравана је оригиналност. Вредност његових дела је, заправо, била скривена и није ни могла бити прочитана јер се није ни налазила у писаном тексту. Текст је за Вујића значио само предложак за сценску изведбу. Будући човек позоришта, драмски текст је претварао у језик представе. Ту, на самој позорници пред публиком, кроз глуму и режију, костим, декор, музику, покрет, гест, мимику. Тако је стварао својеврсну сценску синтезу језика сачињену од: „језика Јоакима Вујића као писца комедије, текстуалног језика комедије, надтекстуалног језика комедиографских ситуација, надтекстуалног језика смеха, говорног језика глумаца (који сценски изводе комедију), као и извансценски и нечујни говор публике као подтекст акустичког и визуелног језика представе у целини“ (Мисаиловић 1990: 41), јер и аплаузи и звиждање публике, и коментари из гледалишта и напуштање представе пре времена јесу језик публике. Није ли то исто оно што су чинили глумци комедије dell' Arte, а угледајући се на њих, инкорпорирајући у своје драме представљачко, и Марин Држић, Шекспир, Сервантес, Молијер, Волтер, Голдони. То исто је чинио и Вујић. Чак је и Лесинг допуштао на позоришној сцени појаве које не одговарају захтевима лепог и узвишеног, већ чисто карневалско, такозване арлекинијаде. Дубока склоност представљача Јоакима Вујића за комично, није тешко уочљива. Био је и остао у очима света забављач, арлекин, комедијант. Путовао је много, упознао свет, упознао и свакојаке људе у њему. Како запажа Миленко Мисаиловић: „рано је прозрео да је један од првих закона друштвеног живота прерушавање, или бити онакав какав уистину ниси, дакле бити дволичан, и троличан“ (Мисаиловић 1990: 38). При том, Вујић се бавио позоришном уметношћу и позоришним занатом. Придобити за своја представљања публику, значило је непрестану потребу за усавршавањем сценске вештине, глумачке и организаторске, тачну опсервацију живота и људи, слух за комедију као свенародну изражајну форму. У свом вишедеценијском позоришном представљању, Јоаким Вујић је у Књажевско-српском театру у Крагујевцу (1834–1836) био и лични забављач кнеза Милоша Обреновића, јер је позориште буквално било Кнежево и организовано за лично његову забаву (драмска списатељица и позоришна редитељка Вида Огњеновић има драму на тему односа између кнеза-господара и Вујића-забављача. Драма носи назив: *Како засмејати господара*). Кнез Милош је волео да се забавља. Каквим је све представљачким вештинама Вујић морао располагати, колико надарености у себи носити да удовољи господару? Јер Милош је био непосредни учесник у представама, непрестано коментаришући ток комада, одобравајући захтевао да се неке сцене понове два и три пута, негодујући због монотоније тражио да се у комад уметне песма или прекидао комад и тражио да одмах почне музика коју воли. И никад Вујић није могао знати како ће се и кад завршити представа. Пошто је Милош више волео музику него говор, виртуоз Вујић је настојао да му удовољи и прирећујући му „мимическа дејствија“, читаве представе без речи, само од музике и покрета.

Вујић се овом умећу научио највероватније још у Трсту, који је и био прва његова театарска школа (1801–1805) и где се упознао са разноврсним театарским облицима, од уличног театра до оперско-балетских представа. Извео је пред Милошем „два прекрасна мимическа дејствија: *Паденије Сербије у време Св. Књаза Лазара у 16 представљенија* и *Воставноленије Сербије чрез светлог књаза Милоша у 10 дејствиј*“. Милош је, пушећи чибук и пијући кафу, у другој игри без речи сам себе гледао на сцени (у некаквој оновременој зачудној пантомими). Вујићева представљачка виртуозност пред књазом Милошем равна је оној Молијеровој пред Лујем XIV. Или Булгаковљевој у односу на Јосифа Висарионовича Стаљина. Илуструјмо ту ситуацију Булгаковљевом драматуршком обрадом теме односа Молијер и француски краљ:

Де Кроаси: Краљ аплаудира!
Суфлер (*у разрезу завесе*): Краљ аплаудира!
Молијер (*Бутону*): Дајте ми пешкир (брише чело, узбуђен је)
Мадлена (*појављује се маскирана у разрезу завесе*): Брже краљ аплаудира!
Молијер (*узбуђено*): Да, да, чујем. Одмах... Отварај целу сцену!
Ваше...величанство...Ваше величанство...Најмилостивији господару... Глумци трупе Господина, верне и одане слуге ваше поверили су ми да вам се захвалим за ту невиђену почаст коју сте нам указали посетивши наш театар... и ето, сире... ја ништа не могу да вам кажем (*у сали одјекује и губи се слаби смех*)
Музо моја, о лукава Талио!
Свако вече, чувши твој повик,
У светлости свећа у Пале-ројалу ја...
Навлачим Сганарела перику.
Поклонивши се по чину што ниже,-
Морам! Партер плаћа по тридесет суа!-
Ја, о сире, за забаву Париза (пауза)
Глупости обичне трућам.
(*у сали смех*)
Али данас, о музо комедије,
У помоћ ми похитај овамо.
Ах, зар ми је лако у интермедији
Сунце Француске да забављам?
(*у сали одјекују аплаузи*)
Бутон: Ах, баш је глава! Сунце је измислио!
Шарлатан (*са завишћу*): Када је то саставио.
Бутон (*са надменошћу*): Никада. Импровизација.
Шарлатан: Зар је могуће?
Бутон: То ти урадити нећеш.
Молијер (*наједном мењајући интонацију*):
Ви носите за нас краљевско бреме.

Ја сам комедијант, ништавна личност.
Али сам већ славан и тиме што сам играо у доба твоје,
Лује!...Велики!!! Француски!!! Краљу!!!“ (Булгаков 1983: 214–215)

Булгаков је морао то добро знати јер се представљачки непрестано морао довијати пред Стаљином и пред монструозним напредовањем идеје политичког терора, пред гушењем свих слобода и стварањем култа Великог Вође.

Тако је и Вујић био принуђен да чини све и свашта, обраћајући се књазу Милошу „покорњејше“ и ословљавајући га са „мили Отче мој“, (међу његовим ликовима су се појављивали црнци, трговци робљем, дивљаци, шпански морепловци, некакав брод је умео да изнесе на сцену...) како би разгалио свог господара. И као Молијер, „комедијант“ и „ништавна личност“ служио је господару и другима за подсмех и ругање.

Али, овде пре свега, желимо да повучемо снажну линију заснивања српске комедије као жанра и заснивања комичне сатире као критичког става према свету, чак и линију гротескног и политичко-гротескног, која иде од Јоакима Вујића директно ка Јовану Стерији Поповићу, из Вујићевог текста представе у Стеријине драмске текстове (дакле инсценацијско Вујићево се уписује у драмско Стеријино). И да покажемо како се то Стерија, ослањајући се на Аристофана, Плаута, Шекспира, Сервантеса, Молијера, Голдонија, постижући исто оно што је постизао Гоголь, да му је смех горак, „једино честито, племенито лице“ у комедији; и да покажемо како се, у истом, истовремено и још директније ослонио на Вујићево позоришно представљање.

24. јуна 1824. Јоаким Вујић у Темишвару представља *Сестру из Ирига или Шнајдерског калфу*[1], заправо посрбу Перинеове комедије *Сестре из Прага*. Стерија у Темишвар стиже који месец касније. Убеђени смо да је Вујићево представљање у Темишвару било догађај о којем се месецима после говорило. Уочавамо читаво мноштво једнаких драматуршких и театролошких поступака који се препознају у *Шнајдерском калфи* и Стеријиним комедијама. Васо Милинчевић нам је указао на то да у *Шнајдерском калфи* срећемо ликове лажног барона и лажног Француза, који говори накарадно француски као што накарадно француски говори Алекса у *Лажи и паралажи* или Фема у *Покондиреној тикви* (Милинчевић 1990: 67). И имена тих барона имају заједничку карикатуралну, гротескну димензију, прикривајући заправо откривају (барон Врбовина – „сигуран као врбов клин“ у *Шнајдерском калфи* (у једној савременој српској драми, *Чуду у Шаргану* Љубомира Симовића, Цмиља се нада да ће кроз љубавну везу са Анђелком и она коначно постићи нешто сигурно, а „искусна“ Иконија јој одговори: „Сигурно као врбов клин“) и барон Голић

[1] Јоаким Вујић је превео драму Јоахима Перинеа са немачког и толико се удаљио од оригинала да готово можемо говорити о оригиналном тексту. Интересантно је такође да је Вујић, у зависности од тога где је изводио представу мењао и назив комада. Некад се комад звао *Сестра из Будима*, а некад *Сестра из Ирига*.

– „гоља“, онај који ништа нема а уме да оголи и друге – у *Лажи и паралажи*). Кривљења и парадирања у језику отварају широк простор за неразумевање и отуђење, за изгубљеност и апсурд. Језик преузима улогу маске. Уместо да информише, дезинформише. Нико никог не разуме. Или се постиже накарадно разумевање, тзв. „разговор глувих“ – опет гротескни поступак, а неспоразуми се умножавају. Обе варалице (и Вујићева и Стеријина) парадирају и славјанским језиком. Лик у *Шнајдерском калфи*, Гаврило Скакавац (подвлачимо анимализацију лика кроз име, опет гротескни поступак) учи „барона“ Врбовину како да се језиком славјанским камуфлира и лажно представи: „Ја сам једанпут од једног мађистера једну књигу за два грошића купио из које сам многе политике и компламенте научио. И овај мађистер казао ми је, да мудри људи ове речи међу у њиову беседу, како на примјер: понеже да – равним начином – за непристојно јест – покорњејше просим – обавезатељњејшиј клијент – ко услугам готовејшиј и тако даље.“ Препознајемо ли Алексу Никића, лажног барона Голића, носећу ролу у *Лажи и паралажи*? Увиђамо из цитиране реплике *Шнајдерског калфе* правничку и адвокатску терминологију (и Вујић и Стерија су учили права). Сетимо се да се Алекса једно време издавао за адвоката. Он се такође размеће речима као што су „понеже“, „дондеже“, сам каже да су то речи које *звече* и *ништа не значе*. Међутим, има у Алексином славено-сербском вокабулару и значењских речи, са врло занимљивим значењима. Таква реч је „мздопреимчивост“, значи користољубље, интерес и открива скривену суштину Алексине личности. Та линија празноречитости или још горе политиканства и интереса код Стерије иде све до Шандора Лепршића (*Родољупци*) који је такође учио права, па се уме и одговорити, како му каже други „родољубац“, Смрдић, чије име указује на гротескност, а проказује моралну наказност. То су оне „многе политике“ о којима говори Гаврило Скакавац, све у циљу бити онај који ниси, „приказати човекољубље да би прикрио своје користољубље“, у циљу преварити друге, манипулисати појединцима и многима, у циљу прерушавања у моралном и социјалном смислу, сакрити лични интерес, приказати родољубље. Што је показатељ страшног друштвеног поремећаја. Што јесте гротескно. На лажима изграђен поредак у свету. Што јесте суштина Стеријине комедиографије. Што јесте Стерија научио и од Јоакима Вујића и његовог *Шнајдерског калфе*. Гротескно се у *Шнајдерском калфи* провлачи кроз редове од самог почетка комада. Газда Продан, притиска страшно слугу Кузмана: „Но, ти угурсузе један, сад таки кажи шта си видео“, ако што пре не каже, овај ће му (газда Продан) „палицом главу на пола разлупати“. Шта се десило, питање је које запоседа читаво гледалиште. Слуга Кузман је „стајао, чувао, пазио и дреждао“, каже: „но, нека вам и он (пас Апсара) каже, ако себе за поштено псето држи“. Откривање значења имена пса Апсаре – Хапс – арапски – апс, апсана, затвор, притвор, хапсар, апсар, затвореник (Мисаиловић 1990: 24), указује на гротескно. Пас да проговори (као што је Тиков *Мачак у чизмама* већ проговорио)?! Логика се напушта. Нижу

се апсурдне ситуације. Напушта се свет реалног и могућег, а комад гротескно пробија у сферу натприродног, оног што називамо условни театар. Још је Пушкин држао до тога да театар не мора нужно бити реалан, већ треба бити услован. Функција Апсаре (пса) се умножава а „пасји живот“, „псећа времена“ запоседају свеукупни простор. Озбиљне и горке истине о свету и људима исказане су хумором. Поштење се очекује од паса, а човек није више обавезан бити поштен. Свет окренут наопачке. Тај снажни гротескни пут је Стерији утро и Јоаким Вујић *Шнајдерским калфом*, Вујић који је пред властитим очима увек имао своје позоришне представе пред публиком, а не текст који је писао, онако како је писао (преводећи и посрбљујући).

Јован Стерија Поповић помиње Јоакима Вујића у *Лажи и паралажи*. Помиње га још једном, у чланку *Нешто о критики*, написаном 1839. и каже: „Добро господо моја вама се не допада, то ја верујем, али зашто вам се не допада? – Зашто нам се не допада? Зашто се вама не допада Готшед и Вујић, него Жан Пол и Виланд? Такав нам је вкус.– Али шта ће бити ако се мени баш вкус ваш не допадне?!“ Божидар Ковачек је у праву када каже да је „одломак помало мутан“ (Ковачек 1990: 57), али је ипак извео закључак са којим се ми не бисмо сложили: Ковачек разумева како се Стерији не свиђају Готшед и Вујић, пошто је, иначе, у многим написима изразио своју наклоност за Жан Паула и Виланда. Нама са чини да Стерија уважава Готшедов и Вујићев представљачки рад као што уважава Жан Паулов и Виландов драматуршки рад, истичући да је реч о различитим уметностима. Дакле, биће да је нешто друго (од оног што је Ковачек изнео) у питању. Као што је нешто друго у питању и у следећем:

Јоаким Вујић је, знамо, прихватио Стеријине комаде и праизвео их на разним сценама. Њима је окончао своју представљачку делатност. (Два последња Вујићева представљачка пројекта рађена су на Стеријиним драмама: *Невиност или Светислав и Милева* и *Кир Јања*. Комедију *Кир Јања* је као последњу своју изведбу Вујић представио у Панчеву 21. јула 1839. Интересантно је да је Вујић прво извео представу, а тек накнадно тражио од надлежних дозволу за извођење. После ове представе неће више бити Вујићевих представљања. Биће још један опис театра, театра у Одеси, са путовања у Русију. Иначе, театре је Вујић почео описивати још 1795. године. Описао је многе, од будимског, преко италијанских позоришта, позоришта Аустрије, Угарске, Русије. Описао је више од двадесет позоришта света која је походио и из чијих делатности је учио). У Стеријине драме Вујић је утиснуо печат свог представљачког умећа. Својим представљачким даром је инспирисао њихово настајање, а онда их је, настале, поставио на сцену. Погрешно је тумачен, и један Вујићев напис о Стерији (исто онако како су Стеријини написи о Вујићу били протумачени као нетрпељивост). Жалећи се на читалачку публику што не купује књиге својих писаца, Вујић каже: „Овде разумевају се само књиге, а не којекаки пабирци, спаредци, и мале от два и три листа или табака књижице како на пример: *Сановник, Ћир Јања*, *Покондирена тиква*... и проче друге

мале, коекакве, а најпаче театралне.“ Наставља Вујић, прилично љутито: „Па, срам да буде онакове неке списатеље, који овим начином, честним нашим књижества љубитељем џепове секу...“ Васо Милинчевић коментарише како Вујић, наведеним написом, „критикује“ и „омаловажава“ Стеријине комаде (Милинчевић 1990: 65–66). Никако се не бисмо с таквом оценом сложили. Вујић се на обе Стеријине комедије био претплатио из Раковца, што ће рећи да их је поседовао већ половином 1838. Вујић је и први постављач *Кир Јање*, прве на сцену постављене Стеријине комедије и то убрзо пошто је комад на који се претплатио добио (У Новом Саду, 1838). Зашто се онда Вујић љути? Зато што се „театралне“ ствари „најпаче“ (да кажемо то Вујићевим језиком) имају „попети на театралнаје даске“ и „у персонама дејствовати“. По Вујићу, „театралне“ ствари се имају, не само „печатати“, већ, што је најважније, играти живим глумцима пред живом публиком. Вујић је то најбоље знао.

Јоаким Вујић је увек ишао испред Јована Стерије Поповића (како у Темишвару, Будиму, тако у Крагујевцу и даље), стога се никада нису срели. Идући за страним драматуршким и театролошким узорима, оним које је имао прилику да гледа по европским позоришним сценама и које је преводио или посрбљавао и уприличавао за српску публику: Рихтера, Кратера, Екартсхаусена, Ифланда, Коцебуа, Венцела, Милера... Јоаким Вујић се, на самом крају своје представљачке делатности, наједном окренуо и пошао у сусрет драмском делу свог следбеника и сународника Јована Стерије Поповића, драмског писца великог и достојног његових представљања.

На вест о смрти Јоакима Вујића, Стерија је написао некролог:

Слаб, чемеран, јадан, но ревност
Све што си народу дао, дао си бадава,
С црном јоште штетом, трпећи много
глад и оскудност.
Бедни Вујићу наш, земља ти слатка буди.

Неспоразуме између Јоакима Вујића и Јована Стерије Поповића, Вујићевог представљачког и Стеријиног драматуршког дела, лоше тумачећи њихове речи, измислили су други. Они су се, сцена и драма, одлично разумели.

ЛИТЕРАТУРА

Булгаков 1983: Булгаков, М. Братство лицемера (Молијер). – У: *Четири драме*. Београд: Нолит, 1983.

Вујић 1987: Вујић, Ј. *Изабране драме*. Београд: Нолит, 1987.

Ковачек 1990: Ковачек, Б. Вујић и Стерија. – У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Ковачек, Б., Драшковић, Б. Нови Сад: Матица српска, 1990.

Марковић 1997: Марковић, О. *Јоаким Вујић.* Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1997.

Милинчевић 1990: Милинчевић, В. Вујић и Стерија. – У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Ковачек Б, Драшковић Б, Нови Сад: Матица српска, 1990.

Мисаиловић 1990: Мисаиловић, М. Значење комике Јоакима Вујића. – У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Ковачек Б, Драшковић Б, Нови Сад: Матица српска, 1990.

Поповић 1958: Поповић, Ј. *Песме. Проза*. Нови Сад, Београд: СКЗ, 1958.

Поповић 1987: Поповић, Ј. *Изабране комедије и драме I – II*. Београд: Нолит, 1987.

Ујез 1988: Ујез, А. *Позоришно стваралаштво Јоакима Вујића.* Београд: Галерија САНУ, 1988.

Ујез, 1990: Ујез, А. Јоаким Вујић и немачка позоришна култура. – У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Ковачек, Б., Драшковић, Б. Нови Сад: Матица српска, 1990.

Ковачек 1990: Ковачек, Б. Вујић и Стерија. – У: *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*. Ур. Ковачек, Б., Драшковић Б. Нови Сад: Матица српска, 1990.

ИСТОРИЈСКО ВРЕМЕ И НАРАТИВНИ ТЕМПО У РОМАНУ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

Снежана Милосављевић-Милић

Филозофски факултет, Универзитет у Нишу

This paper analyzes the relationship between historical time and the narrative pace of the novel, *Master Mladen* by Bora Stankovic. By introducing real historical prototype of liberation from the Turks in Vranje in the Second Serbo-Turkish War, Stankovic has established objective hronotopic background for the fate of the hero. By changing the narrative pace, temporal ambivalence that characterizes the relationship of history and stories is achieved. A dramatic historical events are in the function of the motivation for turning moments in the life of the hero. At the same time, they are also an important factor for the authenticity and poetization of the literary narrative.

Key words: historical time, Bora Stankovic, Master Mladen, narrative pace

Преобликовање, мењање или напуштање преовлађујућег реалистичког модела приповедања у српској приповедној прози почетком XX века најуочљивије је у погледу обликовања књижевног лика и хронотопа. За реалистичку причу, „типичан јунак у типичним околностима“ подразумевао је чврсту повезаност лика и окружења, при чему је њихова објективизација и конкретизација представљала поетички императив. У роману модерне, како се у историји српске књижевности назива период од почетка двадесетог века до првог светског рата, хронотоп све више постаје субјективна представа лика или добија симболичко значење. Реалистички веродостојан простор и хронолошко, календарско и мерљиво време замењују се интимним простором и психолошким временом. На тематском плану уочљив је прелаз са јавног на сферу приватног живота. Лик више није репрезент једне средине, поднебља или друштвене групе, већ индивидуа чија се психолошка слојевитост и сложени, понекад удвојени или хибридни идентитет, изграђује, у односу на реалистичку мимезу, новим приповедним поступцима. Класична нарација се разбија увођењем директног и индиректног унутрашњег монолога, унутрашњом фокализацијом, а сингулативно приповедање алтернира са виртуелним и симулираним наративом, или се з’емењује итеративним и репетитивним приповедањем.

Ова субјективизована слика стварности носи траг другачије историчности. У најзначајнијим романима српске модерне Борисава Станковића, Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића, радња се збива у савремено доба, ликови су, условно речено, савременици писаца а временска дистанца између приповедног времена и „актуелне наративне публике“ (Rabinowitz 1977: 135) није већа од тек неколико деценија. Стога се и у рецепцији тадашњих кри-

тичара, као и код њихових реалистичких претходника, најчешће трага за рефлексом савременог доба, за верном сликом стварности, али сада углавном у равни психологије појединца. Најзначајнији српски критичари на почетку двадесетог века, попут Јована Скерлића и Бранка Лазаревића, постављају питање о романима као веродостојном сведочанству о једном добу откривајући и политичку, економску, културну историју.

У овом раду наша пажња ће бити усмерена на наративизацију историјских збивања у роману *Газда Младен* Боре Станковића, са посебним освртом на однос историјског времена и приповедног времена наратива, односно, наративног темпа.

Историја и темпоралност

Дуго у теоријској традицији утемељену Аристотелову дистинкцију између историографије и песништва, према којој песништво има предност јер доноси оно што је опште и вероватно, насупрот појединачном и истинитом у историји, савремена књижевнотеоријска мисао двадесетог века довела је у питање. Још од програмског текста Ролана Барта, *Дискурс историје* (1967), историја и књижевност ће се у теоријским разматрањима све чешће приближавати а све мање разилазити. Након Барта, који је на примерима три типа историјских текстова доказивао њихову наративну структуру идентичну са књижевним наративом, и други теоретичари, међу којима је најутицајнији и најрадикалнији Хејден Вајт, истичу сличност историје и књижевности. Према Хејдену Вајту, „између историјског и фикционалног приповедања нема суштинске разлике, будући да се и једно и друго заснивају на причању прича и фабулирању“, односно, и историја и прича представљају „вербалне фикције“ (Марчетић 2009: 11). Значајан допринос промишљању овог питања дао је и Пол Рикер који везу између наратива историје и наратива фикције види у темпоралности као суштинској одлици наративности. Сличну тезу заступа и Јурij Лотман. Према Лотману, „историјско приповедање и структура текста романа потчињени су временском и историјском редоследу – питање: како се завршило у истој мери карактерише наше схватање историјског догађаја и текста романа“ (Лотман 2004: 367). Додатни замах тези о фикционалном статусу историје дали су бројни постмодернистички романи засновани на поетици историографске метафикције. Њихов наратив поручује да историја долази до нас само као текст, или преко текста који подлеже законима наративне изградње.

Када је у питању наративизација историјског времена у роману првог таласа српског модернизма, не треба пренебрегнути његов текстуални статус, као ни разлике које настају унутар различитих стварносних контекста. Стога ће за нас у раду важно бити и поређење које указује на могуће разлике између наратива историографског, научног дискурса и књижевног, романескног жанра.

Историјско време и наративни темпо у роману *Газда Младен*

Роман *Газда Младен* Бора Станковић је почео да пише 1903. године. Претпоставља се да га је писао до своје смрти, али је дело остало незавршено. Постхумно је објављен 1928. године. На основу анализе композиције и структуре ликова већина тумача је сагласна у оцени да ово дело представља заокружену романескну целину. Јован Деретић је истакао да је у овом роману све крајње сажето и усмерено на лик јунака и његову судбину, те да ни у једном свом делу Станковић није на тако малом простору рекао тако много о животу (Деретић 1983: 477). Утолико је занимљивије размотрити какву функцију у оваквом једном „роману личности" има увођење оних историјских реалија које се односе на период ослобађања старе Србије од Турака.

На прве знакове историјске веродостојности наилази се након увођења ликова у причу. Инверзивни статус оквирне топографије, која би се у реализму обично налазила на самом почетку приче, појачан је још једном инверзијом – опис спољашњег простора у коме је ситуирано збивање, уведен је „изнутра", из Младенове куће, са једне могуће (јунакове), премда неконкретизоване тачке гледишта.

„Одозго, са стране, видела се цела горња варош. Турски део, збијен, као у рупи, пун кровова, чардака, кривих тесних улица; са сахат-кулом, амамом. Горе у челу вароши белела се гола, раштркана „цигнска махала" иза које се тамнела зелена Ћошка а опет иза ње високо до неба дизала се испрепукла, камена Пљачковица и Крстиловица..."[1]

Опис овог *простора у времену* садржи једну неопходну „географију времена" (Рикер 1993: 267). Историјско време је уведено преко димензије простора, коме аутентичност и документарност дају топоними и демографска поларизација места која прати етничке опозиције. Станковић бира јака места, амблеме (чардаци, сахат-кула, амам), који у колективној меморији приповедача и читалаца могу (ре)активирати историчност поднебља старе Србије. Отуд је ова дескрипција истовремено и информативна и обогаћена поетским квалитетима, и економичан начин да се „једним погледом", убрзано, незнатним померањем тачке гледишта, успостави неопходни уводни, наративни „setting". Између назначених безимених колективних ентитета (што је, према Рикеру, једна од ознака историографског текста), који насељавају поменути простор у даљем току романа, улазе ликови фикције, индивидуализовани, са својим властитим именима, скривеним жељама[2] и замршеним судбинама. У историји књижевности добро је познато у којој мери ова „референција уписана у искуству", „помоћу трагова" (Рикер 1993: 243), допри-

[1] Сви наводи из романа преузети су из књиге: Бора Станковић, Газда Младен, Певци, Сабрана дела, Београд, 1991.

[2] Говорећи о разлици између историографије и фикције, Дорит Кон наводи да је продор у унутрашњи свет јунака привилегија фикција која је за историографију незамислива (Марчетић 2009: 33).

носи, не само вероватности, већ и документарности, објективности или историчности фикције.

Станковићев роман не тематизује у првом плану преломне тренутке ослобађања старе Србије од турске власти, нити у широким потезима доноси слику суживота више етничких заједница на малом простору паланке. Цитирани део има функцију да обезбеди неопходну хронотопску позадину за збивања која ће се фокусирати на главног јунака, Младена. Истовремено, овај ће дискурс актуализовати аспекте културне или историје приватног живота, а нарочито историјску димензију једног особеног, паланачког менталитета који ће у роману имати различите облике наративизације[3]. Оријентација на судбину појединца, на породичну причу која обухвата временски период од неколико деценија, колико траје Младенов живот, открива темпоралну амбивалентност која је иманентна за релацију историје и приче, а чију сложеност Рикер именује као „многострукост“ и „апоретичност времена“ (Рикер 1993: 228). Док на плану приповедног ритма, романескни наратив обележава убрзавање које се маскира непрестаним итерацијама, дотле прича посматрана наспрам историографске референце, реториком метонимијске замене (Младенов живот и породични односи могу се тумачити као пример многих „стварних“, реалних људских судбина у патријархалном друштву), – демонстрира максимално сужавање које резултира ефектом успоравања. Оправданост за овакве темпоралне изборе може се наћи у чињеници да се у политичком и економском погледу између два оквирна историографска дискурса којима је омеђена прича о јунаку, ништа „значајно“ не дешава. Отуд и утисак о *ахронији*, јер фикционални аспекти приче нису подржани прецизним временским ситуирањем у историјској референци. Постоје имплikације да се догађаји збивају хронолошки, да наративно време тече у мерама дана или година, прекривено субјективним психолошким и временом виртуелних алтернатива многих могућих, претпостављених прича. Прича о Младеновом животу је омеђена дескриптивним (на почетку) и наративним (на крају) сегментима који представљају искорак из фикције, из сфере приватног и интимног, у историјску стварност, у сферу јавног. Оваква композиција романа може указивати на аутопоетичку самосвест у Станковићевом стваралачком поступку[4], а за слојевитост Младеновог лика је од вишеструког значаја.

Наративизација историјских догађаја који се односе на ослобађање Старе Србије, односно, Врања, од Турака у Другом српско-турском рату јавља се на завршетку романа[5], у поглављима која претходе Младеновој смрти. Почетак

[3] Посебно се истиче један облик виртуелног наратива који открива за Станковића карактеристичну поетику симулираног живота.

[4] Радован Вучковић поводом композиције Станковићевих дела истиче да је наш писац био мајстор уобличавања глобалне структуре дела, са ретким осећајем за геометријски јасан и прецизан распоред (Вучковић 1990: 310).

[5] Будући да Станковићев текст третирамо као довршену романескну целину која се на тематском плану завршава смрћу главног јунака, неколико последњих поглавља сматрамо чиниоцима композиционог затварања и смисаоног уоквиравања.

осмог поглавља обележава препознатљив реторички пренос историје у причу, са формулативним почетком:

„Пуче пушка. Чу се да је Лесковац пао, Грделица освојена. Почеше да грме топови иза Пљачковице и Крстиловице. Поче да грца и пуни се царски друм од побегле војске, башибозука и Турака што остављаху Ниш, Лесковац.

Чаршија се затвори. Наши, остали почеше да траже турске куће богатих Турака, и да се под њихово окриље стављају, осигурају се од напада, пљачке разбијене војске и бегунаца Турака. Богатији спремали су се опет да беже, иду у Лесковац, Ниш, где је била српска војска. И сви су трчали око њега."

Пишући о збивањима која су се десила у блиској прошлости, две деценије раније, Станковић проблем ове мале историјске дистанце, која се открива кроз патос родољубља, ипак успева да неутралише подређивањем историје мери индивидуалног живота. Иако су наратизовани готово сви сегменти рата (надирање српске војске са ослобођених северних крајева ка Врању, турско и српско избеглиштво, пљачка опустелих дућана, дочек српских војника ослободилаца након уласка у Врање), – ови призори су у функцији профилисања Младеновог лика. Драматичност историјског тренутка наглашена је формом наративног темпа (сажет преглед), али је управо та драматичност искоришћена да би се потцртала особеност Младенове реакције – „али он као да није ништа било, као увек прибран, миран". Док сви становници паланке, и Срби и Турци, успаничено напуштају своја огњишта пред могућом опасношћу од одмазде, Младен се одлучује да остане и дочека ослободиоце. Уводећи контраст као реторичко средство којим се наглашава Младенова особеност и нека врста радикалне доследности у улози која му је наметана целог живота, приповедач отвара простор за још неке аспекте сложеног психолошког портрета јунака. У ослобођеном граду и јунак доживљава неко унутрашње ослобађање. Чинећи први пут нешто што се од њега не очекује, што је резултат личног а не наметнутог и симулираног избора, Младен се коначно, оставши сам у празној кући, отвара ка оном аутентичном личном идентитету без маске: „И ту, у пустој, испражњеној кући чисто одахну. Осети се сам, сигуран." Овакав мотивацијски избор потврђује нам да је Станковић тражио решење за финализовање Младеновог животног пута које ће бити довољно уверљиво на плану психолошке и социјалне мотивације, али и довољно оправдано да потцрта претходну репресивну моћ патријархалног културног обрасца. Тек када је у хијерархији наметнутих идеолошких дискурса моћи један тип дискурса маргинализован другим, који у датом тренутку постаје актуелан, може се јунак, сада под плаштом историје и родољубља, преобразити. А вртлог историјских збивања добити ону уметничку димензију реалног живота.

„Седи (Младен, прим. С. М. М.) мирно, строго чека шта ће бити. Да слуша како чаршијом крче једнако кола бежанаца Срба и Турака, и варош се празни, камени, очекујући грмљавину топова и пушака, која се још није чула разговетно, али наслућивала, осећала, приближавала."

Историјски извори сведоче о томе како су српски војници под вођством генерала Белимарковића крајем јануара 1878. године кренули у ослобађање Врања након што су већи градови на северу, Ниш и Лесковац, били ослобођени.

„После краће борбе са турским заштитницима на Суводолској коси, претходница је око 9 часова ушла у Врање, бурно поздрављена од тамошњег српског становништва. „Тешко је описати са каквим су нас одушевљењем дочекали становници ове вароши" – забележио је М. Сандић, командант једног добровољачког батаљона у саставу претходнице – „који су грлили и љубили старешине, заустављали војнике и нудили их вином, ракијом и белим врућим лепчићима... Стари су плакали од радости, крстили се и благодарили Богу што их је поживио да дочекају најсрећнији час у свом животу..." (Скоко 1985: 105).

Борисав Станковић је у креирању наративног света његову аутентизацију учврстио активирањем њему стварносног, реалног, историјског прототипа. Тиме је Младен добио и статус једног ширег, метонимијског лика у коме су представљени Врањанци који су дочекивали ослободиоце. Ма колико да се писац фокусирао на психолошке аспекте и поступке индивидуализације лика, у овом „роману личности" темпорална димензија историје допринела је хоризонталној екстензивности лика. Тим укрштањем општег и посебног постигнута је и већа реалистичност и миметичност јунака. Следећи навод из романа сведочи о једној могућој паралели између стварности и фикције, односно, између историографског записа и сведочанства и књижевног наратива.

"Са једним мангалом жара у једној собици, сарачани, седи. Слуша грмљавину топова око Два Брата. Три ноћи била гужва и врева по вароши. Он на живот и смрт нагађа да ли су Срби или Турци... Па када чује да нада сву грмљавину одјекне хука каквог силног топа, он као да је распознавао, уверен је био да је то српски топ и пошто је био сам загрцнуо би се бришући сузе: – Слатки мој топ! (...) И кад је настала пљачка турских, а и српских дућана, магаза, сви остали, први људи, газде, док су неки пљачкали, неки се гурали око општине за власти, положаје, газда Младен није се видео. (...) У празничном оделу, новој колији, чоханим чакширама, са засуканим рукавима да му се видела бела, нова кошуља, украшена чипкама, са натраг забаченом и везаном колијом, да му не смета у ходу, износио је котлове пуне вина. Нудио. Није морао да нуди. Чим изнесе, чује где му војници, грабећи да пију, вичу: – Хвала, чича! Он се загрцне. Суза радосница кане му у котао. Он је виде како пада и одскочи од кристалне површине вина у котлу. Застиди се. Набије чак до очију шубару, да му се сузе не виде, и враћа се да још доноси."

Из навода такође можемо увидети и разлику која постоји између убрзане историјске нарације у књижевном и историографском тексту, проузроковане наративним темпом сажетог прегледа. На основу паралелне анализе ова два типа текста закључујемо и да унутрашња фокализација, подређена субјективној свести јунака, не деформише објективност представљања историјских

збивања. Такође је у овом наводу, изразитије него у уводном оквирном ситуирању, присутна поетизација историјског наратива.

Овакав темпорални и стилски избор говори и о приповедачевом односу према историјској грађи: 1) она је, као искуствена грађа, подређена доминантном стилском регистру романа; 2) као слика спољашњих, објективних збивања јавља се кроз композицијски оквир зарад смисаоне позадине и надопуне смисаоним токовима приче; 3) као субјективни и приватни доживљај појединца и колектива усклађена је са персонализованом нарацијом романа. Због овакве логике приче стиче се утисак да је тема ослобађања града од Турака уведена као мотивацијско средство које у равни наративног времена финализује драматичне моменте и преокрет у Младеновом животу, односно, последњи период пре јунакове смрти.

Тенденцију ка пражњењу историјског времена, чиме ће се, парадоксално, оно још више истаћи, показује сам завршетак романа – бришући атрибутиве („газда“, „хаџија“) испред свог имена, потписујући се испод дневничке забелешке само као „Младен“, јунак се симболички ослобађа наметнутог социјалног идентитетског означитеља, тог терета под којим никад није могао бити свој.

На примеру анализе романа *Газда Младен* може се закључити да у роману модерне историјско време није морало бити основно време наратива. Оно је у позадини у функцији контекстуализације фикције (ликова и догађаја) и самим тим, њихове аутентизације и веродостојности. Насупрот различитим облицима наративног темпа, историјско време може бити у форми сажетог прегледа (убрзане нарације) или дескриптивне, односно, дискурзивне паузе. У овом другом случају носилац историјског времена је географско време, то јест простор који у стварности има свој прототип. Ова врста отклона од историјског наратива као *главне* тематске линије активира ону другу страну историје, па модернистички роман са оваквим третманом историјских догађаја нуди обиље грађе за проучавање културне историје и историје приватног живота. Тиме је његова идеолошка страна нешто пригушенија, али не и потпуно неутралисана.

ЛИТЕРАТУРА

Вучковић 1990: Вучковић, Р. *Модерна српска проза*. Београд: Просвета, 1990.

Деретић 1983: Деретић, Ј. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 1983.

Лотман 2004: Лотман Ј. *Семиосфера*. Нови Сад: Светови, 2004.

Марчетић 2009: Марчетић, А. *Историја и прича*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Рикер 1993: Рикер, П. *Време и прича*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.

Скоко 1985: Скоко С. *Војвода Радомир Путник*. Београд: БИГЗ, 1985.

Rabinowitz 1977: Rabinowitz, P. Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences. – In: *Critical Inquiry*, 4, 1977, 121–141.

VRIJEME RAZLIKA – POVIJEST I/ILI SUVREMENOST U HRVATSKOM ROMANU ŠEZDESETIH GODINA 20. STOLJEĆA

Tatjana Ileš

Filozofski fakultet, Sveučilište „J. J. Strossmayer“, Osijek

The purpose of this paper is to point out the differences that arise in the novel of Croatian literature since 1960 to 1970, and to open some questions regarding „women's“ novel of the sixties. The sexual revolution and feminism of the sixties spread the ideas of liberation and equality, but also opened new questions about the differences between the sexes and women's specific identity. In that specificity of the female identity significant role has a moment of consumption and female roles in the development of consumer society in Croatia in the sixties, but the penetration of this socio-economic segment in the areas of literature, and thus stepped in the field of popular culture.

Key words: time, history, the sixties, women novel, popular culture

1. Povijest i vrijeme

Pojam povijesti u leksikografskom smislu shvaćen kao ukupnost prošlih činjenica, odnosno „prošla stvarnost“ kao predmet bavljenja povjesničara, širenjem naratologije 70-ih godina 20. stoljeća, odnosno njezina promatranja književnih tekstova kao samo jedne od mogućnosti izraza pripovjednoga teksta, povijest postaje predmetom i književnoteorijskoga propitivanja. Pod pretpostavkom da se i povijest gradi na svojevrsnom pripovijedanju, a ne misleći pritom da gubi na vjerodostojnosti, naratologiju su ponajprije zanimale one razine historiografskoga teksta koje se, kao i u književnome tekstu, „otimaju nadzoru intencije njihovih pisaca“, odnosno njihova nesvjesna struktura. Osamdesetih godina kritičari naglašavaju kako se korespondencija između stvarnih događaja i povijesnoga iskaza ostvaruje jedino posredovanjem veoma složene receptivne pozadine, a samim tim je i cjelina povijesti nesaglediva jer je pozornost povjesničara uvijek usmjerena prema tek nekom dijelu te cjeline. Iskustvo dekonstrukcije i misao o relativnosti svakog povijesnog pojma te njegove ovisnosti o drugim pojmovima navodi, među ostalim, na zaključak prema kojemu bi historiografija trebala osvijestiti društveni, ekonomski i kulturalni intertekst koji ju, doduše, istodobno i ovjerava i ograničava kao diskurzivnu instituciju. Novohistoričko propitivanje pojma povijesti ukidanjem pozicije klasičnog povjesničara i težnjom ka svojevrsnome brisanju granica između različitih polja te prihvaćanju drugih modela predočavanja i mišljenja prošlosti dovodi do „beskonačne prakse asimilacije“ te omogućuje povijesti da se iz pozicije uokvirenoga izvuče na poziciju okvira koji je opet u dodiru s drugim okvirima sustava (Biti 2000: 403–408).

Moderna hrvatska povijest, napose njezin dio poslije Drugog svjetskog rata, a koji se često naziva i suvremenom poviješću, vrijeme je čestih promjena i značajnih

razlika u gotovo svim društveno-političkim sferama, a vremenski odsječci u kojima se te razlike češće produbljuju negoli se jaz među njima smanjuje znali su biti i kraći od desetljeća.

Vremensko i povijesno razdoblje značajno za temu ovoga rada svakako je ono od sredine 50-ih do kraja 60-ih godina prošloga stoljeća, napose u Hrvatskoj. Taj je period obilježilo kratkotrajno smirivanje političkih unutardržavnih napetosti, snažan društveni i gospodarski razvoj potpomognuti novom agrarnom reformom i njezinim rezultatima, ali i za područje slobodnoga društvenog djelovanja veoma značajna, smjena Aleksandra Rankovića kao vodeće figure centra državne sigurnosti, a time i partijskih mehanizama za nadzor i represiju slobodnog umjetničkog djelovanja. Na političkom planu slijedi daljnje urušavanje saveznog partijskog vrha, skora promjena Ustava, početci nacionalnog pokreta u Hrvatskoj, itd (Bilandžić 1999).

Hrvatska književna (romaneskna) produkcija toga perioda, a kako će kasnije pokazati književna povijest, u pravilu ne ide ukorak s turbulentnim zbivanjima i brzim promjenama društvene povijesti, već ponajprije nastavlja tradicionalističku realističku paradigmu s jedne strane, egzistencijalističku s druge strane, a pod snažnim sociokulturnim utjecajima Zapada i sve snažnijim prodorima angloameričke popularne kulture, posebice od kraja 50-ih i početka 60-ih godina, razvija i novi tip literature, tzv. jeans-literaturu.

Vrijeme i prostor značajni su oblici u procesu konkretne umjetničke spoznaje, kantovski određeni kao „transcendentalni" nužni oblici *svake* spoznaje, kod Bahtina su shvaćeni kao *oblici realne stvarnosti*. O neraskidivosti vremena i prostora i njihovom suštinskom uzajamnom odnosu upravo u realnoj stvarnosti promišljat će se u ovome radu i ne samo u smislu književno-umjetničkoga kronotopa[1], već i kao specifičnom društveno-kulturnom „okruženju" u kojemu književni tekst nastaje.

Vodeće načelo u kronotopu je upravo vrijeme, ono se u tekstu zgušnjava i postaje umjetnički vidljivo (Bahtin 1989: 193–194). Književne slike, bahtinovski shvaćene kao vremenske slike, ne postoje dakle bez minimuma punoće vremena, odnosno u tom smislu nije moguće govoriti o slici epohe istrgnutoj iz prošlosti i budućnosti, a suvremenost bi se prema istom principu raspala na pojedinačno, odnosno izgubila bi svoje jedinstvo (Bahtin 1989: 263).

Svjesnost o stvarnom „življenom" vremenu i dijelu društvene povijesti, one herojske narodnooslobodilačke, hrvatska je književna produkcija, nakon Drugog svjetskog rata, jednim svojim dijelom zrcalila i specifičan osjećaj toga vremena u kontekstu novoga doba u kojemu je, i zbog kojega je, nastajala. Tako je funkcija književnosti u Hrvatskoj nakon toga rata, a u službi učvršćivanja socijalističkog poretka, ponovo utilitaristička i didaktička, a modernističke spoznaje o autonomiji umjetnosti na kratko su vrijeme stavljene sa strane, ali ne i u potpuno mirovanje.

[1] Više u: M. Bahtin, *O romanu.* Nolit, Beograd, 1989.

2. Vrijeme razlika

Faza tzv. socrealizma u povijesti hrvatskog romana trajala je veoma kratko i nije ostavila dubljega traga na kontinuitet razvoja toga žanra hrvatske književnosti spram europskih i svjetskih tendencija. 1952. počinje izlaziti časopis „Krugovi", glasilo mlade generacije koja nastupa s novim temama i formama te različitim poetikama, naglašavajući važnost potpune slobode stvaralaštva te poticajnost i bogatstvo različitosti (Frangeš 1987: 357–359).

Romaneskna produkcija 50-ih i 60-ih godina pokazuje različite koncepcije shvaćanja toga žanra i literature uopće. Jedan smjer nastavlja generacija koja se u literaturi javlja i prije Drugog svjetskog rata, prateći liniju tradicije nacionalne književnosti, poneki uvodeći *novume* na razini forme, jezika ili stila pripovijedanja. Drugim se pak smjerom kreće mlađa generacija, tražeći uzore svojim književnim modelima u literaturi svjetske književnosti, posebice suvremene angloameričke, ali prilagođavajući diskurs vlastitome vremenu, prostoru, recipijentu.

2.1. Hrvatski roman šezdesetih

Problematika egzistencije i propitivanje smisla postojanja i bivanja uopće posebice je došlo do izražaja u prozama između dva rata te nakon oslobađanja autora od težine realiteta vremena u prostoru koji ih okružuje. Od polovice 50-ih do polovice 60-ih pojavljuju se nova moderna rješenja, napose u formi i izrazu. Fabulativni model zamjenjuje asocijativno-intelektualistički, a svoje ponajbolje ostvarenje novi model dobiva u romanu *Kiklop* (1966.) Ranka Marinkovića. Još jedan roman s kraja 60-ih gotovo da je paradigma suvremenog hrvatskog romana i najavljuje svojevrstan „obračun" među generacijama, recimo tako, mladih i starih, u okruženju kojih on bira svojevrsni „put između". *Mirisi, zlato i tamjan* (1968.) Slobodana Novaka postavljaju u su-odnos tradiciju i ideologiju, propituju njihov smisao i značenje u osobnoj povijesti, a pitanje smisla postojanja i opstojanja maloga čovjeka u međuigri i sudaru jakih civilizacijskih sila, tek treba dobiti odgovor uokviren u odnose između klaustrofobičnosti i zatvorenosti sela koje tjera na bijeg, te društvene vjetrometine grada čije struje potiču natrag u *izola*ciju – na otok, prostor u ili na kojemu se događa velika većina radnje toga romana. Tako Novak u svome romanu možda i ponajbolje pokazuje kako pojava društvenih proturječnosti nužno pomjera vrijeme prema budućnosti.

Osnovne tematske preokupacije u hrvatskom romanu, a egzistencijalističkog predznaka tako možemo prepoznati kao probleme suvremenog intelektualca/umjetnika (nepripadanje, nesnalaženje, otuđenost, strah), tematiziranje čovjeka/ljudi u urbanoj sredini i pobune (protiv civilizacije općenito, okamenjenosti društvenih struktura, moralnih i materijalnih vrijednosti isprazne tadašnjice i sl., a najčešće ipak tek simboličnoga karaktera).

Kao nositelji novih tendencija u hrvatskoj književnosti 60-ih godina afirmiraju se upravo neki od *krugovaša*, a najznačajnije prozno ime toga doba je zasigurno Antun Šoljan.

2.1.1. Hrvatski „ženski“ roman šezdesetih

Uz, dakle, prepoznavanje snažnoga muškog pripovjedačkog glasa kao pretežitoga u periodu tzv. druge moderne[2], prema Dubravki Oraić Tolić *muške*[3], može se razumjeti malen udio tzv. „ženskih“ romana – od ukupno 152 objavljena u periodu od 1952. do 1970., njih tek 12. Broj romana objavljenih od 1960. do 1970. je 102, od čega 8 potpisuju autorice i to njih pet: Ivanka Vujčić-Laszowska, Višnja Stahuljak, Aleksandra Nučić-Gudelj, Tatjana Arambašin i Mirjam Tušek[4].

Ovome radu nije namjera umjetno „oživljavati“ spomenute romane i nametati ih recipijentima današnjice, već skromno, ali odlučno ukazati na neke specifičnosti ženskoga romanesknog diskursa 60-ih godina, posebice kao prostora kulturološki zanimljivih podataka o vremenu, povijesti i/ili suvremenosti i prostoru na kojemu je nastajao, imajući na umu da je riječ o samom kraju *kraja moderne* i sa sviješću o neoštrim i fluidnim granicama među stilskim razdobljima.

U vremenu objavljivanja ovih romana na globalnoj je sceni već tzv. drugi val feminizma, a čiji će pogledi i istraživanja već 70-ih godina pokazati dominaciju muških perspektiva i isključenje ženskih subjekata iz kulture. Sve binarne opreke na kojima je nastala i razvijala se zapadna civilizacija u modernoj su kulturi dobile snažna spolna obilježja. Muškarci su tako bili autori, proizvođači tekstova i materijalnih dobara, a žene čitateljice i potrošačice u obitelji, društvu, modi. (Oraić Tolić 2005: 70–71) Seksualna revolucija i novi feminizam 60-ih godina tako su pronosili ideje o oslobođenju i jednakosti, ali i otvarali nova pitanja o razlikama između spolova i specifičnom ženskom identitetu. U toj ženski obojenoj specifičnosti značajnu će ulogu imati i moment potrošnje, odnosno ženska uloga u razvoju potrošačkoga društva u Hrvatskoj 50-ih i 60-ih godina 20. stoljeća[5], ali i prodor toga društveno-ekonomskoga segmenta u prostore literature, a čime se zakoračilo i u polje popularne kulture.

Cjelokupni romaneskni opus Aleksandre Nučić Gudelj[6] nastao je u 60-ima i svojim tematskim preokupacijama možda ponajbolje može ilustrirati specifičnu

---

[2] Period od 1952. do 1970. u hrvatskoj književnosti.

[3] Vidi: D. Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna.* Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.

[4] Promatrani korpus kronološkim slijedom objavljivanja: *Snijeg* (1964.) Višnje Stahuljak; *Zvjezdani brojevi sitnica* (1964.) Tatjane Arambašin; *Nije se zbilo u Veroni* (1965.) Aleksandre Nučić-Gudelj; *Sjene* (1966.) Ivanke Vujčić-Laszowske; *Kuća u elipsi vrta* (1966.) Aleksandre Nučić-Gudelj; *Lutaoci* (1968.) Tatjane Arambašin; *Imam dvije mame i dva tate* (1968.) Mirjam Tušek; te *Svečanosti trgova i stepenica* (1969.) Aleksandre Nučić-Gudelj. Svi podatci prema kronološkoj tablici s godinama izdanja važnijih hrvatskih romana u knjizi *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* Krešimira Nemeca, Zagreb, 2003., str. 427–433.

[5] Više o fenomenima i razvoju potrošačkog društva u Hrvatskoj vidjeti u: I. Duda, *U potrazi za blagostanjem. O povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*. Srednja Europa, Zagreb, 2005.

[6] Aleksandra Nučić Gudelj rođena je u Zagrebu 1935. godine. Nakon završene učiteljske škole, neko je vrijeme polazila Akademiju likovnih umjetnosti i Školu za knjižničare. Radila najprije kao nastavnica likovnog odgoja i knjižničarka, a potom djelovala kao profesionalna književnica. Vidi u: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Školska knjiga, Zagreb, 2000., str. 538.

strukturu osjećaja u vremenu u kojemu je nastao. Ubrzani tempo različitih vidova oslobađanja u svim sferama društvenog i privatnog života donosio je nove izazove i za društvo i za pojedinca. U književnim se djelima veoma često vrijeme (i prostori) odrastanja prepoznaje kao platforma kolektivnoga, ali i osobnoga sjećanja. Kao princip pomoću kojega je moguće spoznati osobni identitet, pamćenje je krajnje selektivno, a u prvi plan izvlači sve ono što ga podupire te se u pravilu kao sigurna identitetna luka prepoznaje djetinjstvo (Benčić 2006: 8). Tako su i u četiri od osam „ženskih" romana napisanih u 60-ima glavni protagonisti i/ili pripovjedači djeca ili mladi.

Primjerice u romanu *Kuća u elipsi vrta* djevojčica predškolske dobi posreduje sliku stvarnosti iz svoje perspektive, a njezina je realna stvarnost upravo ona u kojoj nabujali materijalizam i rastući komercijalizam potrošačkog društva u nastajanju u Hrvatskoj 60-ih godina, roditeljskom željom za prestižem u društvu zasnovanim na ispunjavanju pomodarskih potreba i želja, guši njezinu duhovnost, zanemaruje emocije:

„Dođi da vidiš što su ti Tata i Mama donijeli iz Njemačke!" (Nučić Gudelj 1966: 7–8)

(…) „podižem se, plačem, dozivam Mamu. 'Tata i Mama otišli su da pozdrave baku Katarinu'. Provlačim se iza zastora, pritišćem nos i obraze na ledeno staklo. Prostor pred kućom je prazan, a gole grane drveća su mokre. *'Ni željezne kutije na kotačima više nema; oni su opet otišli!'*" (Nučić Gudelj 1966: 9)

Roman *Svečanosti trgova i stepenica* pak donosi radnju smještenu u priobalni prostor i boemsko-umjetničke krugove koje snažno obilježava dokolica, slobodno ponašanje i hedonizam. Pripovjedačko višeglasje koje pripada predstavnicima obaju rodova, oblikovanje muških i ženskih likova u romanu, situacije u koje ih se postavlja daju za naslutiti spore društvene promjene kao odjeke poruka koje je odašiljao drugi val feminizma:

„Uopće više ne radim mnogo; koliko sašijem u vrijeme najžešćih podnevnih vrućina, to je posve dovoljno da podmiri moje izdatke. Kuham također malo, (…) Tako eto lunjam, uživam slobodne vjetrove" (Nučić Gudelj 1969: 27);

„Ovog puta me iznenadio svojom izjavom, da se još od malena bavi pisanjem poezije i da se sprema na ozbiljan studij književnosti, jer atmosfera u ovoj palanci ne odgovara njegovim potrebama. Međutim jedne od sljedećih noći upoznao me s još nekim razlozima svog skorašnjeg odlaska. Od toga mi je zastao jecaj u grlu – ja nikada ne plačem – smjesta sam plahtom prekrila svoje gole grudi" (Nučić Gudelj 1969: 31).

Iako tek interpretativnim naznakama u ovome radu, pokušali smo otvoriti prostor za prepoznavanje onoga što je Bahtin nazvao „neposrednim kontekstom iskaza" nužnim za njegovo razumijevanje, to jest „jedinstvenim društvenim obzorom". Takav kontekst niti je izvan iskaza, niti mu prethodi – on mu je samo *suvremen*. Tako u umjetnosti „zajednički društveni obzor" ne može biti pretpostavljen, već mora biti prikazan, bez obzira na opasnosti kakve može donijeti otvoreno prikazi-

vanje kakvih vrijednosti (Biti, prir. 1992: 56–57), posebice 60-ih i 70-ih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj.

Za zaključiti je kako je promatrano *mikrorazdoblje* zajedno sa svojom specifičnom književnopovijesnom, ali i širom sociokulturološkom nomenklaturom uvelike obilježeno lokalnim, ali i globalnim sociopolitičkim gibanjima toga doba. Već se tako i u romanima 60-ih pokazalo kako je i hrvatska književnost podložna različitim književnim i izvanknjiževnim utjecajima i poticajima. Čini se, međutim, kako su gore navedene društvene i kulturološke silnice još uvijek preslabo bahtinovski „dijalogizirale" s romanima nastalim u tome vremenu, a iz pera književnica. Specifična struktura osjećaja o kojoj govori Raymond Williams ipak se nazire u pojedinim „ženskim" romanima o kojima je bilo riječi. Tragovi popularne kulture u hrvatskom ženskom romanu 60-ih godina možda su tek *u tragovima*, iako i kao takvi svjedoče specifično stanje duha jedne generacije žena u hrvatskoj književnosti.

Konačno, nije moguće jednostavno i bez ostatka razlučiti umjetnost od života. Tako svako bavljenje umjetnošću koje propusti pokloniti pažnju njezinu *sadržaju* – suvremenosti, sustavu odnosa u koji je upletena, kao i bavljenje životom koje propusti pokloniti pažnju *formi* u kojoj je taj život dan, promašuje njihovu *vrijednost* (Biti, prir. 1992: 57).

LITERATURE

Bahtin 1989: Bahtin, M. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Benčić 2006: Benčić, Ž. *Lica Mnemozine*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2006.

Bilandžić 1999: Bilandžić, D. *Hrvatska moderna povijest*. Zagreb: Golden marketing, 1999.

Biti, prir. 1992: Biti, V. (prir.) *Bahtin i drugi*. Zagreb: Naklada MD, 1992.

Biti 2000: Biti, V. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

Detoni Dujmić 2011: Detoni Dujmić, D. *Lijepi prostori*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.

Duda 2005: Duda, I. *U potrazi za blagostanjem*. Zagreb: Srednja Europa, 2005.

Frangeš 1987: Frangeš, I. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb-Ljubljana: NZMH-Cankarjeva založba, 1987.

Jelčić 1997: Jelčić, D. *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Baščanske ploče do postmoderne.* Zagreb: Naklada P.I.P. Pavičić, 1997.

Nemec, ur. 2000: Nemec, K. (ur.) *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga, 2000.

Nemec 2003: Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945 do 2000.* Zagreb: Školska knjiga, 2003.

Nučić Gudelj 1966: Nučić Gudelj, A. *Kuća u elipsi vrta*. Zagreb: Naprijed, 1966.

Nučić Gudelj 1969: Nučić Gudelj, A. *Svečanosti trgova i stepenica*. Zagreb: Zora, 1969.

Oraić Tolić 2005: Oraić Tolić, D. *Muška moderna i ženska postmoderna.* Zagreb: Naklada Ljevak, 2005.

Prosperov Novak 2003: Prosperov Novak, S. *Povijest hrvatske književnosti. Od Baščanske ploče do danas.* Zagreb: Golden marketing, 2003.

ДЕКОНСТРУКЦИЈА ИСТОРИЈСКОГ НАРАТИВА У ДРАМАМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Гордана Тодорић

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду

Almost all Aleksandar Popovic`s plays are deeply immersed in history. Meanwhile, interpretative axis must be related with writter`s distinctive tretment of national history. Parody, carnivalisation, postmodern irony are some of the dramaturgical procedures, used by Popovic, toward looking for basic ethic and onthological answers concerning single and colective, of the second part of XX century. Writer deconstucted traditional historycal narrative. At the same time, by launching historical events through life of people from social margine, he postulated memory paradigm which created different historical synthesis in stead of traditional.

Key words: people from social margine, history, truth, deconstruction, Serbs, the legend of Kosovo, cominform, Russians

Вероватно да би неупоредиво тачнији наслов овог рада био: Поповићева историја, или Поповићева историјска прича. И прва и друга варијанта наслова своје утемељење налазе у општепознатој Андрићевој мисли, да је књижевни дискурс заправо раван историјске истине (Андрић 1977). Иако превод речи наратив може да гласи и прича, уобичајени контекст употребе појма наратив не подразумева термин *прича* као синоним. С друге стране, прича, на српском, у контексту књижевности, јесте искључиво фикциони текст. Дакле, разлика је у сфери категорије истинитости. Поставља се, реторичко додуше, питање, како мерити истинитост исказа. Да ли је, дакле могуће прихватити Поповићево приказивање историјске истине, онда када оно одступа од научно-историјског дискурса, када Поповић свет приказује другачије него што то чине историчари. Овај проблем није предмет наше расправе, али је било нужно поменути га да би било јасно да се у разматрање упуштамо с пуном свешћу о условности референтних тачака, пре свега у сфери истинитог. Ако бисмо поставили питање зашто уопште отварати проблем категорије истине у Поповићевом тексту, одговор се налази у примеру третмана најзначајније теме Српства, а то је Косовска битка из 1389. г. Насупрот миту, темеље модерне историографије постулирао још у XIX веку Илларион Руварац[1], али то није омело Србе да свет процењују у духу етичког и епистемиолошког обрасца уписаног у Косовску легенду (Рађеп 2007). У том смислу, сасвим је легално узети у разматрање и историјско виђење које у својим драмама нуди Александар Поповић. Не само као литерарни екскурс и провизоријум, него као могући, а по свему судећи

[1] Види: Бошко Сувајџић, *Илларион Руварац и народна књижевност*, Институт за књижевност и уметност, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2007.

и врло тачан, истинит, приступ историјској науци. Није уосталом, *Косовска легенда* јединствен пример прожимања историје и фикције. Нити је то, треба додати, искључиво одлика Срба.

Дакле, Александар Поповић, практично кроз целокупан свој опус, промишља историју српског народа. Покушаћемо у овом раду да прикажемо основне карактеристике његовог „историјског“ метода[2].

Поповићевска хронологија[3]

Када бисмо, хипотетички, хтели да испричамо историјску причу, служећи се драмама Александра Поповића, вероватно је да бисмо пошли од драме *Свети ђаво Распућин*. Пре свега зато што бисмо тако задовољили хронолошки принцип, јер она сеже најдаље у прошлост коју захвата овај писац. Други, не мање важан, разлог је чињеница да у драми пратимо управо разобличење митског обрасца наслеђеног из XIX века. Драма у фарсичном тону разголићује митски обол око Распућина и његове улоге на двору руског цара Николаја II. Распућин је представљен као особа, скоро протува, коју је царска полиција покушала да инструментализује, а који се претворио у митему *пер се*. У обликовању Распућиновог лика, Поповић је документаристички тачан. Оно што би могло да изгледа као фарсична стилизација (пренаглашена сексуалност, приземни језик јунака), па и јуродивост, заправо су историјске чињенице. Занимљиве су и нескривене алузије на наратив завере против Русије, персонификоване до митских размера, коју организују странци, чиме Поповић своју драму доводи на врло клизав терен антисемитског дискурса. Успостављајући интертекстуалне везе с опскурним *Протоколима сионских мудраца*[4], које је, такође, произвела једна грана руске полиције (ОХРАНА)[5], Поповић помера фокус на перспективу мистичног православца. Да драма није написана 1983.

---

[2] У епистемиолошком смислу не поставља се, уопште питање можемо ли знати истину о народу. Поповић ту нема дилему. Он је сигуран да та истина постоји, али да она заправо нема много везе с оним што је историјском истином називано. Његова промена тачке гледишта сагледавања проблема, своје објашњење налази у диспуту моћи. Онако како га види Мишел Фуко. Еманципација другог приступа, из перспективе малог човека јесте такође борба за моћ. Оно што се не сме, међутим, пренебрегнути, јесте чињеница да његови мали људи, а скоро сви ликови у опусу А.П. су мали људи (што значи да се проблематизује перспектива велики/мали) дакле они нису увек сигурни да је свет у њиховим рукама, да уопште на тај свет могу да утичу. Та темељна сумња је, синхронијски гледано у односу на време настанка опуса била политички субверзивна, јер се обрачунава с концептом марксистичке доктрине каква је постојала у послератној Југославији, и асоцира на метафизику у којој мали човек заиста јесте мали у односу на божанску омнипотентност.

[3] Уколико се позовемо на типологију коју успоставља Марта Фрајнд (Фрајнд 1996) у књизи *Историја у драми* – драма у историји, Поповић се може сврстати у један прилично стабилан континуум српске драме у којем се расправља историјска истина у појединим датом политичком контексту.

[4] Реконструкцију настанка овог фалсификата студиозно је уобличио Норман Кон (Кон 1996) у књизи *Позив на геноцид*: мит о светској завери Јевреја и Протоколи сионских мудраца.

[5] Желећи да их употреби у сврху преусмеравања народног незадовољства у времену предреволуционарне кризе царске Русије, створили су један од темеља Холокауста.

из још једног угла бисмо могли да дискутујемо те антисемитске обрасце који се препознају у тексту. Не може се пренебрегнути чињеница да су банкар Митја Рубинштајн и сива еминенција Манус (иако не знамо да ли је и он Јеврејин) приказани по антисемитском обрасцу који се налази и у Протоколима. Они немају своју страну у спору око Распућина, али финансирају деструкцију бића Русије и једини су који на овом разарању зарађују. Но, схваћени као метафора, конструкт[6] заправо су оличење моћи, онако како је разуме Мишел Фуко[7]. Јер Манус и Митја Рубинштајн су споредни ликови. Писац поново помера фокус. Приказујући цео руски двор онаквим како га види народна историографија, он постиже ефекат хипертекста, пре свега у односу на време у којем пише. Поповић не спори да је Распућина **створила** полиција у сарадњи са црквом (дакле дискурси моћи) , али такође не спори ни чињеницу да постоје људи који су у његовој појави препознали, хтели да препознају истину. Тако он не расправља о наводној завери против човечанства, бар не о јеврејској. Ако нешто завереничко у свему може да се констатује, онда је то разореност јединствене осе (етичке и сваке друге). Свет је постао дисеминиран, различите истине важе за различите људе и њихове потребе, што свакако није традиционални творачки принцип. Страдају и творци псеудомита и верници/митомани. Тако је целокупна слика приказаног света пољуљана из оквира истинитости. Узимајући за главног јунака управо Распућина, који је и сам хипертекст, који себе представља као старчика, понекад и као јуродивог[8], те позивајући се на Едварда Саида, можемо да из његовог односа према Манусу препознамо побуну у духу оријентализма у односу на надзирући дискурс. Дакле, ако ишта можемо научити из историје на овом примеру, онда је то сигурно чињеница да је манипулација масама компликован и често неконтролисан процес[9].

Историјски период који је доминантан Поповићев контекст је доба Другог светског рата и послератно доба. Ове историјске периоде у нашем разматрању можемо објединити, јер их повезује велика тема српске историје: идеолошка подела на победнике – левичаре и поражене. Писац у фокус ставља победни-

---

[6] Ово није јединствен случај у српској књижевности, да мотив Јеврејина постане стилема. Говорећи о *Гробници за Бориса Давидовича*, Данило Киш каже: „Јеврејство у Гробници за Б.Д. има двоструко (књижевно) значење: с једне стране, захваљујући мојим ранијим књигама, ствара нужну везу и проширује митологеме којима се бавим (...), а с друге стране, јеврејство је и ту, као и у мојим ранијим књигама, само ефекат онеобичавања. Ко то не разуме, не разуме ништа од механизма књижевне транспозиције“ (Киш 1978: 51–52).

[7] „Моћ не треба тражити у једном једином надређеном центру, већ у климавом постољу односа снага који својом неједнакошћу непрестано доводе до стања моћи, али увек ограничених и непостојаних. (...) Свеприсутност моћи: не зато што би она имала повластицу да све изнова окупи под својим непобитним јединством, већ стога што се ствара у сваком тренутку (...) Пре би ваљало претпоставити да вишеструки односи снага који се стварају и дејствују у производним апаратима, породицама, ограниченим групама, и институцијама, служе као подлога опсежним дејствима цепања која просецају цело друштвено тело“ (Еко 2011: 40–41).

[8] Распућин се може повезати с апофатизмом као једном од тенденција руске православне теологије (Епштејн 1998).

[9] О Протоколима је писао у новије време и Michael Hagemeister (Hagemeister 2008: 83–95).

ке, међутим у потпуности деконструише матрицу јунака. Поповићеви мали људи, а других у његовим драмам нема, слика су дезоријентисане маргине. Њихова разиграност постаје мисија, јер више не живе ни један од тзв. великих наратива. Такође, то је један од разлога зашто се јавни план претвара у приватни, тј. зашто Поповић укида разграничење јавног и приватног[10].

Друга велика историјска тема је Информбиро. Тема поделе у овом аспекту развија се унутар победничке групе. Дакле обе теме указују на поделу унутар националног корпуса. Оваквим третманом историјских догађаја Поповић деконструише наратив победника који је у историјском смислу идеолошка категорија, али у етичком реч је о јуначком обрасцу. Победници у Поповићевим драмама нити су морални нити су храбри. Можда не најуочљивији, али врло илустративан је пример третмана комплекса Милан Недић – српска мајка. Пре свега у драми *Чарапа од сто петљи*, кроз сонгове – строфе химне која је важила у време окупације у Србији којом је управљао Милан Недић, беспоштедно се десакрализује митема *Недића-српске мајке* (Тодорић маг. рад). Будући да је текст песме срочен у духу деветнаестовековног романтизма, Србија је изједначена с мајком, дакле култом материнства. Та се мајка у драми *Чарапа од сто петљи* профанише злоупотребом у најприземније сврхе. Поповићево виђење овог феномена јесте чиста слика деконструкције једног великог наратива, у најбољем постмодернистичком духу, а оно што иза тога остаје је слика инфантилног колектива који очекује да је персонификација мајке оно што служи личној сврси. Или да је персонификација мајке оно што ће увек бити покриће за личне потезе, сумњиве моралне вредности. Једном речју, Поповићеви јунаци више не верују у оне идеале у које су веровали њихови преци, него их схватају као могућност да се на култу нешто ушићари. Тако писац заправо упућује моралиозаторску проку. Он, такође, у драмама ове групе, успоставља континуитет с историјом српске књижевности XIX века. Деконструишући историјски контекст свог времена Поповић разбија табуе; прекида с ћутањем о непријатној или идеолошки одбаченој прошлости. На први поглед парадоксално, али у суштини дубоко творачки, не дозвољава де се идеолошки наратив оличен у пароли *Земља почиње од Кремља*, а који садржи не само став о Совјетском савезу као обрасцу, него и перспективу која укида претходећу националну историју, постулира као канон. То се можда најдрастичније види у реплици из драме *Кус петлић*:

„ Авакум: Нова Југославија стварана је на Сутјесци и Неретви.
Пиле: А стара, на Дрини и Кајмакчалану.
Комнен: Умрло је старо.
Пиле: Мислиш у Јасеновцу?“ (Поповић 2001: 916–917).

Ова књижевна диверзија осим идеолошког има и естетички план. Авангардност на коју се левичари позивају, а која по својој природи раскида везе

[10] Ово је, истовремено и потчињавање законима фарсичног жанра.

с прошлошћу овим се, на естетичком плану, такође доводи у питање. Шта више, последња реплика (*Мислиш у Јасеновцу*) говори о збрци националног и идеолошког плана, о манипулацији и конотативном значењу које се мења у зависности од идеолошке матрице одн. надзирућег дискурса.

Друга поменута тема, Информбиро, такође је фреквентно постављена у Поповићевом опусу. Ретки су текстови у којима се бар кроз реплику, а најчешће као средство обликовања лика не користи логорашко искуство с Голог отока. То је, ваља нагласити, најчешће перспектива логораша, страдалника у идеолошком сукобу. Говорећи о њима, тј. уводећи их у текст драме, Поповић не само што уписује аутобиографске елементе, него, и то је много важније за наше разматрање, укида табу, забрану говорења о тој теми, који јесте био историјска чињеница.

Трагедије последњих дана

У драмама које тематизују ратове 90-их у Југославији врло је мало оног језичког артизма, по којем је Поповић препознатљив. Драма *Тамна је ноћ*, названа по истоименој рускоj[11] шансони, сонгу из филма *Два војника* (*Два бойца*, 1943)[12] описује деведесете у којима се воде ратови с економском пропашћу, с појавом оног света који се могао назрети као фарсична стилизација у неким старијим Поповићевим драмама и са проблемом мобилизације за рат који Србија формално није водила. Поштени људи су сада нескривено преварени, а они који до заклетве држе с фронта се враћају као инвалиди. Помаља се још један мотив – масовне емиграције младих.

У књижевном смислу, реч је о интертексту на време Другог светског рата и комплекс култа херојства совјетских војника. Филм, прототекст је један од најбољих совјетских ратних филмова, о снази пријатељства. Свет Поповићеве драме се прилично разликује. Пре свега лишен је митског оквира. Поповић разголићује очај и збуњеност јунака који су се затекли у времену које је дословно искочило из зглоба. Два пријатеља су и овде носиоци заплета. Потенцијално, и они су војници (подложни војној обавези по основу мобилизације), с тим што ће један покушати да мобилизацију избегне, а други ће отићи на ратиште. Дезертер је својеврсни симбол не малог броја младих људи који у грађанском рату 90-их нису налазили ни један од мотива који би их повезао с ратничком традицијом културе којој припадају. Други ће се с фронта вратити као инвалид. Његов телесни инвалидитет само је опредмећење духовног инвалидитета који писац кроз целу драму уобличава, првенствено гротескно приказујући мајку.

---

[11] Види: http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Bernes

[12] One of the best movies shot during the war, was Dva Boitsa (Two Soldiers, 1943, dir. by Leonid Lukov), a patriotic film about the power of friendship, with Mark Bernes and Boris Andreev. -http://www.youtube.com/watch?v=ihCqh-QnJZE

Дакле, резимирајући, можемо закључити да Поповић, историју реинтерпретира. Мотиви који су осне тачке његовог историографског метода су национални колектив, деобе, топос Русије, идеологија. Доводећи своје мале људе у контекст[13] традиционалног историјског канона Поповић показује мало разумевања за линеарни концепт времена. Мали човек, а такав је и Поповићев Распућин, као и ликови из осталих поменутих драма, уподобљава историју себи. Тиме се ствара несразмера дискурзивних равни, објашњава се и доследно оперисање фарсом на нивоу жанра, али се такође и зазива преиспитивање бењаминовског начела да: не треба посматрати човека пред судом историје, већ историју пред судом човека (Халперт Замир 2000: 189).

ЛИТЕРАТУРА

Поповић 2001: Поповић, Ал. *Драме.* Београд: Verzal press ─ Војноиздавачки завод, 2001.
Поповић 2003: Поповић, Ал. *Драме. Књ. 2*, Београд: Војноиздавачки завод, 2003.

Андрић 1977: Андрић, И. *О причи и причању.* – У: *Историја и легенда, есеји I,* Београд: Просвета, 1977.
Еко 2011: Еко, У. Језик, моћ, снага. – *QT: Queer teorija: časopis za kvir teoriju i kulturu*, God. 2, br.5–6 (januar/april.2011).
Епштејн 1998: Епштејн, М. *Вера и лик*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
Киш 1978: Киш, Д. *Час анатомије*. Београд: Нолит, 1978.
Кон 1996: Кон, Н. *Позив на геноцид: мит о светској завери Јевреја и Протоколи сионских мудраца*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
Милић 1985: Милић, Н. *Текст и текст у контексту: деконструкционистичка теза*. Институт за књижевност и уметност: Београд: Рад, 1985.
Ређеп 2007: Ређеп, Ј . *Косовска легенда*. Нови Сад: Прометеј, 2007.
Сувајџић 2007: Сувајџић, Б. *Иларион Руварац и народна књижевност.* Београд: Институт за књижевност и уметност, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
Тодорић маг. рад: Тодорић, Г. *Поетичке одлике раних драма Александра Поповића*. Рукопис магистарског рада.
Фрајнд 1996: Фрајнд, М. *Историја у драми – драма у историји*. Нови Сад: Прометеј, Стеријино позорје, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
Халперт Замир 2000: Халперт Замир, Л. *Данило Киш: Једна болна, мрачна одисеја*. Београд: Атенеум, 2000.
Hagemeister 2008: Hagemeister, M. The Protocols of the Elders of Zion: Between History and Fiction. – In: *New German Critique* 103, Vol. 35, No. 1, Spring 2008 ,83–95 – <http://www.fschuppisser.ch/storepdf/hageprot.pdf>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Bernes>

<http://www.youtube.com/watch?v=ihCqh-QnJZE >

[13] „Meaning is contextbound, but context is boundless“(Милић 1985: 85).

УСЛОВЉЕНОСТ ИСТОРИЈСКОГ И ЛИЧНОГ У РОМАНИМА АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Ружа Кнежевић

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду /
Гимназија „Јован Јовановић Змај“, Нови Сад

Two facts from the life of Aleksandar Tišma, the war experience and his ethnicity, have interweaved inseparably and determined not only his area of interest, but also the manner of storytelling, as well as the awareness about the role of literary work in the educational/healing process. Writing was experienced as duty, as an opportunity for finally posing those question that *have to* be posed through a creation of literary works. Hence the conditionality of the personal and the historical in the works of this author is absolutely inevitable, and represents an inexhaustible theme which, from the starting research point, branches into several different directions: literary, ethical and esthetical.

Key words: historical, personal, truth, sacrifice, suffering, responsibility

У дневничким и аутобиографским белешкама, осврћући се на своје литерарно деловање, Александар Тишма каже да је целог живота трагао за оним најдубљим и најтрагичнијим подацима из своје историје, прошлости, породице, да их преобликује као писац кад већ није могао деловањем да их промени. То постаје његова списатељска дужност и како сам каже „моја неспособност да делам према томе како осећам је и моја одлука да ту неспособност превазиђем писањем“ (Тишма 1989: 24).

Живот Александра Тишме обележило је искуство преживљавања рата, рације, прогона, а доживљена траума се исцељивала стваралаштвом „оживљавањем и обликовањем истине, у духу вере да је књижевност способнија да изрази истину и позадину догађаја него историјске студије“ (Гвозден 2011: 15). Зато полази од догађаја који су му познати, којима је био сведок, који су судбински обележили његову породицу и новосадску средину ратних и послератних времена. Поред тих дешавања, аутора суштински (пред)одређује и двоструко порекло које се манифестује у његовој свести, па и у његовом делу као болно неприпадање, као „бол и стид због (свог) полујеврејског порекла и (на) стид због тог стида“ (Тишма 2001: 62). Осећање етничке неподобности даље води ка изопштености, а она ка доброј опсервацији, неопходној за Тишму као писца. Ове две чињенице, ратно искуство и обележеност пореклом, сплеле су се и одредиле не само подручје интересовања, него и начин приповедања, као и свест о томе коју улогу има књижевно дело у васпитно-исцељујућем процесу. Писање је доживљено као дужност, као прилика у којој ће се, кроз стварање књижевних дела, коначно поставити она питања која *морају* бити постављена.

Упркос свему, тема страдања у Другом светском рату кристалисала се постепено у ауторовој свести. Дуго је покушавао да своје литерарно уточиште пронађе у мање блиским, општијим темама, бежећи од сопственог идентитета и самоспознаје. Тек након судбинског путовања у Пољску и посете концентрационим логорима, схвата да се од трауме не може побећи, и да је оно што се најнепосредније односи на његову средину, његову породицу, напослетку на њега самог, уједно и оно о чему мора писати. Из комбинације личног и историјског формирала се јасна свест о томе како приступити теми, те се обавезује да нужно „треба писати о суштинским збивањима или не писати ништа. Суштина мора да се огледа у свакој појединости. Или то бива и ако човек неће?“ (Тишма 2001: 199), пита се аутор. Отуда се најзначајнија дела Александра Тишме на препознатљив начин бави темом страдања, пре свега јеврејског, али и страдања уопште, страдања човека као моралног бића.

За централни догађај својих романа и полазну тачку за преиспитивање света узима најтрагичнији догађај своје средине, Новосадску рацију која је, на његове очи, однела око 1300 Јевреја, Срба, Рома. „Био је то ударац маљем у главу, та рација“ (Тишма 2000: 27**)**, сећа се аутор. Након тога нестао је безмало читав један „стари“ свет, свет новосадских Јевреја, и даље, средњоевропски свет, какав се више неће вратити. Тишма је писац Новог Сада, Војводине и зато пажљиво бележи, из искуства одличног посматрача и неуморног шетача, све догађаје, видљиве и невидљиве, познате новосадске улице, тргове, палате, некадашње продавнице, атмосферу војвођанске паланке која се губи пред најездом новог доба.

Поводом Новосадске рације проблематизује догађаје на више фронтова анализирајући: злочин сам по себи, однос према злочину и џелата и жртве, и нарочито оних преосталих у животу. Интересује га улога преживелих, преиспитује тежину њиховог опстанка, терет, кривицу због тог опстанка, када се избегавање смрти доживљава стидно, погнуте главе, као грех. Питање кривице нужно је повезано са питањем етничке припадности, темом која раздире биће и јунака и аутора и која се испољава као болно трагање за идентитетом. Јер се кроз причу о новосадском ратном страдању кристалише и јеврејска тема која кроз питања овог романа сазрева. Сам каже да је у главног јунака, Мирослава Блама, инкорпорирао сопствену судбину, а да је до њега дошао тек када је, на личном плану, досегао до голе искрености. „У питању је било моје јеврејство, половина мога бића, које сам покушавао да забашурим, најпре као млад човек коме је оно сметало да се сагиви са средином, а затим мање свесно, и као писац који је своје ликове настојао да учини општим, етнички необележеним, стопљеним по себи са окружењем. Мирослав Блам је, међутим, био Јевреjин, неко код одступа, ко се разликује, ко се туђи и ко баш тим разликовањем и туђењем даје догађајима окупације, у чијем центру је рација, смисао који није само историјски“ (Тишма 2000: 127). Али то није само прича јунака *Књиге о Бламу*. Ликови Тишминих романа су издвојени посматрачи, пасивни ликови

којима живот немилосрдно управља. Они су неприлагођени усамљеници који имају жељу за припадношћу, за усидрењем, за утапањем у целину. Код ликова полујеврејског и јеврејског порекла та је потреба израженија, по природи ствари удвостручена, а у ратним околностима доведена до врхунца, те због тога и недостижна.

Све наведене муке спајају се и преплићу у широку тему Тишминих романа: прогони, насилништво, недостигнутост у љубави и та етничка разнобојност (карактеристична за Војводину), у којој јеврејство ипак носи неко трагично обележје, тј. додатну тежину. О томе говоре и наредна дела: *Употреба човека, Вере и завере, Капо, Школа безбожништва,* које са *Књигом о Бламу*, како каже Тишма, чине петокњижје.

У *Књизи о Бламу* етичност је опсесивна тема главног јунака која га раздире и уништава. Блам је Рацију преживео, али је његов цео живот бедан и мучан јер је садржан од трагичне рекапитулације историјских дешавања. Он живи у прошлости док је садашњост за њега само болно подсећање на сопствену кривицу које се није способан ослободити. Стално преиспитивање је уједно и трагање за одговором у коме би се у одређеној, већ преживљеној ситуацији, *сада* деловало и како би се *морало* деловати. Судбина преживелих се, у Тишминим делима, открива кроз сложен процес огољеног самоиспитивања, подсећања, у коме се трага за истином, где се потом резигнирано констатује да битне одлуке у кључном моменту нису биле донете и да оне, ни данас, не би биле донете.

Због истинољубивих и немилосрдно изведених закључака, живот се након погрома романима не прихвата као дар већ остаје неподношљив. Преживелог мучи грижа савести јер је за разлику од толиких других избегао холокауст. Мучи га спознаја да је зарадио право на живот сопственим неделовањем, кукавичлуком, или сплетом случајних животних околности. Блам је у рату био посматрач, а сада, у миру, он и даље посматра тај рат, оживљава га у свести, преиспитујући сопствену кривицу. „Као учесник у тешко разумљивом, неумитном процесу, који се догодио, али се у његовој свести непрекидно обнавља, он је осуђен да надживи стид, јер људски аргумент је немоћан у дехуманизованом свету, али не у имагинарном далеком свету, већ у непосредном свету, који сам ствара и у којем је осуђен да трага за утехом због сопственог (не)деловања како би освојио и одбранио право на живот овде и сада“ (Гвозден 2011: 5). Блам је свестан да је неспособан за мржњу, неспреман за освету и због тога испитујући однос према џелатима из данашње перспективе, поставља питање: како уопште реаговати на зло? Како одговорити? Да ли ћемо насиље спречити новим насиљем, или злочин казнити новим злочином?

И пре него што је као своју кључну тему одредио ратно страдање, Тишма је показивао интересовање за насиље и злочин, и о њима писао налазећи реалну потпору у новосадским судским процесима шездесетих година. Злочина и злочинаца има свуда и на свакој страни и он иде тим трагом испитујући

прототип злочинца као и околности у којима се рађа. Издваја профил човека спремног на најбезумније ствари, да би спасно сопствени живот, али још горе, да би починио само зло без ишчекивања казне. Тишма прибрано бележи све изопачености људске природе, сву дехуманизованост и деструктивност, не би ли нас суочио са реалистичким приказом тога ко смо и какви смо.

Ипак, Тишма није човек колектива, групе, он не разуме одушевљене гомиле и њима не припада, он пише истине ради, себе ради, посматрајући и тог човека у својим романима као појединца, и у улози жртве и у улози злочинца. Његова дела апсолутно наткриљује присуство етичке свести, зато је човек у Тишминим делима морално поражен, јер није скупио храбрости, није нашао у себи довољно човечности и несебичности, да предупреди зло. Зато нам се, док читамо романе Александра Тишме, непрекидно намеће питање: Где је за то време био човек?

Хладном и прорачунатом анализом Тишма нас суочава са сазнањем да су насиље, зло и деструктивност укорењени у човеку, да су они део човекове природе која се активира у тренутку који се тешко може предвидети. Насиље чучи као притајена звер која се, најчешће подстакнута опасношћу, разгоропади. Упркос тежини сазнања, Тишма нам га саопштава мирно, као да није затечен приликама у свету већ констатује да је свет напросто такав. И када говори о највећим страдањима и најстрашнијим жртвама, код њега нема узлета ни падова, нежности ни плача, само помиреност са чињеницом и горка констатација да је човек спреман на СВЕ.

Бескомпромисно трагање за истином кључна је одлика Тишмине прозе. Он жели да је, без обзира на последице, кроз литературу прикаже, открије, ако је могуће сазна и зато каже: „Знам ако будем писао да ће се то исплатити, само ако будем писао поштено – истину“ (Тишма 2001: 199). Исплатило се вишеструко, пре свега у томе што је књижевно дело остварило своју мисију и постало средство, начин којим ће се, кроз сведочење о срамним делима и преиспитивањем истих, кроз трагање за истином, једном стићи до оздрављења. Зато су Тишмине приче сурове, беспоштедне, документарно подржане, представљене као факта, као истина једног доба. Иако су заснована на доживљеном, она немају призвук личног, исповедног, сентименталног ни интимног. Аутор се не чуди, не згражава пред злом и монструозношћу, он га хладно констатује, а потом преиспитује као чињеницу свог времена.

О теми холокауста је много написано, а Тишмина дела и даље дају допринос постављајући питања о томе шта се заправо десило, шта конкретно желимо да чувамо у сећању и како уметност треба да се са тим носи. Тишма посматра и анализира догађај у целини, улогу појединца, насилника, жртве, масе, прибрано реконструише дешавања на глобалном и индивидуалном плану. Са подједнаком пажњом прати одјеке тј. последице погрома, ту душевну празнину, неверицу, као и неминовне промене које се на дневном плану дешавају и које доживљава као опстанак у неком новом, туђем свету.

Па иако све види песимистично и говори о општем злу и бесмислу, писање приче тј. њено ткање је суштинска потрага за смислом баш у инат свести о бесмислу. Будући да је за њега књижевни рад својеврсна „прерада живота“, Тишма напорно кроз своја дела размишља где је место књижевности и која је њена улога, трагајући за голом истином, па чак и по цену сазнања да јој нема места. Романи Александра Тишме нам нуде суочавање са прошлошћу, као једини облик моралног прочишћења и излечења, како нам то својој књизи есеја сам аутор каже: „Зло које се у данашњем времену нагомилало може да се очисти само дуготрајним катарзама, за које је уметност превасходан терен, а уметник, способан да у себи оживи и мотивише зло, превасходан посредник. Оцртати зло, дати његов уметнички израз, то значи истовремено разобличити га, јер истинит одраз, а сваки уметнички такав мора да буде по самом свом својству уметничкога, може зло само да разобличи. Гушити зло ћутањем, или црно-белим декларацијама – што је исто – значи заташкивати га, дозволити му да латентно траје, убија и чека тренутак мрака када би могло да се наметне.“

ЛИТЕРАТУРА

Албахари 2004: Албахари, Д. *Терет.* Београд: Форум писаца, 2004.

Гвозден 2011: Гвозден, В. *Мукотрпно оживљавање истине*. – У: Тишма, Ал. *Књига о Бламу.* Нови Сад: Академска књига, 2011.

Повратак миру Александра Тишме 2005: Група аутора. Нови Сад: Матица српска, 2005.

Тишма 1989: Тишма, А. *Ненаписана прича*. Нови Сад: Војвођанска академија наука и уметности, Академске беседе, 1989.

Тишма 2001: Тишма, А. *Дневник (1942–2001).* Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.

Тишма 2000: Тишма, А. *Сечај се вечкрат на Вали.* Нови Сад. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.

U TRAGANJU ZA ZLATNIM RUNOM: KONCEPCIJA VREMENA U *ZLATNOM RUNU* BORISLAVA PEKIĆA*

Jasmina Ahmetagić

Institut za srpsku kulturu, Priština – Leposavić

Myth's eternity, causal and chronological historical time and timelessness of Arcadia are the central timely plans of the Pekic's *Golden Fleece*. Yet, their sharp distinguishment is a mere illusion. The author intensified the temporality which is pondered on the basis of Augistine, Nietzsche and Heidegger's philosophies of time by means of the domination of the psychologic time as well as by summarization of the narrative time. The postmodern concept of the time/narration ending and the modern insisting on the humanistic orientation being the final understanding of the central narative consciounsness, is the ambivalence which decisively defines the structure of the novel.

Key words: narrative time, psychological time, in cycles, mythical eternity, timelessness, chronological, objective historical time

Roman *Zlatno runo* (1978–1986) Borislava Pekića stoji izdvojeno i od tokova svoga doba i u širem književnoistorijskom kontekstu. Sam je autor, u komentarima u knjizi *U traganju za zlatnim runom*, ukazao na to da je ključ romana u vremenu – ono izmiče strogoj logici, otima se klasifikaciji – a s ovim je u direktnoj vezi i koncepcija prostora, i tip junaka, i poimanje mita i istorije.

Početak simeonske istorije postavljen je u godinu 1261. kada mitski predak Njegovana, Noemis, biva, po kazni, zbog grehova koje je počinio u argonautičkoj plovidbi, proteran u pakao – istoriju, palindromski menjajući ime u Simeon. Za Simeone istorija se dovršava na Badnje veče 1941. godine, kada umire Simeon Gazda, a loza ostaje bez naslednika. No, prelaz iz istorije u mit nije linearan, ne nastupa kao ishodište u nekom kontinuumu, već je kvalitativan simeonski skok iz postojanja u nepostojanje, iz vremena u ne-vreme. Gazdinim preobražajem u mitskog konja Ariona i povratkom u Arkadiju ispunjava se karma: Simeoni se vraćaju na početak iz kojeg su prognani u istorijsko vreme ispaštanja. To u isti mah znači da Arkadija, u kojoj je moguće nepostojanje, nevreme, neizbor, u romanu postaje utopijski koncept: prostor sreće za čoveka nije ostvariv ni religijskom ni političkom ideologijom (što Pekić potvrđuje i u *Vremenu čuda* i *Novom Jerusalimu*), on se nalazi samo u nepostojanju. Nezadovoljstvo Crnoga konja vlastitim obličjem i belom flekom na čelu, koja je bila znak grešne čežnje za preobražajem u čoveka, ukazuje da ni Arkadija nije prostor lišen mišljenja i brige, niti spokoja i nepromenljivosti. Kako Gazda postiže preobražaj u savršen oblik (bez fleke na čelu), znači da se on ne vraća doslovno na početak, nego da ostvaruje kvalitativno drugačije postojanje,

* Rad je napisan u okviru projekta „Materijalna i duhovna kultura Kosova i Metohije“ (Ev. br. 178028), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

shodno uslovima u Arkadiji, u prostoru lišenom onih kategorija istorijskog trajanja koje podrazumevaju temporalnost. Ideja o večnom vraćanju, koja prožima simeonske sudbine, ostvarena je samo u hronološkom vremenu istorije. Na rubovima istorijske priče stoji linearno vreme – nesavršeni Crnji konj, plod incestuozne ljubavi Demetre i Posejdona, preobražava se u čoveka, da bi nakon niza ciklusa čovek postao savršeni Crnji konj i ispisao se iz istorije i prvobitne Arkadije, koja je, kako autor u komentarima pojašnjava, „protoistorija". Životni ciklusi pak počinju sa Noemisom, kome se, kroz Eleusinske misterije, otvara mogućnost večitog života, ali on priliku propušta jer, zbog vlastitih laži, ostaje neiniciran. Noemis, dalje, plovi na Argu, čineći nove grehove, zbog kojih biva izbačen u Trakiju, u istoriju, gde počinju simeonski životi, odnosno stalni proces reinkarnacija koji se ne može dovršiti dok se ne razreši karma. Pri tom je simeonski uvid u vlastitu sudbinu ograničen, utemeljen isključivo na istorijskim zbivanjima, odnosno porodičnom predanju koje se prenosi kroz 17 prvorođenih sinova njegovanske loze, formirajući jedinstvenu porodičnu ideologiju, koje će se držati u svih šest vekova trajanja. Međutim, lišeni znanja o sebi iz mitskog, to jest protoistorijskog vremena („Elevsina je prva tačka susreta mita i istorije" (Pekić 1997: 286)), Simeoni svoje živote i ne vode prema razrešenju karme, već se u istorijskom vremenu bave efemernostima, držeći ih za najviše vrednosti.

U pogledu vremena Pekić govori o dva mitska sloja: o *svevremenu* argonautičke plovidbe i o *bezvremenu* Arkadije. Ta su dva vremena kvalitativno različita, a ogledanje argonautičke priče u istorijskoj, određenost istorijskog iskustva mitskim, herojsko putovanje po zlatno runo vrednosno izjednačava sa simeonskom istorijskom zlatnorunom plovidbom, te se sama mitska priča nudi kao karikatura. Simeonska istorija zasniva se na devalviranom mitu: Argonautika pripada *svevremenu*, dakle, u ovom času antički heroji plove kao što su plovili u času nastanka *Zlatnog runa*, ali se parodira i mitska koncepcija vremena. „Mit je bezvremen isključivo u odnosu na hronološko, linearno vreme koje predstavlja kostur naše ljudske istorije. U samom mitu, međutim, odvija se jedno vreme koje je kao i svako vreme linearno, on predstavlja, u stvari, plod spoja izvesnih uzroka kojima slede izvesne posledice, ali slede uvek iza uzroka" (Pekić 1997: 229). Pekić se, objašnjavajući svevreme, ipak stalno osvrće na činjenicu istovremenosti, ironizira kategoriju mitskog vremena, to jest ono kako ga tumače predsokratovci, a devalvira i sve mitske junake. Argonautička plovidba po zlatno runo ne može da se dovrši, jer zauvek počinje, zauvek traje, kao Zenonova strela. Ironijsku igru mitskom kategorijom vremena omogućuje pripovedanje, jer argonautika nužno postaje vremenska sukcesija onda kada postane naracija. U sedmom tomu romana razgrađuje se mit kao priča koja se može ispričati. Samo mit kao ne-logosna predstava istinski je mit. Zato je argonautička plovidba *mimezis*, a simeonska istorija *mimezis mimezisa*. Stoga i ima zvanična i apokrifna verzija argonautičkog mita: Orfeja ubija Noemis, a zvanična verzija tvrdi da su ga ubile Menade. Razlika u kategoriji postojanja između Noemisa na Argu i Simeona u istoriji određena je stepenom udaljavanja od događaja na počet-

ku vremena, ili van vremena; mitološka priča nije lišena kauzaliteta, a istorijska je određena i kauzalitetom u vlastitim okvirima i onim u odnosu na mitsku priču.

U *Zlatnom runu* je Ničeov koncept večitog vraćanja očigledan – simeonske sudbine se arhetipski oglašavaju jedna kroz drugu, ponavljajući sudbinu mitskog pretka Noemisa. Ipak, Pekić menja značenje večitog vraćanja: ono je osuda na demonsko kruženje života, a za punoću bića nužan je izlazak iz kruga. Simeoni kroz večito vraćanje potvrđuju vitalnost, ali se ova pokazuje izlišnom – čemu vitalnost, večitost obnavljanja i volja za moć, ako se koriste na krivom putu? Zaratustrin točak egzistencije prepoznajemo u Pekićevom sedmom tomu, samo što je cilj duše „Kruženja vitlo da stane i da je više nema!“ (Pekić 1989: 280). Ničeova stalnost vraćanja onemogućava napredak u istoriji, a Pekićeva služi da privoli Gazdu da pojmi i razreši porodičnu istoriju, da je privede kraju. Ostvarujući, kroz ničeanske večite povratke, objedinjene u Gazdinoj svesti, narativno jedinstvo života, Pekić svoju koncepciju vremena veže za budističke ideje reinkarnacije i nirvane. Arkadija je drukčija i od svevremena Argonautike, i od onog prvobitnog u kojem je nastao Crni konj, zato što je čista nirvana, dok Niče večnost ne promišlja u terminima statičnog postojanja, već događanja koje se raskriva u sadašnjosti – sadašnji tren obuhvata sva vremena.

Obnavljajući, u predsmrtnoj agoniji, povesnicu roda, Simeon Gazda razumeva značenje arhetipova koji su odredili sudbinu genosa. Na celinu njegovog saznanja utiču i spoljašnji faktori čije je izvorište u mitu, u kolektivnoj istoriji porodice, u činjenici da je on poslednji živi Simeon. Uvodeći motiv Porodičnog duha koji za subjekat saznanja bira Gazdu, Pekić sugeriše prisustvo kolektivnog; međutim, Gazdin identitet je nestabilan, jer se nalazi između individualnog i opšteg. A nestabilne granice spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta izraz su modernističkog iskustva: Gazdin je unutrašnji svet sazdan od realnosti i iskustva drugih Simeona koji u njemu prebivaju, od sklopa vremenski diskontinuiranih zbivanja, te nalikuje modernističkom subjektu.

U šest tomova *Zlatnog runa* centralno vreme je ono u svesti Simeona Gazde, dok se u sedmom, u opisu Arkadije, zadržava ideja vremena kao objektivne kategorije. Budući da je čitav sadržaj romana tok svesti Simeona Gazde, može se govoriti o suštinskoj važnosti *psihološkog* vremena u kome se sabiraju sva ostala. Na prvi pogled, zbog Gazdine usmerenosti na ono što je bilo, stiče se utisak da romanom dominira prošlost, dok je sadašnjost sačinjena samo od glasova njegovan-turjaških, koji, na Badnje veče 1941., okružuju Gazdu. Da budućnosti za Simeone nema, rečeno je već na početku, kada Porodični duh odabira Gazdu da razreši njihovu argonautiku. Ako je Gazdina duša zborno mesto svih vremena, možemo govoriti o avgustinovskom doživljaju vremena kao rastezanja duše. Gazda, samo fizički prisutan na porodičnom skupu na Badnje veče koje predstavlja njegovu neposrednu sadašnjost, sećanjem aktualizuje događanje iz povesnice roda, a očekivanjem, slutnjama, anticipiranjima koja dolaze iz onoga što oko sebe čuje, usmeren je ka budućnosti. Kako za Simeone u hronološkom istorijskom vremenu budućnosti nema, ali ipak ima preobražaja koji proizilazi iz

kontemplacije prošlosti, u *Zlatnom runu* se prepoznaje trostruka avgustinovska sadašnjost, ona koja se u duši povezuje sa prošlošću i budućnošću. S druge strane, u bezvremenu Arkadije je i Aristotelova koncepcija vremena kao kretanja i njoj sučeljena avgustinovska veza vremena i svesti: dosezanje Arkadije označava prekid Gazdinog toka-svesti, odnosno naracije; odsustvo svesti ukida vreme: „ne može postojati nikakvo vrijeme bez stvorenja“ (Avgustin 1983: 278). „Ali kad se prošli događaji istinito pripovijedaju, ne iznose se iz pamćenja same stvari koje su prošle, nego riječi koje su se rodile iz slika tih stvari koje su prolazeći utisnule u dušu kao neka tragove preko osjetila“ (Avgustin 1983: 266).

Šest tomova obrađuju simeonsku istoriju, a u sedmom se relativizuje ono što je delovalo kao tzv. objektivno-istorijsko vreme. Velika je sličnost između događaja u mitu i istoriji, ali je istorija mitizovana i samim cikličnim konceptom vremena, te se prostor mita i istorije u velikoj meri izjednačavaju, a onde gde se razlikuju leži mogućnost izbora, zauvek izgubljena u istoriji.

Da bi se zlatno runo našlo, zaključuje Gazda, moralo je najpre biti sakriveno, a sakrio ga je sam tragalac: njegov zaborav uslovljava potragu. U tom smislu *Zlatno runo* nalikuje Prustovom *Traganju za izgubljenim vremenom*, ali sećanje orijentisano na restauraciju prošlosti nije u vezi sa pojedinačnim pamćenjem, već sa kolektivnim i familijarnim nesvesnim. Ne samo da je svaki Simeon realizacija arhetipa (Noemisa), već Simeoni o vlastitom postojanju misle kao o „životu koji to i nije“. Preispitujući svoje živote, oni opažaju jednodimenzionalost, siromaštvo postojanja i sveta suženog samo na firmu. Za razliku od Simeona umetnika, koji se otimaju kolektivno profilisanoj sudbini, te u ispunjenju umetničkog dela vide smisao i cilj, a besmrtnošću smatraju neprolazno delo, trgovačka polovina Njegovana kao da i ne predstavlja biće. Simeon Hadžija, koji živi u istorijskom vremenu, između dve trgovačke jedinke, sina Simeona Grka i oca Simeona Lupusa, svuda vidi Poslednje vreme i Strašni sud; sav mu je život u eshatološkim pitanjima, čime je problematizovano i vreme tog života – istorijsko, hronološko vreme, apsorbovano je i preuređeno njegovom psihom. Tako arhetipovi lome koncept vremena, strukturirajući živote prema otisku večnosti koji predstavljaju. U isti mah se, putem ponavljanja arhetipova, konstituiše ciklično vreme istorije, što autoru omogućava da na poseban način sažme *narativno vreme*[1], tj. vreme priče, šest vekova. Upravo način sažimanja vremena utiče na ritam i strukturu dela[2]. *Zlatno runo* se, pre svega zbog opozicije mita i istorije, ali i autorovog truda oko vremenskih planova romana, koji su i predmet refleksije junaka, može pridružiti onim delima na koja Pol Riker ukazuje tvrdnjom da su svi fikcionalni narativi priče *vremena*, ali da je samo nekoliko priča *o vremenu* (Ricoeur 1985: 101).

[1] Distinkciju između *vremena naracije* (određena količina fizičkog vremena potrebna naratoru da ispriča priču) i *narativnog vremena* (vreme priče), koje je najčešće duže od vremena naracije, načinio je Ginter Miler (Müller 2001).

[2] Na to je upozorio Ginter Miler (Müller 2001: 77).

Njegovani nisu živeli u sadašnjosti – njihovi su životi projekat usmeren na budućnost, što se u Gazdinom vremenu pokazuje kao besmislen privid – te se i ne ostvaruju u jedinstvenoj i neponovoljivoj individualnosti bića. „Noemisa karakteriše stalna briga, stalna napetost, stalan račun, stalni planovi, stalna razmišljanja, nasuprot bezbrižnosti heroja i bogova koji mu se, kao takvi, čine potpuno neodgovornim ludacima." (Pekić 1997: 168). U tom povezivanju bića i vremena stoji Hajdeger: „U toj dijalektici vreme je sasvim desupstancijalizovano. Reči 'buduće', 'prošlo' i 'sadašnje' iščezavaju, a samo vreme predočava se kao raspršeno jedinstvo te tri vremenske ekstaze. Ta dijalektika jeste vremensko konstituisanje Brige." (Riker 1993: 84). To hajdegerovsko bivstvovanje-ka-smrti nameće prvenstveno budućnost nad sadašnjošću, „kao i zatvaranje te budućnosti usled unutrašnje ograničenosti svakog projekta i svakog očekivanja" (Riker 1993: 84).

Pokazujući da je smisao vremena u preobražaju, a ne u kretanju, Pekić devalvira i aristotelovsku logiku: „Borba protiv linearnog predstavljanja vremena nema nužno za ishod samo 'logičnost' priče, već i produbljivanje njene temporalnosti." (Riker 1993: 44) Koncepcija vremena pokazuje da je *Zlatno runo*, i po osnovnom semantičkom sloju, ali i po Bahtinovoj tvrdnji o moći hronotopa najmanje istorijski roman, uprkos velikom prisustvu srpske istorije: istorijske činjenice i građa u romanu podređeni su univerzalnijim istinama, te saznanju o položaju ljudskog bića, koje svojom vremenitošću ostaje u istoriji, ali drugim delom svoje egzistencije ostvaruje put ka večnosti. U tom se saznanju – da zlatno runo nije materijalna vrednost i da svojom sazdanošću ljudsko biće mora težiti ostvarenju egzistencije izvan istorije i izvan materije – Gazda i preobražava u Crnog konja, a simeonsko trajanje dovršava. Tako, i kroz koncepciju vremena, Pekić ostvaruje ono značenje koje izgrađuje i kroz dinamičan odnos antičkog i biblijskog mita, sučeljavanje Aristotela i Platona, istorijskog i mitskog. Ili, kako je to iskazao Simeon Moshopolit, a potvrdila završna Gazdina spoznaja: sve je, osim duše, potrošna roba. Ironizirajući i mit i istoriju, postmodernistički razvlašćujući ideju o totalitetu, jedinstvenom subjektu i velikoj naraciji, zatvarajući simeonsku istoriju beznadežnom spoznajom da je jedina sloboda moguća u nepostojanju, Pekić, sasvim modernistički, sudbinu svojih junaka vodi sve do trenutka u kome će idealistička spoznaja razrešiti karmičke uslovnosti. U materijalističkoj orijentaciji nema slobode, već samo prinude – već su sudbine umetnika pokazivale da se može živeti i u istoriji i u večnosti. Uostalom, rupa koju Simeon Lupus vidi u ogledalu, umesto svoga lika, na balu kod barona Sine, dokaz je postojanja vremena koje se izuzima iz istorijskog toka – *vremena večnosti* i njegovog prisustva i u istorijskom vremenu. Iako Pekić upozorava da je ta rupa slika „one pećine u Elevsini kraj koje je Noemis na jednom bunaru sreo boginju Demetru" (Pekić 1997: 150), ona je potvrda postojanja drugog vremena, i u isti mah poziv pojedincu da se prema njemu odredi. To što je za Noemisa „ulaz u večnost bio ulaz u pakao", a za Lupusa rupa u ogledalu sumnja u vlastitu vampirsku egzistenciju, određeno je kvalitetom samih bića i njihovim načinom postojanja; za

koncepciju Pekićevog vremena relevantno je samo prisustvo drugog i drugačijeg vremena do kojeg se čovek, orijentisan na ono što je bitno, večno a ne vremenito, može probiti. U tom je smislu izmenjen apokaliptički model romana, koji „ističe povezanost između početka – *Postanja* – i kraja – *Apokalipse*“, i koji je odredio „'smisao završetka' u našoj zapadnoj tradiciji“[3] (Riker 1993: 97). Preobražaj koji se odvija u okviru apokaliptične simbolike, ima smisao kvalitativnog skoka, odnosno konačnog dosezanja zlatnog runa, jer njime konačno „staje vitlo kruženja“.

Preobražajem se radikalno menja i identitet i egzistencija Simeona Gazde. Činjenica da je roman Gazdin tok svesti koji teče retrpospektivno „ne ukida osnovnu dijahroniju priče“ (Riker 1993: 78) – Pekić uspeva ne samo da događaje prikaže u obrnutohronološkom poretku već i da dočara Njegovane u dijahroniji i sinhroniji njihovog postojanja.

Vanvremenost Arkadije ne podrazumeva *apsolutno* vreme (u smislu kvaliteta) već *beskonačno* vreme (u smislu trajanja), što znači da se sloboda ostvaruje samo kroz nužnost, smrt, nepostojanje. Pekić se udaljava od hrišćanske eshatologije – preobražaj u Crnog konja koji je iz antičkog mita o Arionu, možemo razumeti i s obzirom na konja iz predstave *Otkrivenja Jovanovog* – kao i zapadnoevropske misli, koja u priču unosi elemente budizma. Samo u tom smislu, bezvremenost označava i kvalitet, ali on ne proizilazi iz platonističke filozofije niti hrišćanstva, već se poistovećuje sa nirvanom.

LITERATURA

Augustin 1983: Augustin, A. *Ispovijesti*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1983.

Müller 2001: Müller, G. *The Significance of Time in Narrative Art*. – In: *Time: From Concept to Narrative Construct: A reader*. Ed. By J. Ch. Meister, W. Schernus. Berlin: De Gruyter, 2001.

Pekić 1990: Pekić, B. *Zlatno runo*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Pekić 1997: Pekić, B. *U traganju za zlatnim runom*. Beograd: BIGZ, 1997.

Pekić 1989: Pekić, B. *Argonautika*. Beograd: SKZ, 1989.

Riker 1993: Riker, P. *Vreme i priča*. Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

Ricoeur 1985: Ricoeur, P. *Time and narrative, 2.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1985.

Hajdeger 2007: Hajdeger, M. *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik, 2007.

[3] Reč je o paradigmi koju je uočio Frenk Kermoude.

PAMĆENJE. POVIJEST. TRAUMA (NA PRIMJERU ČITANJA ROMANA „PIRIKA“ PETRE M. ANDREEVSKOG)

Zlatko Kramarić

Filozofski fakultet, Sveučilište „J. J. Strossmaeyer“, Osijek

In the text Memory-History-Trauma the author did analyzed how in a particular historical-political situation our memories, our remembrences, our oblivions behave with regard to horrifying cognition that even after the wars on these premises exicted concentration camps for political enemies/rivals. There is no doubt that uninterruptedly interaction „ memories“, „ remembrance“ and „ oblivion“ definitely participated in the production of the particular social reality.

Key words: remembrance, oblivion, society, politics, evil

Tekstovi J. Le Goffa poslužili su nam kao teorijski temelj prilikom analize odnosa između pamćenja i povijesti u makedonskoj književnosti. Prema mišljenju ovoga autora pamćenje predstavlja ulog u igrama moći, pamćenje autorizira svjesne i nesvjesne manipulacije, te kao takvo, ono treba služiti pojedinačnim i kolektivnim interesima. A kada je riječ o kolektivnim interesima, onda se oni, prije svega, verificiraju kroz službenu nacionalnu historiografiju. Za razliku od pamćenja povijest, pak, uzima istinu kao normu.“ (...) pamćenje nije povijest već jedan od njezinih predmeta i početni stupanj njezina razvoja“ (Le Goff 1992:129). I mi ćemo u našim analizama poći od stava koji zagovaraju povjesničari kulturalnog usmjerenja, koji smatraju da je pamćenje u odnosu na povijest „šire“, „demokratičnije“, „autentičnije“ i „istinskije“ od povijesti. U njihovim razmatranjima povijest se uglavnom svodi na „umjetni“ i „manipulativni“ oblik pamćenja.

Naše prvo čitanje[1] romana „P“ suvremenog makedonskog pisca P.M. Andreevskog bilo je obilježeno strukturalističkom fascinacijom fenomena nastanka priča. I kako to obično biva u toj detaljnoj analizi kako nastaju priče/a, dogodilo nam se da smo čitav niz drugih, jednakozanimljivih elemenata prisutnih u tom romanu jednostavno predvidjeli. Srećom neki drugi interpretatori[2] upozorili su me na određenu limitiranost strukturalističke teorijske paradigme iz koje smo čitali taj roman i smatrali su da je nužno moju strukturalističku teorijsku paradigmu proširiti i nekim drugim (feminističkim, antropološkim...) paradigmama, koje bi, prema njihovom mišljenju, omogućile adekvatnije „pokrivanje“ svih vrijednosti ovoga iznimno važnoga romana u povijesti makedonske književnosti.

[1] Usp. Z. Kramarić*, Makedonske teme i dileme*, MH, Zagreb, 1991, posebice tekst *Između pragmatičkog i apragmatičkog*, str.121–157.

[2] Nataša Avramovska, *Travestija na usnata istorija – raskažuvačkiot kriptogram na Petre M. Andreevski*, Skopje, 1999., a na njenom tragu i neki drugi (D. Durić&T. Ratković, *Muška i ženska povijest u Pirici Petre M. Andreevskog).*

Doduše, ti kritičari uvažili su i neke moje konstatacije o modalitetima strukturiranja toga romana. Tako su prihvatili konstataciju da je u romanu „P“ pripovijedanje postalo specijalizirana forma konstativnog govora koji, prije svega, služi opisivanju važnih sociokulturnih događaja u kojima protagonisti ovoga romana sudjeluju. A ratovi to nedvojbeno jesu! No, ti kritičari smatraju da u svojoj, inače detaljnoj analizi odnosa između Jona i Velike, muža i žene u romanu, nismo konstatirali jedan vrlo bitan moment, a taj je da P. M. Andreevski u romanu nije pravio nikakvu razliku između osobnog iskustva, koji u romanu predstavlja Velika, i onoga iskustva koje pripada javnim i političkim aktivnostima, a koje su romanu predstavljene kroz vizuru/priču Jona. Tim više, što ono prvo/osobno, bitno utječe na ono drugo/javno (Wallach-Scott 2003: 39). Ne dijelimo to mišljenje, jer mislimo da se odnos između Jona i Velike, kako je on predstavljen u romanu, ne može uzeti kao ogledni primjer ilustracije odnosa između osobnoga i javnoga. Doduše, to nikako ne znači da i iskustva žena/ženskih subjekata, bez obzira jesu li slična ili različita od muških, treba isključiti iz stvaranja povijesti. Dapače, mišljenja smo da povjesničari moraju uključiti i nazočnost ženskih subjekata u stvaranju povijesti. I upravo iz tih razloga ovaj roman smatramo izuzetno važnim u povijesti makedonske književnosti. Naime, ovaj roman u evoluciji makedonskog romana predstavlja značajan datum, jer eksplicite otvara pitanje odnosa između roda i nacije[3].

U našem prvom čitanju ovoga romana smatrali smo da problem rodnih kategorija ne zaslužuje neku našu značajniju (teorijsku) pozornost. Još uvijek mislimo da za temeljnu priču romana „P“, odnos muža i žene, uopće nije od presudne važnosti vezanost glavnih protagonista/Jona i Velike uz njihove rodne sfere. Djelovanje Velike potvrđuje, manje ili više, sve stereotipe o ulozi i mjestu žene u makedonskom društvu s početka 20. stoljeća – njeno djelovanje vezano je isključivo uz kuću i obitelj, i kao takvo u potpunosti pokriva privatnu sferu i prirodu. A oni koji misle da djelovanje Jona pripada javnoj sferi i civilizaciju mislim da griješe. Smatramo da je ta konstatacija i više nego dvojbena i nije nam jasno iz koje bi se teorijske paradigme mogla argumentirano braniti. To nikako ne znači da unutar društvenoga konteksta koji se u romanu „P“ opisuje funkcionira rodna simetrija/harmoničan odnos između muža i žene. Svoju privilegiranu poziciju u odnosu na Veliku Jon ne ostvaruje zbog toga što je njegovo djelovanje, za razliku od djelovanja Velike, vezano uz javnu sferu/civilizaciju: pripadnost javnoj sferi nije svaki puta nužan uvjet dominacije! Drugim riječima, moguće je da „muško“ ni na koji način ne sudjeluje u javnoj sferi, a da ipak predstavlja princip dominacije. Odnos dominacije „muškog“ nad „ženskim“ principom nešto je što se u makedonskom društvu toga vremena, a i u vremenima poslije, jednostavno predmnijeva i doživljava kao posvema normalan/prirodan odnos.

Taj odnos, ni na koji način, u tom vremenu, početak 20. stoljeća, nije upitan, on je zadat, uloge su unaprijed podijeljene i moraju se samo korektno do kraja odi-

[3] O tome smo više pisali u tekstu Nacija: tekst ili san (na primjeru romana Kole Čašule „Iskušnja“, u našoj knjizi *Identitet. Tekst. Nacija, Interpretacije crnila makedonske povijesti*, Ljevak, Zagreb, 2009., str.133–185.

grati. Svaki pokušaj iznevjerivanja očekivanoga ponašanja i djelovanja od strane „slabog“(žene, djeteta, stranca…) subjekta bio bi sankcioniran. Tako da svi protagonisti društvenih odnosa itekako paze da svoje uloge odigraju prema unaprijed zadatom scenariju, koji je određen postojećom distribucijom moći u društvu.

U našoj smo analizi, između ostaloga, pokazali da i Jonova i Velikina priča, pripadaju korpusu tzv. „malih“ priča. Nadalje, pokazali smo da u kompoziciji ovoga romana podjednako sudjeluje i „muška“ i „ženska“ strana, što znači da su u kompoziciji romana ravnopravno zastupljene i her-story i history, a da pri tome history nije univerzalna priča, već je jednako tako pojedinačna kao i her-story. Bez obzira na našu tadašnju rezerviranost prema dometima (post)feminističke kritike, nismo propustili konstatirati roman „P“ predstavlja primjer uspješne dekonstrukcije tradicionalne univerzalne povijesti, jer u konstrukciji povijesti, kako ju je vidio P. M. Andreevski, ravnopravno su sudjelovala oba iskustva, i „muško“ i „žensko“ iskustvo. I ovaj roman predstavlja ogledni primjer ravnopravnosti muškog i ženskog iskustva. Naime, i jedno i drugo iskustvo stekli su pravo da nam ispričaju priču/ o vlastitom životu. A pravo na pričanje vlastite priče uopće nije tako beznačajno, jer posjedovati iskustvo ili znanje, misao ili obavijest, još uvijek nije dovoljan razlog da bi netko stekao i pravo na govor o svemu tome. Vrlo se često događa da ljudi usprkos tome što znaju, što su nešto čuli ili vidjeli, uradili vlastitim rukama, usprkos iskustva „vlastite kože“ nemaju pravo to svoje znanje i iskustvo objaviti.

A Jon i Velika uspjeli su to pravo na priču o vlastitim životima „osvojiti“. I tek poslije „osvajanja“ toga prava, odnosno poslije izlaganja njihovih priča, koje paralelno teku, i između kojih ne postoji nikakav odnos subordinacije (o svim tim detaljima kazivač njihovih paralelnih Duko Vendija itekako vodi računa), slušatelji/čitatelji moći će zaključiti da odnosi između muškarca i žene u makedonskom društvu u prvoj polovini 20. stoljeća uopće nisu idilični, i da jedan (muški) rod dominira nad drugim (ženskim) rodom, i da su društvene uloge strogo podijeljene, odnosno da je riječ o egzemplarnom primjeru patrijahalnog ustrojstva društva, gdje funkcionira pravilo: postati „mužem“ znači steći patrijahalno pravo u odnosu na svoju „ženu“ (Pateman 2000: 157):

Žena, nakon udaje, postaje njiva. Teška si, a nema te tko zamijeniti: treba nešto skuhati, usukati, umijesiti. Pripremiti, stvoriti.

(…) A muž je muž: zahtijeva da mu postaviš, da mu prostreš, da ideš do đavola. Ne pita te možeš li. On je uvijek umorniji od tebe (38).

Stoga nema dvojbe da Jon, u svojoj priči, u potpunosti slijedi „muški princip“, koji oscilira između prvotne uloge supruga/oca do uloge vojnika i onoga u što se transformirao (riječ je o svojevrsnom mutantu, derivatu njegovih prethodnih osobina) poslije ratnoga iskustva, koje je, po svemu sudeći, bilo i tragično i traumatično!

Ove dramatične promjene u ponašanju i djelovanju Jona dogodile su se poslije njegovog povratka iz vojne. Te promjene prije svega očitovale su se u njegovom

odnosu prema obitelji, ženi, djeci. Iako u tom ponašanju poslije povratka iz vojne nije bilo ničega etičnoga mi ipak nismo bili skloni da u tome vidimo demonstraciju ontološkog zla. Pošli smo od teze da se u svakome ratu, pa tako i u ovome u kojem je, ne svojom voljom, sudjelovao i Jon, događaju užasne stvari:

– Dodaj mi nož – reče vojvoda.

Sa strahom izvukoh nož iz vojvodina pojasa. Dadoh mu ga. A on, jednim udarcem, zari ga ispod vrata oca Visariona. Otac Visarion zatetura krkljajući, a nakon što je pao na zemlju, poče trzati nogama, kao oprašen leptir.

– Izvadi mi nož – reče vojvoda.

Kleknuo sam, koljenima se odupro o prsa oca Visariona i objema rukama povukao nož. Držak bješe topao i ljepljiv od krvi oca Visariona.

– Nas dvojica ubismo doušnika – reče vojvoda prihvaćajući nož – sada možeš poći s nama (23);

koje ostavljaju trajne posljedice na psihu sudionika tih užasnih događaja, gdje se onda to negativno iskustvo može artikulirati kao društveno neprihvatljivo ponašanje.

Upravo na ovome tragu neki će se interpretatori[4] upustiti u analizu odnosa roda, traume i histe(o)rije, koja bi u konačnici trebala omogućiti dekonstrukciju službene slike velike povijesti, slike koja jednostavno ignorira sve one „sitne" detalje, koji se, ni na koji način, ne uklapaju u njenu reduciranu viziju života. A iz te reducirane slike života „ispadaju" svi oni pojedinci koji su, prije ratova, bili normalni i mirni ljudi, a sada iz „čista" mira „uživaju" u zlostavljanju svojih obitelji, posvemašnjem zanemarivanju i svojih roditeljskih i supružničkih dužnosti, i radnih obveza, vrijeme uglavnom provode po kavanama, počinju neumjereno piti, dragovoljno upadaju u „čudna" društva (Jon se tako počinje družiti sa srpskim žandarima, počinje govoriti srpski…), postaju agresivni, nemirno spavaju, imaju halucinacije:

A kada je osamljen, ne voli biti sam, počinje razgovarati sam sa sobom: jesi li se borio, pita, jesam, odgovara sam sebi. A za koga si se borio, pita, za koga i protiv koga, pita, tko je poražen, pita se, ali sada ništa ne odgovara (263).

I sve te manifestacije svakako nisu posljedica ontološkog zla,već je to „društveno neprihvatljivo ponašanje" posljedica ratnih trauma, koje su dovele do toga da se u sučeljavanju s nepodnošljivim nasiljem i konstrukcija muškosti urušava i

[4] Više o tome vidjeti kod Judith Lewis Herman, *Trauma i oporavak*, Ženska infoteka, Zagreb, 1996. I mi smo skloni vjerovati da bez obzira što je rekonstruiranje traume sizifovski posao da višekratno ponavljanje traumatične priče ipak daje određene rezultate – stvara se, prije svega, pozitivan ambijent kada u jednom trenutku pričanje priče o traumi ne pobuđuje više onakav snažan osjećaj kakav je trauma do tada pobuđivala. Drugim riječima, višekratno ponavljanje traumatične priče dovodi to toga da priča o traumi postaje „sjećanje poput svih ostalih sjećanja" (1996, 224), i onda poput svih uspomena i ona s vremenom počinje blijediti.

obznanjuje kao maskerata. A nema dvojbe da je urušavanje ideala „muškosti“ praćeno i čitavim nizom negativnih emocija.

A možemo si samo zamisliti koliko tek frustracija kod Jona izaziva spoznaja da mu i poslije svega proživljenoga i dalje nikako nije jasno za što i za koga se on, zapravo, u tome ratu borio. I ova spoznaja uvodi nas u jednu novu, drugu značenjsku dimenziju priče/romana – prva se svodila na opis intimnih sudbina protagonista, a u ovoj drugoj otvorila se i priča o nesretnoj sudbini jednoga naroda (Kramarić 1991: 131), koji neprestano sudjeluje u nekim ratovima, a poslije tih ratova njegova sudbina ostaje jednako tragična kao što je i bila i prije njih. Tako Jon, sve da i želi, nikako ne može misliti da je sudjelovao u događajima koji su bili od presudnoga značenja za zajednicu.

Stoga mislim da su u krivu oni koji misle da smo Jonovu priču trebali tumačiti kao priču koja korespondira sa sferom politike i povijesti. Njegova priča his-story ni na koji način nije ekvivalent velike i službene povijesti (history). Između njegove priče i priče/pamćenja Velike (her-story) nema nikakvih razlika. I jednu i drugu priču pričaju, zapravo, klasične žrtve: Jon je žrtva onoga što se zbiva na ratištu/javnoj sferi, a u svemu tome on sudjeluje isključivo kao puki objekt; a Velika predstavlja, i biološku i simboličku/kulturološku, žrtvu, jer njoj, sukladno nepisanim pravilima, ta uloga i pripada, i u javnoj i u privatnoj sferi! I tek u tom kontekstu moguće je rod promatrati kao povijesni konstrukt, a povijest kao rodni.

I te njihove priče/pamćenja trebale bi biti u funkciji „oslobađanja“ od svih traumatičnih iskustava „velike“ povijesti, odnosno te njihove priče nisu ništa ino nego njihove želje da svojim inferiornim „glasovima“ priskrbe izvjesni legitimitet. A tako što može se ostvariti jedino ako svojim glasovima omoguće, kakvu-takvu, „čujnost“ u „velikoj“ povijesti! Na taj se način i potvrđuje teza J. Wilkinson da živimo u vremenu u kojem je došlo do izjednačavanja/inverzije tradicionalne tematske hijerarhije: oni koji su donedavno morali šutjeti – žene/Velika, djeca, „niži staleži“, a što je Jon drugo nego pripadnik toga staleža – sada slobodno mogu pričati. I rezultat njihovih priča je fascinantan: ideologizirani, uniformirani, dosadni, jedinstveni prikazi povijesti bit će supstituirani subverzivnim „malim“ pričama, koje se temelje ne na rekonstrukciji onoga što je bilo već onoga što i kako obični ljudi pamte! Isto tako, njihove priče pripadaju pučkom pamćenju, koje se uvelike razlikuje od elitnoga pamćenja. Pučko pamćenje, za razliku od elitnoga ne pretendira da popuni sve praznine. „Vrijeme elitnoga pamćenja kretalo se manje ili više linerarno, dok je vrijeme u pučkom pamćenju plesalo i skakalo. Elitno vrijeme koloniziralo je i stvaralo granice teritorija koje smo počeli nazivati nacijama. Pučko vrijeme bilo je više lokalno i epizodno (…)“ (Gillis 2003: 174).

I upravo nam ova distinkcija između elitnoga i pučkoga pamćenja može pružiti relativno zadovoljavajuće odgovore na ključna pitanja geneze i makedonske književnosti i makedonske nacije, može nam pomoći da jednostavnije shvatimo razloge za njihovo relativno povijesno „kašnjenje“. A, tim relativnim i vrijednosno neutralnim „kašnjenjima“ bavili smo se opširnije u nekim drugim našim tekstovima

u kojima smo pokušali riješiti neke od problema koji se javljaju u odnosu između povijesti i demokracije. Bili smo svjesni da ti odnosi uopće nisu idilični, jer „nacije upotrebljavaju povijest kako bi stvorili smisao nacionalnog identiteta postavljaući potrebu za pričama koje grade solidarnost protiv otvorenog znanstvenog istraživanja koje mogu dovesti u pitanje druge iluzije. Ovdje je najvažnije pitanje kojim ljudskim potrebama povijest treba služiti, žudnji za samopotvrđivajućoj i čak iskrivljujućom prošlošću (i u ovim vremenima itekako su prisutne i takve strategije – op. Z.K.) ili oslobođenju...“ (Appleby et. al. 1994).

Umjesto zaključka: Iz svega ovdje rečenoga mogli bismo zaključiti da su tradicija svakodnevnog usmenog pripovijedanja i romani S. Popova integralni dijelovi romaneskne poetike P. M. Andreevskog. Naime, i tradicija svakodnevnog usmenog pripovijedanja i romani S. Popova temelje se na tzv. malim pričama, gdje su u prvom planu priče o doživljajima pojedinaca, o njihovim životnim historijama, njihovim intimnim željama i nadama, njihovim običnim, svakodnevnim, „malim“, ali jedino njihovim jednokratnim i neponovljivim životima. Tako i u ovome romanu „P“ male priče Jona i Velike imaju svoju logiku, koja je posvema neovisna od logike na kojima se temelje velike priče Povijesti/Politike. I upravo te male priče Jona i Velike sudjeluju u dekonstrukciji velikih priča Povijesti/Politike, odnosno na jedan posvema drugačiji način kod svojih čitatelja/naroda stvaraju osjećaj za historiju[5]: jer niti Jonu, niti Velikoj nije bitno da precizno rekonstruiraju ono što je bilo, već njihove „male“ priče problematiziraju fenomen – kako i što, zapravo, ljudi pamte!

IZVORI

Andreevski 1983: Andreevski, P. M. *Pirika*. Zagreb: Znanje, 1983.

[5] Kada smo pisali o romanima S. Popova, onda smo predložili da bi bilo dobro kada bismo njegove romane čitali kao osebujan način rada na nacionalnom pamćenju. Nadalje, konstatirali smo S. Popov ne doživljava povijest kao učiteljicu života, pa sukladno toj pesimističnoj viziji povijesti u njegovim romanima nema pozivanja na pozitivističke činjenice (povelje, ugovore, službene isprave, notarske i crkvene spise i sl.), na povlaštene povijesne izvore, koje kao takve predstavljaju neposrednu demonstraciju ideoloških, klasnih, nacionalnih vrijednosti i interesa. Stoga se ovaj pisac radije okreće nenamjernim „netransparentnim“ ostacima kulturne povijesti/izvorima tradicije. Posvema istovjetan postupak u romanu „P“ primijenit će i Petre M. Andreevski: i ovaj pisac konzistentno „male“ priče svojih aktera, Jona i Velike, pretpostavlja bilo kakvom imaginiranju nekakve navodno sretnije budućnosti.

Moramo napomenuti da je ova sklonost etnografiji u makedonskoj književnoj teoriji konstatirana i prije nas – konstatitrali su je i D. Mitrev i M. Đurčinov. Doduše, i jedan i drugi, ostali su isključivo na pukoj konstataciji, i nisu se upuštali u interpretaciju modaliteta formiranja „narodne povijesti“/folk history. Ne dvojimo da su, i D. Mitrev, i M. Đurčinov, znali da je svako životno iskustvo kudikamo bogatije od diskursa, ali nisu smatrali za potrebnim da tu konstataciju u svojim tekstovima i teorijski utemelje.

LITERATURA

U ovome popisu literature navodim samo one tekstove na koje sam neposredno referirao u tekstu.

Appleby 1994: Appleby, J. et al. *Telling the Truth about Histroy*. London&New York: Norton. 1994

Gillis 2006: Gillis, J. R. Pamćenje i identitet: povijest jednog odnosa. U: zb. *Kultura pamćenja i historija*. Ur. Brkljačić, M., Prlenda, S. Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga, 2006.

Kramarić 1991: Kramarić, Z. *Makedonske teme i dileme*. Zagreb: MH, 1991.

Le Goff 1992: Le Goff, J. *History and Memory*. NY: Columbia UP, 1992.

Pateman 2000: Pateman. C. *Spolni ugovor*. Zagreb: Ženska infoteka, 2000.

Wallach Scott 2003: Wallach Scott, J. *Rod i politika povijesti*, Zagreb, 2003.

Wilkinson 1998: Wilkinson, J. Izbori fikcija: povjesničari, sjećanja i dokazi. – *Gordogan* 43–44, Zagreb, str. 95–111, 1998.

TÉMA A ŠTÝL JEJ REPREZENTÁCIE (K DVOM KONCEPCIÁM ZOBRAZENIA ČASU A DEJÍN V SLOVENSKEJ PRÓZE 2. POLOVICE 19. STOROČIA)

Milan Kendra

Prešovská univerzita

The paper covers the issue of theme as distinctive aesthetic reality and its cooperation with compositional, genological and linguistic structures in Slovak realistic fiction of the second half of the 19th century. The reality of realistic fiction is specified as a particular semantic and thematic structure given as a result of referential / self-referential figures of the code (style). Comparing fiction by G. K. Z. Laskomerský and S. H. Vajanský two concepts of realistic literary expression are outlined – the former tending towards structural heterogeneity, the latter based on mental scheme of national revival reducing the thematic scope of fiction.

Key words: Slovak literature, realism, representation, referential and self-referential figures, theme, structure, composition, genre, style

Tému chápeme ako hodnotovo príznakovú estetickú realitu, ktorá korešponduje so štruktúrou technických (rétorických) prostriedkov písania a spôsobov zobrazovania. Komplexné vzťahy tematických, kompozičných, genologických a lingvistických štruktúr charakterizujú kód, určujú jeho povahu. V súvislosti s realizmom ako literárnoestetickým smerom zdôrazňujeme, že „je dôležité chápať realizmus nie z hľadiska vzťahu ku skutočnosti, ale ako kód, v ktorom je „skutočnosť“ určená pozične ako istá veľmi konkrétna sémantická a tematická štruktúra“ (Horváth 2011: 24). Pojem reprezentácia predstavuje vlastnosť vedomia, reprezentácia „sa v tomto zmysle prestáva viazať na mimézis (...) a stáva sa reprezentáciou vedomia v celej jeho rozľahlosti a štruktúrovanosti“, pričom referencialita a sebareferencialita sú „rozličné spôsoby reprezentácie vedomia, zastúpené určitými špecifickými znakmi a rétorickými figúrami“ (Zajac 2011: 15). Na materiáli textov S. H. Vajanského (1847–1916) a G. K. Zechentera-Laskomerského (1824–1908), ktoré v slovenskej literatúre smerujú k realistickej metóde výrazu a zobrazenia, sa pokúsime o explikáciu východísk dvoch koncepcií témy a štýlov reprezentácie.

Realistický typ textu „sa snaží čo najviac zakryť, zamaskovať svoje štruktúrovanie (...), aby sa zdanlivo priamo „napájal“ na reprezentovanú skutočnosť (...) a o tomto svojom „zobrazovaní skutočnosti“ musí *presvedčiť* svojho čitateľa“ (Horváth 2011: 27). Pre analýzu „realistického“ štýlotvorného potenciálu jednotlivých figúr reprezentácie vyplýva, že musí „ukazovať kultúrny charakter takejto konštrukcie „prirodzenosti“, jej kultúrnu, kódovú podmienenosť a sprostredkovanosť“ (Horváth 2011: 29), opierať sa o dobové kultúrne zafixované povedomie času, dejín a kategórie konštruujúce konkrétny typ skutočnosti. Kultúrny areál horného

Uhorska v rokoch 1860–1880 poznačili popri integračných prevažne diferenciačné tendencie, ktoré signalizovali krízový stav národného hnutia. Predstava o národnej jednote sa vo fáze po rakúsko-uhorskom vyrovnaní (1867–1875) rozkladá osamostatnením liberálnych síl (Nová škola slovenská 1868–1874). V týchto okolnostiach sa konštituuje tvorba G. K. Zechentera-Laskomerského, ktorej špecifickou súčasťou je text *Päťdesiat rokov slovenského života* (*Vlastný životopis*) témou projektujúci dejinné udalosti v rokoch 1830–1880. Zreteľne sa v ňom odkrýva rozprávačská pozícia, čo protirečí realistickej metóde objektivizovania autorského subjektu. A. Bagin upozorňuje, že: „Miera autorovej účasti v texte nie je daná a priori žánrovou voľbou: autobiografické diela – ako ukazuje práve Zechenterov životopis – môžu byť často „objektívnejšie" než diela biografického a historického typu" (Bagin 1977: 59). Dokumentárnosť a opisy dominujú, sú však zasadené do naratívneho rámca, ktorého esenciou je architektonická, hodnotová, autorská noetická pozícia. Vzniká pozorovaním, získavaním poznania a konfrontáciou skúseností, pričom dané hľadisko presahuje individualitu – zovšeobecnenie má povahu „vernosti prirodzeným zásadám", stotožnenia sa s princípom humanizmu ako ideou stále preverovanou konkrétnym časopriestorom: „*Mám čisté svedomie, nemám čo banovať, ostal som verný svojim prirodzeným zásadám, ktoré, pravda, nezrovnávajú sa vždy s panujúcou politikou a nebývajú rešpektované. Slúžil som verne ľudu a, myslím, tým i krajine – ľudu, z ktorého pochádzam. Ale na tom sa zastavili, lebo že to nepatrí k štátnej idei. Akoby v takej idei jednotlivý človek nesmel mať tiež svoju ideu?*" (Laskomerský 1988: 173).

Hodnotový postoj sa u Laskomerského vytvára v krátkej próze, v nich stupňuje sémantickú protikladnosť zložiek témy, skutočnosť sa javí nepredvídateľná. Pozitivistické umelecké poznávanie je podmienené fungujúcou spoločnosťou, ale v zaostalej uhorskej a slovenskej spoločnosti 2. polovice 19. storočia sú tézy o objektívnej poznateľnosti sveta a človeka nepoužiteľné (Mikula 2005: 6). Laskomerský diskvalifikuje „disharmóniu medzi reálnymi, prirodzenými vzťahmi a spoločenskou či literárnou konvenciou", štýlotvorným potenciálom karikatúrneho zobrazenia sa v neistote vracia k skutočnému svetu a životu, k „jus naturis" s pôvodom nie in genere, ale in specie (Čepan 1963: 17–18). Odhaľuje intencionalitu oficiálnych vyhlásení, žurnalistických hesiel a fráz, parodovaním deklaruje ich nefunkčnosť (diferenciačná funkcia). Vyprofilované noetické hľadisko konfrontačnému postupu zabezpečuje názorovú a etickú kontinuitu (integračná funkcia). Rozkolísané povedomie času a dejín je substrátom kryštalizovania vlastného hodnotového postoja in specie: „Syna prírody dľa jus naturis súdiť musíte, páni, nie ale dľa kazuistiky, zrodivšej sa v abstraktnom svete učených hláv" (Čepan 1963: 18). *Vlastný životopis* je tak „pohľadom zdola" príspevkom k téme straty identity častej v slovenskej poromantickej próze. Jeho referencialitu zabezpečuje autobiograficky chápaný život a nie rozvíjanie dejinných vzťahov. Kauzálno-funkčný prístup, pravidlá príčinnosti a vplyvu, efekt pravdepodobnosti, metonymické súvislosti a motivácie sú prepojené viac s postupnosťou modelovania hodnotovej pozície ako s obrazom doby. Chrono-

logickým usporiadaním je narácia vo forme priameho rozprávania štylizovaná od začiatku ako „vnímanie diania“, do textu tak preniká „fyzická skutočnosť“, ktorá má zaručiť dojem skutočnej zážitkovosti. Sústredenie na vlastné prežívanie sa realizuje ako „dianie vnímania“ prostredníctvom „ja“ ako jeho centra. Na druhej strane sa objektivizovaním a tendenciou k neosobnosti zakrýva limitované gnozeologické chápanie skutočnosti. Zvolený postoj k téme spolu s princípom rozprávania garantujú štylisticko-kompozičný systém, v ktorom sa aj zdanlivo rozdrobená kompozícia syntetizuje. Ani objektivizačné tendencie nezastierajú fakt, že *Vlastný životopis* je redukovaným vnímaním a interpretáciou reality. Autorov vzťah k rozprávaniu a rozprávanému určuje rozličný časový rozstup jednotlivých memoárových záznamov. Referenčnosť sa orientuje na dokumentárno-spomienkovú zložku a momenty prežívania, ale hľadisko rozprávania je od nich časovo, priestorovo a skúsenostne oddelené. Selektívnou tematickou postupnosťou a prízvukovaním odstupu sa zvýrazňuje sebareferenčný aspekt textu, samotná textová faktúra, oslabovaním kauzality a linearity narácie sa pred čitateľom odkrýva jej zloženie. Sebareferenčne s rovnakou funkciou v texte pôsobia aj ironické komentáre. V Laskomerského postupe referencia a výmysel, dokumentárnosť a hyperbolizácia v celku „nie sú v postavení navzájom sa vylučujúcom, skôr doplňujúcom“ (Noge 1962: 408).

Vlastný životopis programovo vychádza z heterogénnosti štruktúry, predovšetkým na lexikálno-štylistickej a kompozičnej úrovni. Podľa A. Bagina „humoresky, pamäti a cestopisy Zechentera-Laskomerského tvoria vyššiu žánrovú jednotu, podmienenú štruktúrnymi afinitami“ (Bagin 1977: 63). Referencialita Laskomerského textu je dosahovaná nie vzťahovým chápaním v zmysle zobrazovania skutočnosti, ale kontinuitou formovania vlastného hodnotového postoja k téme. Proklamovaná vernosť prirodzeným zásadám vedie Laskomerského k perspektíve „in specie“. Ak v jeho cestopisoch popri objektívnom rozprávačsky-dokumentárnom pláne absentuje „plán subjektívny, ktorý by sme mohli brať ako autorovo sebavyjadrenie“ (Noge 1962: 437), potrebnú polyfóniu dosiahol vo *Vlastnom životopise*, v ktorom subjektívne zážitky prekrýva objektivizovaním rozprávania. Laskomerského videnie „jus naturis“ s pôvodom „in specie“ je v kontexte slovenskej literatúry 2. polovice 19. storočia dokladom hľadania syntetizujúcich štýlových princípov.

Koncepciu prózy S. H. Vajanského definuje obrodenecký typ myslenia zodpovedajúci vzdelaneckej a spoločenskej pozícii hurbanovskej rodiny pomenovaný ako „vernosť myšlienke“ či „vernosť presvedčeniu“ (Kusý 1987: 26–27). Idea aktívneho pôsobenia inteligencie v spoločnosti je kľúčová z hľadiska formujúceho sa slovenského národa. Mladého Vajanského inšpiruje etika činorodosti z filozofie J. G. Fichteho, publicistická a literárna činnosť mu je „podmienkou jeho existencie ako vzdelanca“, pričom ide „o literatúru bezprostredne (nie však didaktizujúco!) pomáhajúcu“ (Kusý 1987: 41–42). Táto funkcia literatúry je podmienená nielen nepriaznivými sociálnymi (cholera v r. 1873, vysťahovalectvo) a hospodársko-ekonomickými pomermi (hospodárska kríza), ale aj komplikovanou pozíciou slovenského národného hnutia. Nerešpektovaním národnostného zákona z r. 1868

a po zatvorení slovenských inštitúcií po r. 1875 zosilnel v Uhorsku národnostný útlak. Národné hnutie sa ocitá v izolácii, od r. 1881 Slovenská národná strana je bez účasti v uhorskom sneme a prechádza do politickej pasivity, klesol počet periodík. Program udržania národného života má prebrať literárny systém, celonárodné podujatia (napr. augustové slávnosti v Martine v r. 1879) a kultúrna publicistika (obnovené Slovenské pohľady z r. 1881).

Vajanského umelecká teória tak má dva základné rozpory. Prvý súvisí s chápaním pojmu národ len ako etnosociety a biosociety. Slovenský národ je individualitou vymedzenou teritoriálne a jazykovo, ako biosocieta disponuje vnútornou organickou „prírodnou" silou, ale „ako zrelá duchovná skutočnosť nejestvuje." (Števček 1979: 34). Závažnosť umenia a literatúry je v tom, že „predstavujú duchovnú zložku, nahrádzajúc tak historické manko národa" (Števček 1979: 35). Pre vznik diela podľa Vajanského nie je dôležitý diferencovaný spoločenský, ale zdravý národný kontext, a preto tento posun „od spoločnosti k národu, chápanému ako genosocieta, zužuje Vajanského teoretickú a tvorivú perspektívu" (Števček 1979: 35–36). Druhý rozpor vzniká medzi estetickým princípom a ideológiou, národnou tendenciou próz. Deklaratívne sa Vajanský estetizmu akoby vzdával v prospech národnej koncepcie, naopak, pri posudzovaní textov je preňho krása kategorický imperatív každého umeleckého diela. Slovenská literárna veda toto principiálne protirečenie estetických názorov vystihla ako opozíciu medzi obsahom a metódou Vajanského próz. Pre jeho koncepciu je kľúčové v prvom kroku krásne upraviť látku (prispôsobiť tematické zložky postupom umeleckého tvarovania), ale v druhom kroku modifikovaním témy komunikovať závažné národné posolstvo. Na zabezpečenie operatívnosti textu neutralizuje ikonickosť textovej štruktúry, ktorej pôvodne podriadil tematické zložky. Téma je najprv esteticky tvarovaná a následne tvar má pôsobiť v prospech ideového vyznenia. Príznačne sa tento postup uplatní na úrovni literárnej postavy, kľúčovej kategórie Vajanského epiky (Kusý 1987: 169). Vzťah postavy k tematickej štruktúre je nasledovný: „U Vajanského existuje len jednosmernosť tohto vzťahu: hrdina je kritériom reality, kým spoločenská skutočnosť sa k hrdinovi „nevracia", nie je jeho mierou, len výtvorom" (Števček 1979: 82). Postava je kritériom zobrazovanej spoločenskej tematiky, určuje tejto realite zmysel. Absolútne ideové stanovisko postavy je relativizované tým, že zachytáva aspoň „zmyslový aspekt" (Čepan 2001: 64) inak „mlčanlivej" tematickej skutočnosti. Postava senzuálne zachytáva detaily skutočnosti, týmto „relatívnym" prvkom však už nedokáže priradiť zmysel. Keď literárna postava dosiahne v procese estetického tvarovania závažnú pozíciu v epickej štruktúre, jej likvidáciou sa upriami pozornosť na ideové vyznenie presahujúce literárnu postavu. Týmto spôsobom postava zapadá do myšlienkovej schémy, ktorá stála pri genéze umeleckého textu, stáva sa súčasťou ideologického systému označovania a argumentom pri konštituovaní národnej identity a kultúry.

V novele *Búrka v zátiší* (1882) sa bez expozície priamo prechádza k základnému tematickému kontrastu a problémovému východisku: „*Za jedno nesmier-*

na pýcha a márnosť, a za druhé tupé opovrhovanie slovenskej reči odstrašovali skromného, ale jemnocitného muža od patronátskeho domu.“ (Vajanský 1986: 10). Postava učiteľa Mateja Mráza hodnotovo diferencuje medzi slovenským a neslovenským, autentickým a importovaným, avšak v situácii prebytku senzuálnych podnetov dochádza k dezorientácii jeho myslenia a vnímania: „*Telom učiteľa prebehla sladká triaška. Dávno zabudnutý pocit preletel jeho dušou. On sa zmútil – zamlčal*“ (Vajanský 1986: 10). Racionálne posudzovanie pomerov čoraz častejšie spúšťa stavy vnútorného rozochvenia, ktoré kulminujú v Mrázovom rozpoložení po intímnom vyznaní pôvabnej Hermy. *Búrka v zátiší* je metaforou obrodeneckej národnej aktivity, ktorá zlyháva v konfrontáciách s múzickým, ale labilným vnútorným ustrojením jej nositeľa a neprajnými externými okolnosťami. Tragika národne zmýšľajúceho inteligenta spočíva v nesúlade medzi jeho verejným účinkovaním a nenaplnením osobných túžob v dôsledku absolútnej národnej zaangažovanosti. Zmyslový aspekt skutočnosti rezonujúci v Mrázovej osobnosti je relativizovaný: „*Čo mám z lásky, Herma? Ona rozpáli hlavy a srdcia naše, a nechá temný, večný bôľ?*“ (Vajanský 1986: 45). Mrázova smrť v závere vysúva ideologické vyznenie jeho replík do zóny Vajanského koncepcie národnej literatúry a kultúry.

Miloslav Dežan z novely *V malom meste* (1882) zapadá do galérie Vajanského inteligentov výrazným štúrovským školením, jeho vnútorný život je po smrti otca plný predimenzovanej citovosti, nervozity a zúfalstva. Je príznačné, že národné zmýšľanie je oddelené od filozofujúcich reflexií „tajnej hádanky bytu a života“. Tie vedú k hlbokej duševnej skepse, postava vnútornou problémovosťou ovládla epický priestor. Z hľadiska „mocnej“ národnej koncepcie postava diagnostikuje bezperspektívny stav slovenského malomesta, ktorý kontrastuje s idealistickou víziou konečného triumfu Slovanstva. Dežan je svojím národným zanietením nositeľom hodnotového postoja k skutočnosti, rovnako ako Karol Žukovský, Milkov charakterový protipól, „*ohnivý, hrmotný, živý šuhaj*“ (Vajanský 1986: 55). Milkov skeptický charakter sa dokáže pohotove vyrovnať so zmyslovým aspektom skutočnosti zachovaním odstupu voči pôvabnej Margite. Rozhranie medzi Miloslavom a Margitou je vymedzené absolútne, naopak, predtým energický Žukovský pôsobením zmyslového aspektu po smrti Milky takmer podlieha nielen smrteľnej melancholii, ale spochybňuje aj absolútnu vernosť doteraz platnému presvedčeniu. Sujetové vyústenie je signalizované aj priamym autorským vstupom: „*neradno ale žiť a cítiť pre seba*“ (Vajanský 1986: 68). Východisko pre národne orientovaných intelektuálov po zlyhaní verejných ambícií i osobných túžob v malichernom prostredí spočíva v „zmieraní duše, v ničení seba, v znížení sa, v pokore, v mrení, mrení osobnosti“ (Vajanský 1986: 72), ale tzv. absolútne hodnoty naďalej zostávajú v platnosti. Referenčnosť Vajanského koncepcie nemožno teda preveriť vzťahom textových figúr k vonkajšej látkovej skutočnosti. V diele sa referencia prejavuje odkazom na mentálnu schému, Vajanským formulovanú koncepciu národnej identity a kultúry. Až v jej kontexte je dielo prejavom vernosti presvedčeniu a takto, prostredníctvom estetického tvaru, vnucuje „čitateľovi ideológiu, svoj program“

(Števček 1979: 260). Ním sa bezprostredne odkazuje do slovenského národného prostredia a dielo sa ideológiou stáva aktívnym činom. Tam, kde voľba personalizovaného prirodzeného pohľadu viedla Laskomerského k heterogénnosti, rozpínavosti tematickej štruktúry, Vajanského teoretický model zapríčinil jej zúženie v zmysle operatívneho pôsobenia umeleckého tvaru v etnicky a biologicky vyčlenenom národnom okruhu

LITERATÚRA

Bagin 1977: Bagin, A. Päťdesiat rokov slovenského života ako typ memoárovej literatúry. In: *G. K. Zechenter-Laskomerský. Život a dielo 1824–1908*. Ed. by P. Petrus. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1977, 56–75.

Čepan 1963: Čepan, O. Krátke formy prózy. – In: *Slovenská literatúra*, roč. 10, č. 1, 1963, 15–20.

Čepan 2001: Čepan, O. *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: VEDA, 2001.

Horváth 2011: Horváth, T. Realistická reprezentácia z perspektívy štrukturalizmu a poštrukturalizmu. – In: *Reálna podoba realizmu*. Ed. by M. Mikulová, I. Taranenková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, 23–48.

Kusý 1987: Kusý, I. *Mladý Vajanský*. Bratislava: Tatran, 1987.

Laskomerský 1988: Laskomerský, G. K. Z. *Dielo II. Päťdesiat rokov slovenského života. Vlastný životopis*. Bratislava: Tatran, 1988.

Mikula 2005: Mikula, V. *Slovenský literárny realizmus I*. Bratislava: Slovenský Tatran, 2005.

Noge 1962: Noge, J. Literárne dielo G. K. Zechentera–Laskomerského. – In: *G. K. Zechenter Laskomerský. Výlety po Slovensku.* Ed. by G. Horák, J. V. Ormis. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1962, 391–455.

Števček 1979: Števček, J. *Esej o slovenskom románe*. Bratislava: Tatran, 1979.

Vajanský 1986: Vajanský, S. H. Búrka v zátiší. V malom meste. – In: *S. H. Vajanský. Spisy III. (Novely II)*. Ed. by I. Kusý. Bratislava: Tatran, 1986, 7–72.

Zajac 2011: Reprezentácia, referencialita, realizmus. – In: *Reálna podoba realizmu*. Ed. by M. Mikulová, I. Taranenková. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, 11–22.

DEJINY A SITUÁCIA ČLOVEKA V TVORBE LEOPOLDA LAHOLU

Marcel Forgáč

Prešovská univerzita

Interpretative attitude to the post-war collection of novellas *Posledná vec* (*The Last Thing*) by the Slovak fiction writer Leopold Lahola aims to bring to the fore of the semantic course of events the author ´s effort to depict and challenge the role of man in negative historical situation. Distorted setting of the protagonist in the novellas by Leopold Lahola serves as a means of verifying his axiological preferences, their violation and consequences. This way Lahola seems to be the analyst of (in)human situation.

Key words: Lahola, poetics, situation, absurdity, war

Leopold Lahola vstúpil do slovenskej literatúry v druhej polovici štyridsiatych rokov ako autor dramatických hier *Bezvetrie v Zuele* (1947), *Štyri strany sveta* (1948) a *Atentát* (1949). Najmä hry *Štyri strany sveta* a *Atentát* sa stali predmetom prudkých výpadov literárnej kritiky[1]. Tieto výpady boli motivované najmä kritikovým „rozpoznaním" existencialistických kategórií vo významovom pláne Laholových hier, čo v tej dobe znamenalo ich odsúdenie ako hier kozmopolitných. Hra *Atentát* bola dokonca dobovo interpretovaná ako „atentát na slovenskú (socialistickú) literatúru". Postoje literárnej kritiky voči Laholovej tvorbe sa umierňovali až postupne. Trvalo takmer dvadsať rokov, kým bol existencializmus ako systémový prvok Laholových diel odmietnutý a ním tematizovaná negativita ľudskej existencie bola interpretovaná ako Laholovo vzťahovanie sa k dejinným podmienkam ľudského existovania. Viliam Marčok v tomto kontexte o Laholovi povie: „Z osobnej skúsenosti poznám, ako sa bránil pred označením 'existencialista', pretože bol presvedčený, že ním zobrazovaná krutosť a absurdnosť ľudskej existencie je len dôsledkom vojny, a nie ontologickou vlastnosťou ľudského života vôbec, ako to hlásali existencialisti" (Marčok 2006: 167).

Takmer dvadsaťročné „tvorivé ticho" Leopolda Laholu však dáva tušiť, ako hlboko sa autora neoprávnené kritiky dotkli. Až v roku 1968, po autorovej smrti, vychádza zbierka noviel a poviedok *Posledná vec*, pričom datovanie jednotlivých textov v rozpätí rokov 1949–1956 prezrádza Laholovu dlhodobo sústredenú pozornosť na otázky a témy, ktorými vstúpil do slovenskej literatúry, a ktorých dramatické spracovanie bolo toľko kritizované. Pri bližšom komparatívnom pohľade na Laholove drámy a novely totiž možno konštatovať, že autor prenáša svoje drámy do prostredia epického útvaru. A rovnako možno konštatovať, že epický tvar jeho „dramatickú predverziu" dokáže zhodnotiť v širších a hlbších významových štruktúrach.

[1] Pozri Rozner 1949: Rozner, J. Existencializmus po slovensky – Atentát. – *Pravda* № 120, 1949, 4.

V novelách do hry o významovú a filozofickú koherentnosť výrazu vstupuje rozprávač, ktorý motivické prvky, tvoriace v drámach statickú dejinnú kulisu, v novelách výrazovo a významovo rozkladá. Jednotlivé textové predmetnosti (postava, priestor, situácia, udalosť) takto získavajú (narátorom kontrolovanú) kvalitu, hodnotu a dynamiku, pričom narátorov spôsob zhmotnenia a konkretizovania prvkov príbehu anticipuje pohyb proti ich konvenčným významom, viažucim sa na ich faktickú existenciu. Za príklad si vezmime človeka-partizána. Pokiaľ s partizánstvom sa vo všeobecnosti viažu pozitívne konotácie (boj proti okupantovi, nepriateľovi; hrdinstvo; obeta; nie vraždenie, ale obrana; cnosť; priateľstvo; atď.), v novelách kontroluje narátor motív „partizána" tak, aby jeho konotácie neprerástli až k týmto pozitívnym dejinno-situačným významom. Aby nevzniklo nedorozumenie, Lahola tieto väzby neanuluje, ale ich problematizuje (útržkovo spomeňme vojaka Fontetieriho, ktorý sa bál svojich priateľov viac ako nepriateľov). A rovnako: pokiaľ v období druhej svetovej vojny a po nej sa motívy ako „Nemec", „gardista", „nepriateľ" vo všeobecnosti viazali s výlučne negatívnymi konotáciami, v novelách Leopolda Laholu kontroluje narátor ich konotačné polia tak, aby nereprezentovali iba niečo neľudské (*Rozhovor s nepriateľom*), alebo tak, aby príčina ich neľudskosti nebola vysvetliteľná jedine dejinným pozadím vojny (*Vtáčí spev*). Ich roztriedením v „nesamozrejmých" polohách dosahuje Lahola efekt absurdity, resp. efekt absurdného postavenia človeka v absurdnom systéme sveta, čím výrazne zaťažuje tému (oproti drámam, v ktorých je téma znázorňovaná „vonkajšou" funkciou postáv) zvnútra; jej (ne)ľudským rozmerom. Laholova koncepcia absurdity však nevyrastá len z vnímania nesamozrejmého postavenia vecí a človeka v s ním nekompatibilnom systéme sveta, ale z toho, že napriek svojmu neprirodzenému postaveniu dokáže *fungovať*. Zdá sa totiž, že pre Laholu nie je nič obludnejšie a absurdnejšie, no z hľadiska jeho tvorivého záujmu nič závažnejšie, ako človek *žijúci, fungujúci* vo vojne, či inak: človek, ktorý je *schopný byť* vo vojne s *iným človekom*. Pokiaľ v drámach vystupovali uniformovaní nepriatelia, existenciou ktorých bolo možné vysvetliť a ospravedlniť neľudské konanie „uniformovaných dobrých", v novelách sa vojnový konflikt dvoch strán stáva „falošným vysvetlením" neľudských parametrov vzťahu človeka s človekom; Jelena Paštéková povie: „Pre autora je dôležitý fakt účasti na násilí. Pritom je jedno, či ide o dôvod spravodlivý alebo nespravodlivý" (Paštéková 2007: 581).

V novelách Leopolda Laholu je oproti drámam rozdeľovanie postáv na vojnové strany iba formálne, prvoplánové, o čo v skutočnosti Laholovi ide, to už nie je iba vojna, ale *situácia*, na ktorej je človek účastný, na ktorú sa viaže, ktorú odráža a ktorú v neposlednom rade tvorí. Motív „vojny" síce s*ituáciu* pomenúva, no zároveň ako čitatelia tušíme, že toto motivické vymedzenie *situáciu* dostatočne nepokrýva, práve naopak, *situácia* a jej axiologické, morálne, etické, ontologické parametre sú širším podložím motívu „vojna". Jedna z Laholových postáv povie „vojna mi dáva právo zabíjať" a vyjadrí tak nie dejinné, ale situačné postavenie človeka.

Zbierka *Posledná vec* obsahuje štrnásť noviel, ktoré možno tematicky rozčleniť do dvoch línií. Prvú zastupujú novely odohrávajúce sa v čase vojny (O tele a o duši, Dvadsaťpäť palíc, Vtáčí spev, Božia ulička, Otvorené dvere, Posledná vec, Zastrelený, Salva, Rozhovor s nepriateľom a Fontetieri), druhú zase novely, ktorých dej (či lepšie: dianie) je zasadené do povojnového obdobia (Pohreb Dávida Krakowera, Rozprávanie v prvej osobe, Ako taký pes, a Náhodná známosť). Táto klasifikácia, akokoľvek zjednodušujúca, predsa len do istej miery orientuje v interpretačnom prístupe k celej zbierke. S vedomím tohto členenia možno otvoriť argumentáciu konštatovaním: pre uchopenie Laholových noviel (z hľadiska nami skúmanej problematiky) je nanajvýš dôležité uvedomiť si rozdiel medzi autorovou tematizáciou *existenčného* ohrozenia a tematizáciou *existenciálnych* problémov človeka. Pokiaľ novely, ktorých dej je zasadený do obdobia druhej svetovej vojny, sprostredkúvajú predovšetkým *existenčné* ohrozenie postavy, ktorá sa takto konfrontuje s reálnou možnosťou násilného ukončenia svojho telesného a duševného bytia, novely odohrávajúce sa v povojnových časoch sú zamerané skôr na tematizáciu pretrvávajúceho otrasu a jeho dôsledkov na vnútorný život človeka. Pritom je zaujímavé sledovať, ako bezprostredná prítomnosť či neprítomnosť vojny modifikuje problém existenčný na problém existenciálny; akonáhle sa vojna stáva minulosťou, akonáhle už nie je žitou skutočnosťou, ale čímsi *prežitým*, pretavujú sa aktuálne podmienky existencie človeka do nového výrazu.

Na tomto mieste sa žiada (bez nároku na úplnosť) bližšie pomenovať významy termínov *existenčný* a *existenciálny* tak, ako ich sugeruje Laholova poetika. Tematizácia *existenčného* ohrozenia sa realizuje v aplikáciách problému *život udržať* (pocity ohrozenia, strachu či úzkosti sa tu spájajú predovšetkým s pudom sebazáchovy); tematizácia *existenciálnych* problémov explikuje problém z inej strany, ide o problém *život (plnohodnotne) žiť* (pocity strachu, úzkosti, viny, dezorientácie sa tu spájajú predovšetkým so zobrazovaním existenciálnej krízy človeka).

V novelách „prvej kategórie“ prevláda dokumentárne, miestami „znecitlivené“ faktografické rozprávanie kombinované s postupom filmového strihu, dramatizácia scén pohybom, prózy sú (slovami Zory Pruškovej) „zbavené obraznosti, metaforickosti, eliminujú možný druhý či tretí plán vlastného významu, sú konotačne nepríznakové a ústia do ’slepej uličky’ absurdnej výpovede, ktorej najčastejším médiom je aplikovanie paradoxu, nonsensu, extrémneho príkladu a čierneho humoru do textovej štruktúry“ (Prušková 1996: 313). Prameňom tejto stratégie zobrazovania textovej skutočnosti je, zdá sa, snaha autora o vypovedanie osobnej skúsenosti (s vojnou, ktorá mu prerastá do vymedzenia reality). Lahola akoby nedôveroval literárnemu jazyku v tom, že dokáže sprostredkovať *zažité* v takej pravdivosti a obludnosti, ako sa skutočne stala, akoby sa obával, že jazyk umenia môže negatívne skresľovať, a teda poškodiť *„fakt skúsenosti“*, no zároveň si uvedomuje, že sa pohybuje v priestore, v ktorom je nutné výpoveď estetizovať, ozvláštňovať, napĺňať. Lahola teda hľadá kompromis, teda slovesnú stavbu, ktorá takpovediac „podrží“ realitu, ale zároveň jej dodá aspekt subjektívnosti. Ten nájde v postupe

oslabovania polysémantickosti jazyka (teda vo významovo neohybnej, alebo len veľmi málo ohybnej faktografickosti, dokumentárnosti). No zároveň je toto oslabovanie kontrolované spodnou hranicou akceptácie literárnej výpovede ako výpovede umenia. Novely takto predstavujú predovšetkým (samozrejme, nie výlučne) *prepis videného*; tvorba predstaviteľného je druhotná; vyskytuje sa iba v miere, ktorú autor považuje za nutnú. To je zároveň príčinou oslabovania analytickej prieraznosti do vnútornej sféry subjektu. Vnútorná sféra zasahovaného subjektu je často „iba" naznačená a je na čitateľovi, aby z tohto *prepisu* odčítal hlbšie kontúry negatívnych polôh témy a problému. Ak Lahola analyzuje „psychické procesy a reakcie človeka v stave ohrozenia, poníženia a znecitlivenia" (Kročanová-Roberts 2007: 20), nerobí to priamo, ale sprostredkovane cez kontúry situácie. V tomto kontexte je vhodným príkladom novela *Posledná vec.* Absurdita konania postavy je daná vonkajším podnetom, hrdina predlžuje impulz prichádzajúci zvonku paradoxne tým, že sa mu chce vyhnúť, zabrániť jeho opakovaniu. Jeho psychické procesy sú nasmerované prvotne proti videnému, pričom sa zdá, že jeho konanie ovláda rozum, no dodatočne (opäť po sérii vonkajších podnetov: streľba, váha mŕtveho) sa jeho konanie ukazuje ako absurdné.

Postavy Laholových „existenčných noviel" sa so svojím postavením nevyrovnávajú pozastavením sa a zamyslením, ale súborom reakcií, pohybov, zvolaniami, slzami, rozhodnutiami, útekmi, pílením mŕtvoly, teda všetkým tým, čo je zachytiteľné zvonku a čo k psychickej sfére danej postavy iba sprostredkovane odkazuje. Vonkajší pohľad takto anticipuje hĺbku zásahu vnútornej sféry subjektu, no Lahola ju ďalej neanalyzuje, nepreniká k jej štruktúre, a preto ona pred čitateľom vystupuje ako jednoliaty, negatívny, no predsa akosi neurčitý, neverbalizovateľný *pocit*, viditeľný prostredníctvom krízového konania postavy; v jeho *snažení sa* zotrvať v živote. Lahola existenciálne pocity svojich postáv v týchto novelách netematizuje, no ich správanie a konanie ich zdôrazňuje ako „neprítomne prítomné", a to najmä tým, že hrdinov prejav je zároveň snahou vzdorovať im, prekryť ich. Lahola však nie je jednosmerný; svoju prózu filozoficky komplikuje tým, že toto konanie postáv konfrontuje s morálnym imperatívom (nie však súdom!) humanizmu, pričom v pozadí tejto konfrontácie neustále necháva rezonovať motív smrti. Postava sa takto dostáva do protirečenia, v ktorom sa rozdvojuje: myslieť a cítiť ľudsky (a povedzme nezabiť protivníka) by existenčne ohrozilo jej telesné bytie (podľa princípu zostať na žive sa rovná udrieť prvý); nemyslieť a necítiť ľudsky a zabíjať však znamená síce žiť, no tiež poprieť sa *ako človek*. Lahola teda rozbíja jednotu života a človečenstva, dokonca ich postaví proti sebe. Tento principiálny rozpor či konflikt, ktorý vytvára špecifickú variáciu tzv. existencialistickej hraničnej situácie, sa v jednotlivých novelách vyskytuje ako problém voľby a rozhodnutia, pričom Laholovo vnímanie vlastných postáv je evidentné: tie, ktoré daný rozpor nezasahuje, predstavujú človeka dehumanizovaného, naopak tie, ktorých sa daný rozpor bytostne dotýka, sú nositeľmi ľudskosti zviazanej a previazanej vojenskou funkciou. Pre Laholu je príznačné, že práve prizmou existencie či neexistencie tohto konflik-

tu v psychickom fundamente postavy ruší členenie postáv na „dobré a zlé“ podľa ich národnej a kultúrnej identity. Samozrejme, z väčšej časti sú tými dehumanizovanými ľuďmi postavy nemeckej národnosti, no iným príkladom sa môže stať novela *Rozhovor s nepriateľom*, v ktorej onoho dehumanizovaného človeka predstavuje kapitán partizánov, posielajúci nemeckého vojaka (v danej situácii bezbranného človeka) v posledných dňoch vojny na smrť. Tu však nie je kritériom ľudskosti konanie, ale práve iba vedomá konfrontácia subjektu s týmto rozporom. Partizán v novele *Rozhovor s nepriateľom* v závere na príkaz nadriadeného Nemca zabije, no nepredstavuje neľudský princíp, pretože si uvedomoval tento rozpor. Konal síce podľa svojej funkcie, no ľudskosť sa u neho prejavila hnusom a zvracaním.

Novela *Vtáčí spev* znázorňuje problém z inej strany. Vojakova absurdná hra s Vogelom, jeho ponižovanie, rovnako nie je vysvetliteľné vojnou, ale *povahou* trýzniaceho človeka. Lahola to dodatočne naznačuje reakciou jeho nadriadeného (tiež Nemca), ktorý mu prikáže, aby Vogela nechal na pokoji. Tým Lahola relativizoval akúsi jednotnosť strán, ktorú naznačuje jednotnosť ich uniformy.

Je evidentné, že Leopold Lahola vníma problém ľudskosti ako problém antropologicko-sociálny; teda analyzovateľný len vo vzťahu k inému človeku. *Byť ľudský* u neho vždy znamená *byť ľudský k inému človeku*, ľudskosť sa orientuje navonok, ukazuje sa v *osobnom postoji* jedného voči druhému, pričom vojna ako dejinná situácia je nástrahou, ktorá má preveriť jej hranice. Lahola nevníma *ľudskosť* ako ontologickú (esenciálnu) kategóriu, teda napríklad ako *podstatu* vlastnú každému človeku, ale ako jeho *schopnosť*[2] vzdorovať negatívnej dejinnej situácii; schopnosť, ktorej platnosť v novelách preveruje predovšetkým spoločensko-vojenským „zatriedením“ človeka v dejinnej situácii vojny.

Situácia a jej parametre sa tak stáva kľúčom k postavám, ktoré sú v prvom pláne nahliadané zvonku, o ktorých je iba referované, pričom v tejto referencii sa ukrýva autorova snaha o preniknutie, pochopenie a pomenovanie postavy. No rovnako je evidentné, ako daná postava oku rozprávača uniká, jej vnútro je iba odkryté, no nie preniknuteľné. Laholova postava je aj pre Laholu cudzincom, je tajomstvom, ktoré sa samočinne udržiava nedôverou ku všetkým (pre Fontentieriho aj priateľ je nepriateľ). Dôraz tu preto nie je položený na individualitu, ale na *situáciu* konkrétneho človeka, ktorá ho z jednej strany determinuje, no z druhej strany mu umožňuje (práve tým, aká je obludná) precítiť svoju ľudskosť buď ako niečo absentujúce, alebo ako niečo, čo treba brániť. Stále však platí, že postavy

[2] Pripomeňme si autorove slová: „Vtedy som však už pomaly prichádzal na to, že človek, jedine a výlučne, je krutý a trpí krutosť. Spôsobuje ju. Potrebuje ju. Odtiaľ už bol len malý krôčik k presvedčeniu, že človek môže byť krutý aj sám k sebe. Tak sa vynorila predo mnou otázka ľudskosti. Uvedomoval som si jasne, že v deň stvorenia sveta jej nebolo, presne tak, ako nebolo holiacich strojčekov. Príroda teda nemôže byť ani ľudská ani neľudská. Nie je vylúčené, že zmyslom existencie človeka je obohatiť túto prírodu o ľudskosť. Vytvárať a rozmnožovať ju, pričom neslobodno zabúdať, že ľudskosť je ako banánovník, ktorý hynie zakaždým, keď plodil. Aj ľudskosť treba obnovovať, pomyslel som si. Z ničoho nič sa v človeku, nevedno skade, zjaví. Nie je to možné inak, ibaže v každom z nás jestvuje jadierko tejto protiprírodnej vlastnosti“ (Lahola 2012).

sú v týchto novelách Laholovým prostriedkom pre vyrozprávanie a pomenovanie situácie človeka a situácie s človekom v negatívnom dejinnom určení.

LITERATÚRA

Kočonová 1992: Kočonová, E. Témou je človek, ktorý sa ním stáva. – In: *Dotyky* №7, 1992, 39–40.

Kročanová-Roberts 2007: Kročanová-Roberts, D. Leopold Lahola. – In: Lahola, L. *Posledná vec a iné.* Bratislava: Kalligram 2007, 515–517.

Lahola 2012: Lahola, L. *Autor o sebe*. 30.5.2012 <http://www.litcentrum.sk/39802>.

Lahola 2007: Lahola, L. *Posledná vec a iné*. Bratislava: Kalligram, 2007.

Marčok 2006: Marčok, V. *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia.* Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006.

Paštéková 2007: Paštéková, J. Kádrový profil životnej energie. – In: Lahola, L. *Posledná vec a iné.* Bratislava: Kalligram 2007, 567–583.

Petrík 1969: Petrík, V. Živé a mŕtve hodnoty. – In: *Romboid* №4, 1969, 32–34.

Prušková 1996: Prušková, Z. Vysloviteľnosť nevysloviteľného alebo štrnásť noviel Leopolda Laholu. – In: *Česká literatura* №3, 1996, 309–319.

Rozner 1949: Rozner, J. Existencializmus po slovensky – Atentát. – In: *Pravda* №120, 1949, 4.

Rozner 1968: Rozner, J. Z portrétu Leopolda Laholu. – In: *Slovenská literatúra* №2, 1968, 158–173.

Špitzer 1992: Špitzer, J. Exil v exile. – In: *Fragment K* №10, 1992, 87–102.

ЛИТЕРАТУРНИ РЕЦЕПТИ ЗА НРБ – НЕКАНОНИЧНИТЕ ПЕРСПЕКТИВИ

Целина Юда

Ягелонски университет, Краков

Literature strategies of creating figures of socialist Bulgaria – reflection on executions of prose representing antisocialist realism, which is to be understood here as a strategy of discrediting a doctrine in the process of the national literature development in 1980s and postmodern time, after 1989. Examples, attempts (inside and outside perspectives) to trangress focus on demythologising the figure of the official schemes and on verifying the element of Arcadian safety in the cultural and literary discourse promoted thusfar.

Key words: ideology, antisocialism, identity, rebel, parody

Дискусията, дали творците от славянските страни по времето на т.нар. *народни демокрации* са успели да опишат локално идеологизирания *universum* и дали са съществували условия словото да изрази напълно сложността на времената, в които бе изградена специфичната идентичност на „героя“ на епохата – *homo sovieticus*, а също и на неговия противник – антидогматичния „провокатор“, – е и ще си остане завинаги отворен въпрос. „Зле застъпената“ в миналата епоха литература се завърна в преосмислените канони на националните култури, а някога тенденциозно изключените от този канон творци напоследък заеха полагащото им се място или пък чакат в литературното чистилище съда на специалистите. Мненията и становищата по тази тема, приемащи различни форми на литературоведски израз, са непостоянни дори и поради факта, че – както се определя в една от многото дискусии, засягащи полските реалии – са създавани *Под дългата сянка на Двореца на културата* (Знак 2000: 10–27) и са детерминирани от нея.

За Дариуш Новацки основната метафора (в релацията литература–реалност), позволяваща относително убедително да се опише начинът на съществуване на реалиите, съпътстващи явлението „ПНР“ (PRL), е фигурата на сянката, или казано по-изразително – призракът на ПНР (пак там: 10). Критикът посочва парадокса, който ни кара да се замислим защо съвременните поляци, вкл. и писателите, живеейки в сянката на ПНР, не успяват да създадат достоверен (подч. мое, Ц. Ю.) литературен образ на миналите времена. Томаш Бурек, противопоставяйки се на позоваването на горепосочената метафора, твърди, че ПНР присъства постоянно и в днешно време. „Не бих казал, че ПНР е призрак, защото за мен това е жива субстанция. Жива до такава степен, че нищо не е в състояние да демонизира ПНР. Нейно олицетворение например е Дворецът на културата и науката – символ, изразяващ „вавилонски страх“. Дворецът на културата е знак на унижение, а фактът, че днес не чувстваме

това унижение, означава, че сме просмукани от ПНР, защото, ако бяхме пропити например с духа на предвоенната независимост, то със сигурност не бихме се решили да живеем под сянката на Двореца на културата, а колкото се може по-бързо бихме го съборили“ (пак там:11).

В отговор Марек Залески изразява опасението, че за повечето поляци ПНР не е предмет на размисъл – много хора са се примирили с мисълта, че тяхната идентичност има двуполюсен характер, който е детерминиран от междувоенната традиция и културата на реалния социализъм. Марек Залески изгражда своето становище на базата на резултати от изследванията на Михал Желински, който пък се опира на данни от политическата и икономическата история при изграждането на симултативния образ на некомунистическа Полша след 1945 г. Залески стига до извода, че реалията „ПНР“ е само в известна степен по-благоприятна в сравнение с другите страни от зоната на съветското влияние (пак там).

Връщайки се към демоните на ПНР, Йежи Сосновски посочва необходимостта от тяхното точно дефиниране, изключващо постулата за идеологизиране. Според критика ПНР няма да бъде описана достоверно дотогава, докогато писателите не намерят подходящ начин литературата да се откаже от агитационно-пропагандния тон (пак там: 12). Йежи Яжембски отбелязва: „Парадоксално, но описанията на ПНР са най-сполучливи, когато не се говори за феномена директно, т.е. когато фигурата съществува „от само себе си“, така, сякаш „излиза от фона“ (пак там: 13).

Изясняйки принципите на изследователската дейност в увода към „Познанието в романа“ и в поредица от студии, посветени на избрани европейски и полски романи, Зофия Митосек установява: „Въпросът за предмета на познанието в романа води до анализ на представяния свят и пресъздаване на загадките, съдържащи се във фабулата (…) „нещото“ се появява от „как“, т.е. от начина на организация на литературния текст. Ето защо познанието в романа предполага познаването на романа като определен тип изказване. Към това се добавя и трето ниво: прочитът, или взаимодействието на текста с читателя“ (Митосек 2003: 7).

Финалните методологични разсъждения на авторката придобиват формата на въпрос относно същността на релациите, които формират връзките между романовия свят и света, съществуващ извън романа. Изводите засягат преди всичко възможността да се определи отношението към това, което ще се появи като индивидуално и колективно преживяване на реалността. Според Митосек романът може да бъде един от начините за изграждане на размисъл за познанието; романът говори – описва това, което не може да бъде казано по друг начин. Поради тази причина не се интересуваме от историята на литературата като история на идеите. Възприемайки концепцията на полската литературоведка, твърдим, че артикулирането на големите екзистенциални фигури (напр. болест, лудост, смърт) и третирането на езика като инструмент

за обективизиране, задомяване на човека в света или като средство за описание на трансгресивния опит не функционират илюзорно. Според З. Митосек присъствието и въздействието на тези процеси „е резултат, а може би и продукт на изнурителния труд на дискурса“ (Митосек 2003: 8).

Затова нашата идея е да реконструираме и коментираме, а едновременно с това възможно най-всестранно да опишем отделните художествени реализации и начина на формиране на специфичната поетика, чиято интегрална част е литературната визия на реалността НРБ.

Ос на разсъжденията върху темата за литературните фигури на НРБ в българската проза от 80-те години на XX в. до съвременността ще бъде анализът и интерпретацията на:

1) творчеството на българските прозаици, които в периода на залеза на *ancient regime* правят опит за успешно атакуване на закостенелия литературен образец и във връзка с това въвеждат в комуникационното поле знакови, качествено нови и алтернативни стратегии на антисоциалистическия реализъм[1];

2) прозата на продължителите на горепосочената традиция в периода след 1989 г. – става дума за текстове на български автори, както и на писатели с българско потекло (пишещи напр. на немски, френски, английски), които чрез посредничеството на превода се вписват в пластовете на родната пракултура.

За българските идеолози и официално лансираната от тях философия на културата реалиите и обстоятелствата, съпътстващи развоя на литературната ситуация през 80-те години на миналия век в България, осъществяват критериите на обновената идеологическа програма, на социализма с човешко лице. Изненадващи в тази ситуация са обаче художественото противопоставяне, стратегически прилаганите поетики, които предлага напр. прозата на И. Дичев, К. Илиев, В. Пасков, Б. Биолчев. На пръв поглед явлението сякаш приема формата на апория – прозаиците по метода на мимикрията преместват точката на тежестта на литературното представяне на НРБ, създавайки универсум на периферията. Писателите сякаш „мимоходом“[2] експонират същността на периферния свят, като едновременно обаче явно и отчаяно си служат с жеста на демитологизацията. При тези обстоятелства трябва да се приеме, че през 80-те години на XX в. неекспанзивният начин на артикулиране на идеологическите знаци на епохата изпълнява ролята на апел за действие в полза на деградирането, събарянето от пиедестала, демонстративното отрицание на официалния културен репертоар – порядъка и неговия сценарий, на набора от символи и ва-

[1] Аналогично явление се наблюдава в полската действителност от този период. П. Чаплински говори за това, че феноменът „антисоциалистически реализъм“ се появява като израз на „търсенето на поетики, служещи за описание на реалността на ПНР, и търсенето на език, който би позволил на литературата да запази обществената си значимост“. Вж: *P. Czapliński. Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996, Kraków* 1997, s. 35.

[2] При тези обстоятелства „мимоходом“, т.е. неволно, означава: въпреки валидния формален и идеен порядък.

лидните до този момент гледни точки на ползвателите на реда. Подобна тенденция се проявява ярко в избора на стилистичните средства (напр. всевъзможните видове гротеска и пародия), използвани за демитологизирането на официално установения свят. Посочените прозаици, както и четящата публика, все по-често започват да третират културата и литературата като субститут на съпротивата, даващ право на твореца на крайно индивидуален поглед. Той намира израз в описанието на света, който скъсва с императива, постановяващ, че изкуството легитимира идейно-идеологичния „аргумент“. В художествените представи на споменатите прозаици литературата е израз на индивидуален опит и затова няма право да обрича твореца на пресъздаване на модела на родния универсум във форма, планирана от неговите идеологични „създатели“.

След 1989 г. представяното и изследователски интересно направление от последното двадесетилетие на XX в. (80-те и 90-те години на миналото столетие) с оглед на спецификата и нееднородния характер на обществено-политическия и културния прелом за известно време променя характера и позицията си – *от офанзивна на изчаквателна*. По естествен начин съпътстващите описанието на БНР аберации и литературни равносметки на Живковата епоха отстъпват пред възхищението от конструирането на родни варианти на постмодернистичните, неоавангардни кодове. Артистичните лидери на новия порядък „четат България“ (вкл. и нейния тоталитарен вариант) многопосочно, подигравателно, смесвайки произволно дискурсите на епохите и техните идейно-артистични доминанти. След систематизирането на авторовите поведенчески модели в новите обстоятелства и след усвояването на нео/пост/транс техники писателите се връщат и към практиката за реинкарнационно поместване на фигурата на отминалата идеологическа система в прозата. Сред най-съществените произведения, коментиращи времето на един от „великите наративи на XX век“, е романът на Константин Илиев „Поражението. Хроника от краткото столетие“.

В десетилетието 2000–2010 г. репертоарът на текстовете, в които фигурата на НРБ е застъпена в значителна степен (невинаги на художествено високо ниво), е обогатен от произведения на автори, функциониращи във външно спрямо българската култура пространство (Германия, Франция, Австрия, САЩ). Трябва да се отбележи, че романите, съдържащи отчетливи сигнатури на модификационни актове, допълващи, полемизиращи, уреждащи сметки със спомена за епохата на несуверенитет, в никакъв случай не представляват *opus magnum* на творческите интереси на писателите, несвързани пряко с реалиите на съвременната българска култура и намиращи се извън нейните географски и ментални граници. Димитър Динев („Ангелски езици“, 2010), Илия Троянов („Светът е голям, спасение дебне отвсякъде“, 2007), Сибиле Левичаров („Апостолов“, 2009) или Ружа Лазаров („Мавзолей“, 2010) не подчиняват своята духовна енергия единствено на старанието за творческо идентифициране с многообразните идейни и художествени превъплъщения на темата *bulgarica.*

Фигурите на НРБ в романите на тези писатели са само отделен аспект от интимните родословни истории, представляват своеобразна изповед – равносметки на съвестта, вид сантиментално пътуване или съдебна реч, даващи възможност да се „отработи“ траура от травмата след загубената връзка със страната на предците. Българската критика коментира по разнообразен, понякога крайно различен начин завърналите се в „бащината къща“. Неясен е също така и статусът на тези автори. Обосновано е становището, посочващо амбивалентното отношение към творците – „културни туристи“, тъй като продължава да липсва отговор на въпроса: какво свързва нас (българите) с тях (чуждите). Те са чужди поради своя избор или поради липса на избор (ако са станали чужденци по волята на родителите си). Включените в анализа и интерпретацията текстове, съществени за реализацията на проекта „НРБ – познание в романа“, са написани съответно на немски, английски или френски и едва след това са били преведени на български. Чрез превода те влизат в диалог с националната традиция. Конкурирайки се с подобни литературни начинания в родната среда, творбите на „чужденците“ се превръщат в обект на коментар от страна на критиката или остават в периферията на интересите на специалистите.

Независимо от това, дали интересуващите ни произведения, представителни за развитието на прозата през споменатия период, са написани от български автори или от квазиемигранти, те поставят принципния въпрос за начина, по който се описват реалиите на света през конкретната историческа епоха. За част от творците на тази епоха чуждостта е идиоматично зададена. Това са личности, за които Зигмунт Бауман пише, че не е възможно да бъдат поместени върху „познавателната, естетическата или моралната карта на преживявания свят – върху една от тези карти или върху всичките заедно“ (Бауман 2000: 35). За полския социолог групата на чуждите е изградена от тези, чиято отделност ги превръща в „неопределени“, т.е. това са всички тези „които със своето съществуване поставят под въпрос неприкосновеността на границите и омаловажават величието на реда. Пречат на това, което държавата иска да изгради, и рушат това, което вече е съградила“ (Бауман 2000: 37); с една дума, тяхното съществуване санкционира така опасната за държавата познавателна амбивалентност.

Противопоставянето на чуждите, или битката с нарушаващите конструкцията на проектираното състояние, може да придобие две форми. Позовавайки се на К. Леви-Строс, Бауман посочва стратегиите, използвани в такива случаи. Първата – антропофагична, се основава на поглъщането на чуждите (в буквален и в преносен смисъл) и превръщането им (по пътя на обмена на материята) в „субстанция, неразличима от собствената“ (в съвременността този тип действие бива определяно като асимилация); и стратегия втора – антропоемична, чийто принцип е „връщане“ на чуждите (изгонването им извън границите на територията, подчинена на реда) или изолирането им от всяка-

към контакт с тези, които са били обгърнати от реда и които са били пълноправни жители на подреденото пространство“ (Бауман 2000: 38).

Едно от същностните мнения в полската критика, посветена на антисоциалистическата проза, гласи, че творците от това направление в много случаи са се поддавали на илюзията за възможността да бъдат помирени литературните ценности с епизодичността на задачата и обективизмът – с моралната ангажираност. „С други думи, аксиологичният пакт, който се е създал в тази проза, се основава на отъждествяването на реализма с истината, както и на истината – с обвинението, което води до резултат, невъзможен за постигане – безпристрастност на описанието и едновременно посочване на доказателствата за вина“ (Чаплински 1997: 55). Този извод се отнася преди всичко за текстовете, чието послание предизвиква взривяване на стереотипните антисоциалистически становища, еднозначно унифициращи и мистифициращи реалното етично състояние.

Per analogiam: намираме достатъчно материал, за да се търси отговор на въпроса: каква е същността на явлението „българската проза срещу НРБ“? Наличието на литературни свидетелства прави възможно цялостното описание на модела, синтезиращ разнообразните литературни антиканонични стратегии, които други области на хуманитаристиката нямаха шанс да преживеят.

ЛИТЕРАТУРА

Бауман 2000: Bauman, Z. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa, 2000.

Знак 2000: Znak, 2000. W długim cieniu Pałacu Kultury. Dyskusja z udziałem Tomasza Burka, Jerzego Jarzębskiego, Dariusza Nowackiego, Jerzego Sosnowskiego i Marka Zaleskiego. – In: *Znak*, Rok LII, № 542, 2000, s. 10–27.

Митосек 2003: Mitosek, Z. *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków, 2003, s. 7–10.

Чаплински 1997: Czapliński, P. *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996.* Kraków, 1997, s. 55.

ЭПОХА СТАЛИНИЗМА В УСТНОЙ ИСТОРИИ И ФОЛЬКЛОРЕ УКРАИНЫ

Людмила Иванникова

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии
им. М. Рыльского НАН Украины, Киев

In the article are considered the problems of creation, functioning and fixing of anti-soviet folklore in Ukraine, about his creators and performers, about his genres, reasons, characters and receptions of image, about the process of folklorisation oral-history narratives as mechanism of maintenance of historical memory of people.

Key words: anti-soviet folklore, oral-history narrative, memorat, monostrophe

Начиная с первых времен советской власти (а это 20-е годы XX века) и до наших дней в устной традиции украинского народа активно творился и функционировал антисоветский, антирежимный, антисталинский фольклор. Частично его фиксировали ученые 1920-х годов, в частности академик Сергей Ефремов. Обильно публиковался он и в журнале „Этнографический вестник“ – органе Этнографической комиссии Всеукраинской Академии Наук (ВУАН). Это народные рассказы о революции и гражданской войне, воспоминания, анекдоты, песни, частушки, стихи и разного рода моностроф, имеющие острый сатирический характер. Они были живым народным откликом на политические события тех времен – смерть Ленина, уничтожение храмов и репрессии церковнослужителей, на голод 1921–22 годов, на первые пробы коллективизации имущества.

Конечно же, народ не прекратил сочинение такого рода фольклора, особенно анекдотов и моностроф, и в последующие десятилетия – 1930-е и 1940-е годы, в эпоху репрессий, раскулачивания, искусственного голода 1932–1933 годов, Второй мировой войны и национально-освободительного движения, во время массовых депортаций украинского населения за пределы Украины в 40-50-е года, во времена Брежневского застоя и даже Горбачевской перестройки. Но после уничтожения ВУАН и физической расправы над фольклористами и этнографами 20–30-х годов, членами этнографической комиссии, записи такого фольклора прекратились, за исключением некоторых изданий в украинской диаспоре, на протяжении более 70 лет они не только не публиковались и не фиксировались, но даже распространение в фольклорной среде антисоветских и антисталинских песен, пословиц, стихов было крайне опасно, – за это могли расплатиться (и не раз расплачивались) своей жизнью и собиратели, и носители, и творцы их. Поэтому, к большому сожалению, целая эпоха фольклоротворчества навсегда для науки утеряна.

Первыми к записи антирежимного фольклора обратились историки и писатели в конце 1980-х годов. Но они не имели целью фиксацию именно

фольклора. Они заговорили о самой страшной трагедии украинского народа XX века – об искусственном голоде 1932–1933 годов, который забрал, за официальными данными, более 10 миллионов жизней всего за девять месяцев – с октября 1932-го по июль 1933 года. Именно устные мемораты о голоде начали активно публиковаться в периодике и отдельных изданиях. Главными из них по праву считаются книга писателя Владимира Маняка „33-й: Голод“ (1990) и 10-томное издание серии „Украинский голокост 1932–1933 гг. Свидетельства тех, кто выжил“ (т. 1–8, К., 2003–2012) под редакцией историка, профессора Юрия Мыцыка, соавтором которого была и автор этой статьи.

За более чем 20 лет (с 1989 г.) я собрала фольклорные и устноисторические материалы более чем в 40 населенных пунктах (включая и Киев) от 130 респондентов (более 40 из них – жители моего села в Хмельницкой обл.). Материалы эти включают и устноисторические наративы (мемораты, воспоминания, свидетельства о насильственной коллективизации, раскулачивании, высылках в Сибирь, об искусственном голоде и о страшных картинах этой трагедии, со всеми подробностями, включая даже трупоедство и людоедство), фольклоризованные народные рассказы о голоде (процесс фольклоризации устных меморатов начинался уже во втором-третьем поколении, в среде потомков – детей, внуков и правнуков тех, кто пережил голод), а также множество частушек, моностроф, анекдотов, пословиц о Сталине, о колхозной жизни.

Процесс фиксации этих материалов имеет свои особенности для каждого отрезка времени (конец 1980-х – начало 1990-х годов; конец 1990-х – начало XXI века (2006–2009 гг.)) и для каждого поколения. Такая дифференциация тоже условная. И все же в конце 1980-х годов в среде рассказчиков господствовал еще генетический страх, которым было оковано их сознание на протяжении десятилетий. Люди боялись называть свои фамилии и имена виновников трагедии – местных активистов, боялись говорить в микрофон. Не желали, чтобы где-то было опубликовано их воспоминание, мотивируя это тем, что „может быть, этот Сталин не умер, а еще где-то есть“ или „может быть, дети Сталина еще живут“ и их накажут, отомстят. Рассказчик часто не доверял собирателю, опасался его, задавал много вопросов и, когда убеждался, что ему лично и его детям ничто не угрожает, начинал искреннюю исповедь. Еще одно наблюдение: носителями этого страха, как правило, были представители второго поколения – дети „врагов народа“, которые потеряли все: родителей, дом, друзей, стали изгоями в советском обществе. Они понесли самый тяжелый крест, стали жертвами психологической, моральной травли, поэтому в своих рассказах, ярких, правдивых, исторически достоверных, они все же иногда занимают позицию сильного – своего палача, оправдывая и Сталина, и его режим.

Была и другая категория рассказчиков, которые молчали всю жизнь, и свой рассказ фольклористу преподносили так трогательно и искренне, слов-

но это была их предсмертная исповедь. Они сознавались, что всю жизнь ждали этой минуты, чтобы кому-то рассказать о пережитом горе, о судьбе своего отца, матери, деда, замученных советской властью, что для них этот рассказ – единственная возможность торжества справедливости, единственная возможность отомстить своим обидчикам и мучителям, почти как совершение видимого суда над ними. Поэтому они называли все подробности, имена, цифры, завещали и умоляли, чтобы обязательно было все напечатано, чтобы об этом узнали все, заверяли, что только после этого они смогут спокойно отойти в вечность. Это желание высказаться не только мучило их всю жизнь, не давало спать ночами, но даже заставило самим лично обратиться ко мне с просьбой записать их воспоминания. Такие случаи были не только в моем селе, но и в Киеве, в частности, после проведенных нами радиопередач о голодоморе.

Нередко желаемое принималось за действительное, поэтому во многих рассказах и воспоминаниях звучит тема мистической смерти местных активистов, их каких-то нечеловеческих страданий. Если такой человек умирал тяжело, в страданиях, то эта смерть трактовалась как наказание за те обиды, которые они нанесли своим односельчанам. Так угнетенные и обиженные, не видя справедливости в стране, искали защиты в Боге, брали Его в свои сообщники, считали своим отомстителем. Рассказы о том, что кому-то из активистов дерево повредило ногу, кто-то, умирая, заживо сгнил, и черви точили тело его, кто-то погиб от наглой смерти или какого-нибудь случая – нередки.

Люди, пережившие трагедию, которые видели ее, прежде всего в пределах своей деревни, и которых зомбировали коммунистической идеологией, не всегда могли адекватно оценить случившееся, тем более, в пределах целой страны. Для их рассказов и воспоминаний, рядом с ужасными картинами голода, характерна все же некоторая мифологизация действительности, и того времени, и самой личности Сталина. Нередко Сталин выступает в них в образе „доброго царя“, который „ничего не знал о голоде“, которого тоже „обманывали активисты“, который тоже ходил по украинским селам как нищий и просил милостыни, потому что страдал от голода, как и все люди. Вера в непорочность Сталина и Ленина, обоготворение их и обвинение во всем местных „своих“ активистов, сожаление за утраченным „раем“, – это остатки культа личности, насажденного советской идеологией в сознании народа.

Воспоминания о голоде, коллективизации, высылке в Сибирь и других репрессиях неоднократно повторялись в среде той или иной семьи, в среде близких родственников, соседей и односельчан. Такие известия зафиксированы неоднократно. Самые потрясающие факты передавались от поколения к поколению, но и не только, а даже в пределах одного поколения совершалось своеобразное шлифование, редактирование текста, как в сознании слушателей и трансляторов его. Совершался процесс фольклоризиции уст-

ноисторического нарратива, вследствие которого индивидуальное воспоминание наполнялось фольклорными чертами и формулами, обобщалось и актуализировалось в более широкой среде, и постепенно превращалось в исторический рассказ, а со временем – в историческое предание. Этот процесс интересно наблюдать на примере записей, сделанных от нескольких поколений рассказчиков в разное время. Интересно даже то, что, например, одноразовое воспоминание матери в 1980-х годах может быть более бледным, более общим, не таким панорамным, но рассказ ее дочери, записанный через 20 лет, уже после смерти матери, в 2007-м, который аккумулировал в себе сразу все подробности, детали и факты, слышанные ею от матери на протяжении целой жизни, является более ярким, наполненным, богатым в художественном и историческом плане.

Сопоставляя такие записи, мы видим, как мемораты выходят из сферы устной истории и перемещаются в сферу устного народного творчества, т. е. фольклора. Процесс фольклоризации устноисторических нарративов обеспечивает сохранение исторической памяти, выступает именно как механизм этого сохранения.

Записи историков и писателей, в частности устноисторические нарративы, мемораты и даже мемуары дают очень ценный материал для фольклористов и несколько компенсируют нам утраченное за последние 80 лет. Ведь на страницах изданий В. Маняка, А. Мищенка и особенно отца Ю. Мыцыка находим множество фольклорных текстов – моностроф, пословиц, частушек, отрывки дум, даже своеобразные молитвы, которые имеют и юмористическо-сатирический, и вместе с тем трагический характер. Воспоминания о голоде, наполненные жестокими фактами, голым натурализмом, всегда очень тяжелые – и для самого респондента, и для слушателей. И фольклор в этом случае выполняет как бы смягчающую роль, немного разряжает обстановку записи. Но элементы народного юмора, сатиры, сарказма, даже можно сказать гротеска, в котором представлены образы Сталина, Ленина и других „вождей“ в контексте этих рассказов выполняют далеко не эстетическую роль, а наоборот, служат своеобразной формой народного приговора его палачам, всеобщего осуждения, обличения и утверждения истины, которую старались уничтожить, скрыть. Народ в этих моностроfах выразил свое понимание событий и вполне адекватную и однозначную оценку деятельности „родной“ партии и ее вождей.

Достаточно здесь привести пословицу, которую даже в 1960-70-х годах я слышала от своей бабушки каждый день, когда она брала в руки свежую газету с гербом СССР: „Серп и молот – смерть и голод!“ Эта пословица положена в основу многих моностроф, записанных мною и другими собирателями. „Герои“ этих могостроф – Ленин, Сталин, Калинин, Молотов, Ворошилов, Крупская, вообще коммунисты, колхозные активисты. Все они изображены в негативных, гротескных чертах, нередко доминируют в них эротические, цинические мотивы:

Сталин курит папиросы, Молотов – сигары.
Все забрали с Украины, оставили мары.
Сталин смотрит на луну, Каганович лупа (т. е. моргает глазами),
Все забрали с Украины, оставили трупы (Воля 2002: 454) (здесь и дальше перевод с украинского наш. – Л. И.).

Ехал Сталин на таране,
Вез луковицу в кармане,
А селедкой погонял –
Пятилетку выполнял (Мыцык, ред. 2008: 153–154).

А в колхозе Ильича
Зарезали мерина,
Три недели кишки ели –
Поминали Ленина (Воля 2002: 35).

Устань, Ленин, устань, детка, –
Обкакалась пятилетка:
Луковицей подгоняют,
Пятилетку все „конают“ (т. е. доводят до окончания).

Крупская играет на гармошку,
Сталин скачет гопака:
Дожилась Украина –
По 100 грамм не едока.

Сидит Сталин на заборе,
Плетет лапти косяком,
Чтоб колхозные мальчишки
Не ходили босяком (записала Л. Иванникова в Киеве, 2005).

Ленин изображался в скульптурах и на полотнах с широким жестом, который указывал нам путь к коммунизму. В фольклоре этот жест Ленина объяснен по-другому, в контексте голода на Украине:

Стоит Ленин над рекой
И показывает рукой,
Куда ехать за мукой:
– В Ленинград, в Баку –
Туда ехать по муку! (Мыцык, ред. 2004: 39).

Исключительно негативными, остро сатирическими чертами изображена в моностро фах и колхозная действительность:

Мама в СОЗе, отец в СОЗе,
Дети пухнут на дороге (опухли от голода. – Л. И.).

А на избе серп и голод,
А в избе – смерть и голод,
Ни коровы, ни свиньи,
Только Ленин (Сталин) на стене,
И показывает рукой,

Куда идти за лободой (растение. – Л. И.).
Люди ели лободу,
Умирали на ходу (Пятаченко, ред. 2008: 65).

Товарищ Ворошилов, какой ты молодец:
Курятину, гусятину вместе с людьми
Отдал на холодец (намек на людоедство. – Л. И.) (Записала Л. Иванникова от матери, 1993).

Нету хлеба, нету сала –
Все советская власть забрала (Мыцык, ред. 2004: 24).

А вот как школьники обыграли тот суп, который им давали в колхозе, чтобы не умерли от голода:

H_2O + пшено + Na Cl = наш кандёр! (Мыцык, ред. 2003: 156).

Крестьян-индивидуалистов, которые не хотели идти в колхоз (как правило, самые богатые и трудолюбивые), тогда называли „индусами“. Их хозяйство и экономическое состояние противопоставляется колхозному:

А индусы пасут гусы,
А созовцы – бугая,
А индусы едят гусы,
А созовцы – журавля (т.е. символ мужского начала в украинском фольклоре) (Воля 2002: 255).

При таких обстоятельствах и Сталин тоже обнищал:

Сидит Сталин на лугу,
Грызет конскую ногу,
Куда же баранина пропала?
Кулаков теперь не стало! (Воля 2002: 496).

Вообще лошадям приделено много внимания, поскольку, как свидетельствуют респонденты, лошадей, которых отобрали у собственников, нечем было кормить в колхозе, и они погибали от голода так же, как и люди. Иногда их резали, чтобы не пропало мясо, и делали колбасу, которую давали в школе детям. Поэтому школьники распевали в школе и на улицах такие частушки:

Товарищ Ворошилов,
Война уж на носу,
А конница Буденного[1]
Пошла на колбасу.

Или же:

Товарищ Ворошилов,
Кобыла без хвоста,
Давай ее зарежем,
И будет колбаса! (Маняк, ред. 1991: 461).

[1] Знаменитая конница Буденного, героя гражданской войны 1918–1920 гг.

Антисоветские частушки, стихи, пословицы, анекдоты, слоганы – это поэзия борьбы, нередко они были последней отчаянной формой сопротивления умирающих от голода людей. Типичным случаем возникновения отдельных моностроф был такой. В колхозе умерла лошадь и лежит во дворе, или прямо на улице, или труп ее заволокли куда-нибудь в ров, который все равно потом разрывали голодные люди. Остряки к хвосту коня (или на шею, если еще он ходил) привязывали записки со стихами такого рода:

Хожу, блужу, СОЗа ищу,
А если не найду – на колбасу пойду (Мыцык, ред. 2003: 129).

Или же:

Жито и пшеницу – все за границу,
Ячмень и овес – государству весь.
А для меня нет фуражу,
Поэтому я лег и лежу (Мыцык, ред. 2006: 185).

Упала тут и лежу,
Дожидаю фуражу,
А кто нами руководит –
Пускай меня в зад поцелует (Маняк, ред. 1991: 295).

Тех хозяев, которые не желали идти в колхоз, государство загоняло туда насильственным путем – непомерными налогами, вследствие чего они оставались совсем без средств для существования. Один такой хозяин, как проявление протеста, повесил на воротах мертвую курицу за шею, а на грудь ее прикрепил табличку с надписью: „Не смогла снести 300 яиц. Покончила жизнь самоубийством“ (Мыцык, ред. 2003: 136).

Устноисторические нарративы и мемораты о голоде дают также много информации об обстоятельствах и причинах возникновения антисоветского фольклора, и так же об условиях его функционирования, о самих творцах и исполнителях песен, дум, частушек, об их судьбе и о тех репрессиях, которые они терпели за свое творчество. Самое главное, в чем убеждают нас рассказчики, это то, что и творение, и исполнение такого рода фольклора было массовым, не взирая на преследования. Ведь он, как я уже отметила выше, был целиком правомочной формой борьбы против тоталитарного режима. Есть сведения о том, что в 1930-е годы существовали даже книжечки с этими стихами и песнями, напечатанные кем-то в типографии (Мыцык 2003: 129). Из многих воспоминаний узнаем о том, что творцами и исполнителями антисталинского фольклора были люди разного возраста, пола, сословий. Это и дети на улице, и школьники в школе, и пастушки в поле, и учителя, и сами колхозники, и крестьяне-индивидуалисты, и арестанты – бывшие кулаки, которых гнали на высылку в Сибирь, и председатели колхозов, и молодежь в сельских клубах или на гулянках, слепцы, калеки и нищие, которые ходили из деревни

в деревню, так же кобзари и лирники, главные распространители этого фольклора, пели его преимущественно на базарах, при большом стечении народа. Все эти люди, как свидетельствуют очевидцы, расплатились жизнью за сочинение и исполнение своих песен. Их забирали в НКВД, там страшно истязали и расстреливали (Воля 2002: 736–737; Маняк, ред. 1991: 110, 242, 282, 510; Мыцык 2004: 140; Мыцык 2010: 15; Мыцык 2012: 238), или высылали на каторгу (Мыцык 2004: 140; Мыцык 2012: 102–103; Воля 202: 496–497).

Все эти люди сознательно шли на смерть, не имея страха, и их песни, стихи, частушки были сильным оружием в борьбе против сталинизма. Приятно мне также было узнать, что творцом и исполнителем антирежимного фольклора был и мой родной дед, Варавва Варсон, 1902 г. р. (Мыцык 2008: 503–504).

ЛИТЕРАТУРА

Воля 2002: Воля, Олесь. *Мор. Книга буття України.* Київ: Кобза, 2002.

Маняк, ред., 1991: *33-й: Голод. Народна книга-меморіал.* Підготовлена Лідією Коваленко і Володимиром Маняком. Київ: Радянський письменник, 1991.

Єфремов 1997: Єфремов, С. *Щоденники. 1923–1929.* Київ: Газета „Рада“, 1997.

П'ятаченко, ред. 2008: *Голодомор на Сумщині у спогадах очевидців. Збірник матеріалів.* Кн. 1. Упорядник С. В. П'ятаченко. Суми: Вид-во „МакДен“, 2008.

Мыцык, ред. 2003–212: *Український голокост 1932–1933. Свідчення тих, хто вижив.* Упорядник отець Юрій Мицик. Київ: Вид. дім КМ Академія. Т. 1, 2003; Т. 2, 2004; Т. 3, 2006; Т. 4, 2007; Т. 5, 2008; Т. 6, 2008; Т.7, 2010; Т. 8, 2012.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ТОТАЛИТАРНОГО ПРОШЛОГО В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ: ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС И ПОЭТИКА

Екатерина Валерьевна Хижняк

Национальный технический университет „Харьковский политехнический институт“

The article deals with a problem of the totalitarian influence on present-day Ukrainian prose based on novels of M. Matios, O. Zabuzhko, Y. Andrukhovich, N. Snyadanko. It appears as a specific perception of the writers who explain their own vision of the past events and create specific images in their texts revealing the inner world of characters. Each of the chosen writers suggests and explains the meaning of conflict situations and role-composition features in a work in his/her own way.

Key words: totalitarian influence, Ukrainian prose, ideological discourse

Художественная литература — неотъемлемая часть общественного сознания и, как известно, активно на нее влияет. В свою очередь жизнь общества, его проблемы неизбежно отражаются в художественных произведениях, преломляются в изображаемых писателями человеческих судьбах. Украинская история XX века, как, кстати, и предыдущая, имеет много примеров такой взаимосвязи. Одной из самых трагических и самых травматичных для украинского народа страниц недавнего прошлого было длительное господство тоталитарного режима, приметами которого стали насилие над человеческой личностью, жестокость, лицемерие, ложь, неуважение отдельного человека. Естественно, все это отразилось на состоянии общества, его сознания. Украинская литература XX в. на разных этапах своего развития пыталась художественно исследовать эти процессы. Другое дело, что до конца 1980-х гг. писатели, находясь „внутри“ тоталитарной системы, имели только два пути ее осмысления – либо конформизм, либо диссидентство. К сожалению, подавляющее большинство произведений, написанных в 20–80-е годы XX в., характеризовались приспособленчеством (истинным или мнимым) к требованиям тоталитарной коммунистической власти, что и привело к появлению текстов, содержанием которых была, собственно, апологетика тоталитаризма, а не размышления над его разрушающей человеческую душу сутью.

Демократизация общественной жизни, которая состоялась в конце XX века, радикально изменила устоявшуюся парадигму поведения авторов. Исчезли табуированные темы, необходимость постоянно оглядываться на власть и ее предписания. Недавнее прошлое попадает под пристальное внимание писателей разных поколений, а влияние тоталитаризма на развитие личности все чаще становится предметом художественной рецепции. В своих произведениях писатели исследуют, каким образом в условиях тоталитарного режима

происходит становление индивидуальности и изменения в ее психике, а также каковы последствия такого давления для ее нормального развития.

Термин „тоталитаризм“ редко рассматривается в контексте литературоведения, и, как правило, это понятие обычно связывается с псевдохудожественным литературным направлением — соцреализмом, и необходимостью соблюдения установившихся норм изложения, а также влиянием правящего режима на все сферы культурной жизни. Поэтому в изучении раскрытия темы тоталитарного прошлого и интерпретации его в произведениях современных украинских прозаиков заключается актуальность данного исследования.

Тоталитаризм как социально-политическая система отразился на украинской литературе в нескольких аспектах. Во-первых, это влияние самого режима на творчество авторов в период существования Советского Союза, возникновение псевдохудожественных направлений в искусстве, в частности соцреализма с его заидеологизированной тематикой, где действительность искривлялась так, как было удобно партийной верхушке, а „эстетические категории лишались своего естественного значения“ (Гром’як, Ковалів, Теремко, ред. 2007: 636). Во-вторых, это восприятие авторами тех событий, которые происходили во времена тоталитарного режима, их рецепция, изложенная в художественных произведениях более позднего периода.

В отличие от писателей, творивших во времена тоталитаризма, современные украинские авторы получили возможность свободно высказывать свои позиции в произведениях. Тема тоталитарного прошлого, ставшая объектом внимания прозаиков, в их текстах превратилась в не просто статическое изображение исторических событий, но и особую рецепцию, личностное отношение, иногда даже с примесью автобиографизма. Сущностью идеологического дискурса в произведениях современных украинских писателей (М. Матиос, О. Забужко, Ю. Андруховича, Н. Сняданко) являются художественно-стилевые, мотивные, пространственно-временные и сюжетно-композиционные особенности избранных текстов. Обращение к изображению тоталитарного влияния на бытие личности было вызвано как историко-политическими, так и социальными аспектами. Поскольку тоталитаризм стал явлением, которое имело огромное значение для формирования общехудожественного и культурного восприятия действительности, писатели разных поколений по-разному чувствовали его влияние и „присутствие“ в создании собственного художественного мира.

Мария Матиос – писательница, которая избрала жанр семейной саги и соединила его с приключенческим и хроникальным. События тоталитарного прошлого тесно переплетаются с эмоциями и переживаниями персонажей, и именно это делает образы такими яркими и объемными. Автору характерен тонкий психологизм, детальное выписывание душевных изломов персонажей. Постоянно используя своеобразный художественный „код“ — „социум-человек“, она применяет его для глубокого раскрытия сущности каждого образа и явления, каждый раз интерпретируя его по-разному.

Персонажи произведений М. Матиос, как правило, являются носителями определенного сакрального знания, в котором имеется неразрывная связь всего сущего. Поэтому нарушая такую связь, вмешиваясь в обычный ход вещей, тоталитаризм становится антиподом жизни и синонимом смерти. Тоталитарный режим воплощает не только отрицательные качества и влияния, но и нарушение природного баланса, нормального существования в общей системе отношений. Набирая обороты и усиливая свое давление на сознание персонажей, он превращает их в „полуживых“ существ, которые не могут отказаться от собственной сущности, но не могут и принять ее до конца, ведь тоталитарная машина не позволяет им этого. В прозе писательницы противопоставляются естественные и традиционные стремления героев и навязанные и чужеродные требования диктатуры. Социум часто выступает инструментом тоталитарного режима, особенно в семейных сагах писательницы („Почти никогда не наоборот“ (Matioc 2007 a), „Сладкая Даруся“ (Matioc 2007 b), „Москалица“, „Мама Марица – жена Христофора Колумба“ (Matioc 2008)), и служит органом контроля, даже если нет явного присутствия представителей власти. Персонажи вынуждены подчиняться, при этом изменяют себе и другим, разрываясь между собственной сущностью и необходимостью выполнять приказы. Самая большая трагедия персонажей М. Матиос в том, что, рожденные свободными, они вынуждены испытывать постоянное ментальное влияние со стороны власти, и, таким образом, становятся „псевдоинтеллектуалами“ с надломленной психикой.

Одной из наиболее ярких представительниц украинской современной прозы является Оксана Забужко. Произведения О. Забужко нечасто имеют открытое изображение тоталитарного прошлого, однако его влияние на изображенные события всегда ощутимо. Кажется, что ее персонажи получают определенный комплекс национальной неполноценности, приобретенный за время тоталитаризма, и отчаянно стремятся от него избавиться. Связь с тоталитаризмом опосредована („Полевые исследования украинского секса“, „Девочки“, „Инопланетянка“ и проч.), что выражается в преодолении внутреннего кризиса, соревновании с прошлым собственного народа. Зато в романе „Музей покинутых секретов“ такая связь более явная, ведь, подобно текстам М. Матиос, одним из факторов, которые динамизируют действие, является война, то есть открытое противостояние, которое происходит во времена расцвета тоталитарного режима, а не после него (Забужко 2009).

Постоянно сталкиваясь с последствиями тоталитарного прошлого, герои произведений писательницы пытаются соединить себя прошлых и нынешних, оставляя много вопросов без ответов, что фактически приводит к их одиночеству. Роман О. Забужко „Музей покинутых секретов“ имеет необычный сюжет, ведь из-за своей пространственно-временной отнесенности и устройства, он поделен на несколько частей („залов“), которые, в свою очередь, представляют течение событий с позиций разных рассказчиков, и только двое

из них принадлежат к одной эпохе. В основном, сюжетные линии перекрещиваются эпизодически, что является характерным свойством многолинейных сюжетов. Однако в отличие от других подобных текстов, в романе развитие этих линий имеет принципиальное значение, ведь все они являются равноценными, не простыми дополнениями одной центральной.

Среди писателей поколения „двухтысячников“ фигура Ю. Андруховича занимает особое место. Писатель, поэт, эсеист, он наделяет своих персонажей необоримым бунтарским духом и ненавистью к любым оковам. Интересен выбранный писателем стиль повествования — „поток сознания“ [„Московиада“ (Андрухович 2000), „Рекреации“ (Андрухович 2006), „Моя последняя территория“ (Андрухович 2009)]. Персонажи его текстов — это всегда личности, которые формировались в период господства тоталитарного режима и теперь страдают из-за желания быстрого перехода в новую систему отношений, а тоталитаризм „тянет“ их назад. Тот факт, что герои произведений писателя часто являются представителями творческих профессий (поэты, писатели и т.п.) с особым психологическим состоянием и тонким чувством малейших изменений в культурной жизни страны, добавляет событиям катастрофизма и усиливает эмоциональную насыщенность текста. Такие персонажи являются очень уязвимыми и, хотя и духовно богатыми, душевно неустойчивыми. Именно поэтому тоталитарное прошлое имеет особое значение для таких героев: они живут в новые времена, творят в новые времена, ненавидят любые проявления тоталитаризма (контроль, бюрократию, пропаганду и проч.), однако подсознательно всегда ищут их и часто оказываются в таких ситуациях, которые были бы обычными во времена тоталитарного режима. Тоталитаризм будто бы питается их сильными чувствами, расцветая даже от ненависти, а затем, „вобрав“ в себя эти эмоции, он лишает их умения чувствовать, и для персонажей наступает своеобразный апогей деградации, когда навыки анализировать и делать выводы еще остались, а желание это делать исчезло.

Герои произведений Ю. Андруховича блуждают по стране в поиске смысла бытия и почти никогда его не находят, ведь в течение этого поиска они часто теряют чистоту мировосприятия и видят окружающий мир сквозь искаженное зрение „ослепленного“ человека — когда бессмысленность и абсурдность происходящего уже не смущает и никакие тоталитарные влияния уже не волнуют. И снова, оставаясь один на один с реальностью, могут ее принять, персонажи произведений Ю. Андруховича пытаются отстраниться от нее, рвут все связи, и в конце становятся одинокими и равнодушными, как будто это отстранение отделяет душу от тела и превращает персонажей в обычных роботов-исполнителей.

Наталка Сняданка принадлежит той группе писателей, которые умеют заинтересовать читателя даже, казалось бы, однообразными описаниями судеб персонажей. Сначала автор описывает действия героев в настоящее время, а потом ненавязчиво и косвенно дает представление о том, чем побуждены эти

поступки. Образы персонажей, использованные в произведениях Н. Сняданко, — это, как правило, относительно молодые люди, которые росли и формировались в эпоху тоталитаризма („Коллекция страстей“ (Сняданко 2006), „Комариная тарзанка“ (Сняданко 2009) и др.). Полученная страной независимость кардинальным образом повлияла на их сознание, ведь до того они вполне верили в идеологический курс государства, в навязанные псевдоценности и полностью разделяли пропагандистские лозунги. А после распада Советского Союза неожиданная правда и огромное предательство государственного масштаба открылись им, и с того времени, подобно персонажам текстов Ю. Андруховича, герои произведений Н. Сняданко потеряли цель своего существования, связь с действительностью. Однако, в отличие от Ю. Андруховича, писательница изображает своих персонажей сильнее, самостоятельнее, такими, которые, даже лишившись на время четкого плана своей жизни, не перестают работать и самосовершенствоваться, пытаются искоренить малейшие проявления тоталитаризма не только в окружающем их мире, но и в собственном сознании.

Тоталитарное прошлое влияет на развитие персонажей в виде ассоциативных рядов, неявных воспоминаний, детских впечатлений. Кажется, что предчувствуя свою близкую гибель, тоталитаризм смог „закрепиться“ в сознании людей хотя бы таким образом. Герои произведений писательницы постоянно живут в пространстве, наполненном воспоминаниями, и, стоит им только обратить внимание на определенное явление в современном мире, как это вызывает целый водоворот ассоциаций, таких, как школьная столовая или одежда, которую присылали в качестве гуманитарной помощи (Сняданко 2007). И вовсе не всегда чувства, связанные с этими воспоминаниями, являются негативными. Несмотря на неприятную коннотацию, как правило, персонажи с ностальгией вспоминают о них, ибо так или иначе, все же это было частью их детства.

Еще один способ защититься от остатков тоталитарного прошлого – стать одиноким, изолироваться в собственной самодостаточности. И персонажи Н. Сняданко довольно часто прибегают к такому способу защиты. Уединяясь и становясь более независимыми, они учатся самостоятельно принимать решения и оценивать риски.

Таким образом, в восприятии идеологического дискурса современной украинской прозы в произведениях М. Матиос, О. Забужко, Ю. Андруховича и Н. Сняданко можно условно выделить два аспекта, которые напрямую зависят от хронотопичесих особенностей избранных текстов. Первый – это реалии, описывающие собственно тоталитарную действительность, зарождение противостояния аутентики и чужеродного влияния. А второй аспект исследует последствия совершенных действий с позиции современности, какой мы ее знаем. Используя разные подходы и художественные средства, писатели создают в своих произведениях особый мир, в котором настоящее и будущее персонажа, прежде всего, определяется его прошлым.

ЛИТЕРАТУРА

Андрухович, 2000: Андрухович, Ю. *Московіада.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000

Андрухович, 2006: Андрухович, Ю. *Дезорієнтація на місцевості.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2006.

Андрухович, 2009: Андрухович, Ю. *Моя остання територія.* Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2009.

Гром'як, Ковалів, Теремко, ред. 2007: *Літературознавчий словник-довідник.* За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ „Академія", 2007.

Забужко, 2009: Забужко, О. *Музей покинутих секретів*. Київ: Факт, 2009.

Матіос, 2007 a: Матіос, М. *Майже ніколи не навпаки*. Львів: ЛА „ПІРАМІДА", 2007

Матіос, 2007 b: Матіос, М. *Солодка Даруся.* Львів: ЛА „ПІРАМІДА", 2007.

Матіос, 2008: Матіос, М. *Мама Маріца – дружина Христофора Колумба. Москалиця*. Львів : ЛА „ПІРАМІДА", 2008.

Сняданко, 2006: Сняданко, Н. *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*. Харків: Фоліо, 2006.

Сняданко, 2007: Сняданко, Н. *Чебрець в молоці*. Харків: Фоліо, 2007.

Сняданко, 2009: Сняданко, Н. *Комашина тарзанка*. Харків: Фоліо, 2009.

РОБОТА СПОГАДУ ЯК СТРУКТУРНИЙ ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ПРОЗИ

Ганна Улюра

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Analyzing the prose of a Russian writer's from the point of view of cultural interpretation, the author of this article arrives at the conclusion of the „authentic" style of a prose-authoresses, which is based on the idea that historical reality is defined by the peculiarities of the place it originates from. On the one hand, as a chronicler, the authoress is convinced that any event deserves a detailed and omnifaceted description, on the other hand – the Russian novelist is interested in classic literature as in the strictest of all existing ways to structuralize individual experience into collective one. The principal unspeakableness of the disgusting/pain is transformed in this case into the indivisibility of inner and outer experiences.

Key words: women's prose, everyday life narrative, memory, female experience, Russian literature

Робота спогаду – одне з чільних понять фройдиського психоаналізу, з опертям на яке будь-який факт з життя людини набуває статусу події. Далебі в межах постфройдиських підходів робота спогаду – ще й спосіб завдяки котрому історія, що її розказують, оформлюється як цілісний наратив. В „протидії" пам'яті та її подолання оформлюються структури, що відповідають за виробництво смислу. В жорстких оповідних структурах минуле, пов'язане з роботою пам'яті, завжди існує на правах загадки, відкривається завдяки зворотному руху фабули – отож, функціонує як спогад і дозволяє відбутися факту минулого в якості події. Подія, про яку в такому розкладі йдеться, стосується натомість виключно сфери мовлення: озвучений спогад складає дискурсом, адресованим тотожному комуніканту (в ідеалі – самому собі). Радше: самій собі, адже йтиметься надалі виключно про жіночу прозу.

В аналітичному прочитанні сюжетів роботи пам'яті в сучасній жіночій прозі головує концепція двійництва, що зрозумілим чином відбивається в контексті „мати–дочка" (і тим самим підкреслюється декларований жіночим текстом примат малою афектованої історії над історією Великою). Як будь-який сюжет, побудований на основі подвоєння, така структура посилює своє значення у ролі культурного коду: жіноча постать за таких умов перетворюється на репрезентацію. Спогад в жіночій прозі – це завжди спогад про матір. Закономірне „планове" відчуження від матері дочки-героїні жіночої прози сприймають як відчуження від того, що їм належить, а разом з тим від того, чим вони є насправді (зі знаком „плюс" чи „мінус" – це зрештою неважливо). Такі стосунки в жіночій прозі, принаймні на вихідному етапі, мають вигляд мстивих за своєю суттю: жінці, колись беззахисній і відкритій дитині, спричинена втрата і нині вона наполягає на компенсації. Доступний дочці материнський

досвід – це завжди досвід Іншої, the (m)other, за влучним визначенням Елізабет Гроц (Grosz 1990: 32). Матір у внутрішньому світі героїні жіночої прози замінює жорстка система внутрішніх приписів, і міцна внутрішня тривога, яка зрештою і змушує дочку сучасної жіночої прози шукати „опосередковані“ шляхи спілкування з іншими людьми. Одним з таких посередників – поруч із гіпер- чи гіпотрофією емоцій (на рівні оповіді тут йдеться про знижений чи педальований пафос) – і є інтеграція/відокремленість спогаду.

Спогад в сюжетах про відтворення материнства для жінки-прозаїка тим більш значущий, що пам’ять в цьому контексті завжди є включеною в практичне освоєння світу, а саме: в процеси навчання – навчання бути жінкою і бути матір’ю, зокрема. Вона є умовою „перетворення“ жіночого персонажу класичного твору про материнство на діючий суб’єкт фемінної альтернативи. Тут, очевидно, варто пригадати специфіку тілесної пам’яті, як її визначає, наприклад, Поль Рікьор за шкалою „рефлективність – внутрішньосвітовість“: тілесна пам’ять актуалізується так само, як і всі модальні звички, та прямо залежить від відчуття звичності чи незвичності, але тілесна пам’ять звернена головним чином на вторинну пам’ять, пов’язану з вольовим пригадування (Рикер 2004: 66–67). Наразі з „пам’яттю подієвого тіла“ пов’язують жінки-прозаїки в сюжетах про материнство досвід травми, і перш за все це є травматичний досвід, скажімо, так, затриманої пам’яті.

Маємо змогу порівняти два твори однієї письменниці, що розвивають один і той же сюжет „дочка–мати“. Одна проза з двох – це лінійний наратив, послідовно хронологічно і причинно-наслідково організована розповідь. Друга – це відсторонений сюжет з сьогодення (йдеться про художній час персонажу, ясно), який мають пояснити, мотивувати, декодувати численні флешбеки у стосунки героїні з матір’ю. Є історія про розлучення батьків через зраду матері, що її розповідає Ірина Полянська в оповіданні „Пропоновані обставини“ (сварки батьків очима дівчини-підлітка) і знову повертається до неї в романі „Проходження тіні“, де той самий сюжет існує на правах спогадів дорослої дівчини, яка з його допомогою сподівається зрозуміти свої особистісні проблеми (зокрема, комунікативні) в теперішньому житті, і зрештою це їй вдається. Маємо також проблемні стосунки „важкої“ дочки-інваліда з владною егоцентричною матір’ю, яка замість очікуваного (передусім дочкою) материнського піклування екзальтовано розігрує психопатичний сценарій „відати дитину в люді“ в автобіографічному романі Марії Арбатової „Мені сорок років…“. Та сама історія, подана як спогад головної героїні у романі „Візит нестарої дами“, мусить пояснити причину і наслідки інфляції чоловічого в сучасній культурі в „макросюжеті“ твору (тут актуалізується образ каструючої матері), і конкретну любовну зраду чоловіка героїні – на його „міркорівні“. Спогад в першому випадку, лінійному, „наголошує“ свою семантичну функцію, в другому, ретроспекційному – прагматичну. Зрештою, різниця між ними – це різниця між пасивним пригадуванням, що реалізується як емоція/почуття, і спогадом активним, який

є нічим іншим як пошуком об'єкта. Очевидно, що у другому випадку перетворення пам'яті на критику уникнути неможливо. Натомість цікавіші ті зміни, що відбувається з сюжетом „дочка–мати" в названих творах Полянської та Арбатової на оповідному рівні. Нехронологічний хід сюжету, протиставлений хронологічному ходу фабули, в цих зразках російської жіночої прози призводить до того, що оповідне „минуле" і „теперішнє" не виникають з послідовності „колись" і „нині". Минуле існує на правах загадки та розкривається лише зі зворотнім рухом фабули, що, окрім іншого, надає будь-якому факту минулого статус події. І, вірогідно, найголовніше щодо озвученого в цих випадках сюжету „дочки-матері": „лінійний" формат в обох версіях претендує на *реконструкцію минулого*, тоді як ретроспективні фрагменти постають тут як системна і структурна *реконструкція спогаду*. Отож, лише в першому випадку досвід Іншого для героїні жіночої прози – така ж сама вихідна даність, як і досвід Я.

Композиційна ретроспекція в сюжетах жіночої прози про материнство – це, очевидно, один із способів структурування послідовності на рівні оповіді: фіксація минулого перетворює його, минуле, на спосіб пам'яті. Але більш „функціональним" цей прийом виявляється в типологічних для жіночої прози процесах надання наративної структури досвіду в цілому (досвіду життєвому, соціальному, а важливіше – жіночому та материнському). В такому сенсі ретроспективні елементи подібного кшталту постають близькими до запропонованого Жилем Дельозом поняття образу-руху (Делез 2004), який є придатним засобом для зображення часу. Історія, що її розповідає оповідачка в актуальному художньому часі, гальмується спогадами героїні – цей момент, зрештою, означає в творі саме появу часу, а отже, означує і дихотомію теперішнього та минулого. Натомість „гальмівні" ретроспекції маркують в сюжеті „дочка–мати" ще одну безконечно важливу для цього мотиву жіночої прози функцію: вони означають переривність досвіду (досвіду материнства як жіночої утопії, зокрема) через декомпозицію неперервності читання/сприйняття. Детальніше про це – на матеріалі оповідання „Побачити дерево" Марини Вишневецької.

Твір починається з цілковито детективної інтриги: Саша, яка приїздить в бюро ритуальних послуг, щоб отримати для поховання прах матері, виявляє, що зник і сам прах, і квитанція, за якою вона могла б з'ясувати, хто викрав її померлу мати. Протягом кількох напружених годин жінка намагається зрозуміти, кому вигідно спричинити їй таку неприємність, згадуючи окремі травматичні фрагменти свого життя. Все частіше протягом твору згадки про життя Саші переходять у спогади героїні про „проблемну" мати і про „проблемну" дочку Женю (саме вона викрала прах бабусі). Пам'ять живих про померлих вважається протоформою будь-якого спогаду. Смерть стає тим самим первісним досвідом розрізнення минулого і теперішнього, що він необхідний для виникнення спогаду. Тож Саша „користується" цілком правомочним приводом, аби згадати мати. Але разом із тим викрадення праху матері порушує плани жінки, пов'язані з пишним похованням та поминками, а отже, приват-

на пам'ять про померлу в „Побачити дерево" не має змоги перейти у соціальну сферу меморіального, вона остаточно замикається у „часі близьких" (у стосунках „дочка-мати") і унаочнюється як травма затриманої пам'яті. Саша протягом твору періодично сповідується у своїх нещастях – невдячна дочка, зрадливий колишній чоловік, холодна мати, яку тепер і не поховаєш „полюдські": оточення героїні поступово перетворюється на певну „індустрію свідчень". Потреба бути почутою є тим фактором, що в названому контексті суб'єктивує героїню оповідання. Втім, саме потреба бути почутою поруч із відсутністю ідеального слухача, тобто такого, який би мав спільні з жінкою спогади, призводить до того, що Саша, відтворюючи у пам'яті життя померлої матері, не розрізнює „те-що-згадує" і „ту-хто-згадує". Упевненість героїні в тому, що пам'ять про матір (інституалізована меморія та приватна невротична образа) є ланкою, яка контактує між суб'єктом пам'яті, котрим є Саша, та речами, які уже не існують як речі, але існують як образи, вочевидь, хибна.

Між тим, саме це протиріччя має розв'язати вчинок онуки, яка викрала прах бабусі і потай розвіяла його в Одесі. Підлітком Женька недовгий час жила у бабусі, але близького контакту між ними, так само як між Женькою та Сашею, не було. Але саме Женька згадує, що з Одесою пов'язаний найщасливіший період життя бабусі – роман з Авангардом Васильовичем. Бабуся хотіла, щоб її прах був розвіяний над Лонжероном, онука виконує її бажання. Втім, мотиви Женьки теж не є „чистою" тугою живих за померлими. Смерть бабусі надає їй підтвердження теорії про те, що все людство розділене на „прийдешніх" і „пришлих". Себе і бабусю вона відносить до останньої групи: свою нездатність відчувати любов і бачити красу, яку вона успадкувала від старої жінки, дівчина пов'язує з загостреним відчуттям плинності часу: „як не помічаєш меблів, коли тобі в цій кімнаті ночувати всього одну ніч" (Вишневецкая 1999: 109). Врешті-решт в цій схеми знаходить себе і Саша, добачаючи у своїх шлюбних і виховних невдачах відлуння материної долі. Діяльність скорботи в оповіданні Вишневецької зрештою зводиться до відтворення „забутої" ідентичності не через форму спогаду, а через форму дії: героїня повторює долю своєю матері, не усвідомлюючи того, що саме вона повторює. Ба більше: ці повтори означають в художньому світі „Побачити дерево" не згадування, а забування. Як виявляється у фіналі твору завдяки роботі спогаду, пов'язаного з образом онуки, минуле матері дочка весь „ретроспекційний час" оповіді не згадує, а впізнає. При цьому таке впізнане минуле не лише намагається травматичне „окупувати" місце минулого сприйнятого, а й саме упізнання максимально відчужує суб'єктний досвід померлої матері: її досвід – Інший як відсутній (він різниться від того, що наявне) та Інший як попередній (він різниться від того, що наявне зараз).

Подібні до описаних Вишневецькою способів організація пам'яті в стосунках „дочка–мати" є успішними щодо репрезентацій дочірньої ідентичності лише в тих умовах, коли ця ідентичність вимагає співвіднесення з самою собою. Натомість сам елемент часу (дихотомія теперішнього і минулого),

пов'язаний з роботою спогаду, робить цю омріяну самототожність ідентичності утопічною. Йдеться про (не)можливість набуття свободи через відкидання себе, але завдяки прощення власного буття, яке жінки-дочки спроможні отримати за допомогою самої інаковості змодельованого Іншого. Інаковості на кшталт тої, про котру писав Еммануель Левінас, уявляючи діалог, завдяки якому Інший ввільняє нас (Левинас 2000: 59–60).

Роботу спогаду, пов'язану з прощенням Вишневецька передоручає не героїні-дочці, що продукує спогади, а онуці. Уже в інтродукційній частині оповідання жінка-онука і жінка-бабуся стають ідентичними символами на позначення особливого/виключного стану головної героїні, який та пов'язує зі своєю взаємодією з молодою та старою жінками. Йдеться про вертикальний родинний контекст, в якому поєднується і взаємозаміщуються смерть та народження: „Раптом усвідомивши, що її, Сашеньку, яку в ці тижні жаліли і любили так, як жаліли і любили лише один-єдиний раз у її житті, багато-багато років тому, коли вона виношувала Женьку, – її огріли по ногам дубинкою: зараз її, скорботну" (Вишневецкая 1999: 86). Народження дочки і смерть матері поєднанні тут не лише на правах переламних моментів життя, станів переходу. Їхня тотожність означує щось на кшталт „двійного" перехідного обряду: так само, як в народженні новий статус отримує і породілля, і новонароджена, так само і у смерті новий статус набувають і померла, і осиротіла. Нестерпний біль, який відчуває Саша з „Побачити дерево" від удару дубинкою, позначає момент „остаточної" смерті матері та „продовжує" біль пологовий. Момент цього болю співпадає у часі з появою в оповіданні онуки, поки що на рівні імені новонародженої. Звернемо на показове: померла мати героїні не лише в цьому фрагменті залишається неназваною, вона не має імені протягом всього твору. Маємо випадок забування імені: героїня намагається згадати ім'я матері, а називає своє ім'я та ім'я своєї дочки.

Схема „бабуся-–дочка–онука" слугує у Вишневецької на підтвердження очевидної щодо тематики творів тези: те, як жінка виховує свою дитину, залежить від того, який був її власний дочірній досвід. Дівчина дорослішає, ідентифікується з своєю матір'ю і зрештою саме це має з часом зробити з неї матір. Спостерігаємо наочну модель циклічного відтворення материнства. Натомість саме структура „повної" доедипової родини в розглянутій жіночій прозі проблематизує той тип спадкоємності, колі жінку виховує жінка. Вона означує щось на кшталт паліндрому (В-А-В). Але принцип внутрішньої зворотності для представленої системи „суб'єкт–суб'єкт" (в якому бабуся В1 дорівнює онучці В2) діє виключно по відношенню до тієї жінки (А), яка продукує спогад і відповідну невротичному спогаду послідовність „звинувачення–прощення". Історії стосунків бабусі з новою діадою „мати–дочка" в описаних випадках – це свого кшталту внутрішні наративи: образ „старшої" матері починає оживати не в реальних історіях, а в проекції та в переносах дочки. Онука принагідно стає тим кордоном, за яким дистанціюються мати і дочка. Така структура родини

корелює не лише з роботою спогаду, а й с дискурсом прощення: тут наявний винуватий, що повідомляє про свою провину, а також жертва, яка спроможна цю провину простити. Втім, одна з сторін доедипової родини (померла мати, зазвичай), яка має за невротичною інтригою жіночої прози перебрати на себе роль винуватого є переважно „мовчазним партнером". Отож, головною проблемою героїні-дочки стає не озвучити „я тебе прощаю", а усвідомити, чи можна простити того, хто не визнав себе винним, чи можна претендувати на прощення, не будучі винним, і чи можна простити саму себе. А в останньому випадку, зазначимо окремо, різниця між прощенням і визнанням вини геть чисто знімається. Зрештою, це і є головна мотивація „спогадів про мати" жіночої прози – відокремити винуватого від провини.

Тес Кослет свого часу припустила, що жіноча автобіографія не спроможна цілком відновити суб'єктність матері завдяки включенню її історії в само-розповідь дочки (Cosslett, ed. 2000: 6). Героїні жіночої прози, згадуючи матерів, творять, почасти відтворюють образ децентрованого суб'єкта, для якого власна жіноча ідентичність постає як фікція, що шукає опори в „розвінчаному" материнському образі, „очуженому" материнському тілі. Плюс необхідний для звучання теми ексцес – смерть і пов'язана з нею робота спогаду. Приводом для розмови про матір в новітній жіночій прозі стає її смерть, а не народження нової дитини (тобто ставання дочки матір'ю). Що уже знаково. Тема материнських маніфестацій привертає увагу жінок-прозаїків лише при наявності сильних порушень. Власне міркування про матір і про відтворення материнства в жіночій прозі – це проблема з галузі „Де і як починається наш досвід Іншого?". Звертання до материнської постаті через роботу спогаду має вказати на таке собі проміжне поле референції між індивідуальною і колективною пам'яттю (і відповідним досвідом). Дочка вельми визначено атрибутує пам'ять матері, змінюючи цим дистанцію між собою і матір'ю, між собою і дочкою наступної генерації. Згадувати в жіночий прозі – це значить зближуватися, відчувати себе близької до Іншої Такої-Самої жінки.

ЛІТЕРАТУРА

Cosslett, ed. 2000: *Feminism and autobiography: texts, theories, methods.* Ed. by Tess Cosslett, Celia Lury and Penny Summerfield. London-New York: Routledge, 2000.

Grosz 1990: Grosz, E. A. *Jacques Lacan: a feminist introduction*. London-New York: Routledge, 1990.

Вишневецкая 1999: Вишневецкая, М. А. *Вышел месяц из тумана*. Москва: Вагриус, 1999.

Делёз 2004: Делёз, Ж. *Кино 1. Образ-движение*. Москва: Ad Marginem, 2004.

Левинас 2000: Левинас, Э. *Тотальность и бесконечное*. Москва-С.Петербург: Культурная инициатива – Университетская книга, 2000.

Рикер 2004: Рикер, П. *Память, история, забвение*. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2004.

ВРЕМЕ, ПАМЕТ, ИДЕНТИЧНОСТ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА (ОПИТ ВЪРХУ ТРИ ПРОЗАИЧЕСКИ ТЕКСТА)

Адриана Дамянова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

This text interprets tree Bulgarian modern novels, which are published between 2007 and 2008 year, in order to answers what is the destiny of Time and Narrative as well as of Subject and his Memory in the contemporary literature. It conclusions that novel is not (yet) dead and that interpreted novels include in itself and explore the problem of Subject and his identity in time more complicated and deeper than readers' expectations.

Key words: subject, identity, time, memory, narrative, novel

Към опита ни върху три публикувани в интервала 2007–2008 г. български романа ни подбуждат любопитствата около това, как представители на този жанр[1], „ставащ“ в зоната на контакта със смислово „незавършеното настояще“, конципират нашето „днес“, прехождащо в нашето също така незавършено „утре“; нашето „днес“, побиращо интуициите за края на Гутенберговата епоха и неопровержимите доказателства за прогреса на информационните и комуникационните, но и на медицинските технологии, обещаващи (биологично) безсмъртие; нашето „днес“, в което все по-отчаяно се инвестира в националномитологичното минало (в паметта за епическите „отци“) вместо в бъдещето (в несигурността на ставащото – децата) и все по-неудържима ни се открива експанзията на консумирането, изконсумирващо в крайна сметка не друго, а субекта. За изходна предпоставка на размишленията ни служи свързаността на понятията *време*, *памет* и *идентичност*. „Личната идентичност е времева идентичност“ (Рикьор 2006: 116). Тя се постига посредством повествователна дейност и съчетава в единство (паметта за) себезапазването и промяната във времето. А паметта, знаем още от Аристотел, е свързана с времето и по-конкретно – с миналото.

„18% сиво“: траур или меланхолия?

Романът на З. Карабашлиев насочва към времето като към свой ключов компонент още чрез епиграфа си, цитиращ Еклесиаст: „Защото човек си не знае времето… и синовете човешки се улавят в пагубно време, когато дойде то внезапно върху тях“[2], в който се срещат незначещото протичане на време-

[1] Ползваната тук концепция за романа дължим, разбира се, на М. Бахтин. Вж. по-подробно в: Бахтин 1983.

[2] Трите интерпретирани тук текста се цитират съответно по: Карабашлиев, З. 18 % сиво. София: Ciela, 2008; Дворянова, Е. Концерт за изречение (Опити върху музикално-еротическо-

то с перипетията, или: безразличието с разликата. Романовото повествование полага в началото си едно отсъствие, една липса – задължителен елемент на повествователната интрига: „Няма я от девет сутрини.“ Този зев ще запълва оттук нататък наративът: аз-повествователят (Зак) ще трупа думи (в него) с надеждата героят (Зак) да не бъде погълнат от загубата на обекта на либидни инвестиции, а да го интериоризира (да осъществи „работата по траура“).

Повествованието тече по три писти. По едната от тях върви разказът за ставащото със Зак *след* напускането му от Стела: бягство от непоносимо празния дом, отчаяни опити за удавяне на мъката в алкохол и секс, *съвсем случайно* замесване в наркотрафик… Наративът откровено имитира неправдоподобен сюжет на евтина американска филмова конфекция, ползвайки кинематографична техника: той е „разкадрован“ на къси изречения сцени – зрелищни, достатъчно безобемни, за да не пречат на стремителната линейност на плоската фабула. За сметка на сюжета „кадрите“ са смазващо правдоподобни, доминирани от гнева (към себе си), изригващ в психосоматични ексцеси, от една хиперактивност – манифестация на депресивното състояние на „меланхолика“. Екшън пародията функционира като обемна метафора на живота-без-Стела (и) на Америка-без-Стела – на Чуждостта-на-живота-без-Стела. И точно от тази отчуждена от всякаква автентика Америка, необратимо подчинена на властта на симулакрумите, чужденецът Зак, внезапно екстрадиран от собствения си живот в негов зле измислен двойник („живот като на филм“), успява да извади и да фиксира на фотолента „Америка… такава, каквато тя вече не е – истинска“ (270). А както ни казва Р. Барт[3], за разлика от имитативния дискурс референтът на фотографията никога не може да е измислен, поради което тя свидетелства по неопровержим начин за Реалността – че заснетото „действително е било“. Тази Реалност компенсира недостоверността на коментирания сюжет и същевременно удържа персонажа от сраняването му със стереотипната маска на екшън герой, която е надянал, за да скрие от себе си вътрешната си опразненост, натежала от тъгата му по Стела.

По втората наративна писта се развива разказът за живота на Зак *със* Стела. Повествованието се опира на една несигурна в себе си, колеблива памет, напомняща описаната от М. Халбвакс колективна памет[4]. В отличие от Историята (т.е. от митизиращата фикция), за тази памет разликите, границите – „*…истинските промени са невидими*“ (48), *преди* и *после* нерядко бъркат местата си, а въпросителните са много повече от отговорите. Затова пък колективната памет е „картина на същото отвътре“ (Халбвакс), нейната (романовосюжетна) функция е да обезпечи осъзнаването на идентичността на субекта във времето и да набави смисъл на съществуването, разположено в

то). София: Обсидиан, 2008; Стамболова, А. Авантюра, за да мине времето. София: Обсидиан, 2007, като след всеки цитат в скоби е посочена страницата, откъдето е взет.

[3] Вж. Барт 1997.

[4] Вж. Халбвакс 1996.

него – във времето, в което *видимо* не се случва нищо: „Губехме времето си, имахме толкова много време, господи…“ (36). Ала в психоаналитичен план припомнянето сработва не толкова като „работа по траура“, колкото като интроекция на обвинението към Стела за нейното напускане/заминаване, чиято сублимация е напластяващото се чувство за вина у разказвача. Това е и повествование за неусетното засмукване на Зак от преуспяващата Америка, другото име на което е отчуждението на персонажа от Стела. Тъкмо от това отчуждение се „очиства“ героят, осъзнавайки го във и чрез другия наратив, и точно тази сурова пречистеност се запечатва в снимките на „Америка… такава, каквато тя вече не е“. Така двата романови сюжета се „застигат“ в развръзката на творбата, но и влизат в своеобразна надпревара за идентичността на аз-разказвача-героя-Зак в нея. Съдружието им става още по-несигурно в контекста на настойчиво прокарваната идея на разказвача за „принципа на обратното време“, в което „всичко вече се е случило“ – за разлика от реда на (уж) *естествения*, а всъщност неистински живот, който е само *отражение* на истинския и в който „всичко е просто с главата надолу“ (164). А обърнат („с главата надолу“) е фотонегативът, гледан откъм снимката.

По третата писта на романа се разполагат фрагменти от диалози между Зак и Стела, образуващи колаж от сцени на фотосесии, в които неизменно той я снима, а тя няма търпение да приключи с позирането: еднотипният им сюжет представя (метафора на) лакомото „поглъщане“ на Стела-обекта от Зак, но и на Зак от Стела-обекта, защото във фотографията желанието и обектът не могат да бъдат отделени. Диалозите са хронологически и каузално неориентирани, защото във фотографията „събитието никога не прелива, за да се устреми към нещо друго“ (Барт 1997: 2) – в нея „няма бъдеще (откъдето идват нейната патетика и меланхолия), няма нищо, което да превръща скръбта в траур“ (Барт 1997: 50). За разлика от несигурната памет – конститутив на наративната идентичност, и от „врявата и безумството“ на бягството от себе си, също разположено във времето, „във фотографията времето е обездвижено“ (Барт 1997: 50). Обезвластяването на хроноса е само един от начините, по които фотографията компрометира времевостта на романовата сюжетност. Ако „телосът“ на повествованието е да впише събитието (загубата, напускането в смъртта) в една „добра“ памет, „добрата“ фотография, обратно, улавя тъкмо съ-битието, punctum-а, който Барт описва като *проџеп*, *петно*, *драсване* в някаква хомогенизирана благодарение на дългата работа на културните стереотипи консистентност; улавя ставането-различен от обичайното, или – деконструкцията. Неслучайно точно в последния от „заснетите“ диалози Стела предлага на Зак толкова простото решение да спре да мисли живота като праволинеен, независимо в каква посока: „…търсиш посока в едно необятно… 18 % сиво, а всъщност единственото сигурно е това сега, което е и началото, и краят, и преди, и после, и алфата, и омегата, 18 % сиво и 100 % сега… друго просто няма!“ (266).

Точно в това „сега“ приключва романът. Финалната сцена – Зак до Стела във влака, здравият разум подсказва, че е последен кадър от едно заснето минало, което окончателно поглъща героя; но понеже фотографията е „образ, който под предлог, че съхранява живота, произвежда Смърт“ (Барт 1997: 51), читателят се оказва едновременно в неотложност и в невъзможност да реши към меланхолията ли като метафора на смъртта, или направо към „края“ отпътува Зак… Така нито в Живота, нито в Разказа за него, а в punctum-а се „развързва“ романовият сюжет на „18 % сиво“, чийто повествователен дискурс поддържа и подрива нелингвистичното „във“ него – *пунктуацията*, също както „Смъртта“, произвеждана от фотоизображенията, е винаги вече *във* връзката между Зак и Стела, но не ѝ надделява.

Концерт за изречение (опити върху музикално-еротическото): с вкус на изречение от Бернхард…

На екстралингвистичните средства повече, отколкото на лингвистичните, като че ли разчита за движението към смисъла си и последната засега художествена творба на Е. Дворянова. Метафоричният ѝ наслов обявява основната синтактична единица – изречението, за инструмент на музикално произведение. Така заглавието ни предупреждава, че „Концерт за изречение“ е повече израз, отколкото изказ, повече поезия, отколкото проза, повече музика, отколкото поезия. Освен това текстът обвързва Изречението с „онзи странен вкус, неочакван, тънък, едва доловим, вкус на изречение от Бернхард…“ (47), още и с блатния мирис на мъртви цветя и на кръв…, т.е. подсказва синестезията като път към себе си. Проблемът обаче е, че *ейдосът* на тази музика, която се изпълнява от *изречение от Бернхард*, не звучи: „звукът е побит в тон, а това е вече съдба и звукът не звучи… там е музиката…“ (106). Така, отнети от навичния ни *фонологоцентризъм*, се оказваме заставени да четем (Изречението), докато престанем да разбираме; да слушаме (Концерта), докато престанем да чуваме…

Цената на приобщаването към *абсолютната прецизност* и *пълното удържане в точността* е смъртта на субекта като *Аз*, изчезването му в *пълното отдаване* – на музиката, музицирането и музикалния инструмент, на (уж) Другия в любовния акт, все едно, защото „самата музика е любов“ (35): „…остави тялото да си прави своето…“ (60). А това, което *си прави* тялото, е „изпразването му от самото него, напускането му… откъм неговата обратна страна“ (109). Себенапускането, отвеждащо в екстаза на насладата-и-болката, се осъществява като преобръщане – раз-/удвояване на субекта: „Вирджиния се огледа във Вирджиния“ (115), чиито две „лица“ едновременно потвърждават реалността му и я оспорват, изпразвайки я в сюрреализма на засферената в себе си игра на отраженията, на свой ред метафорично удвоена във фигурата на лабиринта. На макрокомпозиционно равнище това пораждащо нераз-

решима двусмислица оглеждане се разиграва между сюжетите и в звукописа на отделните вариации на Изречението/Концерта: една Вирджиния и друга Вирджиния, кремавите обувки и костюм на „този“ и на „един друг“ концерт, връзката на „Маджини“ с кръвта на някаква обичана и май че невярна съпруга в някакъв филм и с кръвта на Девата-Вирджиния… Пълното отдаване изтрива разликите между себе си и „другото в себе си“, между *тя* и *той*, между *вътре* и *вън*: „…тя се превърна в придатък на инструмента, негов член… или докрай се проникна в двойствената душичка на Маджини, в невъзможността ѝ да бъде „тя“, в невъзможността му да бъде „той“…“ (116).

Себенапускането, изхлъзването от себе си стават (отново като в „18 % сиво“) през *процеп*: през „онова тясно, непропускливо ***f***“ (88) на цигулката, но и през финитe разрези в тялото на Вирджиния, с които мъжът го/я превръща в corpus на „Маджини“ – „…и тялото на Вирджиния се разтърси, после изтече…“ (121). Връщане назад от това „изтичане“ няма, тъй като то не е движение, а обръщане – изместване, откъм което „произходът“ се разкрива като не-произход. В *побитостта на звука в тон* „всичко се превръща във време“ (71) и „илюзии са всички опорни точки“, защото пространството „е превърнато в изместващ се в себе си лабиринт без спасителна нишка“ (73). *Там*, в това втечнено/овременено пространство, иконичен образ на което е маниерът на Вирджиния; *там*, където *звукът не звучи* и *е музиката* и любовта, там разказ няма. „Опитайте се да „разкажете“ една любовна нощ, да „сюжетирате“ онези часове, в които се осъществява неповторимият съюз на душите и телата, в които – по думите на Платон – двете стават едно… Вие никога не ще можете да създадете „разказа“ за това събитие – защото то самото се е осъществило не във времето, а във вечността. Но няма „разказ“ за вечността“ (Бояджиев 1993: 16). Има само Изречение, в чието изпълнение на Концерта *преди* и *след*, в които мислим хроноса, *причина* и *следствие*, решаващи за каузалната линейност, губят стойността си. Има само изказани чрез вътрешна (некомуникативна) или чрез несобственопряка реч фрагменти памет за несподелимо интимни преживявания, извиквани от и на свой ред извикващи откъслеци изчувствано настояще, които, проникващи един в друг през серии от повторения, оглеждания и „съвпадения“, не могат да образуват едно цяло (нито *едно*, нито *цяло*) – завършеното „цяло“ на (наративната идентичност на) субекта-във-времето.

Авантюра, за да мине времето: в мрежата

Подобно на творбите на З. Карабашлиев и на Е. Дворянова, и романът на А. Стамболова лесно може да се разпознае като „скрита“ рефлексия върху времето. Но той вписва в себе си по структурно и смислово съществен начин електронната Мрежа, в която „няма посока, липсват център и покрайнина, но това прави от непрекъснатостта online пространственост, лишена обаче от протяжност, понеже *времевостта се тавтологизира и анихилира*“ (Крумов

2010)[5]. Романът не противопоставя, а оглежда една в друга „действителната“ и електронната реалност, в което оглеждане „действителната“ изгубва „невинността“ си – своята „естественост“, „от само себе си“ разбиращо се право да претендира за автентичност. Вярно е, че в Мрежата времето може да изчезва: „Машините нямат понятие за време“ (171). Но и в „действителността“ времето може да бъде направено несъществуващо. Точно „минало несъществуващо време“ (243) правят от живота на Кирил трите старици: „субектът“ – продукт на някакви социални стереотипи, чиято власт (персонифицирана в романа от Майките) му е наложено да интериоризира, се открива не по-малко мним, не по-малко конструкт, отколкото себеинсценировките в Мрежата. Защото от него е изличена паметта за *любовта – авантюра*, която е ставане, събитие, изплъзване от властта на плановете, пресмятанията, предварителните изчисления – „процеп“ (отново! – като в „Изречението“, като в „18 % сиво“ фотографията) в „другия, изтичащия свят“. Така любовта се открива като аналог на Мрежата, в която „Вместо време – постоянна заедност“ (171).

В тази „постоянна заедност“ се седиментира една интерсубективност, в която Субектът се разтваря, а в „остатъка“ от „себе си“ се преоткрива като Дете: „Децата танцуваха и танцуваха тази нощ, докато останаха чисти от всичко, на което ги бяха учили, съветвали, с което ги бяха заплашвали“ (168). „Детето“ се освобождава от властта на „традициите“ и социалните стереотипи, от тиранията на „действителното“ – инвестираните в него съдържания, на Целта и Смисъла или Синтаксиса, чийто конструкт и граматически навик е Аз-ът: „Пространството бъбреше и цвъртеше като гора. (…) Все повече звуци се включваха. (…) Правилата се образуваха и разпадаха…“ (177). „Според Мина хората трябва да знаят какво следва във всеки момент от живота им. Да са нещо като автори на истории, които се развиват според замисъл. (…) История без замисъл не беше никакъв живот“ (235). Замислен/измислен от някого другиго, животът (напр. този на Бека и Кирил) се оказва непоносимо „монументален“ (създание на монументалния замисъл на Отеца) в отчужденността си, в автоматизмите на регулираното от социалните правила всекидневие. Неговата управлявана (според замисъла) целенасоченост го прави ригиден за любовта (на Сина) и обречен на унинието от „загубата“ на минаващото време. В логиката на романа не безсмислието, а замисълът „умъртвява“ живота, който се *преживява*, заличавайки разликата между него и историята, която се *разказва*. Обитаващите Мрежата не завършват започнатото, мерени с аршините на лого-/социоцентризма, те имат твърде много въпроси и изглеждат по-скоро оборкани, отколкото подредени. Тяхната „постоянна заедност“ се съпротивлява колкото на Времето, толкова и на Разказа: „…знаеха, че говоренето е относително, почти винаги безпомощно да каже. Имаше разкази неподредени, толкова лични, че не беше възможно да се знае дали са разкази…“ (168).

[5] К.м., А. Д.

Залогът на еманципацията от властта на йерархичната социалност е светът, а не хората, един свят „разбираем без участието на ума“ (168). Това е „тайната“, която прониква в Мишо и Мишо прониква в нея във „вълшебната планина“, в която той се „изгубва“ също както в Мрежата, но само за да се намери „освободен като излязъл на празен остров“, имунизиран срещу „нещата, които изискват другите“: „Аз също имам правила, но те не идват от хората. А от света. Има разлика“ (297). „Така се обича светът, така се обича в света. Всичко и постоянно, в тоталната свързаност. (…) Няма преди, в началото и после“ (298). Което значи, че няма (романов) Разказ за „света“. Трудността да *проумеем* този свят – на „някаква нова порода хора“ (162), ни подсеща, че романът на А. Стамболова подтиква да прогледнем в негациите си спрямо електронната мрежа, да си дадем сметка, че практиките в нея подриват властта ни на „проектанти“ на живота на *нашите* деца. Творбата ни помирява с колапса на тази власт, „подсказвайки“, че единствената компенсация, която можем да си дадем, е обичта към родените от нас – *във* света, *за* света, и напомняйки, че нейният израз е да не се противопоставяме на „авантюрата“ им – необмисленото, непредвидимо приключение, наречено живот.

* * *

И така, каква ни се разкрива участта на романовия жанр във времето на „края на големите наративи“ и „смъртта на субекта“? Разглежданите тук романи не странят от проблематиката на Времето и Разказа, на идентичността на субекта и неговата способност за памет, напротив. Те съзнателно и ерудирано (само)рефлексивно вписват тази проблематика в себе си, превръщат я в поле за експериментиране, за изобретяване и усвояване посредством фикцията на нейната сложност и дълбочина, шеметно разрастващи се под двойното условие на (модерната) диверсификация на Истината и (постмодерното) оттегляне на доверието от идеята за нея. Те не само не колаборират с господстващи идеологически редове, произвеждани и поддържани от „големите наративи“, но и дискредитират, пародират, меко, но неотстъпчиво оспорват тяхната парадигма. Трите четени текста в словесната си тъкан под една или друга форма вшиват *процепа* (съ-битието) в безразличието на текущото/изтичащото време (във времето без-различие), но отказват да го разкажат – да го направят част от повествователната разбираемост (затова и финалите им не функционират като класически сюжетни развръзки). Може би парадоксално, но тъкмо така те ни помиряват – в един секуларен свят – със смъртта на любимия човек, със „смъртта на субекта“ в музиката, в Мрежата, в любовта… – в крайна сметка със собствената ни смърт…

ЛИТЕРАТУРА

Барт 1997: Барт, Р. *Camera lucida*. Москва: Ad Marginem, 1997.
Бахтин 1983: Бахтин, М. *Въпроси на литературата и естетиката*. София: Наука и изкуство, 1983.
Бояджиев 1993: Бояджиев, Ц. *Античната философия като феномен на културата*. София: Любомъдрие, 1993.
Крумов 2010: Крумов, Кр. Смъртта на тишината. – *Култура*, № 34, 8 октомври 2010.
Рикьор 2006: Рикьор, П. *Паметта, историята, забравата*. София: Сонм, 2006.
Халбвакс 1996: Халбвакс, М. *Колективната памет*. София, 1996.

ПАМЕТТА КАТО УЖАС (ТРАВМАТИЧНАТА „ПАМЕТОВА“ ПРОЗА НА ИРЖИ КРАТОХВИЛ)

Анжелина Пенчева

Югозападен университет „Неофит Рилски“, Благоевград

The text deals with interpretations of the memory phenomenon in the prose of Jiří Kratochvil, one of the foremost contemporary Czech authors. Memory is one of the main axes in his novels and his stories, usually traumatic but also therapeutic, indispensable but unwanted, undeniable but unreliable. Despite memory being an instrument for assimilation and preservation of what objectively happens around us, Kratochvil paints it as a phenomenon with deeply emotional, psychic and even psychiatric dimensions.

Key words: Jiří Kratochvil, memory, identity

В най-новата чешка проза, тази от 1989 г. насам, се очертава с твърде ясни контури една сюжетно-тематична линия, която съм си позволила да нарека „романи *на*/*за*/*заради* паметта“ (а може би дори *поради паметта* – писането като терапия срещу помненето?). По-дълбокото изучаване на типологията и топологията на тези произведения определено си заслужава – сред тях се срещат и твърде интересни като мотивация и реализация явления. Точно такова явление е напр. нашумелият преди няколко години, удостоен с престижна литературна награда и вече издаден и на български дебютен роман на Хана Андроникова „Звуците на слънчевия часовник“ (Андроникова 2006). На пръв поглед книгата е просто поредната сага, проследяваща съдбата на група герои през пренаситените с изпитания, грешки и жертви чешки „хълмове на времето“ – жанрова вариация, усвоена от чешката проза още от XIX в., преживяла обясним бум след 1989 г. и като че ли вече прекалено експлоатирана, а оттам – доскучала и поомръзнала. При това днешните „саги“ за разлика от писаните през XIX в. изобилстват с автобиографизъм и личен/семеен/родов травматизъм. В „Звуците на слънчевия часовник“ обаче не става въпрос нито за автобиографичен роман, нито за родова хроника на семейството на автора. Главните герои са изцяло фикционални. Андроникова никога не е била в Индия, където се развива голяма и много важна част от романовото действие, а освен това е от поколение, за което сме свикнали да смятаме, че има твърде смътна представа за ужасите на последната голяма война и че дори е изцяло индиферентно към цялата тази проблематика – родена е през 1967 г. Нито тя, нито който и да било от рода ѝ е бил в концентрационен лагер – топоса, където се разиграват най-силните глави от романа. И въпреки това, както признават и силно усъмнените в наративния талант на младата авторка читатели, книгата притежава изключителна емоционална въздейственост – тази въздейственост, за която не толкова отдавна смятахме, че е както признак на „истинската“ литература, така и оправдание за

съществуването на литературата изобщо. Първопланово бихме могли да назовем изговорената в „Звуците на слънчевия часовник“ памет „имитирана“ или „имагинерна“. Но ако беше толкова просто, едва ли романът би бил толкова покъртителен и толкова истинен. Затова навярно бихме могли да приемем, че в случая става въпрос за опосредствана, литературно-медиална, но в същото време – есенциално-колективна, а може би дори историко-генетична памет.

Точно по противоположния начин стоят нещата при автора, чието творчество съм избрала за предмет на настоящия реферат. Съдбата на Иржи Кратохвил и на семейството му е до такава степен синтез на трагичните перипетии на чешките интелектуалци от XX в., че ако би била употребена като сюжет на роман, читателят би бил доста раздвоен в преценката си дали става въпрос за фикционално или за „факционално“ повествование. Баща му, университетски професор, и чичо му, синове на известния християнски философ Йозеф Кратохвил, стават политически емигранти през 1951 г., след като са уведомени, че ще бъдат арестувани в близките дни. В чужбина развиват активна антикомунистическа дейност, чичото на Кратохвил е дълги години известен журналист от радио Свободна Европа и Гласът на Америка и автор на редица книги, разобличаващи тоталитарната идеология. Близо 40 години двамата нямат никакви контакти с близките си (бащата дори не е видял по-малкия си син, роден три дни, след като той е преминал държавната граница), за да не влошат и без това усложненото им съществуване в родината, и възстановяват тези контакти едва след 1989 г.

Самият Иржи Кратохвил, роден през 1940 г., е белязан десетилетия наред от съдбата да е син на политически емигрант. Както сам казва в една от колонките си за сп. „Респект“, „след тяхната (на бащата и чичото – б. м., А. П.) емиграция ние се озовахме в лош сън, чиито кошмари и черни облаци трайно се настаниха в романите ми“ (Кратохвил 2008). Още като дете Кратохвил страда от враждебната изолация, на която е подложено семейството му. Завършва чешка и руска филология в Бърно, работи като учител и архивар. Двамата с брат му избират пътя на вътрешната политическа емиграция. Затова след събитията от 1968 г. на Иржи Кратохвил е забранено да публикува официално и той става самиздатски писател, работещ и тежък неквалифициран физически труд, за да се прехранва. Реално всички текстове на автора, писани през 70-те и 80-те години, излизат книжно едва след 1989 г. Днес той е смятан за един от живите класици на чешката проза, удостоен е с редица престижни литературни награди в родината си и в чужбина, превеждан е в много страни – в България до момента са излезли три негови книги.

При тази лична биография е повече от ясно защо трите теми-оси, около които гравитира цялата проза на Иржи Кратохвил, са **историята**, **идентичността** и **паметта**. Първите две съм разгледала в други свои работи (Пенчева 2004; Пенчева 2007). Логично и нужно е да се проследят и присъствието и пресъздаването на мотива за паметта в прозата на Кратохвил, за да бъде картината завършена, защото е очевидно, че трите теми се предполагат и обуславят взаимно.

Действително, за разлика от Андроникова при Иржи Кратохвил имаме работа в много голяма степен с автентична, лична, родова (или поне семейна) памет. Ако на места се създава впечатление за имагинерна, „заимствана“ памет – когато напр. писателят описва събития, предхождащи времето, в което е могъл реално да натрупа „политически“ спомени, – можем да говорим по-скоро за фонова, или за „допълнена“, „донадена“ памет. И тук се появява интересен парадокс. Докато при Хана Андроникова изцяло фикционната памет създава впечатление за пълна автентичност, проживяност, вкл. емоционална, то при Кратохвил реалната, изболяната, но продължаваща да дълбае съзнанието памет е пресъздадена във висша степен остранностено. Тук, разбира се, има значение специфичният наративен почерк на прозаика, сплав и доразвиване на поетиката на „латиноамериканския магически реализъм, постмодернизма с предимно англоамерикански произход“, на Борхес, Маркес, Карел Чапек и дори Роалд Дал (Махала 2001: 646–647), а аз бих добавила, че в начина, по който Иржи Кратохвил проблематизира и релативизира паметта и изобщо съзнанието на героите си, не е трудно да се открият и дейвид-линчовски инспирации, или може би по-скоро (с оглед на хронологията) – същностни сходства. И у двамата творци паметта, но и симултанното изживяване на ставащото, са показани изключително не чрез механизмите на рационалния анализ и безпристрастния разказ, а обратното – *във* и *чрез* измеренията на ирационалното, подсъзнателното, болезнената емоция, страха, ужаса, стигащи до психически нарушения. Така реалното бива деструктурирано, пренаредено, тотално субективизирано и оттам – усъмнено, но същевременно несравнимо по-въздействено.

Паметта впрочем занимава Кратохвил и в чисто абстрактен план като феномен, неотменно съпътстващ менталното човешко съществуване. На няколко пъти в сборника му с „минутни романи“ „Любов моя, Постмодерна“ (Кратохвил 2001) се появява мотивът за писането на мемоари или на хроника на ставащото, чийто инициатор е някой от кървавите източни диктатори от близкото минало. Още тук идва внушението за злоупотреба с паметта, за нейното манипулиране, съответно – извращаване и обезсмисляне, за откъсването ѝ от изначалното ѝ предназначение. Така в разказа „Любовна песен“ сложните отношения между сатрапа и неговия несравнимо по-талантлив летописец довеждат до това, че първо летописецът записва по свое усмотрение някаква квазипамет за все още неслучили се събития, уродлива вариация на пубертетските му любовни и сексуални комплекси, и едва след това сатрапът ги осъществява в реалността.

Чест мотив у Кратохвил е този за отказа от собствената памет – било защото е ненадеждна, било защото е непоносимо страшна. Така героят от разказа „История от календар“ не се доверява на паметта си за своя баща, въвлечен във фикционално убийство на Клемент Готвалд и подменен от свой двойник за известен период; периодът може би продължава, а може би не, един от двамата – бащата или двойникът – е елиминиран след изпълнението на задачата; паметта се оказва слаба да реши дилемата и синът загърбва суровата логика

на нещата, избира да вярва в онази реалност, в която самия него не го грозят политическа разправа и смърт. По подобен начин главният персонаж от разказа „Урок по семиотика“ предпочита да повярва на митичното чудовище (алюзия за агресора, Съветския съюз), че то е в действителност похитената и вероятно изядена от него самото красива любима на героя, която той е тръгнал да спасява от лапите му. Паметта е опровергана; приказният юнак опровергава приказката и вдига пищна сватба с ламята. В разказа „Нощна пеперуда“ пък героят се сдобива по мистериозен начин с миниатюрна музикална машинка под формата на кантонерска къщичка. Тя смътно му напомня за реална такава къща, която той е погребал дълбоко под пластовете на активната си памет, защото там „се е случило нещо ужасяващо, което ме е белязало за цял живот. След тази съдбоносна случка съм станал завинаги плах невротик, който цял живот мъкне със себе си някакво тайнствено бреме.“ Почти готов да разреже кутийката с ножовка и да си върне реалната памет, а с това и истинския, достойния живот на свободно човешко същество, накрая героят се отказва да стори това.

У Кратохвил обаче има и предупреждение за опасността от отказа от памет, от недостига на памет. Такъв е разказът „Кутията на Пандора“. При празнуването на важен семеен празник в рода на разказващия в първо лице автор „страховитото чувство за родова съпринадлежност“ извиква в дома и непреживелите Втората световна война семейни мъртъвци. Посред нощ Държавна сигурност загражда къщата и арестува мъртъвците наред с живите. Скоро обаче настъпва смяна в политическата ситуация и неочаквано се оказва, че зомбитата са заели всички важни партийни и държавни постове в страната. Но тъй като са лишени от каквато и да било човешка етика, управлението им се превръща в „невъобразимо вилнеене“. Накрая първоличният герой успява да ги примами обратно в Кутията на Пандора – къщата от празненството. Залоства и заковава всички врати и прозорци. Но мъртвият му братовчед го уверява, че „онези там, отвън, скоро пак ще закопнеят за нас“.

Друго характерно, дори почти задължително, полагане на паметта в текстовете на Кратохвил е изместването ѝ *към* или *във* плоскостта на съновиденията или въображението, но в същото време парадоксално тази трансформирана по законите на съня и фантазията, т.е. оттласната от реалността, памет се оказва по-силна от еднозначната фактологична памет. Така е в разказа „Информация за възнесението на един град“. Петгодишният герой на повествованието, принуден да изтърпи ужаса да е затрупан продължително време с множество полудели от паника хора в подземно скривалище, пропада в милостив сън, в който е избавен, но само за да се озове впоследствие в напълно заличения, превърнат в поле от кратери свой роден град. И въпреки че в реалността и градът, и дори домът му са оцелели, той продължава още петдесет години да ги възприема като несъществуващи.

И персоналната, и историческата памет на Кратохвиловите герои ни представят почти винаги действителността като низ от безкрайни ужаси и кошмари,

където реални политически фигури и обобщени типажи на епохата (любим такъв персонаж на Кратохвил е Сталин) се явяват като чудовища, франкенщайновци, хибридни същества, чучела, призраци, които отгоре на това често променят облика си. Такава е напр. героинята от разказа „Дневниче“, художествена проекция на съветския диктатор, а може би и на всички диктатори по света. Когато политически неблагонадеждният ѝ брат потърсва убежище при семейството си, родителите и сестрата решават да го изядат, за да остане с тях, но без риска да им навреди. Майката обаче изпада в нервен срив от стореното и на свой ред бива изядена от съпруга и дъщеря си, за да не ги издаде. За да оцелее, дъщерята изяжда последователно всичките си роднини, после всички хора, до които успява да се добере, и накрая – цялото човечество.

Смел и важен експеримент по темата е романът „Среднощна песен“, където реалната и фикционалната памет са показани в редуващи се наративни фрагменти, формиращи два (почти) паралелни повествователни разказа, маркирани и с различна графика и пунктуация. В единия разказ вървят факти от истинския живот на малкия Иржи като противопоставен на обществото емигрантски син. Вторият разказ е за неидентифициран син с баща, надарен с изключителни способности. Това, което обединява двата детски персонажа, е непрестанното търсене на изчезналия и непомнен баща. Отсъствието на памет за бащата е непоносимо за тях. В края на книгата двамата персонажи се сливат чрез разкритието, че вторият е имагинерна проекция или двойник на първия, създаден вероятно от детската фантазия, за да проникне там, където разумът и рационалната памет нямат достъп, и така да се добере до лелеяния баща, а чрез него – и до истината за самия себе си. Показателно е, че между двете хипостази на героя има разлика от пет години – навярно защото това е приблизително възрастта, от която започваме да имаме повече или по-малко достоверни спомени.

Тук по разбираеми причини бяха представени единични примери, но за цялата проза на Иржи Кратохвил важи, че тя е проза именно и преди всичко за паметта за историческите събития от втората половина на миналия век и за осакатените от тях човешки съдби; проза за паметта като ужас и за ужаса от паметта. За това, колко травматични и травмиращи са романите и разказите на писателя, говори един куриозен действителен случай. Българският издател на книгата, от която са взети цитираните по-горе примери – „Любов моя, Постмодерна“, – я намери за толкова отблъскваща, че не само дълго време отказваше да сложи логото на издателството си върху корицата, а дори желаеше да постави там текст, с който изрично да се дистанцира от съдържанието, което намираше за неприемливо отблъскващо.

Но макар паметта да е извор на ужас, на травми, без нея няма интегритет, и още по-малко има идентитет. Без памет няма личност, както внушава разказът „Добрият край оправя всичко“, където новобогаташ постепенно изкупува спомените на героя за живота му, докато накрая персонажът изгубва не просто паметта си, оттам – душевността си, а дори и физическия си човешки

облик и се превръща в… кон. (Впрочем този финал допуска и друга интерпретация – че избавянето от паметта може да донесе пълна волност и щастие.) В същата връзка е интересен и финалът на романа „Лягай долу, звяр“, където героят се опитва всячески да изтрие паметта си за нечовешкия експеримент, на който е бил подложен като дете заедно със свои другарчета, за да избегне тяхната съдба – всички до едно се самоубиват в по-зряла възраст, неспособни да се справят със спомена. Главното действащо лице (като че ли) успява, но с цената на раздвояване или дори разтрояване на личността.

Кратохвил все пак, макар и рядко, описва паметта и като терапевтична. Нещо повече – той ни представя отлятата в разказ, в повествование памет като единствения начин човек да преодолее изтезаващото го минало. В този смисъл писателят става нещо като психиатър на самия себе си, който извиква отново на живот изтиканите дълбоко в подсъзнанието кошмарни спомени, за да се справи с тях веднъж завинаги.

И за финал да се върнем към споменатия вече нееднократно парадокс, че автентичната памет на Кратохвил за автентичните рани на XX в. бива облечена в романите му в абсолютно ireални, антиреални сюжети, под които понякога за читателя не е никак лесно да дешифрира политическите реалии. На пръв поглед предаването на помненото като нереално, в плана на хиперболата, на приказката, на фантастичното, би трябвало да олекоти ужаса на реалната история – макар в ireалната визия уголемен чудовищно, изострен отвъд всякакви предели, този ужас се размива, може да стане дори привидно забавен. Но талантът на Кратохвил успява да постигне обратното: въпреки произволната игра с политико-историческите сюжети, въпреки явната бутафорност и метафòрност на съграждащите ги кошмарни микросюжети те си остават неподлежаща нито на изличаване, нито на постмодерно омаловажаване страховита истина.

ЛИТЕРАТУРА

Андроникова 2006: Андроникова, Х. *Звуците на слънчевия часовник*. София: Сема РШ, 2006.

Кратохвил 2001: *Любов моя, Постмодерна*. София: Херон Прес, 2001.

Кратохвил 2008: Obrana padesátých let. – In: *Respekt*, 9.11.2008 <http://respekt.ihned.cz/c1-36376860-obrana-padesatych-let>

Махала 2001: Machala, L. Petrovské prozaické kvarteto jako zrcadlo současné literární situace. – In: *Česká literatura*, No 6, 2001, 645–654.

Пенчева 2004: Пенчева, А. Идентичността – разиграна и разтерзана – в прозата на Иржи Кратохвил. – В: *Идентичности, отражения, игри. Юбилеен сборник в чест на професор Симеон Хаджикосев*. Под ред. на А. Пенчева. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2004, 104–112.

Пенчева 2007: Penčeva. A. Jiří Kratochvil: (Nejen) postmoderní pohled (nejen) na české dějiny. – In: *Studia Moravica V. Symposiana.* Universita Palackého v Olomouci. Olomouc, 2007, 207–212.

RUPA KAO ZAKRPA (KONSTITUTIVNOST NEČITLJIVOG U PAVLIČIĆEVU ROMANU *KORALJNA VRATA*)

Ivana Žužul, Anđelko Mrkonjić

Odjel za kulturologiju, Sveučilište „J. J. Strossmayer“, Osijek

The paper starts from the assumption that Pavličić's novel *Coral Doors* establishes a dialogue with a heterogeneous net of discursive practices, literary but also other culturological practices. Nevertheless, the problem of intertextuality in the novel is not considered as a necessarily intended practice, but the text of *Koraljna vrata* in the wake of Kristeva becomes the scene of permutations and transformations of other texts and the unreadable in the text becomes its equivalent component. The paper also attempts to problematize an ambiguous relationship established in the novel towards cultural heritage, tradition, history. Regarding that ambiguous interrelationship between literature, history and other cultural practices, the unreadable is also presented as a constitutive strategy because it guarantees its future. If there was no unreadable, incomplete, the hole would be sealed and the constant spreading of interdiscursive net prevented.

Key words: intertextuality, the unreadable, interdiscursiveness

Pavličićev roman *Koraljna vrata* izazivao je nemalen interes hrvatskih književnih kritičara i povjesničara prije svega svojom postmodernističnošću ili otklonima od nje. Dosadašnja su čitanja romana (Nemec, Matanović, Paljetak, Jukić, Sablić Tomić) ustvrdila da je riječ o romanu koji se upleće u raznorodnu mrežu diskurzivnih praksi, književnih i drugih kulturoloških praksi poput povijesti ili filologije. Pritom se interes tih čitanja uglavnom usmjeravao na međutekstovnu/međupoetičku razmjenu (manirizma, postmodernizma i baroka). Kad je riječ o tekstovima, govorilo se prije svega o *trampi* Pavličićevih *Koraljnih vrata* i Gundulićeva *Osmana*, ali i drugih tekstova iz različitih književnih epoha/tradicija. Roman je tiskan 1990. nakon godine Europskog baroka u Zagrebu obilježene međunarodnim znanstvenim skupom na kojem je i Pavličić izlagao rad o kozmološkim aspektima *Osmana*. Rad je u kritici prepoznat kao svojevrsni koncept ovog romana. Ipak, spomenuti su se interpretatori romana donekle složili da se on čita kao metatekst kojemu je *Osman* prototekst i stalan referencijalni oslonac.

Ova se analiza na neki način odmiče od čitanja romana kao teksta izvedenog iz autorova znanstvenog ili filološkog bavljenja *Osmanom*. Time se ne želi reći da između teksta romana i interteksta ne postoji relacija, nego da je ona višesmjerna i neiščitljiva u potpunosti. Već iz naslova veza s tradicijom očigledna je. Sintagma *koraljna vrata* posuđena je iz *Osmana*. No samim se naslovom ne uspostavlja dijalog tek s jednim književnim djelom nego s različitim književnim epohama i uopće kulturnim vrijednostima. U kritici o romanu da se iščitati da je riječ o nekoj intendiranoj intertekstualnosti. Tu tezu nastojimo barem malo omekšati jer *Koralj-*

na vrata nisu tek knjiga o knjizi *Osman*. Osim toga, ako u *Osmanu* ima odjeka antičkog pjesništva, Tassova *Oslobođenog Jeruzalema*, ako se zna da su ga ilirci smatrali najvećim djelom starije hrvatske književnosti, onda se mora imati u vidu znatno raznorodnija mreža tekstova koji se nadopisuju: oni koji su osviješteno ili ne poslužili Gundulića i Pavlića, kao i brojni tekstovi koji su im prethodili ili su nastali u raskoraku između *Osmana* i *Koraljnih vrata*, i to ne samo u hrvatskoj nego i u drugim književnostima.

Kad je riječ o heterogenom odnosu prema kulturnom naslijeđu jedan od paradigmatičnih romana je *Ime ruže* U. Eca. Eco naslovom također ne priziva samo Shakespeareov stih iz *Romea i Julije* nego i niz jezičnih rasprava koje su taj stih uzele kao svoj *motto*. Međutim, zamjetno je da se govor o intertekstualnosti u književnoj i kulturnoj teoriji izokretao u odnosu na prvotnu definiciju Julije Kristeve[1]. Isticao je to i McAfee tvrdeći da je njezin *termin intertekstualnost pogrešno shvaćan kao način na koji se tekstovi presijecaju ili način na koji mogu biti analizirani zajedno. Ali Kristeva je mislila ... na „prijenos iz jednog znakovnog sustava u drugi" – način na koji se jedna označiteljska praksa transponira u drugu* (McAfee 2004: 26). Drugim riječima, previđa se da se između znakovnog sustava teksta i mreže znakovnih sustava cijele kulture zbiva premještanje jednog ili nekoliko znakovnih sustava u drugi ili u više njih istodobno. Svaki novi tekst nije samo svoj i zatvoren, nego je prošaran citatima, društvenim konvencijama iz drugih tekstovnih/znakovnih sustava nikad iščitljivih do kraja. Barthes je već 1971. u tekstu *Od djela do teksta*, koji većina teoretičara pribraja njegovoj poststrukturalističkoj fazi, ustvrdio da tim citatima ne možemo ući u trag[2]. U „radikalnijoj" interpretaciji Kristeve tekst postaje poprištem permutacija i transformacija drugih tekstova a nevidljivo u tekstu postaje njegovom jednakovrijednom sastavnicom.

O nečitljivom kao temeljnoj poluzi teksta govorilo se u kritici i ranije uspostavljanjem fabularno-kompozicijske veze *Koraljnih vrata* i *Imena ruže*: i Gundulićev *Osman* i Aristotelova *Poetika* čitani su kao kanonski zahvaljujući praznini u svom središtu (Usp. Jukić 1994: 54). I doista ne treba posebno naglašavati da je *Osman* kanonsko djelo[3] hrvatske književnosti, a Aristotelova *Poetika* nezaobilazan topos zapadnoeuropske književnosti. Prisjetimo se: u Pavličićevoj priči filolog Kr-

[1] Termin *intertekstualnost* označava prijenos iz jednog (ili nekoliko) znakovnih sustava u druge; ali budući da je taj termin često bio shvaćen u banalnom smislu „proučavanja izvora", preferiramo termin premještanje jer označava da prijelaz iz jednog označiteljskog sustava u drugi zahtijeva novu artikulaciju estetskog – enuncijativne i denotativne smještenosti. Ako je zajamčeno da je svaka označiteljska praksa polje premještanja različitih označiteljskih sustava (intertekstualnost), onda je razumljivo da ni njezino „mjesto" artikulacije ni njezin denotirani „objekt" nikad nisu jedno, cjelovito i identično sebi, nego uvijek pluralno, podijeljeno, ustrojivo (Kristeva 1984: 59–60).

[2] *Intertekstualno u svakom tekstu je sadržano, budući da je ono samo međutekstovlje nekog drugog teksta, te se ne smije pobrkati s nekim porijeklom teksta: pokušati naći „izvore", „utjecaje", nekog djela znači upasti u klopku mita porijekla; citati koji čine neki tekst anonimni su, njima ne možemo ući u trag, a ipak su* već čitani: *to su citati bez navodnika* (Barthes 1999: 205).

[3] Svoju važnost izvodi i iz poznatih pokušaja P. Sorkočevića, M. Zlatarića i I. Mažuranića da se kompletira.

sto Brodnjak na Lastovu otkriva poglavlja što nedostaju Gundulićevu *Osmanu*, dok Ecova priča prati zločine isprovocirane otkrivanjem izgubljenog dijela o komediji Aristotelove *Poetike*. Oba su teksta konstitutivna za identitet: prvi nacionalne a drugi zapadnoeuropske književnosti. Ti su tekstovi Veliki zahvaljujući „rupi", a uz njezinu pomoć nadživjet će i ovo naše doba mediologije. Upravo rupa omogućuje čitateljima/kritičarima/piscima da ne potroše sve moguće kombinacije i permutacije čitanja. Stoga rupom umnožena tranzicijska čitanja nenapisanog i u očima pripovjedača postaju vrednija od većine čitanja bez rupe: *Ta rupa u* Osmanu *interesantnija je pa i književno vrednija nego osamdeset posto onoga što je sačuvano i što danas čitamo* (Pavličić 2004: 73)[4]. Rupa je konstitutivna za Ecovu i Pavličićevu fabulu, a i Ecov i Pavličićev pripovjedač subjekti su zatečeni rupom koja je uvjet opstanka njihovih priča. Zato oba pripovjedača na kraju onemogućuju zakrpavanje rupe. Svako „štepanje" značilo bi ispunjavanje rupe ili, pojednostavljeno, kraj čitanja. Na tom tragu nema ništa paradoksalnog u ritualnom spaljivanju izgubljenih-nađenih dijelova Gundulićeva *Osmana* i Aristoteleve *Poetike* jer se izgubljeni dijelovi/rupe poput mitskog feniksa rađaju iz pepela.

Osman se tom prazninom razobličava kao nešto što je dio prethodnih i budućih diskurza koji omogućuju beskonačno umnažanje interdiskurzivnih mreža. Tradicijski uzorci kombiniraju se u Ecovu i Pavličićevu slučaju, ali oni nemaju neko povijesno fiksirano značenje, nego se prevrednuju, stavljaju na kušnju i umnažaju. Vratimo se izgubljenim-pronađenim dijelovima Gundulićeva spjeva. Simbolično je da se Brodnjak baš u 14 poglavlju Pavličićeva romana – 14 i 15 pjevanje *Osmana* izgubljeni su pa nađeni dijelovi – pita o učincima ispunjavanja te praznine na hrvatsku književnost: *budući da je hrvatska književnost išla naprijed, to je značilo da je usvojila i Osmana. Usvojila ga je skupa s njegovim rupama, i te su rupe na nju djelovale. ... Nije li onda i ta praznina konstitutivni dio hrvatske književnosti? A književnost je ugrađena u nacionalno biće, pa prema tome i u tom biću mora da postoji rupa. ... I što će sad trebati mijenjati, što će se pokazati kao lažno, novi Osman ili hrvatska književnost koja je sva sagrađena na starome* (147–148)? Brodnjakov unutarnji monolog iščitava se kao dvojba čovjeka koji svijet nastoji čitati filološki egzaktno, no razotkriva mu se kako on kaže lažnim, artificijelnim. Ovdje se neizravno progovara i o konstruktivizmu ne samo književnosti nego i nacionalnog bića s kojim se teško suočiti u vrijeme u kojem je tekst pisan (*Sve je bilo tu: vojska i vlast, i politika, i sve ono što se događa u Jugoslaviji, bijega nikako nije moglo biti.* 67). Zbiljski se kontekst susreće s fikcionalnim. Nema bijega iz praznine nadirućeg totalitarizma, simbolične rupe u kojoj su zaglavljeni ne samo protagonisti otočke priče nego i oni na kopnu. Da su književnost i povijest zapetljane u nerazmrsivi čvor, očito je i po tome što je fabula datirana u poklade uoči 1989. Fikcionalna godina uskrsavanja izgubljenih pjevanja što virusno liječe, povijesna je 400. obljetnica Gundulićeva rođenja. Ne treba zanemariti vrijeme karnevala: karnevalesknost

[4] Citati iz romana preuzeti su iz u literaturi navedenog izdanja a u daljnjem će se tekstu navoditi samo stranica.

se tako pripisuje i književnosti i povijesti. Ne zna se je li književnost zamaskirana povijest ili je povijest zamaskirana mitologija, mitska priča koja pokušava osmisliti vrijeme. U svakom slučaju jedna se u drugu lako prerušava.

Fabularno *Koraljna vrata* se presvlače i u trivijalno književno ruho (roman je inficiran žanrovskom logikom krimića, ljubića i SF-romana) ili npr. u Ecovo *Ime ruže*, no maskiranje prokazuje nemogućnost oponašanja i nužnost rupa/nepravilnosti. Taj se problem otvara i u romanu kad Brodnjak opisuje sliku Lazarova uskrsnuća anonimnog jadranskog slikara čije oponašanje „promašujući pogađa": *Zbog nedostatka modela, ili zbog nevještine, kod njega su Krist i Lazar ispali posve slični; bio je to zapravo jedan te isti lik u dva položaja. I to je djelovalo jer je slici davalo neku čudnu simboliku ... Krist je oživio sam sebe. Ili: Lazar je sam sebe uskrsnuo. ... Što sve to znači, Krsto Brodnjak nije smio ni pomisliti, znao je samo da tu slučaj igra ulogu Krista* (24–25).

U čitanju slike Lazarova uskrsnuća jasno je ono što podcrtavamo o problemu intertekstualnosti. Tu se ne uspostavlja samo intermedijalna veza između verbalne i likovne umjetnosti, nego se ističe da je svaka slika/tekst nužno prošarana tragovima ranijih slika i vanjskih okolnosti u kojima nastaje. Tekstovi/slike stupaju u arbitrarne i nedokučive međuodnose složenih diskurzivnih/izvandiskurzivnih mreža. Slika/tekst ne može u tekstualnoj izvedbi dosegnuti stvarnost, problematizira je, ali ne može doseći njezin objektivan prikaz. Zato Brodnjak, promatrajući Kristove udove na slici, ustvrđuje da oni nikad ne bi mogli biti takvi u zbilji. Nema ničeg originalnog u tome što Brodnjak pronalazi izgubljena pjevanja 400 godina poslije Gundulićeva rođenja: ne uskrsava on Osmana, nego slučaj, baš kao što ulogu Krista u tumačenju slike Lazarova uskrsnuća Brodnjak pripisuje slučaju. Implicitno se na taj način kritizira mogućnost samodovoljnosti teksta i njegova formalnog jedinstva. Rupa onemogućuje cjelovitost i osigurava daljnje preispisivanje tradicije. Da nema praznine, rupa bi bila začepljena, a bujica novih čitanja zaustavljena. Tako se dovodi u pitanje originalnost i autoritet nacionalnog klasika, jer se roman čita kao intertekst, zakrpa nedostajućih pjevanja. Nema kraja mogućnostima stalno šireće interdiskurzivne mreže. Potvrđuje to i Brodnjakov iskaz: *Često je već i sam pomišljao kako bi Osmana trebalo dopuniti na neki moderniji način, a ne onako kako su to radili svi, pa i Mažuranić. Pomišljao je da bi možda neka djela iz novije književnosti mogla začepiti rupu u Osmanu. ...* (177) *I činilo mu se da svaka književnost, da bi bila književnost, mora imati takvog nekog svog* Osmana, *i takvu neku rupu u njemu. Što veća, što bolnija, što užasnija rupa, to bolja literatura* (203).

Čini se da je nekompletnost, nečitljivost, nužna za što bolji mozaik teksta književnosti/kulture/povijesti. Svaka je rupa zapravo zakrpa nekog ranijeg i budućeg teksta. Tako kristevski shvaćena intertekstualnost uzdrmava razliku između izvornih i izvedenih tekstova, konačnog referenta više nema, jezik nije ukrotivo sredstvo komunikacije, doživljava se arbitrarno i ekscesno. Bitijevim riječima, svi su tekstovi u teoriji intertekstualnosti *jednako nedovršeni, tj. ovisni o drugim tekstovima, svi su upleteni u riskantnu igru dometanja značenja* (Biti 2000: 225). Nema original-

nog i neponovljivog teksta neokaljanog kulturnim sustavom u kojem nastaje. Svi su u priči o intertekstualnosti, autor, djelo i kritičar, otpočetka zaraženi drugošću, a to kulturu transformira iz zatvorene knjige u nikad dovršivi, otvoreni hipertekst na koji se bilo tko može prikačiti. *Koraljna vrata* stalno objavljuju teorijski i zbiljski okvir svog nastanka. Iz fabule romana razaznaju se autorovo znanstveno bavljenje *Osmanom* i indicije o ondašnjoj političkoj stvarnosti. *Koraljna vrata* dakle ne predstavljaju neki uposebljeni diskurz koji lebdi izvan zbilje, nego vrijeme i povijest itekako utječu na vrednovanje književnih pojava. A i u fabuli se ističe da je sama povijest na određeni način retorična, da ima neke odlike tekstualnosti. Neizravno se na taj način kritizira formalizam i radikalni tekstualizam koji razdvaja umjetnost i zbilju[5]: *nije mogao razabrati dolazi li ta snaga pjesničke riječi iz teksta samoga, ili iz okolnosti u kojima se taj tekst čita* (152). Opet se otvara pitanje čitatelja suočenog sa svakim književnim tekstom kao intertekstom unaprijed određenim drugim tekstom, simboličkom mrežom odnosa. Za čitatelja se i književnost i zbilja nadaju u tom smislu kao beskonačni tekstovi. Brodnjakovu zbilju oblikuje književnost. Izgubljena pa nađena poglavlja *Osmana* funkcioniraju kao znak prisutno-odsutno, signal koji usmjerava događajnost junaka.

Pronađenom se rukopisu uz stvarnosni učinak moći iscjeljenja u jednom času podaruje i glas[6]. Oživljujući književnost/povijest na taj metaforički način, Pavličić problematizira prekoračivanje granice zbilje i književnosti. Oživljujući fikciju ne daje joj samo djelotvornost u zbilji fikcije (rukopis iz prošlosti djeluje na Brodnjakovu sadašnjost), nego govori i o višesmjernom prožimanju književnosti i zbilje.

Usto, progovarajući o svojim referencijalnim tendencijama, o arbitrarnosti pripovjednog čina i žanra, roman nas podsjeća da je dijelom prethodnih diskurza iz kojih izvodi svoje značenje. Formalno to je u romanu izvedeno kurziviranjem citata iz novootkrivenih stihova *Osmana*. Čitatelju se na taj način sugerira da taj tekst pripada nekoj drugoj narativnoj razini i da se umnažaju narativne razine koje se dovode u vezu sa zbiljom. Autor u rekonstrukciji izgubljenih pjevanja doslovno gradi tekst Gundulićevim leksikom i stilom te na podlozi književne tradicije naglašava tekstualni ustroj književnosti, ali i povijesti. On odabire leksik iz preostalih pjevanja i oponaša ondašnje metričke konvencije. Interpolira znanstveni diskurz koji se tiče osmanskog pitanja nadopisujući ga sve širom mrežom kulturnih diskurza.

Koraljna vrata sviješću o jeziku kao nepokorivu i nemirnom sredstvu kojim se tekst gradi, problematiziraju jezičnu posredovanost zbilje, ali ne negiraju njezino postojanje nego ukazuju da je naše razumijevanje zbilje uvjetovano diskurzima,

[5] Kad glavni lik i hoće odijeliti umjetnost od zbilje, ne uspijeva, nego biva isključen nemogućnošću dijeljenja: *Vani se nešto komešalo, događale su se važne stvari, život je tekao, zbilja je upadala sa svih strana, čak i pod utjecajem tih istih rukopisa po kojima je listao, a on se dotle gradio da svega toga nema, on se sasvim isključio, kao kakav barokni erudit u svijetu viših vrijednosti, čiste ljepote i ničim sputanog duha* (110).

[6] Evo tog mjesta: *Glas mu je drhtao i čudno odjekivao ... nimalo nije nalikovao na njegov glas, kao da to govori rukopis, povijest sama ... er smiglienie dano s nebi / da se svagda nebu vrati (32).*

modelom njezina čitanja[7]. *Koraljna* su *vrata* prema Brodnjaku tek jedno ponovljeno čitanje: *Tko zna ... koliko se puta ponovio nalaz rukopisa, a potom njegov nestanak?... Zar će ispasti da je naša filologija podjednako mnogo uništavala rukopise, koliko ih je čuvala i priopćavala* (176).

Brodnjakovo shvaćanje zbilje uvjetovano je njegovim čitanjem, ali to ne znači da on ponavlja već postojeće i da je mogućnost daljnjih čitanja iscrpljena. Pripovjedač npr. nabraja i druga djela za koja se vjerovalo da su izgubljena, prikazujući ih kao uvjet opstanka književnosti: *ta su djela po svome nepostojanju, po svojoj izgubljenosti, imala vrlo određenu funkciju u hrvatskoj književnosti. ... I izgubljene Gundulićeve melodrame, i nestala Bunićeva djela, i ono što se od Palmotića i Đurđevića ne zna, sve je to podjednako efikasno djelovalo svojim nepostojanjem* (192). I izostanak jezika ima ideološki učinak i konstitutivan je za kanon hrvatske književnosti.

Zaključno, s obzirom na to da je rupa performativna, spaljivanje *Osmana* je očekivano. Utjelovljuje li taj rukopis tradiciju/povijest/književnost, onda nije čudo da se iz pepela, simbola ništavnosti, preruši u nešto sasvim drugo. Na koncu romana pepeo rukopisa biva bačen u more, a ono označava mjesto ponovnog rođenja, preobrazbe, prijelaznog stanja, neodlučnosti i nesigurnosti koje tijelu tradicije/povijesti/književnosti jamči nekakav novi život.

LITERATURA

Barthes 1999: Barthes, R. Od djela do teksta. – U: *Suvremene književne teorije*. Prir. i prev. M. Beker. Zagreb: Matica hrvatska, 1999, 202–207.

Beker 1988: Beker, M. Tekst/intertekst. – U: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988, 9–20.

Biti 2000: Biti, V. Intertekstualnost. – U: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 2000, 224–226.

Jukić 1994: Jukić, T. Ivan po Pavlu (Jedno čitanje romana Koraljna vrata Pavla Pavličića). – U: *Dubrovnik*, V, br. 4, 1994, 50–64.

Kristeva 1984: Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*. Prev. Leon, S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1984.

Matanović 1991: Matanović, J. Ah! (Pavao Pavličić; Koraljna vrata, Znanje, Zagreb, 1990) – *Književna revija*, XXI, br. 2/3, 1991, 99–103.

McAfee 2004: McAfee, N. *Julia Kristeva*, New York-London: Routledge, 2004.

Nemec 1993: Nemec, K. *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000. godine*, Zagreb: Školska knjiga, 1993, 306–307.

Paljetak 1993: Paljetak, L. Strašna, koraljima obrubljena rupa (Pavao Pavličić: Koraljna vrata, Znanje, Zagreb, 1990). – *Dubrovnik*, IV, br. 3, 1993, 217–219.

Pavličić 2004: Pavličić, P. *Koraljna vrata*, Večernjakova biblioteka, knj. 10, 2004.

Sablić Tomić 2000: Sablić Tomić, H. Što je ostalo od romana Koraljna vrata deset godina poslije? – *Republika*, br. 5–6, 2000, 173–181.

[7] Ilustrativna je epizoda u kojoj se don Špirina domaćica Tere gotovo udavila vlastitim jezikom. Jezik je postao prijestupnik, oteo se ne samo kontroli Tere nego, kako tvrdi pripovjedač, i piscima i čitateljima: *Sjetio se kako mu je često padalo na pamet da se ljudi u hrvatskoj književnosti – pisci i čitaoci – kroz cijelu povijest dave vlastitim jezikom* (19).

СЛОВЕНСКА КУЛТУРА И ТРАДИЦИЈА КАО КОНТЕКСТ И ОСНОВА РОМАНА ГОРАНА ПЕТРОВИЋА *„ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА“* – ПРЕДСТАВЕ О ВРЕМЕНУ

Марина Токин

Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду / ОШ „Прва војвођанска бригада“, Нови Сад

This paper examines function and meaning of traditional folk beliefs related to time in the novel *The Siege of the Church of Holy Salvation.* Research is attempting to show that the folk beliefs are included in creating structure and meaning and characterization of characters in the novel. In this novel presence of traditional folk beliefs related to time can be dominant or partial, it can be transformed or absent, which creates a confronted image of traditional and modern man. Research is showing in which way traditional beliefs are shaped and transformed to create novel of specific narrative structure.

Key words: Горан Петровић, novel, time, tradition, traditional folk beliefs

У *Опсади цркве Св. Спаса* Горана Петровића, приказани догађаји протежу се кроз историјско раздобље од осам векова, док се у самој временској структури романа сви догађаји смештају у период од четрдесет дана. Опсада и рушење Жиче (1291. год.), крсташки поход и освајање Цариграда (1204. год.), дани последњег рата у сада већ непостојећој земљи Југославији, приче су које се уклапају у симболичну четрдесетодневну целину.

Бугарска опсада Жиче представља главни догађај у роману, оквирну причу, унутар које ће се појавити, развити и са којом ће упоредо тећи још две приче. У односу на `жичку причу` једна је у прошлости – крсташка опсада и освајање Цариграда, а друга у будућности – распад бивше Југославије. У односу на читаоца, све три приче представљају ближе или даље прошле догађаје. Ова три наратива покрећу радњу и представљају најважније догађаје.

Временске равни прошлости, садашњости и будућности секу се у Жичи. Тај пресек опредмећен је у четири никејска прозора: „ – Видици са спрата припрате цркве Св. Спаса не иду само на четири стране света, већ се пружају и у сва четири главна смера времена – говорио је Сава“ (Петровић 2003: 29). Четири главна смера времена које прозори приказују и представљају дефинишу се као:

I прозор, црвени, „прозор онога садањег“, садашњост;

II прозор, плави, „шта је било“, прошлост;

III прозор, плави, „шта ће бити“, будућност;

IV прозор, зелени, „све како јесте на неколико даљина“, садашњост на даљину (Петровић 2003: 29).

Сава, братству манстира, али и читавом српском народу оставља завет, по коме прозоре треба отварати по одређеном редоследу, у круг, свакога дана по

један, никада истовремено. Спрам видика који се пружају, повлаче се потези и доносе корисне одлуке, не само за братију манастира, већ и за цео српски род. Тиме видици који се пружају у различите временске правце утичу на судбину народа и „показују како прошлост утиче на садашњост, садашњост на будућност, што време романа, чини и цикличним, односно, овако посматрано митским.“ (Карановић 2004: 178).

Роман је издељен у целине (књиге) које заправо представљају хијерархију анђела:

– књига прва СЕРАФИМИ (5 дана по 8 прича)

– књига друга ХЕРУВИМИ (5 дана по 7 прича)

– књига трећа ПРЕСТОЛИ (5 дана по 6 прича)

– књига четврта ГОСПОДСТВА (5 дана по 5 прича)

– књига пета СИЛЕ (5 дана по 4 приче)

– књига шеста ВЛАСТИ (5 дана по 3 приче)

– књига седма НАЧАЛА (5 дана по 2 приче)

– књига осма АРХАНЂЕЛИ (5 дана по 1 прича, где последња прича носи наслов *Од свега није више ништа остало, ни да се приповеда* након ког следи белина, без једне реченице)

– књига девета АНЂЕЛИ (нема дефинисан број дана, крај једног и почетак другог круга времена (циклуса), обележава се насловом *Конац или почело*)

Спољашња структура романа, читоцима се не открива на први поглед као што је овде приказано[1].

Након наслова *Опсада цркве Св. Спаса*, (пре прве књиге – *Серафими*), роман се отвара стиховима из *Старог завета*, Књиге пророка Исаије 6,3:

„И викаху један другоме говорећи:

свет, свет, свет је Господ над војскама;

пуна је сва земља славе његове.“

Ове речи заправо припадају серафимима (који стоје крај Господа и по хијерархији су му најближи) што потврђује и њихово појављивање у виду назива прве књиге[2]. Кретањем од Господа и низањем свих бестелесних сила[3], од најви-

---

[1] Ни једно издање овог романа не поседује садржај који би макроструктуру романа учинио очигледном.

[2] У радњу романа, серафими се (са истим речима) укључују у тренутку уздизања цркве: „Крај прозора што је гледао ка садањем на близину летеле су птице и пчелиње кошаре, прхтали су шестокрили серафими. – Свет, свет, свет је Господ над војскама, пуна је сва земља славе његове! – викаху један другоме говорећи“ (Петровић 2003: 75, књига *Серафими*).

Херувими се такође укључују у радњу романа сигнализирајући `ђавољу работу` – надолазећу невољу: „игуману Григорију се причини да пера на крилима херувима, горе, у куполи, шуште некако узнемирено“ (Петровић 2003: 81).

Исти поступак се наставља и у преосталим деловима романа, али ненаметљиво, једва приметно сваки ниво хијерархије анђела наговештава своје присуство.

[3] Прва тријада престоли, херувими и серафими. Друга тријада су власти, господства и силе, док трећи и последњи (степен, тријада) садржи чин анђела, арханђела и начала (Ареопагит, 6,2).

ше до најниже, структура романа илуструје удаљавање и пад. Садржински, посматрано линеарно кроз историјски ток романа, удаљавање од Бога и природе се увећава, да би у савременом добу прерасло у слику потпуног отуђивања.

Снижавањем ранга у анђеоској хијерархији број прича по дану у свакој појединачној књизи равномерно опада. Прва књига се састоји од осам[4] прича у сваком дану. За разлику од ње, последња, девета књига *Анђели*, представља нулту тачку романа, крај и почетак, причу без броја, чији наслов *Конац или почело* (Петровић 2003: 381) њену природу и потврђује. На основу наведених чињеница, али и исхода сваке опсаде, поглед на време у роману могао би се дефинисати као есхатолошки. Ова тврдња била би тачна само ако бисмо занемарили хришћанско виђење смрти[5] и крајњу тачку романа – почетак и крај, у којој почетак ипак побеђује кроз новоподигнути храм, чин крштења, нови живот који се рађа, развија и тече. О томе сведочи и макроструктура времена, јер временски период обухваћен главним наративним током представља четрдесетодневна целина која започиње Васкрсом, а завршава се Спасовданом.

Радња романа која започиње у недељу, на Ускрс, такође сведочи о цикличној представи времена, јер: „дан васкрсења, дан Господњи, недеља, јесте осми дан, седмична пасха, и представља вечност“[6] (Evdokimov 2009: 221). Спасовдан затвара ускршњи циклус током кога су, по веровањима Источних и Јужних Словена, небеска врата отворена, а душе умрлих посећују своје ближње (СМ 2001: 505). Смештањем главног тока романа у овај период, оправдава се и омогућава реално немогући сусрет јунака из различитих времена, а жртвама `опсада` обезбеђује се одлазак у рај[7]. Период од четрдесет дана, такозваних шест недеља, у народу је општеприхваћен као време потребно да се душа устали на `овом` или `оном` свету, што показује и низ обичаја: трудна жена нечиста је четрдесет дана пре и после порођаја, четрдесет дана је потребно души умрлог да оде на други свет, новорођенче се четрдесет дана након рођења носи у цркву... (СМР 1998: 69). Ослањајући се на ова традиционална значења, симболичка четрдесетодневна целина романа се заокружује последњом сценом – чином крштења детета. У Жичи је све почело, ту се све (наизглед) заврашава и из Жиче све изнова креће. За савременог човека време је бесконачни ток, сачињен од низа понављања, почетака и крајева, успона и падова. Због тога се временска структура романа може представити знаком бесконачности. Симбол положене

[4] Број осам носи вишеструку симболику: 8. / 21. новембар, православна црква слави као празник Св. Архистратиг Михаил и остале Силе небесне бестелесне, тј. Аранђеловдан; осам је `врховних` анђела – Михаило, Гаврило, Рафаил, Урил, Салатил, Јегудил, Варахил и Јеремил, они непрекидно опште са овим светом о чему сведоче и Јеванђеља (Стошић 2006: 18–19, 24–25).

[5] *Смрт* ће бити покорена и побеђена новим животом који долази од Христовог васкрсења (Рим. 8,11). Христос је здробио смрт у директној борби против ње: „Смрћу смрт погази“. Својим васкрсењем, или Својом пасхалном Тајном, Христос је изокренуо смисао смрти (РПТ 1999).

[6] Још један од могућих разлога, зашто се у `одбројавању` прича полази од броја осам.

[7] Сваки покојник, који је умро у периоду отворених врата, између Васкрса и Спасовдана, одлази у рај (СМ 2001: 505).

осмице ∞, представља вечност кроз циклусе прошлости и будућности, које ми као тачка садашњости својим постојањем у времену, овим тренутком спајамо. Пандан овом савременом јесу средњовековни симболи круга и змије која гризе свој реп[8], а оба ова симбола налазимо на страницама романа[9].

Уређено Божије царство с почетка романа, прати идилична слика „Божијег дома“ (Петровић 2003: 7) на Земљи у време васкршње литургије и опхода око цркве. Круг, као ограда градова и храмова, има моћ да заштити оно што се унутар њега налази, јер симболички представља вечност. „Препознајемо исто значење у било којој литургијској процесији око храма; она понавља слику вечности и потврђује вредност освештаног простора. Ако свештено време одговара дубокој носталгији за вечношћу, свештени простор одговара чежњи за изгубљеним рајем.“ (Evdokimov 2009: 224). Савршенство приказано првим реченицама романа, хармонија Бога, природе и човека, налик је бајци[10] и сигнализира невољу која ће уследити. Праћењем романа видљива је слика пада и удаљавања човека од Бога, са висине у низину, из савршенства у хаос.

Докле год у роману пратимо радњу у нама блиском времену, оно ће бити исказано минутима и сатима, данима, месецима и годинама. Када се у роману налазимо на страницама прошлости, за одређивање протока времена (кад год је то могуће), аутор употребљава неку другу, `природнију меру` својствену прошлим временима и људима који су у њима живели. За седамдесет година које су прошле каже се: „седамдесет замашних берби пролећне месечине“ или „седамдесет година“ (Петровић 2003: 31). Традиционални човек живи у нераскидивим везама са природом од које и зависи, па време које протиче на основу ње и процењује. Када се конкретан број година и употребљава, готово је немогуће одредити на који временски период нас описани проток година упућује, нпр: „Једне такве плаховите ноћи, али готово пет година пре јаве и дањег видела...“ (Петровић 2003: 12). Оваквим начином представљања ствара се привид веродостојности и реалног позиционирања догађаја у одређени историјски ток. У неким поглављима, у самим причама, називи дана су експлицитно дати. Конкретни датуми не постоје, али ако се прецизније одређује неки дан, то се чини према црквеном календару или обредним и обичајним тековинама које се везују за тај дан[11].

Традиционални поглед на време у први план ставља опозицију дана и ноћи, светлости и мрака. Српски језик период од двадесет и четири часа назива дан

---

[8] „This sign, or the Western graph for the number 8 positioned horizontally, is a sign to denote the idea of *infinitely great* or *infinity*, referring to distances or numbers. Sometimes the concept of infinity in mathematical systems is expressed by the sign ∞. As far as time is concerned the most common similar medieval symbol is the snake biting its own tail, or the empty circle, ○. It is as if ∞ represents a double endlessness or eternity“ (Symbols, 2010).

[9] Нпр. у опису Шишмана „На појасу од модре кадифе запон беше склупчана гуја, Само је Шишман знао да раздвоји њене зубе од репа“ (Петровић 2003: 36).

[10] О елементима бајке у роману *Опсада цркве Св. Спаса,* види: у Radosavljević, 1998.

[11] Васкрс, Водени (Бели/Зелени) четвртак, Заклопита субота, Васкрс покојника, Побусани понедељак, Мали/Млади Ускрс, Ускрс за мртве, Заклопити уторак, Биљани петак, Ђурђевска субота, Зелени четвртак, Водена субота...

и тиме првенство даје интервалу светлости. У роману, у складу са описаним историјским временом, делови дана дефинишу се у традиционалном кључу, прецизним називима који су се употребљавали пре доласка часовника на ове просторе[12]. Нпр. „Беше подне, час тужног растанка“ (Петровић 2003: 23); „Беше пландина[13], доба у које сунце теменом дотиче свод...“ (Петровић 2003: 25). Када трговац временом нуди направу (која се храни свежим временом), у убеђивању потенцијалних купаца он користи реченицу: „Зар као прости ратари да зевате у небо, не бисте ли одредили када је подне?“ (Петровић 2003: 354).

Смена светлости и таме, према народним веровањима, заправо представља смену онога ко влада временом. Дању је то човек, а ноћу, познати простори постају невидљиви, замрачени и њима владају силе `оног света`, пројектоване кроз натприродна бића – ноћнице[14]. Призор потпуног мрака, доноси нам осми дан и у њему прва глава *Ноћ.* На страници и по, не види се ништа, ни једна једина реченица[15]. Негативни јунаци у роману најзначајније ствари чине ноћу, а Андрија Скадранин баш у овој ноћи, одлучује да самеље садржај своје тиквице, користећи све моћи овог злог доба.

У свим временским целинама романа присутна је подела времена на време јаве и време сна. На темпо протицања `стварног` и `сањаног` времена аутор неће утицати. Да је природни биоритам човека немогуће убрзати или успорити, можемо видети на примеру Филипине, у сну ношене, трудноће, која је била *Бременитост дуга двадесет седам месеци, мање дан или два* (Петровић 2003: 52). Како трудноћа траје девет месеци, а у сну проводимо трећину дана, рачуница је потпуно јасна. Аутор уз то додаје „Рок који је природа одредила не може се кратити.“ (Петровић 2003: 53) Ово правило `о трајању`, односиће се на многе јунаке. Без обзира на све оно што чине, јунаци не могу зауставити природни проток времена, а самим тим и след догађаја – рођење, живот, смрт.

Временска структура романа представа је бесконачности. Вечност се приказује кроз повезане циклусе прошлости и будућности, које ми (читаоци) и јунаци нама блиског времена, као тачка садашњости, својим постојањем у времену, овим тренутком спајамо. Обликовање времена у роману *Опсада цркве Св. Спаса* заснива се на традиционалним представама о времену и веровањима везаним за време, само у пољу описане прошлости. У савременом,

---

[12] У селима традиционални начин мерења времена задржао се све до XX века, иако су се прве механичке справе за мерење времена на нашој територији појавиле у културним центрима, манастирима и градским срединама, у XIII – XIV веку (Bratić 1993: 22).

[13] Дан се некада делио на: прве, друге и треће петлове; зору; освит / освитак / свануће; јутро; мали ручак / ручано доба; велики ручак / ручано доба / ужина; планде; велике и мале заранке; предноћ; сутон / сутоњ; сумрак; ноћ / глуво доба / мртву ноћ / ниједно време / мркли мрак (Јанковић 1951: 152–160).

[14] Ноћнице / ноћничине / прикојасе / таласуми су „у предању познат општи појам којим се означавају сва натприродна бића, при чему се заједнички именитељ разнородних оностраних појава налази у њиховој ноћној природи“ (Bratić 1993: 14).

[15] Пред читаоцем, испод наслова, остаје само празан папир, не постоји ни једна реч – реченица.

технички савршеном добу, уз сву прецизност званично прописаних мерних јединица, реална свест о протоку времена не постоји. Оно што обједињује све просторно – временске целине романа јесте подела времена на време јаве и сна. Посматрано у целини, роман се базира на сукобу митског и историјског времена, цикличног и есхатолошког погледа на време. Роман сугерише, али не даје потпун одговор, јер борба остаје незавршена – још увек траје.

ЛИТЕРАТУРА

Ареопагит: Свети Дионисије Ареопагит. *О небеској јерархији.*
<http://www.verujem.org/teologija/dionisije_areopagit_nebeska_jerarhija.htm> 3. јун 2012. год.

Bratić 1993: Bratić, D. *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Plato, 1993.

Ђорђевић 2002: Ђорђевић, Т. *Животни круг*. Ниш: Просвета, 2002.

Evdokimov 2009: Evdokimov, P. *Pravoslavlje.* Beograd: Službeni glasnik, 2009.

ЕПДЖ 2005: Свети Игњатије Брјанчанинов. – У: *Енциклопедија православног духовног живота.* Београд: Библиотека Образ светачки, књ. бр. 84, Финеграф, 2005.
<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/DuhovnoUzdizanje/EnciklopedijaSpasenja/Enciklopedija.htm> 3. јун 2012. год.

Јанковић 1951: Јанковић, Н. Ђ. *Астрономија у предањима обичајима и умотворинама Срба.* Српски етнографски зборник, књига LXIII, Живот и обичаји народни, књига 28, Београд: Српска академија наука, 1951.

Карановић 2004: Карановић, З. ''Опсада цркве Светог Спаса'' Горана Петровића, традиционално и модерно у представљању времена. – У: *Традиција и савременост*, зб. књига 5, том I, Бања Лука, 2004.

Петровић 2003: Петровић, Г. *Опсада цркве Св. Спаса*. Београд: Народна књига, 2003.

Раденковић 1996: Раденковић, Љ. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Београд, Ниш: Балканолошки институт САНУ, Просвета, 1996.

Radosavljević 1998: Radosavljević, Iv. Ideologija i konstrukcija: zlodelnik, piščev najbolji drug, O paradoksu zlih likova u romanu Gorana Petrovića „Opsada crkve Sv. Spasa“. – *Reč*, V, 41 (1998), 29–37.

РПТ 1999: Протојереј др Јован Брија. – У: *Речник православне теологије*. Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ, 1999, према:
<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/Recnik/index.htm> 3. јун 2012. год.

RS: Chevalier, J., Greerbrant, A. *Rječnik simbola*. Banja Luka: Romanov, 2003.

Роуз, 1995: Јеромонах Серафим (Роуз). *Душа после смрти*. Нови Сад: Српски Сион – посебна издања, ДД Просвета,1995.

СМ: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Редактори: С. М. Толстој и Љ. Раденковић, Београд: Zepter Book World, 2001.

СМР: Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н. *Српски митолошки речник,* 2. допуњено издање, припремио и уредио Никола Пантелић, Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт, 1998.

Стошић 2006: Стошић, Љ. *Речник црквених појмова*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Symbols: Symbols.com Online Encyclopedia of Western Signs and Ideograms, <http://www.symbols.com/encyclopedia/25/251.html> 3. јун 2012.god.

СУБЕКТЪТ НОМАД В „ПИСМА ДО ГАУСТИН“ НА Г. ГОСПОДИНОВ. МЕЖДУ СЪВРЕМИЕТО И ИСТОРИЯТА

Магдалена Питлак

Ягелонски университет, Полша

This article is an attempt to read the cycle *Писма и фотографии* (*Letters and photographs*) of bulgarian writer Georgi Gospodinov (part of *Писма до Гаустин*/Letters to Gaustin) as the overall project, whose main idea is to „recover“ the travel, to give it a new unusual dimension, by „losing way“ in spaces designated by various sites of the foreign countries. The analyze of Gospodinov's *Писма и фотографии* shows that subject in *Писма до Гаустин* can be recognized as a nomadic.

Key words: Nomadic subject, travel, game

Настоящият текст е опит да се прочете цикълът „Писма и фотографии“[1] на Г. Господинов като цялостен проект, който се стреми да реабилитира пътешествието, да му придаде отново необикновен характер. Преди да премина към самия текст на българския писател, ще се спра накратко на понятията, около които е организиран докладът – пътуването и субекта номад.

Коментирайки творчеството на Брус Чатвин, полският учен Йежи Ярневич твърди, че „пътешествието и разказът са в художествен смисъл близнаци“. Според изследователя тяхното родство е създадено от един вид зависимост – посещаваните места притежават тема, но едва разказът има творческа сила и може да сътвори тяхната идентичност. „Затова да посещаваш различни места на земята, е все едно да познаваш или да разказваш техните истории, понеже точно историите определят най-важните им координати“ (Jarniewicz 2010). Трудно е да не се съгласим с това твърдение, още повече като знаем, че пътуването е една от най-старите литературни теми (за нашия културен кръг началото на пътя създава естествено „Одисея“). По време на експанзията на Великите сили пътешествието получава нов размах. Европеецът, от една страна, придобива възможността да открива нови, далечни земи, от друга страна, се сдобива с нови, „далечни“ теми. Времето на колонизацията без съмнение допринася за развитието на пътеписната литература. Това е много широка и от известно време задълбочено изследвана тема. От гледна точка на настоящия анализ колониалният дискурс е важен заради един аспект – той започва да романтизира пътуването.

Постмодернистичното време отново промени статуса на пътешествието. Започнатата от империално-колониалните времена глобализация стои в началото на процеса, който социологията нарича „свиване на света“ (Sztompka 2005: 93–95). Пътуването стана лесно, бързо и достъпно. За жителите на ши-

[1] Цикълът е част от „Писма до Гаустин“.

роко разбирания Запад единственото ограничение е финансовото. Благодарение на новите комуникационни технологии невъзможността за фактическо преместване не означава невъзможност за контакт с избраното място в света (а често и във Вселената). Телевизията, интернетът, цифровата фотография дават на човека възможност да „стигне“ до най-отдалечените места, да придобие знание за тях, дори да натрупа опит от познанието им. Затова се оказа необходима преоценката на понятията, които дефинират пътуващото лице. Такива понятия като „странник“, „турист“, „мигрант“, „номад“, „пилигрим“/ „поклонник“, „скитник“ бяха преосмислени.

Ще започна от последните определения, понеже те изглеждат най-неактуални. Пилигримът, когото Зигмунт Бауман схваща като прадядо на туриста (Bauman 2000: 147), се различава от другите пътуващи лица по целесъобразността на преместването. Той пътува винаги за някъде. Пилигримът полага усилие да пътешества, за да стигне до святото място. Пътешествието му е вид жертва. Скитникът няма собствената къща, няма подслон, живее на пътя. Съгласно легендата (Ахасфер, Вечния скитник) той се премества по принуда, в рамките на наказанието, живеейки в постоянно очакване. В случая най-важни са самият процес на пътуването и непрекъснатостта му. Мигрантът пък има определена цел и се стреми към конкретно място. Неговата фигура е обаче присвоена от политическо-икономически контекст.

Странникът е понятието с най-широк обхват и най-малко смислови ограничения. Зигмунт Бауман използва фигурата на странника, за да покаже кондицията на съвременния човек. Представата на културолога обаче е много песимистична:

> *Да си модерен, означава да си постоянно „на път“. Движението обаче не е избор, както не е избор и самата модерност. (...) Обитателите на този [модерен] свят са скитници (...) – въпреки че те се отправят на път, за да се заселят. Зад този ъгъл има, трябва да има прелестна уличка, на която можеш да се заселиш, но зад всеки един ъгъл има нов ъгъл, а заедно с него ново разочарование и нова, още неосуетена надежда* (Bauman 2000: 114).

Така странникът прилича на скитника. Единствената разлика между тях се състои в това, че скитникът няма дом, но ако приемем, че домът е синоним на сигурност и стабилизация, тогава домът на странника е привиден. Пътниците на постмодерното време са туристът и номадът. Туристът според Бауман е човек, за когото противоположно на скитника пътуването е „леко“. Туристът е дете на постмодерността, той не принадлежи на никакво място, той е майстор на отбягването. Неговото пътешествие се състои от отделни епизоди/ случки и изгледи/картички от различни места. Още един елемент определя туриста – своеобразното безгрижие или дори липса на чувство за отговорност: „Да редиш свят по метода на туриста, е детски лесно, но едновременно – без последствия за света“ (Bauman 2000: 149). Най-накрая е номадът – път-

ник, чийто път няма крайна цел, но за когото преместването също не е цел сама по себе си. Номадът не е бездомен. Той се идентифицира с мястото, на което се намира, което експлоатира и оставя (но не изоставя). Номадът е до известна степен винаги „у дома“. Той изпитва специфична почит към земята, която заселва (но не завладява). За мен метафората на номада се основава на свободното прекрачване на широко разбраните граници и се асоциира със своеобразна цикличност, първично свързана с цикъла на природата и сезоните. Съвременното номадство е по своеобразен начин и романтична фигура.

Интересно разбиране на идентичността на движещия се субект представя Роизи Браидоти. Изследователката от италианско-австралийски произход използва понятието „субект номад“ за описване на формите на превъплъщение и разликата между половете в съвременния феминизъм. Тя отбелязва, че на различните образи пътници съответстват определени литературни жанрове. Наистина Браидоти говори само за три фигури (мигрант, изгнаник и номад), но нейните твърдения може да се разширят и върху останалите образи на движещия се човек. Според философката:

> *мигрантът (...) е в положение на пребиваване „между“, затова оригиналното му повествование дестабилизира сегашното. Литературата на мигранта се отнася до замразена, а често и невъзможна съвременност; тя е пълна с тъга, носталгия и непостижими хоризонти* (Braidotti 2009: 52).

Привързаността на мигранта към мястото е близка до привързаността на скитника. Браидоти приписва на мигранта английското сегашно свършено време (*present perfect*), което според мен идеално описва и повествованието за скитника. Всичко, което става в момента, е вече решено; то се случва заради това, което се е случило предварително. Много прилики виждам тук и със странника. Неговото настояще обаче е дестабилизирано от бъдещето, от визията за това, което дебне зад всеки ъгъл. Граматическото време на странника ще бъде *future perfect* – бъдеще предварително време – с характерното „тогава ще е било...“. Туристът е винаги „тук“ и „сега“; най-близкото за него време е сегашно просто време (*present simple*). Ако приемем, че идентичността на номада е основана на повторения, циклични движения, ритмично преместване, граматическото време на номада е сегашно продължителното време (*present continues*). Повествованието на номада не принадлежи обаче към големите повествования на романа. Неговата история е процес, действие, ставане. Такова по мое мнение е творчеството на Г. Господинов благодарение на все наново развиваната тема – писането. Тук анализирам само откъс от произведенията на българския писател, който по много интересен начин свързва субектността на номада с нейната първична стихия – пътешествието.

През 1995 г. излиза „Българска христоматия“. В книгата за първи път се появява Гаустин от Арл (XII в.), подписан под мото на стихотворение от Георги Господинов. Вече не като философ, а като човек с много имена и градинар,

тайнственият герой присъства и в няколко години по-късно (2001) публикувания сборник с разкази на Господинов. През 2003 г. на Гаустин е посветена цяла стихосбирка – „Писма до Гаустин“.

Книгата се състои от четири части: „Любовният заек“, „Перипетия“, „Ритуалът“ и „Писма и фотографии“. Първите три включват стихотворения. „Писма и фотографии“ се различават от другите части предимно като форма – повечето от текстовете са малки прозаични творби, такъв е и финалният текст „Португалски албум“, завършващ не само тази част, но и целия цикъл. Автор на писмата/фотографиите е един човек, Г. Всичките (девет) творби в цикъла разказват – пряко или опосредствано – за пътуването. Впечатлението за своеобразно единство се усилва от интертекстуалните отношения между текстовете. Като цяло текстовете създават вид пътепис, в който не е важно нито пътешествието, нито процесът на преместването, а по-скоро самото пребиваване на друго, чуждо място. Както отбелязва Карен Каплан, постмодерните времена носят опасност от романтизиране на номадството (Kaplan 1987: 187–198). Господинов – писател, но също така и литературовед – явно си дава сметка за подобна опасност. И затова той започва игра, игра между идентичността на номада и неговото отношение към посещаваните места.

Позовавайки се на Мария Липискова, трябва да отбележим, че „Писма до Гаустин“ са в еднаква степен отговор на пощенските картички на Дерида, но и на писмата на Пейо Яворов (Липискова 2004). Господинов се базира както на родната традиция, така и на постструктуралистичните експерименти, но освен явната игра с формата, освен идеята за метакореспонденцията писателят повдига въпроса за пътешествието. Господинов използва действително колониални елементи (писма, фотографии), но това не е проект за колонизиране. Авторът на писмата не завладява територията, на която се намира, не открива нови Америки; той добре ги познава. Като номада, който се премества в познати и проверени места, лирическият субект/повествователят/авторът на писмата знае накъде пътува. Дестинациите са определени и общодостъпни като напр. Сараево и Лисабон. Субектът се стреми да им придаде нов статус, опитва се да ги лиши от всекидневие.

Субектът се движи по места, направо банални, такива, които съвременните социологични изследвания върху пост-постмодерността (хипермодерността) наричат „не-места“ (Burszta 2010: XI). Традиционната антропология се интересува от общността в определено време-пространство. Пост-постмодерните времена принуждават тази наука да се занимава с проблема на личността в ситуация на излишък на пространство. „Не-местата“ са общи, анонимни пространства, които, от една страна, са изпълнени с хора, но от друга, не създават нито идентичност, нито трайни връзки. Става дума за гари, летища, молове, хотели, т.е. за местата, които са вписани в живота на един турист. Субектът на Господинов не е обаче туристът на Зигмунт Бауман; той иска да възстанови и местата, и пътешествието. Героят на българския писател отхвърля ролята на туриста, за да стане номад. По-

вествователят/героят на цикъла „Писма и фотографии“ е субект номад, намиращ се в романтичното пространство между настоящето (повествование от гледна точка на „тук“ и „сега“) и историята („оплетени“ от историята места).

Цикълът започва с „Фотография I.“ Началото на тази част, както и на цялата серия, е следното[2]:

Гаустине, като откликвам на молбата ти да преразкажа тази фотография, бързам да те предупредя, че в нея няма никакво знамение освен нирваната на един бавен следобед в Сараево и лентяйстването на троицата, които ще ти изредя по-долу, събрани по една случайност там в края на някакъв октомври. Тук седим отвън на кафенето встрани от чаршията, на малка квадратна маса с мушама, нарисувана в източна геометрия.

Извън сюжета, свързан със странстванията на героя – център на повествованието, е фактът, че разказвачът заедно с двама души се намира в Сараево, в заведение близо до пазара. От следващите фрагменти бихме могли да научим, че мястото е доста шумно. Компанията на Г. се състои от една актриса и един поет. Ако свържем по-горе казаното с октомврийския следобед и с една случайна среща, ще получим образа на „не-мястото“: група непознати в изпълнено с живот място. Но субектът номад на Господинов придава на своя разказ нов, романтичен вид. Пространството става герой на историята. Не говорим обаче за мястото от фотографията, а за една негова проекция, изобразеното пространство – Ориента.

Намирам Ориента по своему геометричен и това е геометрия на лабиринта, на облото, имайки предвид линиите на витите баклави, витите коридори на тукашната баница, завъртените чалми на целувките от яйчен белтък. Витиевата геометрия на сарая и сарайлията. Греховен лабиринт, отдето би те извело пението от джамиите по пладне (то не е излязло на фотографията), но за нас и тази благочестива ариадена нишка е само част от шербетите на следобеда, омаломощена музика за християнското ни ухо.

За жителя на Балканите, по-точно за автора, пишещ на езика на държавата, която пряко граничи с Турция (нещо повече, пет века е била под нейното политическо и културно господство), Ориентът не е чак толкова отдалечено, интригуващо място. Придаването на „ориенталски“ характер на Ориента е очевиден литературен похват, поза. „Отчужден“ от света, към който всъщност принадлежи, „изваден“ от контекста, нараторът може да се възхищава от *лабиринтите на баниците* или да пише за разнасящия се от джамията глас като за *омаломощена музика за християнското ухо* (!).

[2] Всички цитати са по: Господинов, Г. Писма и фотографии. – В: Балади и разпади, София 2007, 203–230.

Импресията от „Фотография I“ има своето продължение в следващото произведение – стихотворението „Баклавите на деня“. В „Писма до Гаустин“ Ориентът се променя в митичен (но не мистичен) лабиринт. Възстановена и преработена, тази фигура е използвана за литературна игра.

В следващите произведения („Фотография II“ и „Световната есен“) субектът прекосява Сараево като арена на историята. Този път Г. споделя с Гаустин своите впечатления от опита за намирането на историческия мост, на който Гаврило Принцип е убил Франц Фердинанд. Г. се отказва обаче от главния атрибут на туриста – картата – и решава сам да открие моста. Всеки, който поне малко познава Сараево, знае, че обектът се намира в центъра на града. Разбира се, разпознаването на моста (който не е голям) може да създаде трудности, но разказът на повествователя („В самия край на деня някой се смили да ми укаже моста“) отново е преувеличен. Романтичният проект продължава. Следва описание – един истински портрет на отчуждението. Субектът предумишлено влиза в положението на чужд/отчужден, като си служи с характерни за темата елементи – самотна разходка из града, дъжд, нехайно запалена цигара, стискан под якето стар фотоапарат. Отчуждаването обаче е задължително за процеса на повторното придаване на пътешествието на някогашния му необикновен или дори романтичен характер. Именно чрез придаването на индивидуален характер на „не-мястото“, каквото е претъпканият мост в центъра на града, субектът още веднъж го лишава от всекидневното. От една страна, Г. припомня историята, поредната „жертва“ на постмодерността, от друга, я предава чрез собствените си асоциации и усещания. Историческите събития в пост- и постпостмодерността са станали също така обикновени като пътуването. Поради излишък, претоварване с информации историята загубва своята стойност, която може да придобие отново чрез личната история. Застанал на моста, субектът решава да натисне спусъка на „Смяната“. Моментът съвпада с началото на бурята. Благодарение на литературата историята е направила кръг:

> *Стоях под една стреха на същото място и изпитвах историческо чувство за вина. Спомних си всички убоги учебници по история, където се казваше, че надвисналите тъмни облаци над Европа само чакали искрата на онзи сараевски изстрел.*

Стратегията на отчуждаването, умишленото изгубване по време на пътешествието достигат връхна точка в последното произведение от цикъла. Самото заглавие „Португалски албум“ предсказва по-обхватна форма. И наистина, този текст е най-обемен. От останалите го различава също целта на пътешествието – този път Г. тръгва извън Балканите. Въпреки че призовава големите повествования (като „Дневник“ на Мигел Торга), разказът не принадлежи към тях. Повествованието на Господинов е насечено, фрагментарно, постмодерно. То обаче не е епизодично като разказа/живота на туриста на Бауман. Всичко, за което пише субектът, е обмислено, целесъобразно.

Въпреки постмодерната форма повествованието е изпълнено с романтичната тъга, която по изкусен начин е подчертана чрез изказа. Експериментът се разиграва не толкова в самия разказ, колкото в премълчаното. Всяко изречение, финализиращо отделните фрагменти, повдига важен, дори екзистенциален въпрос, а паузите, които следват, до известна степен провокират читателя към спиране, към размишляване.

Казват, че народите с трагически стекла се история са най-отдадени в празниците; Не можем да извикаме в съзнанието си представата за една миризма (...) Някаква летливост на паметта.

Субектът открива своята идентичност още в първия фрагмент. Не само подчертава към какви времена принадлежи, но също така и изтъква своята литературна, жанрова принадлежност.

Днес прекосих континента.

Ето едно невъзможно изречение за преди сто години. Това прекосяване би било друг жанр, друго пътуване, влакове или автомобил, нощувки, убиващи времето разговори. Преди сто години би било дълъг разказ, пътепис, повест. Преди двеста – приключенски роман.

А сега само едно изречение.

Днес прекосих континента.

По-нататък следва игра на формата със съдържанието. Господинов отрича известната връзка: далечно пътешествие–велико повествование. Във формата, принадлежаща към пост- – или, както настояват социолозите – хипермодерността, той затваря размисли от времето на великите морски експедиции. „Всъщност дали Португалия е в началото или в края на Европа?“ – пита писателят.

Наистина разказвачът актуализира пряко класическата форма на пътеводителя, но веднага след това модифицира стратегията, предлагайки един некласически вид пътеводител по местата, които читателят не е посещавал, „география на пропуснатото“. За да се състави пътеводител, какъвто и да било той, е необходима истинска информация. Тук се връщаме към образа на съвременния номад, който много добре знае накъде пътува, той е прекрасно подготвен за „изгубването“ си в чуждата страна. Субектът номад, преди да положи усилие за фактическото пътешествие, за прекрачването на границите, посвещава достатъчно време на библиотеки, архиви, филми, за да може по-късно, като че ли мимоходом, да подхвърля различни мнения или пък забележки за местата, хората и преди всичко историята. Разказвачът на Господинов признава това открито. Нещо повече, той се отнася към своето пътешествие като към връщане по познатите места. Начинът на пребиваване, прапосещение на тези топоси, е широко разбираното четене. Субектът дефинира пространството чрез известните текстове на културата (като напр.: „Дневник“ на Торга, „Лисбон Стори“ на Вендерс, музиката на Мадредеуш).

В „Португалски албум“ субектът напълно разкрива своята тактика. „Решавам да се загубя в Лисабон“ – пише. След такова признание всичко, което следва, всяко събитие трябва да бъде необикновено, романтично. И то е точно такова. Описанията се отнасят до обикновените неща, до прозаичната същност, но начинът, по който повествователят разказва за тях, им придава ново качество. Всичко принадлежи на другия свят, на света, който държи на своите права. Света на пътешествието. Само тук може да предизвиква почуда, че слънцето толкова рано „подпали белите плочки на улицата“ и къщите с червени покриви, само тук трамваите могат да бъдат радостни, а „сергии с риба и зеленчуци, кафенета по тротоарите“ да впечатляват. Субектът номад, пътник от времената на „свития свят“, като че ли програмно се възхищава от всичко, което вижда. Описва реалността, черпейки от традицията на великите пътешественически повествования, като едновременно открито ги преобразява. Езикът на големите географски открития у Господинов се сблъсква с отдавна открито място, една от най-известните европейски столици. Разказвачът се стреми да извади Лисабон от езиковия му образ, затворен в пътеводителите. Повествователят отхвърля имиджа на турист. Като извор на знанието посочва другите, субективни истории, тези от света на изкуството (Торга, Вендерс). Самият той чрез повествованието в първо лице създава абсолютно субективен разказ – далеч от предаването на голата истина и факти, понеже инструментът, с който може да възстанови стария ред, е езикът. Затова „Португалски албум“, както и „Фотографиите“ са напълно литературно творение. Нито един от текстовете не е придружен от визуално представяне на местата и събитията. Разказани отново, те се сдобиват с нов, паралелен живот. В този акт има очевидна тъга, копнеж по първичната сила на словото, по мощта на сътворението, по обновяването на съюза между разказа и пътешествието: „Да посещаваш различни места на Земята, означава да познаваш или да разказваш техните истории, понеже точно историите определят най-важните им координати.“

ЛИТЕРАТУРА

Липискова 2004: Липискова, М. *Пощенски картички.* 23.12.2004. Електронно списание „LiterNet“, № 12 (61).

Bauman 2000: Bauman, *Z. Ponowoczesność jako źródło cierpień.* Warszawa, 2000.

Braidotti 2009: Braidotti, R. *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienia i różnica seksualna w feminizmie współczesnym.* Tłum. A. Derra. Warszawa, 2009.

Burszta 2010: Burszta, W. J. Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do polskiego wydania. – W: M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności.* Tłum. R. Chymkowski. Warszawa, 2010, s. XI–XIII.

Jarniewicz 2010: Jarniewicz, J. *Wędrówki po opowieściach*. – W: *Tygodnik Powszechny* 18.08.2010 <http://tygodnik.onet.pl/43,0,51287, artykul.html>.

Kaplan 1987: Kaplan, C. Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist. Dicsourse. – W: *Cultural Critique* № 6, 1987, s. 187–198.

Sztompka 2005: Sztompka, P. *Socjologia zmian społecznych.* Kraków, 2005.

ИСТОРИЯ И ВРЕМЕ ВЪВ ФОЛКЛОРА

ФОЛКЛОРНА ВЕРСИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ИСТОРИЯ – БОБОЩИЦА, КОРЧАНСКО

Валентин Гешев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The village of Boboshtica is known as a Slavic linguistic enclave in the region of Korçë, Albania, with a dialect (now almost extinct) intermediate between the East and the West Bulgarian linguistic type. Unlike many other places on the Balkans, the village has had no Bulgarian religious, educational or other institutions or organizations and has not been under Bulgarian administrative control for the last couple of centuries. Nevertheless field work established the fact that one of the two native speakers of the local Slavic dialect, resident in the village – Mr. Ilo Kuneshka, a retired engineer, who had never visited Bulgaria and had no Bulgarian education – claimed that the local dialect and the indigenous population of his native village are Bulgarian. When interviewed, Mr. Kuneshka told a folklore version of the history of Bulgaria and sang a folklorized version of the Bulgarian anthem, which he learnt from his father. He also told local legends about the Bulgarian medieval past of the district, witnessed by local toponymy, and about a conflict between Boboshtica's intelligentsia and the Greek bishop of Korçë because of a local translation of the Gospel „into Bulgarian“. These data demonstrate that the Bulgarian ethnic consciousness is traditional for Boboshtica, with possible roots in the Middle Ages.

Key words: history, folklore, Bulgarian language, Bulgarian ethnic consciousness, Albania

1. Източник на материалите за изследването. Благодарности

Настоящият доклад се основава на видеоматериали, събрани по време на няколко експедиции, осъществени като част от проект „Културно-историческо и езиково наследство на „съседна“ България“, финансиран от Фонд „Научни изследвания“, в който участват няколко университета и научни институти и който проучва българите и различни българоезични общности на Балканския полуостров[1] извън територията на съвременна България – най-вече ония от тях, които са автохтонно население или остатък от автохтонното население по местата, където живеят.

В експедициите в областта на град Корча, Албания, които посетиха неколкократно и село Бобощица, участваха доц. д-р Веселка Тончева от Института по етнология и фолклористика с Етнографски музей към БАН, доц. д-р Лучия Антонова-Василева от Института за български език към БАН, доц. д-р Димитър Бело (тогава) от Корчанския университет[2], доц. д-р Раки Бело от Великотърновския университет, д-р Румен Сребранов (тогава от Института за

[1] Бяха проучени и общности на север от р. Дунав и в Мала Азия.

[2] Сега вече работи в Университета в Тирана.

български език към БАН) и авторът на настоящата статия. Без активната работа на споменатите колеги и без подкрепата на посочените институции – на всички тях благодаря най-сърдечно – статията нямаше да е възможна.

Материалите, които ще бъдат цитирани, са предимно от интервюта, осъществени по време на теренните проучвания от В. Тончева и Л. Антонова-Василева, в по-малка степен от мои собствени. Тези материали, надявам се, скоро ще са достъпни за по-широката публика в електронен вид на сайта на проекта.

2. Корчанско: Бобощица, Дреново

Бобощица и Дреново – доскорошен българоезичен остров в непосредствена близост до областния и окръжен център Корча (някогашната Горица) – са разположени там, където равното Корчанско поле се среща със стръмно спускащите се към него склонове на планината Морава, разклонение на Пинд. Дреново се вижда отдалече, а Бобощица е някак си прикътана – както казва г-жа Елпи Манчо, краеведка и носителка на стария местен говор, всички войски, които минавали през XX в. през Корчанско, разполагали щаба си в Бобощица, защото била трудна за обстрелване.

И в двете села има запазени старинни улици и къщи. Бобощица е изключително богата на църкви – стари и нови, действащи или полуразрушени. Същевременно поради близостта си до Корча, Бобощица и Дреново са добре изглеждащи и живи съвременни селища. Голяма част от населението им са сравнително нови заселници, предимно от влашки произход.

Бобощица е може би едно от най-изследваните села, особено с оглед на говорения в него език. Сравнително голям е интересът към него в българоезичната електронна информационна среда – в Уикипедия напр. за Бобощица има единствено албанскоезична страница, нормално дълга за едно село, съвсем лаконични (от по няколко думи) страници на румънски и на книжовната норма в Република Македония и значително по-дълга и по-подробна, доста информативна страница на български. Българската страница за Бобощица дава необходимите начални познания за селото, за историята му и най-вече за историята на неговото научно изследване. Тя съдържа и библиография от 26 позиции (най-старата от които е от 1806 г., а най-новите – от 2004 г.). Страницата, както и приложената към нея библиография ясно показват интереса именно на българското общество към селото, а освен това ни освобождават от нуждата да представяме още веднъж историята на въпроса.

3. Последните автохтонни носители на местния език в Бобощица

Теренните проучвания през 2009–2011 г. завариха в селото двама местни носители на езика: г-жа Елпи Манчо – пенсионирана учителка – и г-н Ильо Кунешка. Според г-н Кунешка още една жена в селото, която е снаха тук, а произхожда от с. Каменица, също е научила и говори езика, същевременно (пак според него)

и някои от живеещите в градовете по-млади роднини на последните носители на езика се интересуват от стария език, разбират го и го говорят малко.

Г-жа Манчо обяснява рязкото намаляване на носителите на местния език с опожаряването на селото от балистите, опитващи се през 1943 г. (след излизането на Италия от войната) да поемат управлението в Албания. Много жители на селото тогава се изселват, а след войната на тяхно място идват власи пастири от околните планини. Но и преди това селото е било фактически двуезично – А. Мазон (1936 : 4) подчертава, че през 30-те години на XX в. в една трета от къщите се говори предимно албански и че всички млади хора са двуезични, изучават албански в училище и албанският за тях е език на културата.

Една от целите на основаното наскоро местно дружество „Кай нас“ според устава му е запазването на езика:

„Йазико „кай нас“ треби шо да се зборви во село, да не се заборавива шо свйето век сой йазик туа“ (Антонова-Василева 2011 : 115).

4. Присъствие на миналото – език, традиции, история, фолклор – в бита, съзнанието и дейността на последните носители на езика

Дружеството „Кай нас“ не е единствената проява на живия интерес от последните носители на стария бобощенски диалект и техните съмишленици към историята и традициите на селото. Споменът за миналото и стария фолклор и желанието да ги възпроизведеш и запазиш в съвременните условия са неотменна част от живота и дейността им.

И г-жа Манчо, и г-н Кунешка с готовност пеят стари песни и разказват за миналото на селото. Г-жа Манчо събира стари песни, предания, стари думи (напр. стари славянски названия на месеците, запазени в местния говор) и ги записва с превод на албански език. Домът ѝ е същински етнографски музей, който тя съзнателно поддържа, изпълнен с уникални, често ръчно изработени предмети на бита и други паметници от отминали епохи. По нейна инициатива е възстановен пролетният женски празник „Росица“, в който основната обредна песен се изпълнява и на български, и на албански от участници, повечето от които са албаноезични, но по такъв начин стават съпричастни към традициите и в частност към традиционния език на селото. Последното е интересен паралел на положението, което Л. Милетич (1896) установява в края на XIX в. в трансилванското село Чергед – тогава там хората говорят вече само румънски, но в протестантската си църква все още пеят химни от преведения много преди това на местния български говор канционал и помнят българския си произход.

5. Ильо Кунешка и неговата история на България

5.1. Детство. Лично познанство с Андре Мазон

Г-н Кунешка, когото ще си позволя оттук нататък да наричам и Дядо Ильо, познава лично Андре Мазон. Когато през 1933 г. френският славист пристига

в Корча, по-големият брат на Дядо Ильо (по това време ученик и отличник във френския лицей в Корча) довежда Мазон в селото, а баща му го приютява в къщата си, запознава го с местните хора и му помага да събира документи, песни и приказки на местния говор. Дядо Ильо смята, че баща му има голяма и дори основна заслуга за успешното осъществяване на мисията на Мазон[3]:

И да ви реча правината: татко ми е правйе[4] причина, що Мазон устана толко време во село наше – двйе годин, двйе годин седе тука да учиише, да чиниише. И си рече: я сем бил [...] и на другие места, ама како що се найдое тука во Бобощица, не съм найдол никамо.

5.2. Образование. Познания за света

Г-н Кунешка има висше образование. Учи в Прага, Чехословакия, от 1946 до 1951 г. и завършва машинно инженерство. Когато го попитах нещо на чешки, той, без да се колебае, ми отговори също на чешки.

Бил е в много европейски страни, но никога в България (срв. цитираното в **5.5**). Твърди, че знанията и представите си за България е добил от баща си.

5.3. Отношение към езика. Идиолект

Г-н Кунешка съжалява („ми е зле, много зле“), че езикът ще си отиде заедно с последните носители и така Бобощица ще изгуби миналото си:

То се умам све, но... Моите люди, шо се тука, на мойта старос, на мойта годин – колку са мойте години – най-много ке живееме, да речиме, десетпетнайсе години [...] тука нема да има ни еден, що да зборува язико наш. [...] Тога ми е зле, много зле Бобощица да изгуби тази... тие... тоз язик [...] този минатот.

Когато пее народни песни, Дядо Ильо има широко произношение на ятовата гласна, близко до описаното от Мазон (1936 : 15–16) и до съвременното книжовно българско произношение. Езикът му при разговор с „другоселци“, в случая с хора от България, е повече или по-малко койнеизиран[5] и в него се съчетават както бобощенски особености (напр. в цитираните по-долу негови реплики формата „мандри“ – ‘мъдри, умни, спокойни’), така и форми, и изра-

[3] Цитатите на некнижовен език съзнателно представям на обикновен съвременен правопис, а не на фонетична или фонологична транскрипция, като подчертавам ударените гласни. Артикулационната база на идиолекта на г-н Кунешка, както и правилата за обеззвучаване на съгласни са подобни на западния (нормативния) вариант на произношението на българския книжовен език. Тембровите промени с неударените гласни са сравнително редки, напр. о > у във формата „ужени“, и са предадени, както се чуват в съответните цитати. Полумекото л, което в книжовния български се среща само пред предни гласни, у г-н Кунешка присъства, макар и рядко, и в други позиции. В такива случаи го предавам с латинската буква **l**.

[4] Чешка дума, означаваща ‘именно’.

[5] За пример на койнеизация в речта на българка от Голо Бърдо, живееща в Тирана, наричаща езика, на който говори, български и разговаряща с човек от България, срв. Гешев (2011: 88).

зи, повлияни от книжовния български език или близки до него (напр. „не сам бил“[6], „земеделци“); присъстват и белези, характерни за други говори или за книжовната норма в Република Македония (напр. частицата за бъдеще време „ке“ или „ч’е“ вместо бобощенското „жа“, мястото на ударението).

5.4. Название на езика: „Ние български велееме.“

Дядо Ильо нарича езика си български и пояснява, че някога съселяните му само така са го наричали. До темата се стига спонтанно при рутинен разговор за това, в какви случаи се изпълнява конкретна песен:

В. Т.: А кога се е пеела тая песен?

Д. И.: Повели!

В. Т.: Кога се пееше тая песен?

Д. И.: Па я пееме во... Треби да знаете добре тоазе, шо до над трисе... деветстотин и трисете години тука во село по кащите се зборуеше... само български се зборуеше.

В. Т.: Ама български, не македонски – български се викаше?

Д. И.: Е па ние български велееме. Български велееме, така. Се зборуеше български. Ако имеше некоя, ъ-ъ... е-е, некоя... некой брак[7] или некой нещо, тамо се пее... се пееле само песне... български песне се пееше.

Това самоназвание на езика е в известен контраст с твърдението на Е. Манчо, че езикът на Бобощица не е нито македонски, нито български – твърдение напълно вярно, ако под македонски и български разбираме съответните книжовни норми. Самоопределението на Дядо Ильо обаче е в съзвучие с представените от А. Мазон (1936 : 382–386) спомени на Димитър Цанцо (1814–1904), бобощенски просветен деец, писани на гръцки. Д. Цанцо без колебание нарича родния си език български и – нещо, което учудва Мазон (1936 : 386) – не проявява гръцки патриотизъм. Всъщност Цанцо изрично казва, че селата Бобощица и Дреново са населени от незапомнени времена от българи: „αἱ δύω κῶμαι Βοβοστίτσα καὶ Δρένοβον ὠκίσθησαν κατ’ ἀρχὰς ὑπὸ Βουλγάρων εἰς ’άγνωστον ἐποχὴν ὡδέ πως“ (Мазон 1936 : 383). В бележка към текста на устава на дружеството „Кай нас“ също е употребено названието „български“: „në gjuhën Bullgarçe të Vjetër qe flasim ne“ (‘на стария български език, който говорим ние’ – Антонова-Василева 2011 : 113). Преди три години Юлиан Костреци, албански студент в България, чийто дядо е от Бобощица, сподели, че албанците наричали езика на другите български села в Корчанско „булгарищ“, а само езика на бобощени – „булгарче“ (както в устава на „Кай нас“), което е същото, само че на турски.

[6] В местния говор, както и в съседната Костурска област (в Гърция и отчасти в Албания) изобщо няма елов перфект. В книжовната норма в Република Македония такъв елов перфект е възможен, но формата на глагола *съм* звучи *сум*, а ударението пада върху отрицанието *не*.

[7] Тоест сватба.

Разбира се, в миналото мнозина дипломати и учени също определят езика на Бобощица като български: Ч. Блънт, Х. Гелцер, Г. Вайганд, Л. Милетич, Ст. Новакович[8]. А какво е положението днес и на място?

Теренните проучвания в Бобощица показаха, че към настоящия момент 50% от автохтонните носители на местния диалект (а именно г-жа Е. Манчо) определят езика си като нито македонски, нито български, а останалите 50% (в лицето на г-н Ильо Кунешка) го назовават без колебание български.

5.5. Историята на България и любовта към България – предадени устно от баща на син: „България е нашата стара татковина.“

Въпреки че никога не е бил в България и че никога не е получавал българско образование, Дядо Ильо има много силни чувства към България и българите. Твърди, че ги е наследил от татко си, че от него е научил и българския химн, както и всичко, което знае за България и за българите.

На въпроса, дали иска да види България, отговаря така:

*Е па како не сакам да одам. И ни рекое сега, шо ч'е ни завед*ат *во Булгария. Во месецот май, ни рекое, ке одиме да видиме*[9]*. Сакам да си я видам. Я сем бил во много места, во много царичине, [...] от Европа, во Франция, во Германия, во Полска, во Ческа, во Югославия, во Румуния много пата, в Унгария, и во Гарчко сам бил, а во Булгария не сам бил – тоа не чини. Требе да си я вида майка Булгария и сакам да си ода, и тоа ч'е чекам сос сарцето – да си вида майка Булгария.*

Любовта си към България Дядо Ильо обяснява така:

Е па я сакам, како да не я сакам. И е оттамо – таа е наша старата татковина. Таа е нашата стара татковина. [...]

На питането, от кого е научил думата татковина, отвръща:

Па от старците – татковина.

С радост рецитира българския химн (негова донякъде фолклоризирана версия), научен също от бащата:

Напре, бракя българи,
кай балкана да вървим,
там се страшни бой развива,
бой за живот и за смърт.
Мила родино,
ти си земен рай,
твойта убос, твойта прялес [...]
на зем немат край.
И той е вашиот имн. [...] Тоа ч'е го пиша и ч'е го читам све до сеа. И тоа от татко ми.

[8] За библиографски данни срв. българоезичната страница за Бобощица в Уикипедия.
[9] Става дума за обещание на български дипломати, впоследствие за съжаление неизпълнено.

Накрая Дядо Ильо обобщава:

Тези неща сем и[10] знал – токо мало, значи – от татко ми. [...] Татка ми сакаше много Булгария. И той – от него имам вашио имн.

И наистина, текстовете, чрез които Дядо Ильо споделя (устно) знанията си за България, българите, българския химн и т.н., са предадени по устен път от поколение на поколение, т.е. те са съвременен образец на фолклор, което ясно се проявява и в тяхната форма и съдържание.

5.6. Идеализация на българите и на българската история

Наследил силни чувства към България и една фолклоризирана представа за нея, Дядо Ильо идеализира всичко, свързано с българите – с техните качества, умения, живот и история.

Българските момичета са много добри:

Вашите чупице[11] булгарке много добре.

На българите са присъщи всякакви добри качества:

Па добри люди, доведени, добри, маºндри. [...] , работливи, земеделци, добри, юнаци, чисти.

В някои поприща са най-добрите в Европа:

Булгарите за земеделството – я от татко ми си знам тоа – за земеделството булгарите се най-добрите во Европа.

И историята на България, която Дядо Ильо разказва, е идеализирана – според нея България първа се е освободила от турска власт (което не е вярно), и то главно със свои сили (което също не е вярно), но и с голяма руска помощ. Разказът му съдържа разсъждения в славянофилски и русофилски дух:

Сакам да я вида майка Булгария и повеке за тоа, шо поради историята Булгария беше първата, шо се освободи от турците во Балканите. Тия се бориле со турчино – парвите се бориле. И си го кладае напред, и го зедемае тогай дур близко Истамбул [...] Тамо го заведое турчинот. Тамо турчинот застана и турчинот прибра да устави цели Балкан и [...] да се бегаше от Балканот – [...] сето Балкан беше под турчино тогаз. Беше на иляда осемстотин и осемдесета нещо. Добре, токо този се стори [...] во Свети Стефан[12] [...] – тамо турците со булгарите се разбрае, шо турците [...] ке бегае от цели Балкан и Булгария ке беше свободна. Добре то све, но англичаните, германците и французите не сакале да се стори тоа, чунки тоа беше со инфлуенца от славските[13] и от русите, чунки за ослободене Булгария и русите помогнале много, и тия не сакале, шо Балкано да знае, що и русите, и

[10] 'Ги'.
[11] 'Момичета'.
[12] Тоест в Сан Стефано.
[13] Тоест славяните.

булгарите се слави[14] *и така да се чувеше тука. И така си сториа друго бралище тия во Берлин [...] и го рекое така: Булгарија да се ослободи, да, туку Балканот – не, да остане под турчинот. Тия ни оставиа речи [...] трийсе години еще под турчино. Токо браво да му йе Бугарија, що се ослободи първата во Балканот от турчинот се ослободила Бугарија. Да ѝ живе нивните деца и неите люди.*

5.7. Местната топонимия като част от съзнанието за автохтонност

Българите в Корчанско (имам предвид хората с изявено българско самосъзнание) се гордеят с българския характер на местната топонимия, издаваща хилядолетното българско присъствие в областта. Освен, разбира се, колегите Д. Бело и Р. Бело, които имат и научно отношение към въпроса, и Сотир Митрев, председател на дружеството „Иван Вазов“ в областта Преспа, обича дълго и подробно да говори за местната топонимия (което също е документирано).

Оказа се, че и Дядо Ильо се гордее с отразената в селищните имена дълга („иляда години“) история на местните българи:

Свете села се са околни – много села – име[15] *иминя на български язик. [...] Токо тука турчинот беше четиристотин и петстотин години, а топонимите са иминя на местата – нема турцки иминя – български – тоʷа е чудно – како се сториа сʷите тия?* [Следват изброяване на местни селищни имена и разказ за произхода и значението им.] *Токо е чудно, шо този вече от иляда години си беа булгарите тука и устанае свите тия иминя.*

5.8. История на селището: местно предание за свещеника, превел Евангелието на български език и засрамил в спор гръцкия владика

Родолюбието на Дядо Ильо, освен че има общобългарски и регионални измерения (отразени в неговата история на България и в разказа за топонимите, свидетелстващи за хилядолетното българско присъствие в родния му край), е и свързано с чисто локалната история на родното му село. С голяма жар той разказва случка, отнасяща се до конкретна проява на Българското възраждане в Бобощица през втората половина на XIX в. – превеждането на Евангелието и въвеждането на литургия на местния говор и защитата на това дело пред корчанския гръцки владика.

Бобощенци наистина превеждат Евангелието през 80-те години на XIX в. Преводът, представен от А. Мазон (1936 : 114–116), е осъществен с гръцки букви и е дело на вече споменатия местен просветен деец Димитър Цанцо, на местния свещеник Теодор Икономо и на трима техни помощници, чиито имена не са известни.

Разказът на Дядо Ильо е предаван по устен път и не е ясно доколко отразява действителна случка и доколко е плод на фолклорно творчество. Развръз-

[14] ‘Че и русите, и българите са славяни’.
[15] ‘Имат’.

ката в него е показателна: местният свещеник оборва гръцкия владика в спор за това, на какъв език трябва да се служи в църквата. И Дядо Ильо (когато разказва случката), и Д. Цанцо (в писаните си на гръцки спомени) еднозначно наричат местния език български.

Дядо Ильо разказва пред камера въпросната история – в полуразрушената църква, където са се развивали събитията, застава на местата на действащите лица, изговаря репликите им с чувство, сочи местоположението им, жестикулира, изговаря тържествено заключителните думи:

Во Корча тогаз, во времето, ешче во турцкото време [...] пискупот[16] беше гарк – во гарърцки язик. Нашите попови имее върнато Евангелието[17] на български язик. И тука во цеърквата се литургисвеше [...] на български язик. Кога разбра той гърчино тамо, шо се туа литургисвеше на български язик, той не сакаше тоѵа да се стори и си дойде, без да каже некому, си дойде со два-три люди негови, и си дойде и устана тука пред порти. Беше во неделята на некой осем часот утрината. И веднаж сви[18] [...] кога го видое пискупот, застанае. И веднаж той почна да вика: Tí eínai autí i barbarikí glóssa; Що е той варварски язик, що се зборуѵа туа? Веднаж Икономо[19] – попот нашиот от нашто село – си греде тука [посочва с ръка] тука, тука и пред него си устави[20] тука, и му вели: Господине, вели, ти немаш право да кажиш тоа! Овие люди не знаӥат свити гарцки! Я не чина нищо друго, само чина шо да разберат зборовите на Ристоза [...] Весио милет[21] [...] почна да се зарадви, шо, кога чу така, той – пискупо, гърцки епискуп – си се варна[22] тука, отиде тамо надвор и си влезна на ланданот[23], и [...] си побегна. И така сеӥ устави да се литургиса на [...] български язик.

6. История, фолклор, самосъзнание. Изконност на българското самосъзнание в Бобощица

Битуването в съвременна Бобощица на фолклоризирани версии на:

а) историята на Третата българска държава,

б) историята на хилядолетното българско присъствие в областта на Корча,

в) историята на местната общност, етикетирана от разказващия като българска, в конкретен неин конфликт с гръцкия владика,

г) българския химн,

---

[16] ‘Епископът, владиката’.
[17] ‘Бяха превели Евангелието’.
[18] ‘Всички’.
[19] Фамилното име на свещеника.
[20] ‘Застана’.
[21] ‘Целият народ’.
[22] ‘Върна’.
[23] ‘На файтона’.

както и назоваването на собствения език български, и твърдението, че България „е нашата стара татковина“, поставят разнообразни въпроси, на които смятам да се спра по-подробно на друго място.

Известно е, че по местата, където до средата на XX в. е преобладавало българското етническо съзнание[24], можем и днес да срещнем – въпреки драматичните исторически сътресения – хора, които се смятат за българи[25]. Теренните проучвания установиха, че в началото на XXI в. такова място е и Бобощица, Корчанско. Особеното в случая е, че за разлика от много други места на Балканите в Бобощица през XIX и XX в. не е имало български просветни, църковни или други институции, не е имало български дружества и организации, нито пък българска администрация, а и човекът, чувстващ се без колебание българин – Дядо Ильо, единият от двамата последни носители на местния диалект, – никога не е виждал България и не е получавал българско образование. Основен носител на българското самосъзнание тук е фолклорът и фолклоризираният спомен за местната и за общобългарската история.

Наличните данни представят българското самосъзнание в Бобощица като старо, изконно, идващо вероятно от Средновековието (и със сигурност намиращо опора в него). Доколкото всичко, свързано с региона, бива така или иначе оспорвано, по-подробна аргументация на това становище ще бъде представена на друго място.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова-Василева 2011: Антонова-Василева, Л. Документи на езика на с. Бобощица, Корчанско (Р Албания). – В: *Македонски преглед*, бр. 3, 2011, 111–123.

Гешев 2011: Гешев, В. Алократични варианти на речевия етикет (една особеност на българоезичния дискурс в три балкански държави). – В: *Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури. Сборник с доклади от Десетите национални славистични четения, посветени на 90-годишнината от рождението на проф. Светомир Иванчев, 22–24 април 2010.* София, 2011, 82–88.

Мазон 1936: Mazon, A. *Documents, contes et chansons slaves de l'Albanie du sud.* Paris, 1936.

Милетич 1896: Милетич, Л. Седмиградските българи. – В: *Сборник за народни умотворения, наука и книжнина.* Кн. XIII. София, 1896, 153–256.

[24] Срв. „The ethnic Macedonians were considered Macedonian Bulgarians by the most ethnographers until the early 20th century and beyond with a big portion of them evidently self-identifying as such. The Slavic-speakers of Greek Macedonia and most among the Torlaks in Serbia have also had a history of identifying as Bulgarians and many were members of the Bulgarian Exarchate, which included most of the territory regarded as Torlak. Greater part of these people were also considered Bulgarians by most of the ethnographers until the early 20th century and beyond“ (Уикипедия: Bulgarians със съответни библиографски отпратки).

[25] Срв. „Nevertheless people with Bulgarian consciousness or Bulgarophile sentiments still live in the Republic of Macedonia, Greece and Albania“ (Уикипедия: Macedonian Bulgarians с библиографски отпратки).

ФОЛКЛОРНИ ПРЕДСТАВИ ЗА ПРОИЗХОД У ГОРАНИТЕ

Веселка Тончева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей, БАН, София

The text presents the community of *Goranies* in Albania and Kosovo and its images about the origin and history, documented in traditional folk knowledge, maintained only in oral form. Oral narratives, understood as a memory of the community, become possible to construct the local collective memory and local identity. Among the goranies exist many different versions about their origin and settlement of this area (Shar-Mountain). The focus is not on the historical authenticity of this versions – their most important role is the understanding of themselves of the *Goranies*.

Key words: Folk Knowledge; Narratives, Collective Memory; Gora Region and Goranies in Albania and Kosovo

Започвам този текст с уговорката, че в България гораните са сравнително слабо позната и недостатъчно изследвана група, а на Балканите наличните проучвания от XIX и първата половина на XX в. с малки изключения са под знака на една или друга политика, с превес на едни или други етнически, национални или религиозни тежнения. Тъй като у нас интересът към тази общност е относително нов – активира се едва в последните години, а в научната литература гораните присъстват в неголям брой източници, основните автори, използвани като опорни в този текст, са сръбски (или от СФРЮ). Изследването се фокусира върху конкретния аспект за произхода на общността като част от фолклорното знание и представи на гораните за собствената им история и корени. Конкретните теренни наблюдения[1] са реализирани през 2011 г. в албанската част на областта, в с. Шищавец, Кукъска Гора[2].

Гора е област, разположена между планините Шар, Кораб и Коритник, в горното течение на р. Люмник, ляв приток на р. Бели Дрин, на териториите на днешните републики Албания (9 селища – Борье, Орешек, Църнелево, Оргоста, Кошарище (Кошарища), Запод (Запот), Пакища, Шищавец, Очикле) и Косово (19 селища – Горна Рапча, Долна Рапча, Горни Кръстец (Кръстац), Долни Кръстец (Кръстац), Драгаш, Орчуша, Любовища, Радеша, Лещане, Кукаляне, Вранище, Млике, Диканце, Глобочица, Бачка, Брод, Зли поток, Крушево, Рестелица), както и 2 селища в днешната Република Македония (Урвич и Йеловяне).

---

[1] Наблюдения върху гораните са осъществени и през 2010 г. благодарение на теренна работа по проект *„Културно-историческо и езиково наследство на „съседна“ България“* с ръководител доц. д-р В. Гешев (СУ „Св. Климент Охридски“), финансиран от НФ „Научни изследвания“ – МОМН (DVU01/0426), когато е документирано празнуване на Гергьовден в друго горанско село – Борье, също на територията на албанската част на областта Гора.

[2] Двете части на Гора са познати също като Призренска Гора (Косово) и Кукъска Гора (Албания) по имената на най-близките градове Призрен и Кукъс.

За първо споменаване на някои от горанските села се смята Душановият Хрисовул, издаден през 1348 г. (с вариант 1352 г.) – според тази повеля земи, принадлежащи на горанските села, са подарени на манастира „Св. Архангели“, построен от цар Стефан Душан в Призрен. П. Сречкович допуска, вземайки предвид тогавашната практика за подаряване на богати села на църкви и манастири, че вероятно по онова време горанските села са били богати (Сречкович 1865: 1–6). Споменатите в Хрисовула села са: Брод, Радеша, Попови Дикановичи, Зли поток (хидроним), Сиштевьц, Крушево, Црнельево, Борье, Кошариште, Орчуша, Запод, Пакиша, Крстьц, Рабча, Лештани (Мишич, Суботин-Голубович 2003: 11–16).

През XV в. под името Гора е позната нахия с 27 села (Јастребов 1904: 90), изброени в Турския списък от 1452/1455 (Пешикан 1986: 63–64). Според данни от турските извори от XV и XVI в. за периода 1452/1455–1591 г. населението се увеличава петкратно (Младенович 2001: 43). Този прираст се отдава на преселения от съседните територии – от Ополье, но преселниците са главно жители на овчарските региони в Западна Македония[3]. М. Пешикан твърди, че споменатото увеличаване на населението може да се дължи на по-масови преселения от юг (Пешикан 1986: 88). В селата Урвич и Йеловяне преселниците са от Рестелица, Брод, Борье, Крушево, Лещан от края на XVIII в. (Трифуновски 1952: 413).

След Балканските войни областта Гора попада първоначално на сръбска територия, а по-късно последователно е под българско и под австро-унгарско административно управление. През 1925 г., когато окончателно е утвърдена държавната граница между Кралството на сърби, хървати и словенци и Кралство Албания, областта Гора е разделена между тях, макар за това да няма никакви географски, езикови или етнически основания (Младенович 2001: 36).

Що се отнася до произхода на общността от Гора, според някои автори гораните староседелци не могат да потвърдят произхода си и със своите фамилии напомнят власите цинцари, но без съмнение и турските юруци са оставили следа в етническия им състав (Радованович 2008: 402). Във фолклорните наративи от Гора за произхода на гораните съществуват различни версии – те са част от колективната памет на общността. Ако в случая въведа направеното от М. Халбвакс разграничение между историческата и колективната памет, от една страна, и свързването на първата с нацията, а на втората с живите групи, от друга, това би аргументирало употребата тъкмо на понятието колективна памет. Според М. Халбвакс историческата памет е поредицата от събития, за които националната история пази спомен (Халбвакс 1996: 92), което трудно би могло да се отнесе към гораните като общност, чиято „национална“ история е твърде противоречива. Тук ми се струва уместно и въвеждането на П. Нора, според когото самата история започва да се разглежда като интерпретация, да

[3] Данните за сравнението са съответно от Пешикан 1986: 63–84, 81, и Пулаха 1984: 828.

се превръща в субективна реконструкция на миналото, извършена чрез определени интерпретативни процедури, губейки ореола си на обективна и единствено вярна възстановка на миналото (Нора 1997: 234). Постановката на П. Нора дефинира историята именно като частен случай на паметта. А паметта е „споменът или съвкупността от спомени, съзнателни или не, за опит, изживян и/или митологизиран от някаква жива колективност, от чиято идентичност споменът за миналото е неразделна част“ (Нора 1997: 233).

И така, какви са спомените на гораните за произхода им като част от живата колективност на групата и като конструкт на идентичността[4] ѝ? Според една версия първата група славяни, която идва на Балканския полуостров, преминава през „северната врата“ на Балкана. Племето, идващо първо, се заселва в днешна Гора и се задържа „заради пасищата“, а етимологията на името се дължи на горите, с които е бил покрит регионът (Джогович 1996: 34). Според друга версия, близка до първата, гораните идват някъде от изток, но на Балканския полуостров „влизат“ също така през „северната врата“, която по думите на информаторите се намира някъде между Карпатите и Дунав. Според това предположение гораните произхождат от неидентифицирано племе от западните предели на Азия (Джогович 1996: 34–35). Версията за Карпатите, но не в „чист“ вид, е позната и в с. Шищавец, Кукъска Гора: „Ние... мало дошло от Македония, мало дошло от България, мало дошло от... що рече, от Карпате“[5] и „Я ке ти кажем откаде сме... (...) ове се дигнати от мали Карпати, от тайне карпатске места. (...) Майка им е Русия, бре.“[6]

Според трета версия гораните са дошли някъде от Сирия, преди турците. Защитаващи тази версия са жителите на с. Млике (Призренска Гора), които вярват, че джамията им е една от най-старите на Балканите. Като доказателство за това информаторите посочват мраморна плоча с надпис на арабски език, поставена над вратата на джамията. Подобна информация – за плочи с арабско-турски надписи, съществува и във фолклорното знание в албанската част на Гора, което се интерпретира като белег за старинност.: „... беше пишано, арабско (...) плоча, стара от пред петстотин години, на гроб, петстотин години, а колько е... а иляда, а две иляди...“[7] Според четвърта версия гораните са с кюрдски произход. Съзнанието за ориенталски произход е формирано на основата на твърдението, че в Гора е имало присъствие и на турски юруци, които са се претопили сред гораните. Юруци, но и власи споменава и М. Лутовац (Лутовац 1955).

---

[4] Проблемът за идентичността на гораните е твърде сложен и многопластов и следва да е обект на отделно изследване.

[5] Зюльбияр Кинджи (Гинджовски), р. 1952 г. в с. Шищавец, обр. средно, работил като директор на Пощата; с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

[6] Рамадан Соколи, р. 1941 г. в с. Шищавец, обр. основно, строител, земеделие; с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

[7] Чершит Аджия, р. 1948 г. в с. Шищавец, обр. основно, строител, зурнаджия; с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

Според най-популярната теза предците на днешните горани са преселници овчари от Западна Македония, А. Джогович посочва още по-конкретно долината на река Радика (Джогович 1996: 34–35). В албанската част на Гора съществува разказ, че произходът на населението в тази област се дължи на двама овчари – „класическите“ Митро и Георги, според които се дели земеделската година: „От кя дошле, шо дошле, сефте дошле двайца овчари – Митро и Гьорги, Гьоргевден ние го фестовеше[8] шо излизаме от зима, а Митровден йе, що влизаме во зима. И биле другари они двайца – Гьоргьо и Митро.“[9] Знанието за овчарлъка като поминък и като причина за заселването на областта е познато и се свързва също и с конкретната селищна история на Шищавец, Кукъска Гора: „Мие овчари сме, оригинал овчари, чобани сме...“[10]

Друга версия от с. Шищавец за произхода и за първите жители се отнася до топонимите *Илин камък, Илино бърдо, Илина река,* които се намират в землището на селото, и до името на първия заселник – Ильо: „Ова е било пред петстотини години...“[11] Дори твърдението е, че първоначалното разположение на с. Шищавец е тъкмо около тези топоними, отново поради връзката с първия заселник, „со овце чобан дошоф“[12]. Този модел за свързване на имената на селищата с конкретни имена на хора е широко познат. Според едно предание, цитирано от А. Джогович, някога в Гора са живели братя – Драго, Крсто, Куко, Льешо, Любо и Раде, и с техните имена са свързани имената на селищата Драгаш, Крстец, Кукаляне, Льещане, Любоща и Радеша (днес в косовската част на Гора). Името на Вранища произхожда от Вранеш – чобанин, който е живял там (Джогович 1996: 35). Съхранено е и предание за създаването на Борье (в албанската част на Гора) от стар *каур* (християнин) Боро (Соболев 2010: 295), а Лутовац съобщава за разказ за двама братя – Радо и Любо, основали „косовските“ Радеша и Любовище (Лутовац 1955: 286). Очевидно механизмът за „обясняване“ на имената на селищата в паметта на общността директно „избира“ най-краткия път за легитимацията и по този начин „изгражда“ историята. Както отбелязва Ж. Кандо, разграничението между история и памет се състои в това, че и двете представляват израз на миналото, но докато историята има за цел точността в неговото представяне, паметта „претендира единствено за правдоподобния му характер. Ако историята се стреми максимално да осветли миналото, паметта по-скоро се опитва да го изгради, тъй като изграждането е вътрешно присъщо за действащата памет...“ (Кандо 2001: 56).

---

[8] ‘Празнуваме’.

[9] Зик(ч)ир Ходжа, р. 1929 г. в с. Шищавец, обр. 4 кл., работил в мандра, охрана на магазини, складове, предприятия; с. Шищавец, 18 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

[10] Муса Мурати, р. 1940 г. в с. Шищавец, обр. основно, шофьор (30 години); с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

[11] Чершит Аджия, с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

[12] Муса Кинджи, р. 1958 г. в с. Шищавец, обр. основно; с. Шищавец, 22 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

В с. Шищавец регистрирах и версия за връзка на славяноезичните горани от Албания със славяноезичното население в Гърция (в конретния случай дефинирано като българско): „Горанци са дошле отнегде, от кя дошле горанце? (...) От Македония, па може от Гърция, има нашенци во Гърция“[13]; „Мало имаме от Грчке горанце, грчке бугарце. Периволи го викат грчке, а има ли Гинджевци, Периволи Гинджевске, ги викае грчке, Периволи ги викае на йезик грцке, со грци, ама булгарски грцке. Мие сме горанце овде фатене во Албания, а имаме останале во Гърция булгарци.“[14] В случая езиковата близост бива използвана като опорен, конструиращ представите за миналото фактор. Всъщност през 1900 г. В. Кънчов дефинира гораните като българи, а говора им – като „много чист“, „запазен от *арнаутски*[15] примеси“ и носещ „всички отличия на дебърското българско наречие“ (Кънчов 1900: 100–102). Тази гледна точка към произхода на общността потвърждават и авторите, участвали в експедицията в Македония и Поморавието през 1916 г. – Ст. Младенова, Й. Иванов, А. Иширков, М. Арнаудов, Д. Гаджанов. Гораните са известни и с името *торбеши,* давано им обикновено от околните българи, но тезата е, че те са местни стари жители от български род, приели мохамеданството (Иванов 1993: 140–141). Тук е уместно да отбележа, че в немалко източници, издадени в Сърбия и Югославия от края на XIX до средата на XX в. (И. Ястребов, Цвийч, М. Лутовац и др.), гораните са интерпретирани и еднозначно възприемани като сърби, което не може да се каже за съвременните сръбски изследвания, където се говори за „горанска“ идентичност и за специфичния характер на общността. Трябва да спомена и македонската гледна точка – според македонски автори като Б. Ристески гораните имат македонски произход и етническа принадлежност.

И още една теория за произхода на гораните. Краеведът и автор на множество изследвания за Гора и гораните Н. Докле, произхождащ от „албанското“ с. Борье, предлага тезата за връзка на торбешите в Гора и техния етногенезис с богомилите. Той смята, че гораните са съхранили много от богомилските доктрини и практики – светоглед, литургически практики, морал и фигурална символика. Докле твърди, че името *торбеши* е свързано с богомилството, но по мнението на други албански автори тази лексема може етимологически да произхожда от названието *„арберешии“*. Докле цитира Ш. Ходжа, че торбешите представляват сами по себе си автохтонен арберешки слой, асимилиран от пришълците власи, които са знаели също така славянобългарски език и с течение на времето по различни причини този втори език им е станал господстващ (Докле 2009: 3–4, 15, 79). Н. Докле заявява, че началото на процеса на славянизация в албанския регион на Люма може да се търси във втората половина на XII в., но дошлите се отнасят не към сърбите, а към торбешите (Докле 2009: 42–43, 44–59, 93–94).

[13] Зюльбияр Кинджи (Гинджовски), с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.
[14] Рамадан, Соколи, с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.
[15] ‘Албански’.

Така или иначе единна версия за произхода на гораните няма. За събеседниците от албанската част на Гора ясно са очертани два белега на произхода: (1) не една дестинация, от която са преселени местните жители – „Наше овде не е дойдено от едно место, от много места са овде“[16], и (2) старинност (която също има доста разтегливи рамки) – „От кога живеят гораните овде? Се знае от кое време? Не знаеме мие, не памтиме, може да има илядо године, може да има петстотине, ама... живи некой петстотин години? Не.“[17] Наблюдават се и по-конкретни предположения: „На хилядо и двеста година се дойдени ту, а се потурчиа на иляда четиристо и пеесе, иляда и петстотини, тога почне да се потурчат. Може да ги знае неко по-убаво, що ги пишуе.“[18] Още по-смело е датирането на Муса Кинджи, който е своеобразен краевед в с. Шищавец и който записва най-новата история на селото. В случая той се позовава на исторически документ за Шищавец: „Шищаец, я ке ти кажем сега. Шищаец има документ свой, още го има на две-три места, Шищаец ка беф триесе и шес фамилие во шестотин и дваесе и два година, пред илядо и четиристотин и неколько године. Документ овде йе, я не го имам, ама ке го наем, ама овде йе, го знам сигурно.“[19] Такъв документ е твърде вероятно да не съществува, но в случая това не е важното, по-съществено е, че той е въобразената опора, която с легитимиращата авторитетност на „документа“, на „написаното“ е причина за достоверността на мисленото като извор за история. И пак стигам до разграничението между памет и история, този път по П. Нора – според него паметта е спонтанно актуализираща, носена от живи групи и развиваща се постоянно, несъзнаваща последователните си деформации и дори уязвима за употреби и манипулирания. Докато историята е частичното и проблематично възстановяване, репрезентация на миналото. Тя е интелектуална дейност, предполагаща аналитичност и критичност; непринадлежаща на никого конкретно, универсална (Нора 2004: 37–46). И тъй като вече се говори за съвременната памет, „преобразувана от преминаването си в история“, а П. Нора говори и за „истинската памет“ на архаичните общества, струва ми се, че при гораните, чиито антропогеографски и културни параметри очертават една особено специфична общност, тъкмо тази е паметта, функционираща в опитите им да си обяснят собствения произход и история.

[16] Зюльбияр Кинджи (Гинджовски), с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.
[17] Чершит Аджия, с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.
[18] Зюльбияр Кинджи (Гинджовски), с. Шищавец, 19 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.
[19] Муса Кинджи, с. Шищавец, 22 юли 2011, зап. В. Тончева, Н. Ука.

ЛИТЕРАТУРА

Џогович 1989: Џоговић, А. Социјални мотиви у горанској народној лирској песми као сведочанство заједништва народа. – В: *Зборник радова XXXVI конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије* Сокобања 1989, Београд, 1989,128–132.

Докле 2009: Dokle, N. *Bogomilizmi dhe etnogjeneza e torbeshëve të Gorës së Kukësit*, Tirana, 2009.

Иванов 1993: Иванов, Й. Западните краища на Македония в етнографическо отношение. – В: *Научна експедиция в Македония и Поморавието 1916*. Съст. Петър Хр. Петров. София: Военноиздателски комплекс „Св. Георги Победоносец“, УИ „Св. Климент Охридски“, 1993, 136–150.

Кандо 2001: Кандо, Ж. *Антропология на паметта*. София, 1993.

Кънчов 1900: Кънчов, В. Гора. – В: *Трудове на българското природоизпитателно дружество. Книга I*. София, 1900, 99–103.

Лутовац 1955: Лутовац, М. Гора и Опоље – антропогеографска проучавања. – В: *Насеља и порекло становништва*. Књига 35. Београд, 1955, 232–339.

Мишич, Суботин-Голубович 2003: Мишић, С., Суботин-Голубовић, Т. *Светоарханђеловска хрисовуља. Извори за српску историју*. Књига 3, Ћирилички споменици. Књига 3. Београд: Историјски институт, 2003.

Младенович 2001: Младеновић, Р. *Говор шарпланинске жупе Гора, Српски дијалектолошки зборник XLVIII*. Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик САНУ: Београд, 2001.

Нора 1997: Нора, П. Колективната памет. – В: *Духът на „Анали“*. Съст. Л. Деянова. София, 1997, 233–237.

Пешикан 1986: Пешикан, М. Стари имена из Доњег Подримља. – В: *Ономатолошки прилози, VII,* САНУ, Одељење језика и књижевности, Одбор за ономастику. Београд, 1986, 1–119.

Пулаха 1984: Pulaha, S. *Popullsia shqiptare e Kosovës gjatë shek. XV–XVI*. Tiranë, 1984.

Радованович 1995: Радовановић, М. Антропогеографске и етнодемографске особености Шарпланинских жупа Горе, Опоља и Средске. – В: *Шарпланинске жупе Гора, Опоље и Средска: антропогеографско-етнолошке, демографске, социолошке и културолошке карактеристике*. Ред. Драгослав Антонијевић, Милован Радовановић. Београд: Географски институт „Јован Цвијић – САНУ, Посебна издања, књ. 40/II, 1995, 11–75.

Соболев 2010: Соболев, А. Н. О говоре горанов Албании в общебалканской перспективе. – В: *Косово и Метохија у цивилизацијским токовима, књига 1 – Језик и народна традиција*, Међународни тематски зборник. Косовска Митровица, 2010, 291–299.

Сречкович 1865: Срећковић, П. *Синан паша*. Београд, 1865.

Трифуновски 1952: Трифуновски, Ј. Ф. Урвич и Јеловјане – В: *Гласник Етнографског института САН*, I, св. 1–2, Београд, 1952, 409–419.

Халбвакс 1996: Халбвакс, М. *Колективната памет*. София, 1996.

Ястребов 1904: Јастребов, И. Ст. *Стара Сербіа и Албаніа, Споменик СКА XLI, Други раздел*, 36, Државна Штампарија Краљевине Србије: Београд, 1904.

ИСТОРИЈА У БУГАРШТИЦАМА*

Бошко Ј. Сувајџић

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

Through the comparison of Perash „bugarshtica**“,** its epic variations and the archive materials in Zadar and Kotor in the 17th and 18th century, we can see what and how has been memorized immediately after the event, what is subject to long and beneficial process of epic idealization and what is irretrievably lost. We begin to comprehend the epic optics through which – by the words of Aristotel's conception – events and characters are not remembered as they are, but as they need to be. We learn, or are somewhat closer to realization, which are the realias that automatically flow into the mold of epic formulas, which survive as a raw material, and which immediately and deliberately disappear from the verbal memory, because they are not valuable for a longer stay in the collective oral memory.

Key words: history, „bugarshtica**“**, „chronical song“, epic song, tradition

За однос историје и поезије у јужнословенској усменој поезији у прошлости посебно су значајне тзв. „мјесне бугарштице“, како их назива Валтазар Богишић (1878), односно бугарштице које су приповедале о догађајима локалног значаја и јунацима који су били активни у склопу хајдучког и ускочког покрета у Перасту, Рисну и Боки Которској. Поређење архивских извора у Задру и Котору и очуваних перашких бугарштица, које тематизују исте догађаје и прослављају исте јунаке, драгоцено су сведочанство о невидљивим механизмима који омогућују трансфер историјских догађаја у поетски чин, у склопу поетике усменог поетског спевавања. Поређењем перашких бугарштица, њихових десетерачких препева и архивске грађе у Котору и Задру у 17. и 18. веку, може се уочити шта се и на који начин непосредно након догађаја памти, шта подлеже дуготрајном и благотворном процесу епске идеализације, а шта се неповратно губи. Почињемо да разумевамо епску оптику која, аристотеловски речено, догађаје и јунаке памти не онаквим какви они јесу, већ онаквим какви би они требало да буду. Дознајемо, или смо донекле ближе спознаји, које се реалије аутоматски изливају у калуп епске формуле, које пак опстају као сирова грађа, а које одмах и хотимично ишчезавају из усменог памћења, јер нису вредне дужег задржавања у колективној усменој меморији.

Ова грађа нам, из компаративног аспекта, пружа бољи увид у основна правила деловања обавештајних служби у прошлости, пластично приказујући разне видове сарадње хришћана и муслиманских крајишника који се баве истим, опасним послом на немирној Граници, деле исте вредности, боре се за исте принципе, и певају исте песме на једном језику, молећи се

* Рад је урађен у оквиру пројекта „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

сваки своме богу. Тако ће нам побуде и пориви за јуначка дела, неслућена издајства и нечувене подвиге наших предака бити, ако не јаснији, оно бар разумљивији.

И, на крају, не и на последњем месту, поглед у прошлост из двојаке визуре, историјске и традицијске, пружиће нам радост читалачког уживања у драматичним збивањима чији су протагонисти, наши преци, често били у ситуацији у којој смо ми данас. У прилици да се повинују судбини која се сурово поиграла са њиховом државом, историјом, културом и друштвеном збиљом, али и да њоме овладају уз помоћ војничке храбрости и дипломатске вештине.

Двадесетпетогодишњи Кандијски рат (1645–1669) Радован Самарџић посматра као „епско доба српске историје“, доба „кад је српски народ, иако у рату две туђинске државе, изишао из таме на светлост историјске позорнице и бар на ограниченом простору дао своје јунаке и исказао своју реч, макар и епски наивно“ (Самарџић 1986: 179).

С обзиром на њихову несигурну егзистенцију, нередовне плате млетачких власти и сталне притиске Дубровчана и Турака, акције хајдука у Јадранском приморју у 17. и 18. веку нужно су усмерене на пљачку, довођење и препродају робља, на заплену стоке, робе, људи, једном речју, на економску димензију хајдуковања. Много је архивских извора који о томе говоре. Међу новским крајишницима и перашким хајдуцима уговарају се на отоку Госпе од Шкрпјела састанци за размену робља (Butorac 1928: 68). Хајдуцима се строго забрањује четовање на турској територији без млетачког одобрења (Јачов 1986: 190). Забрањују се и мегдани са турским крајишницима, како вели један сачувани проглас далматинског провидура Фоскаринија (1651) (Desnica 1950/I: 56–57). Приликом повратка са пленом, хајдуци се имају уредно пријавити властима, како би и Млечићи партиципирали у добити (Милошевић 1988: 158–159). Хајдуци, међутим, не хају много за ова наређења.

У историјској грађи бројни су примери међусобне сарадње турских крајишника и хајдучких првака у Крајини, што нам показује веома занимљива преписка Хаџи Мустај-бега и перашког капетана Трипа Штукановића[1]. У једном писму датованом у Котору, 26. јануара 1661. године, ванредни провидур са капетаном Пераста води кореспонденцију о лепим робињама које би желео да набави. Сачувана је занимљива ћирилска преписка рисанског диздара Мехмедаге Ризванагића са перашким првацима (Butorac 1928: 126). У диздаревим писмима очувана је фразеологија из песама ускочко-хајдучког круга, са позна-

[1] Хаџи Мустај-бег Трипу Штукановићу у Пераст: „От мене хаџи Мустај-бега мому старому пријатељу капетану Трипу Штукановићу, в/еле д/раго/ п/оздрављеније/. А потоме, тако да /з/наш да сам сада у Хвочи, а остале ми су куче у Казацијех /Казанци/ и ћамија и неш/т/о сиромаши хри/с/тјана, а Турака не има. Него молимо ваше госпоство, ако ви је драго вашему сви/т/лому госпоству, не д/ај/ нам палити вашиме хадуцима (!) ово пра/з/нијех куча и ћамије и ово сиромаши робити, молимо вас.“ – С. Л. – С. Д. [Фоча, 1686–1687?]. (Милошевић 1988: 303)

тим стилским обртима и десетерачком интонационом фразом[2]. У једном писму удбински и лички капетан Мустафа-ага Хуралаковић пише морлачком војводи Петру Смиљанићу „као брату и пријатељу“ са молбом да га потајно обавести о стању код хришћана, уз то шаље његовом сину Илији соколово перо да га овај носи пред јунацима те га, у мајчино име, моли „за једну турску робињицу, а ча буде право, хоћемо вам услати“ (Nazečić 1959: 151–152). Сулејман ага и Турци из Грахова поручују перашком капетану Буровићу (1648) како су ухватили везу са млетачким повереником „Радулом“, еда би се очувао мир на Граници и спасли животи и и мал крајишника (Butorac 1928: 131–132). Бег Алага из Грахова, опет, пише ћирилско писмо са Грахова капетану Јеролиму Бући (Фишкаловићу), у коме изјављује да би се радо састао са њим, али не сме од турске господе, те да ће потражити начин да се тај сусрет на Грахову оствари, будући да су стари пријатељи (Милошевић 1988: бр. 591, стр. 562). У которској грађи, изузетно драгоцена је ћирилска преписка[3]. У том контексту веома живописна и узбудљива су писма попа Радула капетану Пераста Гргуру Буровићу[4].

Салко Назечић закључује да је највећи број епских песама о хајдуцима историјског порекла, да је њихов постанак везан за одређене личности и догађаје, и да су те песме настајале непосредно иза самог догађаја (Nazečić 1959: 218).

На перашком терену, рукописне збирке народних песама Баловића и Мазаровића[5] значајне су као важан беочуг у ланцу варијаната од 17. до 19. века. Настале на локалном терену, песме из ових збирки показују низ запањујућих

---

[2] „У свем много поштованому и сваке части часне фале достоиному капетану перашкому и осталиема поглавицами перашкием од нас мегмедаге даздара рисанскога и од свиех ага ћегаига и свега шемата рисанскога (…) а потом нека знате ере дође илија ников ранен изболен штилети искрован на реченога самокреси и угнан у море тием и остао а не би остао од речениех крисковића и маргаритића ус кои конат оваке ствари чине а ви знате сами да ниесмо тако уговарали него кошуле крваве да перемо а не крвавимо зашто е што их веће мучние их е опрати него кому зле чините ми се личимо а вас авизамо за оваке работе зашто ние триеба да се згађају оваке ствари мићу нами будући сусиеди бог ви веселио“ (Butorac 1928: 127–128).

[3] И не само у которској. Врански Морлаци 1684. у молби на *српском језику* траже од Млечића да им поглавица буде сердар Смољан Смиљанић, а не губернадур Нина Фран Бортулачић (Desnica 1951/ II: бр. 34, стр. 42).

[4] Поп Радул поручује перашкој господи: „Сачувајте ви мене, а ја ћу вас од ове стране вјерно и право.“ Исти обавештајац упозорава Пераштане на припреме Турака за напад на Пераст 1654. године, а у писму Пераштанима из Дврсна, септембра 1657, истиче: „Ми смо на стражи, нећемо уснути, не могу нас без гласа преварити, уздам се у Бога“ (Милошевић 1988: 31–37).

[5] „Међу угледне Пераштане, чији ликови и данас зраче у културној историји њихова града, спадају свакако и књигољубац, писац и поморски капетан Јулије Баловић, савременик поменуте плејаде, и млађи перашки патриције Никола Мазаровић, у чијим домовима су нађени рукописи народних песама. Они представљају несумњиво драгоцен прилог за проучавање наших народних песама, нарочито песничке традиције области о којој говоримо. Иако су то два посебна рукописа, они су у уској међусобној вези. Баловићев је, по испитивању перашког историчара Срећка Вуловића, постао крајем XVII века, а Мазаровићев по нашем уверењу, негде средином XVIII века, иако на корицама носи белешку записану 1775. г. Мазаровићев рукопис је у ствари преписивачки зборник, јер се у њему налазе не само све десетерачке обраде из Баловићева него и све песме из Коловића рукописа“ (Меденица 1975: 28–29).

сродности са архивским изворима у Котору и Перасту, те се може с правом говорити о *песмама–хроникама* у вези са догађајима који су у њима опевани.

Мазаровићеву збирку чине песме мале песничке вредности, *песме-хронике*, али варијанте које су настале на терену где се одвијала жива активност перашких хајдука: „Kako je pak Mazarović svoju zbirku započeo da piše 1774, a pisao ju je napamet i prema sjećanju, a sam je bio Peraštanin, to znači da se u njoj sačuvalo mnogo više staroga nego u docnijim zbirkama“ (Nazečić 1959: 200).

Напад Турака на Пераст под заповедништвом Мехмедаге Ризванагића, рисанског диздара, остао је упамћен како у архивским изворима, тако и у народној песми из рукописа Јулија Баловића (*Како Пераштани разбише Турке Херцеговце који навалише на Пераст да га поробе на 15. свибања 1654*, Богишић, бр. 63), и десетерачком препеву из рукописа Николе Мазаровића (Богишић, бр. 64)[6]. Сам опис Перашког боја неодољиво подсећа на народну песму. Најпре, браћа Сладоје и Стјепан Стијеповићи, који су били у Рисну, у војсци агиној, поруче брату Петру у Пераст да ће пред зору Турци напасти на Пераст. Браћа, истовремено, уговоре знак како да Турци поштеде Петрову кућу за време навале. Прах и пушчана зрна деле се међу браниоцима распоређеним на 9 кула (чардака). Мехмедага улази у Пераст са северне стране, еда би оштетио кућу побратима Трипа Буровића, „vrebajući osobito njegove tri kćeri“ (Butorac 1928: 58). У бој се истиче Марко Перојевић, јунак који успева да угради непријатељски барјак. Турски заповедник гине од руке побратима хришћанина.

Народна песма описује ове догађаје у потпуности у складу са историјским догађајима, како у целини, тако и у најситнијим детаљима:

„Međutim doñivje pogibiju Mehmedaga, uvaĥen savjetnik hercegovačkoga i bosanskoga paš i poglavit pokretač turskoga napada na Perast. Pobratim ga Burović zgodi iz puše pod narančom iznad kuće Ferarine. Ta se kuća, nekad lijepa, sad u razvalinama, spominje u izvješću Julija Balovića. S gornje je strane staroga puta naprama kući Tripa Burovića, koja je s donje strane staroga puta (sada Nikovića). Aga povika pobratima, da mu Peraštani glavu ne osijeku. Ali Krsto i Lovro Kolovići dotrče, računajući, da će tako umilostiviti dužda, da ne dopanu izgona iz mjesta, koji im je prijetio. Krsto mu odrubi glavu, a Burović digne mač. Zanj mu nudiše agini potomci visoku ucjenu, ali ju on odbi. Mač snabdije srebrom po narodnu“ (Butorac 1928: 60).

У бугарштици из Баловићева рукописа (в. Богишић, бр. 63, 162–165), Мехмед-ага Ризванагић мотивацију за робљење Книна налази у похари блага и мала свога побратима, Трипка Буровића, а пре свега у отмици његових

[6] „Hroničarska, kao i prethodna, bugaršticа *o napadu Turaka na Perast 15. maja 1654* (Bogišić 63) čuva verno uspomenu na taj važan isečak iz istorije ovoga znamenitog junačkog gnezda. Reč je o iznenadnom napadu Turaka pod Mehmedagom Rizvanagićem, koji se bio zarekao sandžakbegu Čengiću da će iz Perasta odvesti dosta roblja, među njima i tri kćeri Tripe Burovića, njegova pobratima...“ (Medenica 1971: 487).

кћери. У песми се истиче перашки систем за обавештавање и узбуњивање („та перашка дивна стража“). Рањавање Мехмед-агино дато је у епској стилизацији:

Буровић га угледа из куле Мара Крилова,/Ту се намјерио,/Тере узе у руке малу пушку самогњику,/Малу пушку самогњицу Јоана сина својега,/Пераштанин јунак,

И удари Мехмед-агу под појасом јуначкијем,/Рањен ага пануо на студену црну земљу,/У врт под наранчом,/Пак се стаде потезати од камена до камена,/Да га не би јунака друга рана допанула,/Трипу изнад двора.

Народна хроничарска песма памти како два брата Коловића одсецају Мехмед-аги главу. То се међутим, мотивише тиме што Мехмед-ага има „од смрти љуту рану“ од које се не да излечити. Финална позиција погодна је за изрицање похвале храбрим Пераштанима:

Јер је Пераст по себи мало мјесто гласовито,/Али су Пераштани, ђегођер су, храбренити,/И свуда познани./Сада Богу на славу, а нами на добро здравље./То су стари чинили, нама се успомењује/За изглед јунаком;/Нег', јунаци, удрите, како који биље може.

Ова песма дугог стиха из Баловићева рукописа дословно је препевана у десетерачком метричком обрасцу у млађем, Мазаревићевом рукопису (*То исто другим размјером*, Богишић, бр. 64)[7]. Отуда је веома занимљиво погледати која одступања од историјског језгра могу да се образложе прилагођавањем жанровским и метричким конвенцијама.

Трипо бјеше у кулу Марову,/Мара крила доброга јунака;/Он угледа агу Мемед-агу,

Он узимље пушку чефердара,/Малу пушку Ива сина свога,/Тер удара агу Мемед-агу,/Под појасом под свиленим пасом./Рањен ага на земљу пануо,/А у врту под жутом наранчом,/Пак се стаде рањен потезати,/Да се уфити студена камена,/Да га друга рана не допане.

Завршетак песме је у складу са историјским чињеницама, али и са бугарштичком усменом подлогом. У једној осмерачкој поскочици о истом догађају, из Мазаровићева рукописа, попуњавају се историјске празнине о овом догађају (Medenica 1971: 488).

У овој „јуначкој поскочици“, која се вероватно певала у колу, истиче се како су и жене активно учествовале у одбрани Пераста, доносећи прах и олово бранитељима, али и непосредно суделујући у бици, попут оне чувене Кате Ђурковића, која је својом руком погубила турскога барјактара.

У другој, десетерачкој *песми-хроници* о истом догађају из Баловићева рукописа, само историјско језгро укомпоновано је у *епску формулу о гавановима известиоцима* са бојног поља. Дакле, много пре Филипа Вишњића,

[7] „Deseteračka paralela postala je neposredno po tekstu bugarština, ovde nešto pažljivijim prenošenjem, tako da im se broj stihova poklapa (113:114)“ (Medenica 1971: 488).

ова епска схема је била конституисана у усменој епској поезији, у класичном облику: лет гавранова, питања Мехмеданагиничина о исходу боја и судбини најмилијих, поражавајући одговор гавранова о погибији турске војске. Ово је показатељ како и *песме-хронике* морају да стилизују стварне догађаје у *епским формулама* како би уопште могле да буду усмено традиране. Тако се на основу знаменитог историјског догађаја у животу локалне заједнице, одмах након боја спевавају народне песме у најразличитијим метричким оквирима (бугарштица, десетерачка песма, осмерачка песма), што говори о чудесној виталности традиције. Победа Пераштана је тако силно одјекнула код хришћанског света да је осам дана после боја хрватски витез Петар Зрињски Пераштанима даровао драгоцени мач који је, према надбискупу Андрији Змајевићу, некада припадао српском деспоту Змај-Огњеном Вуку. На мачу су се налазила, поред латинских, и два ћирилска натписа[8].

ЛИТЕРАТУРА

Богишић 2003: Богишић, В. *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. књ. I, Београд, 1878. Друго, преснимљено издање. Горњи Милановац: ЛИО, 2003.

Геземан прир. 1925: Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песма. Прир. Г. Геземан. – У: *Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Прво одељење: Споменици на српском језику*, књ. XII, Сремски Карловци: Српска краљевска академија, 1925.

Јачов 1986: Јачов, М. Списи генералних провидура у Задру о бокељским хајдуцима. – *Споменик САНУ*, 1986, XXXVII.

Меденица 1975: Меденица, Р. *Наша народна епика и њени творци.* Цетиње, 1975.

Милошевић 1988: Милошевић, М. И. *Хајдуци у Боки Которској 1648–1718*, Црногорска академија наука и умјетности, Одјељење друштвених наука, Историјски извори, књ. 4, Извори за историју Црне Горе, књ. 1, Титоград, 1988.

Самарџић 1986: Самарџић, Р. Кандијски рат у српској историји. – Глас САНУ, 1986, CCCXLIII, Одељење историјских наука, књ. 5, 179–190.

Butorac 1928: Butorac, P. *Gospa od Škrpjela*. Sarajevo, 1928.

Desnica 1950: Desnica B. Istorija kotarskih uskoka 1646–1684, sv. I, SAN, – U: *Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*, treće odeljenje, knj. XIII, Beograd, 1950; sv. II, 1684–1749, Beograd, 1951.

Medenica 1971: Medenica, R. Peraške bugarštice i njihove deseteračke paralele. – U: *Serta Slavica in memoriam Aloisii Schmaus*. München, 1971, 484–491.

Nazečić 1959: Nazečić, S. *Iz naše narodne epike. I dio, Hajdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pjesma (prilog proučavanju postanka i razvoja naše narodne epike)*. Sarajevo, 1959.

[8] Други гласи овако: „С(ве)ти Николае скори в помошти и крепки вбрани тебе припадају и тебе се молју ти ми буди на помошт аз грешни раб б(о)жји Вукша Степановић“ (Butorac 1928: 119).

ИСТОРИЈА И АНЕГДОТА (ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА У СРПСКОЈ УСМЕНОЈ ХРОНИЦИ 19. ВЕКА)*

Бранко Р. Златковић

Институт за књижевност и уметност, Београд

This paper highlights several factors that influence the peculiar treatment of historical facts in the tissue of oral anecdotes, which are: a) an oral mode of transmission of historical content, then b) time and c) the spatial distance from the original event or occurrence, then g) genre features, d) variance, and f) personal (emotional) and the ideological views of informants.

Key words: history, historical fact, oral anecdotes, transposition, an epic poem, oral report, legend

Концем 18. и током 19. века, у српској култури и науци интензивирали су се спорови о односу историје и „народне историјске традиције“. Састављајући прву модерну историју српског народа, *Историју разних словенских народов најпаче Болгар, Хорватов и Сербов* (Беч, 1794/5), Јован Рајић је одлучно одбацивао народну епску историјску традицију. Нарочито се окомио на њене преносиоце који су „слепи и лажљиви“, који „више изопачавају но што уздижу славу светих… и славних краљева и деспота наших… који по трговима и улицама ударајући у струне опевају њихова дела неистинито и искварено“ (Радојчић 1952: 114). У једном писму, упућеном Јакобу Гриму, од 21. децембра 1823, најзначајнији сакупљач и уредник српских епских песама, Вук Стеф. Караџић, између осталог, пише: „Рајић много грди наше народне песме... јер је он у том погледу (као и у много чему другом) један обичан калуђер и није имао осећаја за такве ствари, него је у њима тражио историјске истине“ (Караџић 1988: 365). У другом писму, из исте године (од 21. новембра), упућеном кнезу Милошу Обреновићу, Вук такође пише да „пјесма није историја. У историји се гледа истина, а у пјесми се гледа како је измишљено и намјешћено“ (Караџић 1988: 327–328). Деценију касније, слично тврди да „у народним песмама (као готово ни у каким) не треба тражити истините историје“ (Караџић 1986: 407–408).

Разликовањем поезије и историје, Вук, бар декларативно, прекида континуитет српске историографије, утемељене на усменој историјској традицији. Он поставља основе које ће доцније заговарати тзв. критичка школа српске историографије. Године 1879, независно један од другог, Иларион Руварац и Љубомир Ковачевић одбацују народно предање према коме је краљ Вукашин

* Овај рад резултат је делатности пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (178011) који се реализује у Институту за књижевност и уметност у Београду и који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

Мрњавчевић (краљ 1365–1371) убио савладара цара Уроша (1355–1371). То је дефинитивно потврдио и Константин Јиричек (Сувајџић 2007: 247–279; Ређеп 1998: 70–88; Ђорђевић 2000: 134–139).

Против негирања уврежених традицијских мишљења побунили су се романтично орјентисани аутори. Развила се оштра полемика која се пренела и на одрицање издаје Вука Бранковића у Косовскоме бoју. Борећи се против ове заблуде коју спомињу предања, народне песме и традиционална историографија, заговорници критичке историографије доказивали су да је крило војске на челу са Вуком Бранковићем, напротив, потукло Турке 1389. године (Сувајџић 2007: 337–360). Ипак, та открића нису поништила интезитет негативне карактеризације омраженог Мрњавчевића и Бранковића, јер је традиција свакако сложена појава и не исцрпљује се свођењем на историјске истине (Самарџија 2008: 30).

Опречна схватања и искључивости са обе стране разложно је настојао да помири Стојан Новаковић. Он се, између осталог, питао: „Којим путем догађаји у самој народној историјској традицији добијају обраду, која их толико одмакне од првобитног и истинитог стања њиховог“ (Новаковић 1982: 7–12).

У настојању да, донекле, проникнемо у ову тему, размотрићемо и карактеристике, од стране истраживача, занемарених усмених анегдота у којима процеси транспозиције историјских чињеница нису нимало мање сложени, неголи што је то случај у претходно спомињаним жанровима – епској песми и историјском предању. Чак се питање веродостојности садржаја унеколико чини загонетније, с обзиром да је у анегдотама одступање од историјских чињеница мање очигледно и суптилније изражено. Ослобођене високопарних тема и тонова, под велом наводне добре обавештености, анегдоте залазе у сфере интимног, породичног и свакодневног. Често прожете шалом, досетком или пак поуком, оне своје јунаке и догађаје чине реалистичнијим, вероватнијим и пријемчивијим. Стога, услед разбијања сувопарности хроничарског причања или пак због недостатака других извора, научна историографија одувек је била знатније прожета усменим анегдотама, неголи садржајима епике, предања и легенди. На пример, Вук Караџић није никада анегдоте посебно издвајао, нити их је бележио и објављивао попут, рецимо, пословица. Међутим, он је ипак њима знатно прошарао своја ауторска биографска и историографска дела. Према томе, он је усменим анегдотама поклонио знатно поверење и упркос оној његовој познатој сумњи у поузданост усменог приповедања. На једном месту, кудећи изворе српске историографије који су „свагда били приповиједање и туђи списатељи“, Вук још додаје да се „догађаји приповиједањем искваре и у ономе нараштају, у коме су се догађали, а камо ли за неколике стотине година“ (Караџић 1969: 241).

Дакле, узроцима због којих најчешће долази до промене историјских чињеница, Вук је сматрао три важна фактора, а то су: а) усмени начин преношења историјских садржаја, затим б) временска и в) просторна дистанца од изворног догађаја или појаве. Вуковим драгоценим запажањима треба

придружити и остале чиниоце, јер размимоилажењу између историјских чињеница и њихових представа у усменој традицији, такође, доприносе: г) жанровска особеност, д) варијантност и ђ) лични (емоционални) и идеолошки ставови казивача.

а) У процесима усменог преношења историјске чињенице се преобликују, надограђују, мењају и преиначавају. Сваки посредник у томе ланцу историјску материју саображава своме приповедачком сензибилитету и таленту, али и моћи памћења, уз неминовну пристрасност процена. Остваревен у занимљивој игри речима, илустративан може бити један дијалог између устаничког вође Карађорђа Петровића и гласовитог српског просветитеља Доситеја Обрадовића, а који се у литератури сачувао у бројним варијантама. Према једној, Карађорђе и Доситеј ишли су ујутро у београдску цркву. Било је хладно и клизаво, па је Карађорђе рекао: *Пази, чичо, да не паднеш!* Доситеј одговори: *Не мари! Ако ја паднем, ја ћу и устати. Него пази ти да не паднеш. Јер, ако ти поклизнеш, оде народно дело под лед* (Маринковић 1961: 118). Према другом казивању, уз знатније формалне разлике садржаја, догађај је измештен у сасвим другу локацију. Доситеј је био у винограду на Опленцу, у Тополи „и набрао неке траве да једе као салату (што онда у нас нико није јео), а поросила кишица и поклизало се. Идући озго низбрдицом, он удари поред градске куле и, као стар човек, чешће се оклизне и готов да падне. – Чувај се да не паднеш, дедо – викну му с прозора Карађорђе. – Ниско сам, Господару и ако паднем, нећу се много убити, а нећу ни лупнути гласно. Само се богу молим да ти не паднеш са своје висине; и убићеш се и чуће се на све стране света“ (Маринковић 1961: 119).

б) У казивањима по сећању, феномен заборава игра важну улогу. Тако се налази да сведоци о истоме догађају казују потпуно другачије. На пример, када су учесници Првог српског устанка (1804–1813), Јанићије Ђурић и Петар Јокић, упитани да саопште своја сећања о првом бојуу устаника против београдских дахија у селу Дрлупи под Космајем, 24. (12) фебруара 1804. године, они су са вишедеценијске временске дистанце догађај представили сасвим опречно (Самарџић, ур. 1980: 48–51, 181–184)[1].

в) У прилог Вуковој тврдњи о просторној, односно културно-географској, удаљености информатора од самога збивања као виновнику специфичних обрада историјских чињеница можемо споменути једну карактеристичну причу. У *Путу на Исток* (1835) и *Новом путу на Исток* (1853), француски песник Алфонс де Ламартин записао је необичну причу о Карађорђевом француском пореклу. Он вели да „Црни Ђорђе није био, како је сам дуго веровао, пореклом из Србије. Рођен је у Француској, у околини Нансија, у ратничкој покрајини Лорени; али је тако добро усвојио варварске нагоне словенске расе, да се чинило да њена крв тече његовим жилама, а од Француске је сачувао само пустоловни дух“ (Ламартин 2006: 36,

[1] Видети о томе и: Вукићевић 1912: 9–15; Новаковић 1954: 114–124; Панић 1967: 87–88, 303–304; Златковић 2011: 219–222.

92–95). Настојећи да проникне у изворе овако невероватној тврдњи, Никола Банашевић, између осталог, мисли да они потичу од Карађорђеве склоности Французима, јер, након српског пораза на Каменици 1809. године који је делом уследио и због тога што Руси нису прешли Дунав и притекли у помоћ српским савезницима, Карађорђе се за помоћ обраћао Аустрији, али је и све више наде полагао у Француску која се примакла граници са Србијом (Банашевић 1976: 127–137).

г) Осим споменутих чинилаца, може бити да је особито транспоновање на историјску чињеницу извршио „притисак“ и систем усмених књижевих облика, којима аутентичност и веродостојност нису од примарног значаја, јер и сама категорија истине ту добија посебан статус. У усменом стваралаштву стилизација историјске грађе води и до суштинског мењања историјских чињеница и фактографије. Свестраним и стрпљивим истраживањем, у некојим случајевима, може се пронићи у то докле сеже фактографија или пак историографска објективност, а где и када настаје усмена приповедна стилизација. На пример, у традицији се сматра да је извесни Аврам Стојковић за кнеза Милоша Обреновића обављао послове „интимне природе“, односно да се старао око издржавања Милошевих незаконитих жена. Историчари то потврђују, јер су у једном Кнежевом пословном тефтеру пронашли и ставку која налаже да се Авраму Стојковићу издвоји поприлична сума новца за „особену потребу“. Очито да је карактеристичан садржај даље вукао у причу, па је постала занимљива анегдота. Наиме, она казује да је кнез Милош, приликом своје посете Цариграду 1835. године, султану Махмуту II представио своју свиту. Онда када је ред дошао на Аврама Стојковића вели се да се тада и сам султан томе насмејао, јер је наводно и он знао о томе Стојковићевом особитом послу (Симић 1997: 146; Гавриловић 1912: 528).

д) Такође, варијантност, као особеност усменог стваралаштва, може имати вишеструки утицај на интезитет промена историјских чињеница, од мањих и формалних промена садржаја, па до темељних прерада, у којима чак долази до месног и временског измештања, па и промене јунака. На пример, неколике приче описују и испраћај кнеза Милоша из Србије у изгнанство 1839. године. Када се отиснуо чамац низ Саву, препричавало се да је Тома Вучић Перишић бацио камен, рекавши: *Кад се овај камен из Саве врати, онда се и ти вратио* (Хаџић 1864: 297). Једна варијанта ове анегдоте наведене Вучићеве речи приписује Проти Матеји Ненадовићу (Милићевић 1891: 302). Епска песма Филипа Вишњића која пева о смрти Марка Краљевића, такође, варира овај мотив. Уочи предсказане смрти, да не би допали у турске руке, Марко убије коња Шарца, поломи сабљу и копље, а напослетку: „Узе Марко перна буздована, / Узе њега у десницу руку, / Па га баци с Урвине планине / А у сиње у дебело море, / Па топузу Марко бесједио: / ...Кад мој топуз из мора изиш’о, / Онда ‘ваки ђетић постануо!...“ (Караџић 1976: 316).

ђ) Најзад, чини се да степен историчности садржаја умногоме варира и у зависности од емотивног, односно субјективног и идеолошког става казивача. Стога, тако пристрасно и ангажовано обликоване анегдоте често речитије говоре о њиховим казивачима, него о самим јунацима и збивањима. У томе смислу, у српској традицији карактеристична је династичка анегдота. У доба владавине чланова династије Обреновића много се тога злог и ружног јавно износило у анегдотама о Карађорђу, док се у временима Карађорђевића пак негативно зборило о Обреновићима, особито о њиховом родоначелнику кнезу Милошу, а све похвално о „мученику Карађорђу“ (Љубинковић, Дрндарски 2012: 184). Илустративна је анегдота која истиче и преувеличава Карађорђево, наводно, бездушно опхођење према народу. Анегдота коју је забележио Милан Милићевић, иначе обреновићевац по убеђењу, преноси један разговор сељака о актуелним политичким догађајима, у којима је главна тема била зулум Обреновића. Да би скренуо разговор са теме, један од сељака упита: *Да ли је и за Карађорђева времена било зулума?* На то му други сељак одговори: *Е, мој брате, било је како да није; било је зулума да пропишти материно млеко; али се онда ратовало с Турцима, па је то друга ствар. Ја сам слушао, вели тај сељак даље, да је Карађорђе сам, својом руком, убио сто људи крштених Срба, па је њему све Бог опростио за то што је ришћанлук ослободио од Турака!* (Милићевић 2002: 85)

Међутим, није само Милан Милићевић својим збиркама анегдота о Карађорђу, кнезу Милошу и кнезу Михаилу био политички тенденциозан. Претходно је и Вук Караџић добро спознао пропагандну моћ усмене анегдоте, па је и похвалну биографију кнеза Милоша, као и касније његово негативно и критичко житије, засновао управо на анегдотским казивањима (Караџић 1969а: 25–122, 127–173). Посебно је проблематичан Вуков историографски рад који се дубоко уплео у вртлог династичких и политичких превирања ондашње Србије. Због тога је негодовао и Јован Хаџић (Милош Светић), један од најжешћих Вукових противника. Он је оптужио Вука за неистинито сведочење. На једном месту наводи да је Прота Матеја Ненадовић пред њим питао Вука: *Зашто Вуче онако измишљаш и пишеш којешта, као и оно, да је Карађорђе обколео с момцима Совет и пушке у Советнике управио, кад то није истина, нити је кад било, јер сам ја био Председатељ Совета и морао би што о томе знати* (Караџић 1969б: 337, 450). Вук потврђује Протине нападе, али се и бранио од оптужби, наводећи: „Године 1839. у пољеће мене је прото Ненадовић пред људима у очи корио и карао и готово ружио за ово, говорећи, да то ништа није истина... али његов братучед, г. Јефрем Ненадовић, који је и сада жив“, одговори му: „...Ја сам од мога оца и од свију старешина у Бесарабији слушао тако, као што каже Вук да је било...“ (Караџић 1969б: 55).

Противуречне тврдње аутори јемче поузданим и угледним сведоцима. Ипак, оба исказа не могу бити истинита. Најмање један, ако не и оба, морају бити неистинити. Проницљивим анализама може се нека од приповедних

верзија условно прогласити вероватнијом. Међутим, услед одсуства првостепених историјских извора, ипак се са извесношћу не може потврдити њена веродостојност. Само се у незнатном броју сведочанстава, која круже у традицији, може поузданије уствrдити степен историчности и то уколико их поткрепљује валидна документарна грађа која нам омогућава да пратимо докле сеже историјска истина, а одакле настаје приповедна стилизација. На пример, једна анегдота збори да је родољубиви Доситеј Обрадовић, по доласку у Србију 1807. године, одлучио да и сопствени живот жртвује за националну слободу. Вели се да није страховао ни 1809. године, после несреће на Каменици, када су Турци продрли дубоко у Србију и када су многи становници Београда избегли преко Саве и Дунава. Тада неко позове и старца Доситеја да бежи, а он одговори: *Ја сам добегао у своје отечество, па сад, ако оно страда, нека и мене погазе турски коњи* (Самарџић, ур. 1980: 297; Милићевић 1888: 458; Маринковић 1961: 117–118). Међутим, добро обавештени аустријски полицијски конфидент у Темишвару, Карло Леополд Ковач, саопштава вест (од 24. септембра 1809) која сасвим спори претходно споменутој Доситејевој изјави да неће напуштати Србију, ако она пропадне, него ће допустити да га погазе турски коњи. Према Ковачу, „познати екс-калуђер Доситеј Обрадовић, због садашњих ратних страхота, напустио је Београд са више других српских цивила и са свим својим пртљагом пошао је према Шапцу, одакле ће се према сигурном обавештењу, уколико се Београд мора предати Турцима и ако му буде могуће избегне пажњу на кордону, преко славонске и хрватске Војне границе, упутити Французима у Далмацију“ (Гавриловић 1985: 480).

До очигледне неподударности између историјске чињенице и њене анегдотске прераде дошло је у процесу формирања култа Доситеја Обрадовића који је био распрострањен и у предустаничкој, а потом и у устаничкој Србији (Златковић 2008: 293).

Према томе, између историје и народне традиције успостављају се посве динамични и разноврсни односи, а збир тих процеса акумулира се у традицији. Иако традицијска мишљења нису једнака историјским истинама, ипак она никада нису њихова негација. Како је већ претходно истакнуто, она свакад настају некаквим, за истраживаче, ћудљивим и загонетним поводима и при томе врше каткада естетске, друштвене, културолошке, па и религијске функције у сопственим традицијама.

ЛИТЕРАТУРА

Банашевић 1976: Банашевић, Н. Басна о француском пореклу Карађорђа. – У: *Филолошки преглед I–II*. Београд, 1976, 127–137.

Вукићевић 1912: Вукићевић, М. *Карађорђе II*. Београд, 1912.

Гавриловић 1912: Гавриловић, М. *Милош Обреновић III*. Београд, 1912.

Гавриловић 1985: Гавриловић, С. *Грађа бечких архива о Првом српском устанку I (1804–1810)*. Београд: САНУ, 1985.

Ђорђевић 2000: Ђорђевић, Н. М. *Од бајке до изреке*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
Златковић 2008: Златковић, Б. Казивања и записи о Доситеју Обрадовићу у устаничкој Србији. – У: *Дело Доситеја Обрадовића 1807–2007*. Ур. Д. Иванић, В. Јелић. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић“, 2007, 291–304.
Златковић 2011: Златковић Б. Бој у Дрлупи под Космајем. – *Весник*, бр. 38. Ур. И. Мијатовић, М. Пековић. Београд: Војни музеј, 2011, 219–222.
Караџић 1969а: Караџић, В. С. Историјски списи I. – У: *Сабрана дела Вука Караџића XV*. Београд: Просвета, 1969.
Караџић 1969б: Караџић, В. С. Историјски списи II. – У: *Сабрана дела Вука Караџића XVI*. Београд: Просвета, 1969.
Караџић 1976: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме II*. Београд: Просвета, 1976.
Караџић 1986: Караџић, В. С. *Српске народне пјесме IV*. – У: *Сабрана дела Вука Караџића VII*. Београд: Просвета, 1986.
Караџић 1988: Караџић, В. С. *Преписка II 1822–1825*. – У: *Сабрана дела Вука Караџића XXI*. Београд: Просвета, 1988.
Ламартин 2006: Ламартин, А. *Списи о Србима*. Београд: Утопија, 2006.
Љубинковић, Дрндарски 2012: Љубинковић, Н., М. Дрндарски. *Први српски устанак – од историје до „народне историје“ и њене усмене митизације*. Београд – Орашац: Наша прича плус – Задужбинско друштво „Први српски устанак“, 2012.
Маринковић 1961: Маринковић, Б. *Доситеј у говору и твору*. Београд: Нолит, 1961.
Милићевић 1888: Милићевић, М. Ђ. *Поменик знаменитих људи у српскога народа новијега доба*. Београд, 1888.
Милићевић 1891: Милићевић М. Ђ. *Кнез Милош у причама*. Београд, 1891.
Милићевић 2002: Милићевић, М. Ђ. *Карађорђе у говору и у твору*. Београд: Чигоја, 2002.
Новаковић 1904: Новаковић, С. *Устанак на дахије 1804.* Београд: СКЗ, 1904.
Новаковић 1982: Новаковић С. *Историја и традиција*. Београд: СКЗ, 1982.
Панић 1967: Панић, М. С. *Филип Вишњић*. Београд: Просвета, 1967.
Радојчић 1952: Радојчић, Н. *Српски историчар Јован Рајић*. Београд: Научна књига, 1952.
Рељеп 1998: Рељеп, Ј. *Убиство владара*. Нови Сад: Прометеј, 1998.
Самарџија 2008: Самарџија, С. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
Самарџић, ур. 1980: *Казивања о српском устанку*. Ур. Д. Самарџић. Београд: СКЗ, 1980.
Симић 1997: Симић, А. *Сећања Алексе Симића на кнеза Милоша*. Крагујевац, 1997.
Сувајџић 2007: Сувајџић, Б. *Иларион Руварац и народна књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.
Хаџић, ур. 1864: *Огледало србско*. Год. I. Св. 1–10. Ур. Ј. Хаџић. Н. Сад, 1864.

ВРЕМЕТО НА МАРТЕНИЦИТЕ

Камен Рикев

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ / Университет „Мария Кюри-Склодовска“, Люблин

The paper reflects on the Bulgarian symbol „martenitsa“ and its contemporary implications. Martenitsa is regarded as a highly representative social artifact with the potential to depict modern Bulgarian mentality with its ahistoricity, pseudo-historicity, irrationality and inclination towards general impersonal positivity. At the same time martenitsa could be used as a perfect promotional symbol of Bulgaria, prompting the inexplicability of today's national identity.

Key words: martenitsa, contemporary folklore, stereotypes, national identity

В настоящия текст предлагам няколко размишления върху феномена на мартеницата. Интересуват ме не историческият, митологичният и фолклорният пласт, стоящи зад комплекса „мартеници“ (а те са достатъчно добре изследвани в науката), а актуалната узуална, семиотична и културна функция на преплетените червени и бели конци. Мартеницата е емблематичен продукт на съвременната културна ситуация в България, характеризираща се с явен уклон към аисторичност (преминаващ в псевдоисторичност), който може да преобразява културните символи така, че те да носят съвсем различни послания в рамките на собствената национална среда и в чужбина.

Наистина, мартениците са уникално сполучливо изобретение, следствие на рефлекса на национална самоидентификация. Понеже какво са мартениците? Днес всеки има свободата да избере и вложи каквито желае значения в символа, пък и липсата на достатъчно надеждни исторически и научни **конкретни** данни за неговия смисъл допълнително спомага процеса на множене на червените и белите конци – с много положителна потенциална емоция и без много въпроси.

Изобщо няма да атакувам този символ по посока на древната му езическа магическа функция, нито плахите опити за неговата християнизация или осмисляне в съвременен контекст. Мартениците, по всичко изглежда, е най-добре да се приемат такива, каквито съществуват днес в колективната памет – „стар“ „български“ символ на настъпващата пролет и възраждащ се живот[1], окичван с пожелания за здраве и радост[2]. Но какви са културните аспекти на мартеницата, които я правят идеалния визуален израз на българското днес?

[1] За първи март като условно означение на началото на пролетта и като изземващ част от функциите на Благовец вж. Попов 1989: 60.

[2] Синтезиран израз на целия този комплекс от значения и символика вж. Попов 2006: 37.

1. Мартеницата (правенето, честитенето на Баба Марта, подаряването ѝ) олицетворява комплекс от положителни желания, които могат да се изразят най-общо и по правило нямат изключителна насоченост към адресата, а точно обратното – спазва се принципът: „Желая ти това, което и ти на мен.“ В крайна сметка пролетта ще е за всички без изключение. Така че, пожелавайки на някого „Честита Баба Марта“, не казваш нищо особено освен свидетелството за настъпващата пролет. Тази максимална **безобидност** на мартеницата е идеална за туширане на всякакви лични и конкретни пожелания и емоции към другия и по никакъв начин не обвързва пожелаващия с какъвто и да било допълнителен ангажимент спрямо адресата. Обобщавам: мартеницата е чудесен инструмент за демонстриране на общо благоразположение към някого без никакви други условности.

2. Мартеницата е напълно ирационален предмет: усуканите конци сочат устойчивост на примитивното съзнание, което тихо и неагресивно, но трайно функционира като отрицание на прогреса, техниката, културното познание. Тя е знак, в чиято магическа или очистителна функция отдавна никой не вярва, но който продължава да съдържа нашето пожелание, изразено без материална или особена естетическа стойност (работилниците за „мартенички“ и всевъзможните тънкости в изработването на продукта автоматично отнасям към проявите на съвременния кич в особено големи размери и дори детската невинност на заниманието *Да си направим мартенички* няма да смекчи тази оценка). Обобщавам: мартеницата е потресаващо безсмислен материален обект; за сметка на това се поставя на видно място.

3. Продължение на горния аргумент: непрактичността на мартеницата (не топли, не свети, не ухае, дори скъсано копче не може да се зашие с такъв конец) насочва и към друг извод – тя е идеалната материализация на колективната неспособност да се произвеждат и управляват материални блага и да се формулират конкретни духовни послания.

4. Мартениците са евтини. На практика това означава, че можеш да купиш 50–100 парчета в разни форми и да ги наслагаш по крайниците и телесата на роднини, приятели, колеги, съученици, току-що познати, като по този начин с 2–3 лева да засвидетелстваш добрите намерения към практически цялото си обкръжение. Никой няма да те заподозре в „минаване метър“, нито в прекаленост: една мартеничка на всеки знаен и всичко е просто ОК, етикетът е спазен. Обобщавам: това е идеалният шанс на сиромаха да потвърди чрез материален жест своето социално присъствие.

5. Мартениците са ярки. Просто привличат окото. Покрай приказките за „здрава и щастлива“ Баба Марта, за спорни дни съвсем естествено се актуализира и асоциацията за „красотата“ – и на празника, и на самите мартеници. С мартеницата вече ставаш посветен и украсен член на общността. С мартеница ще се накичиш, макар палтото ти да е тънко или скъсано, крачейки по кишава/кална улица, обладан от желание за настроение и „за повече красота в нашите

сърца“, покрай олющена сграда и амортизирани автобуси. Обобщавам: мартениците са чудесен и лесен начин да се противопоставиш на цялата материална реалност, която не можеш или направо не искаш да промениш; мъглявото, но безспорно положително значение на два преплетени конеца.

6. Мартениците са „древни“, „изконно български“ и подобни. Това сродява българите по-скоро с маите, нежели с някой цивилизован народ. В несъмнената древност на обичая не се влага **нищо** от неговата автентичност, но за сметка на това се налага илюзията за някакви прастари традиции, които всъщност са толкова стари, че днес никой не може да извлече писмени свидетелства или положително знание за тях. Дали сме ги наследили от траките[3]? Дали от самотракийските мистерии[4]? Дали са реликт от старобългарските вярвания? Кои са обаче Пижо и Пенда – абе няма значение, някакви шопи са. Обобщавам: под безспорния древен произход на мартениците всъщност се вижда шанс за общото изтъкване на някаква общностна „история“, „памет“, която е толкова условна, че внушава още по-древен характер, отколкото човек може да си представи. Така българинът гали националната си струна: стари сме, велики сме, мартеницата сме опазили: няма значение, колко сме нескопосни в момента – след 1000 години мартениците пак ще ги има, не можеш ли да го проумееш?

7. По всичко личи, от няколко години световният лидер в масовото производство на мартеници вече не е България. Продуктът се прави на друг континент, но е предназначен единствено за българския пазар – какво по-убедително доказателство за превръщането ни в нация експлоатираща, а не експлоатирана. А двойното удоволствие е, че за родните еснафи остава елитарната изработка на уникатни, 100% hand-made мартенички. Обобщение: мартеницата – напук на материално-духовната си безпредметност – се оказва инструмент за българско стопанско надмощие, мерило за имперския ни цивилизационен статус.

В „дълбоката древност“ и малко след нея – поне доколкото можем логически да заключим – българите са окачвали „мартеници“ по оградите, за да се предпазят от своенравието на Бабата. Тоест в този ритуал са се ръководили от първичния си страх с тактиката на слабия да умилостивят лютата Марта с нещо червено[5] (пак тази „преклонена главица...“). Естествено днес страхът отдавна е мутирал в убога карнавалност. Само дето споменатият инстинкт за съхранение все още не е преминал в градивност. Волевият му хоризонт си остава в сферата на позитивната пожелателност. Всъщност какво толкова: някои чакат Второ пришествие, други – Годо, трети – китайците, ние пък си чакаме – колективно – щъркела.

---

[3] А дори и от по-древни общества, напр. в матриархата? За Марта като женски образ и нейната капризност вж. напр. Вълчинова 1994: 43.

[4] Лозанова web.

[5] Въпреки множеството съобщения именно за умилостивяване на Марта (напр. Попов 2006: 38) Хр. Вакарелски описва тази практика обратно – като заплашване на „лошотията“ (Вакарелски 1977: 510).

И все пак очакването на щъркела съвсем не означава, че съвременна България не може да използва мартеницата като ефектен и ефективен продукт при културната промоция. Собствената ми скромна академична и житейска практика в Източна Полша ме насочва към няколко извода от прагматично естество: поради своята чудатост мартеницата притежава огромен магнетизъм за студенти, абитуриенти и всякакви свободни духове, които не са чували много за България, но са привлечени от нейната неподозирана екзотика[6]. След морето и пред кукерите, нестинарите и родната кухня мартениците могат успешно да се превърнат във водещ символ, популяризиращ и изразяващ същността на българското. Сложните въпроси започват именно от разпознаването на този символ и изпълването му със значение пред потенциалните туристи и приятели на страната. Защото пред чужденци за мартениците можем да говорим с носии, бъклица и дрян; можем да говорим с клишета като традиции, древност, мултиетнични култури, толерантност и т.н.; можем обаче и да ги изтъкнем като емблема на съвременната българска необяснимост.

ЛИТЕРАТУРА

Вакарелски 1977: Вакарелски, Х. *Етнография на България*. Второ издание. С.: Наука и изкуство, 1977.

Вълчинова 1994: Вълчинова, Г. Сечко и Марта – формирането на един митологичен комплекс в българската народна култура. – В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. Т. 2. Съст. и ред. Р. Попов. С.: „Клуб 90“, 1994, 33–77.

Лозанова web: Лозанова, В. Марта (Мартеница). 01.04.2012 <http://www.thracians.net/index.php?option=com_content&task=view&id=411&Itemid=106>.

Попов 1989: Попов, Р. Към характеристиката на българските народни вярвания, свързани с периодите на преход към зимата и пролетта. – В: *Етнографски проблеми на народната духовна култура*. Съст. Ст. Генчев. С.: БАН, 1989, 52–72.

Попов 2006: Попов, Р. *Български народен календар*. Трето издание. 2006.

[6] Бърз пример: на състоялия се ученически конкурс за презентации върху славянските страни, организиран от Люблинския университет „Мария Кюри-Склодовска“ в гр. Вишнице на 19.04.2012 г., два от четирите материала за България бяха посветени на мартениците.

ВРЕМЕ КАТАБАЗЕ У АПОКРИФИМА И УСМЕНОЈ ЕПИЦИ

Мина Ђурић

Филолошки факултет, Универзитет у Београду

On the corpus of ancient literature, especially the New Testament apocrypha and Serbian folk epic poems in the context of the epic verses of other nations, the paper observes the *katabasis* motif through the variants which contain theme of the journey to the underworld. The paper is based on the comparative researching the structure of incorporation this theme-motif model into prose and poetry, the type of protagonist and the motivation of introducing images of the underworld. Particular research is devoted to time of *katabasis* in the epic world.

Key words: time, *katabasis*, the underworld

Мотив *катабазе* (грч. *katabasis*, спуштање, силазак)[1] изузетно је чест у старим књижевностима: сумерско-вавилонској, египатској, античкој, грчкој и римској, у финским еповима, као и у средњовековним творевинама, усменој епици, поезији и прози, и оним књижевним делима која представљају сам зачетак модерног приступа литерарној грађи, наслеђу преузетом и преобликованом из старих књижевности. Када би се детаљније анализирала функција овог мотива у различитим временима и културним традицијама, закључило би се да разлози и начини његовог инкорпорирања варирају према моделу и слици света која се једним текстом прокламује као нужно усаглашена са обредно-обичајном праксом, навикама, културолошким и религијским обрасцима понашања и да је у односу на то мотив *катабазе* у књижевности увек у врло тесној спрези са поимањем времена и схватањем света уопште.

Било да се разматра структура *времена катабазе*, њена топологија, онтолошки статус, метрика, смер, ток, однос *времена катабазе* према модалности и бесконачности[2], *време катабазе* у књижевном делу (епу, епској песми, апокрифу) неопходно је посматрати на више различитих нивоа:

1. На плану сижејног модела: као *време катабазе* које пресеца, претходи или следи времену неког другог сижејног модела текста;

2. На плану догађаја, формирања слике света: као *време катабазе* које је у активном односу према догађајима из прошлог, садашњег и будућег времена (згрушњава га, сабира, сумира, замењује, надомешћује, предсказује и сл.).

Већ је и сам силазак јунака у подземни свет мотивисан узроцима и/или последицама које показују активан однос *времена катабазе* према времену прошлом, садашњем или будућем:

---

[1] Превод према *Великом речнику страних речи и израза* (Клајн, Шипка 2007: 592).

[2] Појединачна питања о *времену катабазе* дискутована су према одређеним филозофским схватањима одлика темпоралности уопште (видети Arsenijević 2003).

1. Време катабазе јунак користи да би некога вратио из мртвих и на тај начин покушао да промени догађај из прошлог времена (Инани, Иштар, Орфеј, Огњена Марија)[3];

2. Време катабазе као период боравака и искушења протагонисте у подземном свету представља јуначки подвиг, савладавање препреке коју поставља садашње време, задобијање тајанствених моћи, решавање задатка (Херакле, јунаци српске усмене епике)[4];

3. Време катабазе омогућава задобијање сазнања које може утицати на промене будућности (Гилгамеш, Одисеј, Енеја)[5].

Као што се уочава, *катабаза* представља својеврсни хронотоп, време и простор за себе, *хронотоп у хронотопу* дела. Стога је *време катабазе* у динамичком односу према целокупном времену епа, епске песме и/или апокрифа које му је претходило или које за њим следи. Структурни однос сижејног модела *катабазе* према другим сижеима у делу јесте у виду А-Б-А, јер се јунак из подземног света враћа у свет из којег је пошао. Граница два света најчешће је река[6]. Ово ангажује двослојност концептуалне метафоре *времена као воде*, *времена које тече*: време у овом случају не означава само пролазност, нити искључиво препреку, већ и хоризонтални сиже уобичајеног тока епских догађања који је вертикално пресечен *временом катабазе*, односно јунаковим преласком из једног света у други[7].

У епском свету временски след прошлост-садашњост-будућност неповратан је; представља хомоген временски континуум, састављен од јединица, временских интервала који су карактеристични за свако епско дело

---

[3] Мотивација силаска јунака у пакао у наведеним примерима је покушај спасавања драгог бића. Овима су сродне везе Гилгамеша и Енкидуа, Леминкајнена и његове мајке, тартарске девојке Кубајко и њеног брата, хавајског заљубљеног пара Хику и Кавели (за последња три примера видети Јосимовић 1964: 330). У усменој епици јужнословенских простора таква мотивација јавља се у песмама које тематизују однос Павла и његове мајке (видети МН 1890, Арнаудов 2006), Огњене Марије и мајке (народна епска песма „Огњена Марија у паклу“ (Вук II) и њене варијанте у државном издању Вукових песама (Вук VI), Петрановићевој збирци (Петрановић 1867), збиркама Матице хрватске (МН 1890)).

[4] Силазак у подземни свет чини једну од препрека у иницијацијском процесу постанка и потврде јунака, његове изузетности, натпросечности и херојске изабраности. Такву функцију има и тамновање у српским усменим песмама, у којима је тамница супституција предворја пакла.

[5] На пример, Енеја у загробни свет иде са циљем да пронађе сенку свога оца која ће прорећи будућност тројанског народа после пада тројанске престонице.

[6] У српски народним епским песмама и апокрифима место заласка сунца је *на океану, великој воденој реци*, где су туга и жалост због грешника, на западу где је река *Геон, која окружује васељену*; мученици горе *у огњу на западу*, јер пакао је *сунцу на Заоде* (река је и у античком свету граничник земље са подземљем).

[7] У народној песми (српској и бугарској), као и у српским народним бајкама, кроз пакао, који је вертикално доле, пролази се напред и назад по хоризонтали, што је другачије него представа коју о кретању кроз пакао има западна црква, где су кругови мучења постављени надоле и као гротло постају све ужи.

појединачно (циклична смена годишњих доба у спеву о силаску Иштар или Инани у подземан свет у Месопотамији, смена дана и ноћи код Хомера, каталог радова у пољу у народној епској песми). Ако континуум има делове, тј. временске интервале, подразумева се да сви делови епа не могу да буду активни нити актуелизовани једновремено, у истом тренутку, већ сукцесивно, у смени, један за другим, од прошлости према будућности. Овако постављену ситуацију мења увођење новог континуума, у овом случају *времена и простора катабазе*, који употпуњава троделну просторну и временску поделу света на подземље, земљу и надземље; пакао, земљу, рај; пакао, чистилиште, рај, прошлост, садашњост и будућност. Увођењем *катабазе* епу се омогућава троструко актуелизовање времена епског, па и ван епског света референцијалности, који истовремено подразумева прошлост, садашњост и будућност свих јунака подземља и надземља, живог и мртвог света просторно у епу врло удаљеног. Једино је у *времену катабазе* могуће једновремено понудити све делове епског континуума, што указује да својства *времена катабазе* нису само епска, већ и драмска, и лирска. *Катабаза* у епу као да је *хронотоп на међи* жанрова.

Време катабазе нуди једновремено екстраховање времена свих јунака и свих времена једног јунака у огледалу других. Названо у кантовском духу, *време катабазе* би било идеална целина унутар епа (*composita idealia*), која активира сва епска времена истовремено[8], док би све остало представљало реалну целину епа (*composita realia*) и хронолошку, сукцесивну актуелност свих делова епа понаособ. Уколико постоји и једно и друго унутар епске творевине, *време епа* се не третира као чист континуум, не више као време у једној просторној димензији, већ као хетерогена целина у више просторних димензија са елементима који пружају идеалну композицију појединих делова.

Питање топологије *времена катабазе*, њеног почетка и краја и односа према почетку и крају епа, сложеније је. И еп и *време катабазе* имају свој почетак и крај који се представљају двема дужима. Али сазнања о времену епског света (јунака, догађаја) која се стичу током *времена катабазе* често премашују време приказаних догађаја у епу. За разлику од времена почетка и краја епа и *времена катабазе*, двеју правих дужи које се никада не повезују, *време сазнања* у *времену катабазе* увек је затворен циклус, у којем сваки догађај и лик претходе и следе сами себи или свом претку и потомку. Сазнања о тим временима као да чине кружницу: идући затвореном путањом од тачке сусрета са душом у подземљу пре њеног рођења, описује

[8] О естетској и смисаоној вредности Дантеове *Божанствене комедије*, са идеалним литерарним обликовањем *времена катабазе* у односу на друго време епског и ванепског света, сведочи Михаил Бахтин: „Само у потпуној истовремености или, што је исто, у ванвремености, може се открити истински смисао онога што је било, што јесте и што ће бити (...) Учинити неистовремено истовременим, а сва временско-историјска раздвајања и спајања заменити смисаоним, ванвременско-хијерархијским раздвајањима и спајањима (...) стварна је борба живог историјског времена са ванвременском оностраном идеалношћу (Бахтин 1989: 275–276).

се лук душиног живота, да би се на истом месту и у истом катабастичком времену срела душа и после њене смрти (пример сусрета Енеје и Марцела, видети Вергилије 1964: 214–215).

Претходно се донекле повезује и са отвореношћу (епског или АБА) и затвореношћу (подземног) простора у којем време добија други смисао. Затворен *простор катабазе* омогућава сећања и предвиђања догађаја из претходних и следећих хоризонталних, отворених циклуса, чиме се дозвољава појављивање прошлог и будућег у садашњем, као индивидуалне/колективне/космолошке/психолошке успомене или предсказања у свести јунака. Време које се појми у *катабази* јесте оно могуће време које постоји пре и после *времена катабазе*, односно пре и после *времена епа*, кроз прошлост и будућност које постају доступне читаоцу у катабастичном знању јунака, иако се оне другим текстом епа неће приказати[9].

Дакле, *време које се у катабази спознаје* је кружно и затворено, *време епа* је право, сукцесивно и у њему се не догађа све *катабазом* предвиђено, а само *време катабазе* је пак у дужима разгранато и за њега би се могла употребити Ајнштајнова специјална теорија релативитета (која је увела и доказала термин хронотопа – видети Бахтин 1989: 193). Током *времена катабазе* сви тренуци се чине једновременим и није могуће установити који тренутак ком претходи. Стога када се сусретну гласници у подземном свету, услед метричког релативизма и различитих брзина којима се одвија живот на земљи и живот подземља, све о чему се говори већ се догодило или ће се догодити. *Време катабазе* је разгранато простор-време, специфични хронотоп, чвориште дужи и времена јунака, у којима се прекогницијом нивелише постојање временског смера. *Време катабазе* је локално, нераздвојно повезано са местом догађања, па је епу недопустиво да прикаже оно што се другде дешава у време када се о томе у *катабази* говори.

У случају *времена катабазе* постојање и структура времена зависе од егзистенције физичког света, без обзира на то да ли је он мртав или жив. Изразита темпоралност и хронотопичност *катабазе* одређују је пресудно антропоцентричном: *овде и сада* подземља представља се према неком *ја* које га посећује[10].

---

[9] Са Киркиног острва Одисеј се у Хад спушта ноћу, а излази пре но што божанска, ружопрста осване Зора. За ограничено време у подземљу од Тиресије сазнаје куда треба да води своју лађу у повратку, али сазнаје још нешто што превазилази епско време *Одисеје*. *Одисеја* се завршава сукобом јунака са просцима, његовом победом и примирјем са народом. Тиресија пак прориче Одисејеву судбину која сеже изван будућег времена епа, у ванепску будућност, а односи се на Одисејеву жртву захвалности Посејдону и свим осталим боговима, а онда и на Одисејеву смрт (видети Хомер 2002). Сазнање о целокупном Одисејевом времену кроз *време катабазе* јесте могућност да се разуме не само будуће време догађаја приказаних у *Одисеји* него и време лика које траје и након времена епа.

[10] У тексту *Енеиде* прилог *овде*, када је реч о подземном свету, исписан је увек италиком. Одисеј као извештај од душа умрлих у подземном свету добија слику ко је у животу, а ко није; сазнаје нешто ново о ономе што је претходило *времену катабазе*, а што није

Ако постоји сведочење (у првом или трећем лицу) о *времену катабазе*, приповеда се о времену прошлости која никада није била садашњост ни будућност, иако је углавном и само о будућности казивала. То је посебан *парадокс времена* Одисејеве *катабазе*, који *катабазу* чини могућим, актуелним, али никако и реалним светом[11].

Приповедање о *времену катабазе* посебно утиче на *метрику њеног времена*: прича о *времену катабазе* знатно је краћа од *времена катабазе* и уклопљена је у причу са другим догађајима и хоризонталним кретањима јунака. Време које јунак проведе у подземљу увек је краће од времена које протекне осталима који га чекају. У оба случаја разлог се налази у промени тачке референцијалног система (аналогно парадоксу близанаца)[12]. Време онога који остаје на земљи мери се према времену онога кога нема (одлазак је један, повратак је евентуално један, фреквенција долазности изузетно ниска, хоризонт очекивања временског пулса редак, самим тим време бесконачно дуго), док се време онога који одлази у подземље мери временом оних који му долазе у сусрет (интензивни доласци и одласци у сусретима са мртвима, фреквенција висока, хоризонт очекивања учестао, јунак се креће да би другог срео).

Без обзира на традицијско порекло жанра (еп, епска песма, апокриф), представе путовања у загробни живот дате су у форми *питања и одговора*, који у свом облику сумирају ограничено у неограниченом. На постављено питање следи одговор, што чини временску структуру затвореном, али смена *питања и одговора* може прилично дуго да траје. *Питања и одговори* конструисани су најчешће као паралелизми тако да свакој представи паклених мука одговара метонимијска замена која је оличење грехова чињених за живота.

било могуће да се прикаже у епу паралелно са Одисејевим путовањима. Душе које среће знају прошлост и будућност, али не и садашњост (као у Дантеовом сусрету са старим Кавалкантијем, који ће знати све сем тренутне судбине свога сина). За Одисејеву мајку њен извештај о Итаки јесте извештај о последњој ситуацији за њеног живота коју она памти као садашњост. *Време катабазе*, као разгранато време са временским релативизмом у оквиру хронотопа *composita idealia*, једина је могућност да живи и мртви сазнају све о садашњостима паралелних светова.

[11] У Одисејевој причи са двора краља Алкиноја подземни свет је једна у низу епизода фантастичног карактера, у којој увођењем новог приповедача Хомер прави дистанцу у односу на приказе подземног света. У карактеристичном хронотопу („Ноћ је веома дуга и бескрајна сада, и још те/ није спавању време у двору, но причај чудеса!“ – Хомер 2002: 221), јунаци и читаоци сазнају о прошлости и будућности Илиона и Итаке. Сродних примера има и у апокрифној традицији. По форми се разликује апокриф „Ход Богородице по мукама“ (дужа и краћа верзија), који је дат у трећем лицу једнине, у односу на „Откровење апостола Павла“ (прва и друга верзија), које је у првом лицу једнине као уверљива и упечатљива порука оностраног света. Апокриф „Анастасија црноризица“ у форми је сказа, што сједињује један и други образац (за текстове апокрифа видети Јовановић 2005).

[12] О томе сведочи Гуревичева студија о *Проблемима народне културе у средњем веку*: „Додир времена са вечношћу мења његову природу. Са путницима у загробном царству дешава се отприлике исто то, што се у складу са теоријом релативитета мора десити путницима на космичком броду, који се упутио у удаљене крајеве галаксије“ (Вукићевић 2011: 221–222).

Катабаза је дакле хронотоп ограничен у епу, а бесконачан у свом значењу, што га представља као *composita idealia*, пошто се бесконачни процеси разумевања времена одвијају у ограниченом временском интервалу. Време боравка у подземном свету увек је ограничено, док је пак време подземног света као таквог углавном бесконачно и „бесконачније“ него време приказано у делу.

ЛИТЕРАТУРА

Арнаудов 2006: Арнаудов, М. *Българско народно творчество в дванадесет тома. Т. IV. Митически песни.* ЕИ „LiterNet“, Второ издание. Варна, 2006.

Arsenijević 2003: Arsenijević, M. *Vreme i vremena*, Beograd: DERETA, 2003.

Бахтин 1989: Бахтин, М. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.

Вергилије 1964: Вергилије, П. *Енеида*. Превод: Младен Атанасијевић, Београд: Просвета, 1964.

Вук II 1988: Стефановић Караџић, В. *Сабрана дела Вука Караџића. Српске народне пјесме*. Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987. *Пјесме јуначке најстарије*, књига друга 1845, Београд: Просвета, 1988.

Вук VI: Стефановић Караџић, В. *Српске народне пјесме* 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање. *Пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*, књига шеста. Београд, 1899 – извор 21. мај 2012, <http://guslarskepesme.com/component/option,com_mtree/task,listcats/cat_id,473/Itemid,99999999.>

Вукићевић 2011: Вукићевић, Д. *Анархија књижевог текста: огледи о српској књижевности 19. века.* Београд: Службени гласник, 2011.

Јовановић 2005: *Апокрифи новозаветни*, приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга, 2005.

Јосимовић 1964: *Калевала*, поговор Јосимовић, Р., Београд: Рад, 1964.

Клајн, Шипка 2007: Клајн, И., М. Шипка. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2007.

MH 1890: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme. I/1. *Junačke pjesme*, knjiga prva, uredili dr Ivan Božić i dr Stjepan Bosanac, Zagreb, 1890.

Петрановић 1867: *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине: Епске пјесме старијег времена*. Скупио Богољуб Петрановић. На свијет издало „Српско учено друштво“. У Биограду, у државној штампарији, 1867.

Хомер 2002: Хомер. *Одисеја*. Превод: Милош Ђурић, Београд: Завод за уџбенике, 2002.

РЕАЛЬНОЕ И МНИМОЕ ВРЕМЯ В УКРАИНСКИХ ПОГРЕБАЛЬНЫХ ГОЛОСИННЯХ

Ирина Коваль-Фучило

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины, Киев

The features of functioning of the Ukrainian funeral laments are considered in the article, in particular their perception by listeners. Texts in that the ritual questions of lamentations are perceived by an audience as an appeal to the help are analyzed. The cases of tradition functioning are shown when an unprepared listener that does not know the local features of mourning wrong reacts on ceremonial text.

Key words: Ukrainian funeral lamentation, perception of tradition, audience of folklore

В 2012 году исполняется 100 лет со дня выхода в свет сборника украинских погребальних голосинь (причитаний), составителем которого был Илларион Свенцицкий (Свенцицкий 1912). Материал в этом издании сгруппирован за адресатом причитания: за дочерью, сыном, матерью, отцом и т. д. Сегодня в украинской фольклористике актуально издание нового академического сборника голосинь, поскольку за прошлое столетие, несмотря на попытки, изданий этого жанра больше не было. В Научном архиве Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Рыльского НАН Украины (ИМФЭ) нами выявлено несколько небольших рукописных сборников голосинь (в среднем 5–20 текстов) из разных регионов Украины. Чаще всего это записи из одного села. В начале 1990 годов была попытка создания сборника голосинь, предпринятая известным украинским фольклористом Степаном Мышаничем, но работа осталась незаконченной (Мышанич 1992). В этом собрании тексты причитаний, как и в сборнике И. Свенцицкого, сгруппированы за адресатом.

Собиранием и изучением украинских причитаний я занимаюсь уже почти 15 лет. Многолетняя работа над этим жанром, которая включает и научный анализ текстов, и полевую работу собирателя, убеждает меня в необходимости подачи текстов исследуемого жанра за локальной традицией оплакивания, которая определяет жанровые лексико-стилистические особенности построения текстов причитаний. Большая часть собранных на сегодня текстов этого жанра – это тексты на просьбу собирателя. Когда респондент произносит голосиння, он часто дает комментарий, что так плакали и за матерью, и за отцом так же, и за другими. То есть в текстах по заказу определяющей становится местная, локальная традиция оплакивания. Собранный мною материал, а это более 800 текстов, дает основания выделить пять основных ареалов украинской причетной традиции: полтавско-поднепровский, полесский, галицкий, подольский,

буковинский. В каждой такой локальной традиции есть несколько мотивов, которые характерны только для этой местности. Так, например, мотив *передать гостинец* характерен только для полтавско-поднепровской традиции и не встречается в других местностях:

Що ж вам, матінка, та передавати?
Передала б я пістомечко – так не дойде,
Передала б я поклінчик – так вітром понесе,
Передала б я яблучко – так зогніє,
Передала б я булочку – так зацвіте (ИМФЭ, ф. 1–7, ед. 793, арк. 88 ов.).

Обращение к умершему с эпитетом *добрый* характерен прежде всего для буковинской традиции оплакивания:

Ва'йльо, ва'йльо мамко наша!
Вайльо, вайльо мамко наша, добра наша! (Свенцицкий 1912: 87)

Просьба к умершему прилететь птичкой встречается чаще всего на Полесье:

А я цєбє выглядаціму, да нігдє' ні паба'чу.
А колі по'йду у полє,
Якою ты пташэчкою до мєнє' пръілєцішъ? (Каминский 1912: 38)

Количество таких примеров, когда определенные мотивы репрезентируют определенную локальную традицию, можно легко увеличить. Заданием этой статьи есть показать как раз другое явление, а именно рассмотреть нетипичные мотивы, характерные для живого исполнения причети. В таких текстах локальные особенности несколько отходят на задний план. Особенно это актуально для исполнения, которое звучит на похоронах или в поминальные дни, если потеря близкого человека очень тяжелая. Такие голосиння – это рассказ о жизни умершего, особенно о его последних днях, о причинах смерти, о горе причитальщицы.

В ИМФЭ и в Государственном архиве Винницкой области сохранились самозаписи голосинь известной украинской исполнительницы фольклора Насти Присяжнюк (1894 —1987). Рассмотрим текст, который в записях назван „Плач-бувальщина". Наводим этот текст полностью с сохранением орфографических особенностей записи.

Плаче за чоловіком Уманець Степа:
Чоловіче мій, голубе мій!
А ти ж вмер, а мені шестеро дітей покинув.
А що я з ними, малими, робити буду?
А хто їх годуватиме,
А хто на них зароблятиме?
А ми ж вдвох робили й дітей годували,

А тепер це все спаде на мої одні руки.
А хто нас порадить,
А хто нам поможе?
Підійшов Степан, рідний брат Нікіфора:
– Не плач, сестро, не вбивайся. Я візьму одну дитину до себе.
– Ой Боже мій,
А мої ж діти вічні сироти,
А їм же горе жити буде без батька.
– І я візьму одну дитину – все ж тобі легше буде, – каже брат Артем.
– Ой чоловіче мій,
А куди ж ти вибираєшся,
А на кого мене з дітьми кидаєш?
А як тебе забувати,
А що з дітьми робити?
А я ж буду вічною вдовою, – не вгаває вдова Степа.
Підходе сусід Мусій Ревера:
– Не вбивайся, сусідко, й я візьму одно дитя до себе.
А тут і кум Омелько Ульченко підходить:
– Кумо наша, не плачте, не горюйте, не побивайтеся, і я одну дитину візьму.
А тоді вже Стефа ще гірше стала плакати:
– Ой сусіди мої, родичі мої, куми мої,
Ой не забирайте всіх діток,
Ой покиньте мені хоч одно.
Що ж я, бідна, буду робити без дітей і без чоловіка?
Я ж отуманію з горя ѝ самотини.
Я ж привикла в гурті.
А підходить Попічко Іван Йосипович й розважає вдову:
– Не плач, Степо, не плач, чоловіка не вернеш, а діти всі твої будуть.
Так і було (Прысяжнюк 1966: арк. 75 об.–76 об.).

Для этой записи характерна литературная обработка, некоторая схематичность и упрощенность, которая доказывает, что текст был записан не в живом исполнении, а пересказан. Это подтверждает и комментарий Н. Прысяжнюк после текста: „Сказала цей факт, що був на похороні в с. Черемошному Погребищенського р-ну Попічко Марина Йосипівна 29. VII. 1966 року“. То есть Н. Прысяжнюк записала по-своему историю, услышанную и рассказанную другим человеком. Здесь для нас важно отметить, что такого обрядового текста причитания, в широком смысле слова, когда описана ситуация, породившая вербальный текст, практически невозможно записать на заказ. В таких случаях актуальным становится контекстуальный подход, согласно с которым, правильное объяснение возможно только с учитыванием того смысла, который

актуализируется в контексте. Речь идет о необходимости учитывать обрядово-ситуативный и обрядово-содержательный смысл причитаний (Микитенко 2010: 40). Здесь важна также исполнительская манера плакальщицы, когда текст не просто произносится, а исполняется, причем особенности исполнения придают тексту добавочных смысловых интерпретаций (Брицина 2006: 27, 111).

Приведенный выше интересный случай подмечен самими носителями традиции. В этом примере присущ момент так называемого разночтения аудиторией текста оплакивания. Причитальщица формирует текст причети с помощью повторения мотива *описание переживания за судьбу детей*, изображение их *будущих горестей*. Такие мотивы типичны для причитаний за мужем для всей территории Украины. Для их вербализации характерна гиперболизация горя и метафорические сравнения разрушенной семьи с потерянной целостью:

Ой тепер же ж кажда година сльозами обмитая.
Каждая й годинонька облилася ж слозами тепер (Полесьеведение 1998: 13).
Буде ж їх [детей] і по горах, і по долинах,
І по чужих Україна (ИМФЭ, ф. 1–2 дод., ед. 269, арк. 91).

Исполнение причитальщицей оплакивания побудило слушателей помочь ее горю: они поочередно предлагают взять в свои семьи ее детей на воспитание. Причем сама вдова не желает такого решения проблемы, когда ее детей разберут родные и соседи. Об этом свидетельствует окончание текста, которое и являет собой нетипичный мотив, который мог возникнуть только в этой ситуации. То есть слушатели неправильно истолковали поэтический мотив описания переживания за судьбу детей, восприняли его как призыв к помощи. Это пример когда реальное и мнимое будущее причитальщицы и ее детей по-разному истолковано слушателями, которые пребывали под воздействием плача. Убеждаемся, что в особо приподнятом, эмфатическом состоянии плакальщицы экспрессивность плача возрастает, при этом варьируется одна и та же мысль, вызывая у слушателей ответную реакцию сопереживания (Степанова 2003: 111). Воздействие плача было столь сильно, что побудило родных и близких предложить помощь, которая в 1960-х годах уже не была необходимой. Это мирное время, когда можно было уже и самой вдове воспитать детей и сохранить семью, что для причитальщицы особенно важно.

В записях Насти Присяжнюк находим еще один пример разночтения текста, когда обыграно незнание слушателем особенностей оплакивания. Наводим текст записи полностью.

Плаче дочка за матір'ю й приказує. А в дочки чоловік росіянин.

– Як я буду плакати, то ти тоже за мною хоч трохи приказуй для людського ока.

Ой мамочко моя рідная,
А куди ж ви вибираєтесь,
І нащо мене покидаєте? – плаче дочка.
– И меня, – додає зять.
– А що я без вас буду робити й як жити?..
– И я.
– Ой мамочко, голубочко, заберіть й мене з собою.
– Иди сама к такой матери, а я не пойду! – не витерпів чоловік (Прысяжнюк 1966: арк. 85 об.).

В архивных записях этот текст назван „Плач-юмореска“. Здесь обыгран мотив непонимания слушателем мотива *обращение к умершему взять причитальщицу с собой*. Такой мотив характерен для всей территории Украины:

Та моя й матінко рідненька,
Та забери мене з собою,
Не оставляй мене, сироти (ИМФЭ, ф. 14–3, ед. 1253, арк. 62–62 зв.).

В анализируемом случае муж-россиянин воспринимает эту просьбу „заберіть й мене з собою“ буквально и демонстрирует свое несогласие со словами жены. Здесь тоже яркий пример разночтения реального и мнимого, когда поэтический мотив воспринят как реальная просьба. Понятно, что эта ситуация вымышленная, но она очень наглядна и рельефно показывает осмысление народом восприятия текста причитания. Возникновение в народной среде таких юмористических рассказов свидетельствует о важной роли аудитории, которая по-разному могла отреагировать на слова причитальщицы. Здесь интересно, что неправильная реакция, которая и повлекла возникновение юморески, возникла у мужа-россиянина, который, согласно с логикой анализируемого текста, был не местный и не знал особенностей украинского голосиння, его традиционно-обрядовых мотивов.

Рассмотренные в этой статье случаи разночтения обрядового текста украинских погребальных голосинь, смешение реального и мнимого, в частности восприятие поэтических мотивов как реальных просьб, свидетельствует о важной роли аудитории во время исполнения текстов оплакивания. Слушатели не только влияют на содержание причети, поскольку вызывают у исполнительницы определенные соображения и воспоминания, но и по-разному реагируют на текст причети: от проникновения горем причитальщицы до полного непонимания поэтического языка голосинь. Множество подтверждений этого дают и мои полевые исследования, когда респонденты помнят, как кто-то причитал, а часто даже высказывают свою оценку услышанной причети („причитує – як з книжки читає“, „лишнє говорила“, „як артистка“ и под.). Для нас важно, что разные ситуации восприятия осмысленны в самой традиции, о чем свидетельствует наличие так называемых вторичных форм бытования причетной традиции, когда переосмысление определенных

моментов причети влечет возникновение других жанров: быличек, юморесок, которые зафиксированы в записях собирателей.

ЛИТЕРАТУРА

Прысяжнюк 1966: Присяжнюк, Н. Голосіння (плачі), записані в смт Погребище Вінницької обл. – В: *Научные архивные фонды рукописей и фонозаписей ИМФЭ*, фонд 14–3, единица 449.

Микитенко 2010: Микитенко, О. О. *Балканослов'янський текст поховального оплакування: прагматика, семантика, етнопоетика*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2010.

Свенцицкий 1912: Свєнціцький І. Похоронні голосіння. – В: *Етнографічний збірник*, Т. 31. Львів, 1912.

Мышанич 1992: Мишанич, С. Голосіння. Машинопись. – В: *Научные архивные фонды рукописей и фонозаписей ИМФЭ*, фонд 14–2, единица 472.

Каминский 1912: Каминский, В. *Этнографическое изучение Волыни*. Варшава, 1912.

Полесьеведение 1998: *Поліссязнавство: польові записи та наукові студії*. Рівне, 1998.

Брицина 2006: Бріцина, О. *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства*. Київ: ІМФЕ, 2006.

Степанова 2003: Степанова, А. С. *Карельские плачи: специфика жанра*. Петрозаводск: Периодика, 2003.

ТЕОРЕТИЧНИЙ ДОРОБОК ЮЛІЇ КРІСТЕВОЇ У КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕННІ МІЖЕТНІЧНОГО ПОЛІЛОГУ У НАРОДНІЙ ПРОЗІ УКРАЇНИ

Ірина Грищенко

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

The article is devoted to J.Kristeva's science works in the context of investigation of betweenethnic polilogue in the folk prose of Ukraine. Her works „Polilоge", „Strangers to Ourselves" and other are very actual in modern situation.

Key words: Betweenethnic polilogue, folk prose of Ukraine, Ethnic Other

Зміни у геополітичній ситуації світу внесли зміни не лише в „матеріальні" (політичні, економічні та ін.) аспекти життя людини, а й у її свідомості та світосприйнятті. Формування нових суспільних і культурних систем має безпосередній вплив на міжетнічне спілкування.

Найкращим матеріалом для вивчення міжетнічних стосунків у статиці та динаміці є фольклорні тексти як важливий аспект демонстрації народного світобачення, народної філософії, ментальності, духовного світу людини та спільноти.

Сучасна наукова парадигма характеризується зростанням наукового інтересу до поняття „полілогу", яке широко використовується на позначення багатьох життєвих явищ у лінгвістичній, світоглядній, філософській, культурологічній, соціально-політичній та ін. галузях. На думку дослідників культури буковинського пограниччя, використання поняття *полілог культур, мультикультуралізм, пограниччя культур* є свідченням актуальності цих суспільних явищ (Антошкіна, Гадинко, Красовська, Сигеда, Сухомлинов 2010: 17).

Питання дослідження полілогу у гуманітаристиці отримала своє відображення у науковій літературі кінця XX початку XXI ст. і пов'язується з роботами М. Бахтіна, В. Біблера, Ю. Лотмана, М. Бубера, Ю. Крістевої, Г. Щедровицького, Ф. Віммера, А. Гасельбаха, Є. Іванової та ін. Л. Антошкіна, О. Гадинко, Г. Красовська, П. Сигеда, О. Сухомлинов, І. Павленко та ін.

Юлія Крістева – етнічна болгарка – визначний науковий діяч: лінгвіст, психоаналітик, письменниця, філософ і т.д. – з 1960-х рр. живе у Франції. Можливо, не випадково у своїх роботах звертається до проблеми „чужого", „інакшого". М. Горлач вказує, що „дослідниця вивчає розвиток проблеми „Іншого" в усіх можливих його іпостасях – наприклад, як іноземця, що перебуває у чужій державі, як політичного вигнанця, що страждає через свої погляди, як людину, не належну до тої чи тої релігії або ж людину іншої раси тощо. „Іншим" вважається і той, хто не має жодних точок дотику до людей, поруч з якими він змушений жити" (Горлач 2011: 240). „Привертає особливу

увагу до Крістевої – це інтенсивність, можна навіть сказати, пристрасність, з якою вона переживає теоретичні проблеми, які в її викладенні раптом виявляється глибоко внутрішніми, засобом і шляхом її власного становлення. Яскраві приклади цьому можна знайти і в її статті „Полілог“ (1974), так і у всій вступній частині її книги „Чужі самим собі“ (1988) (Ильин 1996: 54). Пафос роботи Ю.Крістевої „Самі собі чужі“ полягає у тому, щоб крізь призму описаних відмінностей подолати відсторонення чужого, викликати співчуття, продукувати нову, усвідомлену єдність. Можливо, це дозволить чужому асимілюватися (Волков 2010: 47). На думку Ю. Крістєвої, усвідомлюючи у самому собі присутності чужинця, людина позбавляє себе необхідності ненавидіти його як такого. „Це симптом, який, власне, робить „ми“ проблематичним, а то й неможливим, чужинець виникає разом з усвідомленням моєї відмінності, а зникає тоді, коли ми всі визнаємо себе чужими, бунтуємо проти зв’язків і спільнот“ (Ісак 2006: 13).

Динаміка взаємин між окремими індивідами, етносами, народами вимагає пошуку форм і методів налагодження взаємин між людьми, які б враховували інтереси усіх сторін у побудові повноцінного міжетнічного полілогу. Дослідження демонструють трансформацію звичної діади етнічних „свого-чужого“ у фольклорну тріаду етнічних „свій-інакший-чужий“, яка виводить наукові висновки на якісно новий науковий рівень. На наш погляд, у цьому аспекті починає вибудовуватися міжетнічний полілог.

Для дослідження міжетнічного полілогу в аспекті фольклористики домінуючим буде використання поняття „полілог“ не позначення комунікативного процесу, а й як процес отримання, сприйняття іноетнічного фольклору та ретрансляція уже з позицій власної культури. У контексті дослідження міжетнічного полілогу у фольклорних текстах акцент на суб’єкт-суб’єктному зв’язкові є важливим, оскільки саме у цих категоріях і можливий відхід від етнічної Чужинності і моделювання етнічного Інакшого, що є свідченням інтолерантності. Процес отримання, сприйняття іноетнічного фольклору та ретрансляція уже з позицій власної культури демонструють побудову нових взаємин, гальмування відторгнення Чужого та появу етнічного Інакшого. Усвідомлення етнічної Інакшості дозволяє змінити характер, зміст і сутність міжетнічних стосунків на глибинному фольклорному рівні.

На думку Сун Міхань, у діалозі культур відбувається пізнання іншої культури через свою і, відповідно, свою через іншу „за допомогою культурної інтерпретації та адаптації цих культур одна до одної. Зіставляючи іншу культуру зі своєю, людина краще розуміє цінність і своєрідність власної культури“ (Сун 2009: 153). Ю. Лотман розглядає діалог культур як „обмін порціями інформацій“, у процесі якого культури змінюють своє положення по відношенню одна до одної: від сприймаючої до трансформуючої інформацію і навпаки. У результаті, певна культура усвідомила дійсний зміст узятого з іншої культури поняття. При чому, краще ніж культурний носій. На думку науковця,

існує можливість повного розчинення „інокультурних смислів у сприймаючій культурі“, яка стає джерелом нових текстів, які ретранслюються в інші культури. Так відбувається не лише діалог, але і полілог культур, чим досягається їх рівноправна взаємодія (Сун 2009: 154).

І. Павленко, проводячи дослідження полілогу культур на фольклорних матеріалах етносів, які проживають на території Нижнього Подніпров'я, відзначає, що „у місцях компактного проживання представники різних етносів зберегли власні модуси мислення, побутову і фольклорну культуру, про що свідчать збережені відмінності в їхній усній народній творчості“ (Павленко 2005: 4). Важливо, що в діаспорному середовищі (порівняно з прабатьківщиною) часто відбувається консервація фольклору, він зберігає свою цілісність. За висновками Н. Шумади, в іноетнічному середовищі фольклор набуває особливе значення у зв'язку з тенденцією до сакралізації власної культури, акценту пріоритетності своєї етнічної естетики, до канонізації звичаїв та обрядів (Павленко 2005: 4). Таким чином, акцентується збереження позиції „чужинності“ по відношенню до інших „етнічних сусідів“, максимального забезпечення цілісності фольклорного спадку свого етносу.

З іншого боку, фольклорні твори демонструють взаємообмін між традиціями різних народів. За висновками Ю. Лотмана, у процесі міжкультурного діалогу між опонентом та пропонентом відбувається обмін текстами „своєї“ культури і „чужої“. „У ході діалогу потоки текстів змінюють свій напрям; у момент перелому у напрямі потоку тексти перекладаються „своєю“ мовою з „чужої“. Одночасно вони піддаються трансформації відповідно до законів сприймаючої культури (Иванова 2009: 13). Свідченням функціонування фольклорного міжетнічного полілогу є численні приклади взаємообміну „у місцях спільного проживання росіян та українців в обрядовості домінує українське начало (у російських сім'ях проводять обряди Щедрого вечора, виконують щедрувальні пісні, приймають і дають гостинці щедрувальників, готують пасхальний хліб, а не сирну паску). У не обрядовому фольклорному репертуарі дуже багато українських пісень, іноді їх перекладають російською мовою, але частіше виконуються українською“ (Павленко 2005: 7–8).

Традиційні етнокультури демонструють наявність своєрідної ієрархізації Чужих: деякі інородці та іновірці виявляються менш Чужими, ніж інші, – тобто етнічно Інакшими. Так, для українця росіяни, євреї, турки, німці, татари, поляки, цигани – інородці та/або іновірці, представники Чужого етносу та/або Чужої етноконфесії (Наприклад, фольклорні казки демонструють етноконфесійну дилему: „Чий Бог старший: чи наш, чи жидівський“ (Грищенко 2009: 54), „Наш Бог і німецький Бог“ (Грищенко 2009: 55–56) та ін.). Проте іншу ситуацію можна спостерігати по відношенню до представників „близького“ етносу або ж іноетнічного сусіда, який належить до „близької“ конфесії. З одного боку росіяни для українців – представники Чужого етносу, проте, якщо персонажами оповіді є росіянин і представник

іншого етносу, то український оповідач надає перевагу росіянину. Розглядаючи ситуацію з етноконфесіями, то українці та росіяни (переважно) сповідують одну віру. Проте у фольклорній прозі зафіксовано розмежування „наш“ Бог і „московський“ Бог“ (Грищенко 2009: 54). Тобто, з одного боку росіянин – Свій (порівняно з євреєм, татарином та іншими представниками неслов'янських народів, та нехристиянської конфесії), проте, з іншого боку, він все ж таки не зовсім Свій, він етнічно Інакший. Що і дає підстави говорити, що окрім традиційної діади „свій-чужий“ з'являється фольклорна тріада „свій-чужий-інакший“.

Таким чином, у процесі дослідження міжетнічного полілогу в народній прозі України: 1) трансформація фольклорної діади „свій-чужий“ на фольклорну тріаду „свій-інакший-чужий“ є логічно обумовленим; 2) коректним та доречним є використання концепту етнічний Інакший; 3) застосування концепції етнічного Інакшого дозволить встановити механізми інтолерантності. Усвідомлення етнічної Інакшості дозволяє змінити характер, зміст і сутність міжетнічних стосунків, їх значення для налагодження міжетнічного полілогу в умовах сьогодення.

Т. Андрющенко вказує, що „в аналізі культурних цілісностей постмодерністська стратегія передбачає використання ідеї про „інакшість“, протиставлення „себе“ і „Чужого“, „інакшого“. Те, що є „культурними ланками-одиницями“, – людина, слова, значення, ідеї, естетичні категорії (естетичне як таке), філософські системи, соціальні утворення, – утримуються у своїй видимій цілісності лише завдяки активному витісненню, опозиціюванню та ієрархізації“ (Андрющенко 2008). Досліджуючи міжетнічний полілог у фольклорних жанрах, варто враховувати психологічно обумовлену специфіку сприйняття як етнічного Чужого, так й етнічного Інакшого. Співіснування та взаємодія різних етнокультур на різних рівнях сприяє стиранню чіткої межі між Своїм та Чужим, саме тут і „народжується“ етнічний Інакший. Сформовані протягом тривалого часу принципи оцінки та сприйняття етнічного Чужого досить складно трансформуються в етнічного Інакшого.

Таким чином, міжетнічний полілог виникає, коли етнічний „свій“ ретранслює культуру етнічного „чужого“ крізь призму „своєї“ культури. Відповідно, вона не є „своєю“ (з об'єктивних причин), але й не є „чужою“ – вона „інакша“. Проведене дослідження є кроком у напрямку осмислення міжетнічного полілогу в фольклорній традиції України. Наукові висновки Ю. Крістевої є важливими у продовженні дослідження міжетнічного полілогу у народній прозі України.

ЛІТЕРАТУРА

Андрущенко 2008: Андрущенко, Т. І. *Постмодернізм як протиставлення.* Київ, 2008 <http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_67/Andrushchenko.pdf>.

Антошкіна, Гадинко, Красовська, Сигеда, Сухомлинов 2010: Антошкіна, Л., Гадинко, О., Красовська, Г., Сигеда, П., Сухомлинов, О. *Особливості буковинського пограниччя: історія культурного полілогу*. Донецьк: ТОВ „Юго-Восток, Лтд", 2010 < http://suchomlynow.pl/assets/files/publikacje/Osoblywosti%20bukowynskoho%20pohranyczczia.pdf>.

Волков 2010: Волков, А. *Дискурс женщины: от Сартра к Кристевой.* – В: *Українознавчий альманах* Вип. 4. Київ, 2010, 46–52 <http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Ukralm/2010_4/Volkov.pdf>.

Горлач 2011: Горлач, М. *Концепт „Інший" у романній дилогії Доріс Лессінг „П'ята дитина" та „Бен серед людей"*. – В: Наукові записки ТНПУ: Літературознавство № 33, 2011, 239–249 <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1705/1/Gorlach.pdf>.

Грищенко 2009: *Міжетнічні стосунки в українських народних казках* / Упор., під. текстів, вст. стаття, прим., словн. Грищенко І. – К.: ЗАТ „Миронівська друкарня", 2009.

Ісак 2006: Ісак, Н. Ю. *Наративний вимір проблеми самості та іншості:* дис… на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук за спеціальністю 09.00.04 – філософська антропологія, філософія культури. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2006.

Иванова 2009: Иванова, Е. М. *Полилог как трансформация диалога в современном обществе:* автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филос. наук: спец. 09.00.01 „Социальная философия". – Томск, 2009.

Ильин 1996: Ильин, И. *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.* Москва: Интрада, 1996. <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/ilyin-poststrukturalizm.htm>.

Павленко 2005: Павленко И. Я. *Полилог культур (на материале фольклора Нижнего Поднепровья).* 2005, 1–8 <http://polonia.org.ua/2003-6/konf/04_2005/pavlenko.pdf>.

Сун 2009: Сун, М. *Диалог культур – парадигма современного социокультурного процесса. Вопросы духовной культуры*. 2009, 153–155 < http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/knp/154/knp154_153-155.pdf>.

ЦАРИГРАД КАО ТОПОС У СРПСКОЈ НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ

Славица Гароња Радованац

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

This paper discusses the significant prevalence of Constantinople as a kind of center (historical, spiritual, cosmic), in the Serbian folk song (lyric, epic and ballad), and thus becomes a sort of a topos. It discusses the topos of Constantinople as a function of the real, imaginary city (metaphors, symbols, comparisons), the epic, the „white" cities and the like.

Key words: Carigrad (Stambol), centre, topos, poetic function

Древна престоница Цариград, настала на темељима античког града Византа, вољом једног римског императора и првог хришћанина, Константина Великог, по њему названа Константинополис, са географским положајем као предодређеним да на њему поникну и трају преко хиљаду петстотина година две империје (Византијска и Отоманска), кроз своју бурну и дуговеку историју, не само да је мењао своје име (Константинопољ, Цариград, Истанбул, Стамбол), зависно од освајача, култура и народа који су у њему егзистирали или му гравитирали, већ је оставио и дубок траг у усменом памћењу, предању и народној поезији, нарочито балканских народа, као рефлекс својеврсног Центра тада јединог познатог света, поготово кроз хиљадугодишње трајање источноправославног Византијског царства, односно „византијског комонвелта". Писани трагови о Цариграду, престоници Византије, као и рефлекси усменог памћења и преношења о њему, поклапају се у слици о Цариграду као „граду градова", „чуду од градова", метафори престола на земљи, еквивалентном оном, божанском на небу, који и сам постаје метафора и усменокњижевни топос, у којем је сабрана просторно-временска оса читаве једне цивилизације и много векова након нестанка Византијског царства (Рансиман 1996: 12; Дворниковић 1991: 495)[1].

Падом 1453. под турску власт и постајући престоница Отоманске империје, мењајући име у Истанбул, у Граду се наставља континуитет идеје империјалног центра, надограђеног следећи пет векова новом (исламском) иконографијом. Али је у свести балканских народа (као поданика Османске империје), и даље у усменом предању остаје очувана, готово неокрњена, та слика Града-Центра, из којег су и даље потицала и у који су се уливала и сва њихова властита егзистенција и судбина.

Цариград је у усменој традицији балканских народа заживео још можда од самог чувења његовог имена у давној прошлости, или његовог првог

[1] Стивен Рансиман : „Хришћанском Истоку, ма ко били његови господари, Цариград је до краја остао престоница"; В. Дворниковић : „Сав Балкан и исток Европе био је обасјан културним зрацима Цариграда".

виђења, током досељавања Јужних Словена на Балкан. Блистава звуковност словенског назива римског Константинополиса – Цариград – не без песничке симболике садржане у семантици његовог имена (Цар-и-Град, „престоница земаљског цара“), учиниле су га, могуће и због тога, једним од најопеванијих Градова-престоница и у српској народној песми, у толикој мери да је Цариград прерастао у својеврсни топос, као и стајаћи топоним. Топоним Цариград у српској усменој традицији, својим семантичким својствима опстао и након смене царстава, чак се иновирајући у песнички све сложенијим и богатијим значењима, пре свега као митски центар света, да би у фолклорној свести српског народа прерастао и у поетску метафору, симбол, често хронотоп чежње за неком врстом изгубљеног (православног) уточишта. Цариград, „град-градова“ је постао оно највише мерило у колективној свести и хијерархији вредности. Све што је раскошно, велико и лепо у српској народној песми, дешава се у њему. Отуд су песничке слике у којима се спомиње Цариград, саме по себи прерасле у песничке и стилске фигуре у различитим функцијама. Тако му је српска усмена песма сачувала оно вечито, песничко место, иако то више није имао у стварној историји, мада, нарочито у епици, која је ближа историји, он егзистира и као реалан град (као место стварних збивања, често преиначен у песнички скраћени, Стамбол).

Изградња сваког Града, сакралног чина по себи, као паралелизма божанског станишта („вилински град“ као боравиште богова) и друге митске представе, у српској прозној усменој традицији Цариград повезује са чудесним настанком, о чему и Вук Караџић доноси занимљиво усмено предање у свом *Српском Рјечнику* (Караџић 1977 (1852)).

Управо стога, рефлекси Цариграда као топоса у српској народној поезији, могу се сагледати кроз неколико аспеката: а) Цариград као место збивања у српској народној песми (најстарији записи); б) Цариград као имагинарни град, песнички украс у функцији различитих стилских фигура: метафора, компарација, симбол (најчешће у лирици и лирско-епским песмама, односно баладама); в) Цариград као стваран град (географски прецизиран топоним) најчешће у епским песмама као (историјско) место радње, одакле долазе све најважније вести, наредбе („књиге“ цара), војни поход, просиоци, свадбена поворка; д) Цариград као стајаћи топоним (уводне формуле, формулативни искази), са посебним осврtом на атрибуцију „бели Цариград“.

Цариград као место радње (најстарији записи)

Један од најстаријих записа на српском језику, у којем Цариград представља доследно и „главног јунака“ песме, односно радња се у целини дешава у њему, јесте песма из *Ерлангенског рукописа* (датираног око 1720; даље ЕР), чија уводна слика Града гради митопоетску слику света: *Расла јабука сред Цариграда,/ Врх је пустила до ведра неба,/ Гране пустила до црне земљице,/*

Цвеће залила белим бисером,/ Под њим прострта мека постеља,/ Пуна наструта румен/ом ружицом,/ На њој седи Јела девојка./ Ту ми долети до три голуба,/ До три голуба, сва три од цара...(*ЕР,* 1720, бр.10). Дата у форми раскошне стиховане бајке, са алегоријом тројице просилаца (голубова), одлука девојке доследно се заокружује избором треће понуде, односно пристанком девојке да се уда за цара, који је „са војском“ одводи себи за жену. Још један запис сличне вредности, налазимо на самом крају ЕР (бр. 205). Недвосмислена је древност уводне слике са византијским „пиргама“: *Град градила лепа Јана,/Град на Дунаву, пирге на мору,/ У Цариграду од суха злата... (ЕР, бр. 205, 1720).* Цариград се спомиње у завршном стиху као део те скупе погодбе, као нешто, заправо, ненаплативо. Песнички облесак стварног изгледа и време које алудира на доба Византије, чини овај запис веома драгоценим.

Цариград као имагинарни град (метафора, симбол, компарација, песнички украс, стајаћи епитет / топоним)

Цариград, чије име постаје симбол свега најбољег и најлепшег у људској машти, постепено прераста у песничку слику, топос, у којем се сажимају сви елементи бајковите имагинације, а ово опет, кроз песничке украсе, прераста у усменом памћењу у посебне стилске фигуре (епитет, метафору, симбол, лирски паралелизам, компарацију) као и формулативне склопове (уводне формуле – инвокације, стајаћи топоним), нарочито нашавши своје место у српској усменој лирици и у лирско-епским песмама (баладама).

Тако већ у збиркама „женских пјесама“ Вука Караџића, проналазимо низ примера где се Цариград појављује као имагинарни град у различитим песничким функцијама. Тако у једној краљичкој песми сликом Цариграда, поентиран је обредни смисао (женски рођајни принцип) кроз стихове: *Ој девојко плава!/**Чула ти се (х)вала,Чак до Цариграда…***(Вук, I, 162)

И у обредној песми „Калопер Перо и вита Јела“ (Вук I, бр. 376), наилазимо на мушко-женски дијалог у обредној поворци, чију поенту представља Цариград као већ оформљена метафора Центра света: *...Отвори врата, Перо!/ -А што ће врата, Јело?/ Да прође војска, Перо…/ Из кога града, Јело?.../* ***Из Цариграда, Перо,/ Из Цариграда*** (Вук, I, 376).

Сличан је пример просидбене песме „Прстен од злата“ (Вук, I, САНУ, 13), чија је радња такође смештена у имагинаран (рајски, златан) простор, такође фокусиран топосом Цариграда.

Цариград као имагинаран град, бајковито је место царског/ божанског престола, али и митски простор обитавалишта вила (које захтевају еквивалент људске крвне жртве – уградњу јуначких костију у темеље града), прерастајући у доследну компарацију, где је највиши поредбени члан представа Града: *Град градила бјела вила као Цариград:/ Љепше га је саградила него*

Цариград.../ Па бедеме граду гради, чудом чувене,/ Све од силне коњске коси и од јуначке,/ На ћошкове људске главе златом жикане...(Вук, V, 252)

Такође, у песми „Љепша од виле“ (Вук, I, САНУ, 80), простор огледања лепоте смртне жене и виле, је такође Цариград, с тим што победу односи жена, којој и вила на крају признаје првенство. И девојачка лепота се мери само са таквим градом. У примеру песме „Злато материно и Јово Будимлија“, простор Цариграда је тек уводни оквир – паралелизам, такође за приказ надземаљске лепоте девојке: *Шетало се злато материно/* ***По калдрми испод Цариграда.****..* (Вук, 663, I, САНУ)

Статус уводне формуле у лирској песми добили су и стихови о завади за девојку због лепоте (коју срећемо у ЕР као већу целину), међу којима су обавезно по рангу и хијерархији, један (или два) просиоца из Цариграда: *За њу су се бани завађали,/ Девет бана из девет земаља,/* ***И три цара из три Цариграда!...*** (Милеуснић, (1998) 52).

Такође, Цариград као рефлекс трговачке моћи и центра света представља и мерило квалитета, духовног и материјалног, однегованог укуса и стандарда. Опис лепоте девојачке кошуље начињене од најквалитетнијег материјала из Цариграда, еквивалентан је њеној лепоти, а момкова љубав такође мора бити достојна тога: *Ој девојко, драга душо моја!/ Драга ми је и кошуља твоја (...)* ***Увезла си три дуката златна,/ И четири свиле Цариградске!*** (Вук, I, 439).

Квалитет накита и дарова за жену или девојку, увек се мери пореклом или вредношћу са самим „градом градова“: *На руци јој девет прстенова,/ Сваки вриједи до девет градова,/* ***Сама бурма вриједи Цариграда!...***(Милеуснић, 189).

И у другом примеру, ђердан девојке Стане која се такмичи по лепоти са Сунцем, такође је дат у сјајним метафорама којима се приказује богатство њеног накита: *Девет струка, за девет дуката/* ***Двије струке за два Цариграда!*** (Милеуснић, 49).

Мирис као чулна сензација, која се активира као чудо, и његов ефекат, такође се везује за Цариград, одакле долази потврда о слави, успеху, значају и издигнућу из постојеће стварности: *У Милоша дуња у обору (...)* ***Мирис пада – чак до Цариграда!****...*(Милеуснић, 50).

Цариградске капије и зидови очигледно нису били само плод маште и имагинације, већ, вероватно и реалне слике и усменим путем преношени ванредни утисци бројних путника и трговаца. У српској лирској песми, они су само оквирни увод, поредбени члан, да се њиховом лепотом прикаже, углавном, девојачка лепота: ***Цариграде, лијепо ли те хвале!/ Лијепо те не звали!/*** *Да с' на теби деветера врата,/ И десета од сувога злата...*(Обрадовић (1995)142, Милеуснић (1998), 49).

Најзад, као простор и најважније иницијације, свадбе, Цариград је чест топос у свадбеним песмама, где је сама слава и чудесност овог имена и места не само украс, већ и гранично место обредног прелаза, дакле и опасности, што иницира савет за посебно ритуално понашање, током проласка свадбене

поворке кроз овај град: ***...Када дођеш според Цариграда,/*** *Гледаће те све цареве слуге;/ И сам Царе гледаће с чардака*...(Беговић, 1885, 30).

Имагинарна географија у лирској песми, најзад, може да споји и неспојиве географске тачке. Тако у једном примеру, жена се жали мужу да је свекрва намерно шаље далеко по воду, када два митска топонима у овом случају добро функционишу: *Шаље мене за Дунај, на воду,/* ***Дунај тече испод Цариграда...*** (Рајковић, 1869, бр. 224).

Цариград у српској лирској песми, најзад прераста у доследну метафору – скраћено поређење („*О Ужице, мали Цариграде*!“ (Вук, I, 672), или: „*Нови Саду, мали Цариграду*!“ (Вук, САНУ, I, 360).

Врло је занимљиво да се Цариград јавља и као стајаћи топоним, у шаљивим лирским песама типа „смијешно чудо“, тј. спој немогућих ствари у фантастичним представама типа: *...Пуче пушка усред Сења града/* ***Уби цара усред Цариграда!...***(Обрадовић, (1995) бр. 197), односно (Вук, I, САНУ,353).

Цариград као реалан град (у јуначкој епици и бугарштицама)

Категорија Цариграда као реалног града, у српској усменој поезији готово се у потпуности жанровски поклапа са јуначком епиком (дестерачким песмама и бугарштицама). У њима је чак присутна једна значајна константа: у песмама из старијих времена, чешћи је спомен Цариграда (свакако као рефлекс времена византијског царства), да би се потом Град све чешће спомињао као османска престоница (Стамбол). У песмама „средњих времена“, спомен Цариграда се нагло губи и скоро се уопште не помиње, да би у песмама најновијих времена, топоним Цариград поново „васкрсао“, тј. актуелизовао се на историјској позорници, свакако иницран стварним међународним догађајима током 19. века. Функције Цариграда као топоса у епици се своди на најфреквентније: вест, заповест („књигу пише царе из Стамбола“), место радње (робовање, бекство, путовање у Цариград, поход војске).

Можда је најинтересантнији приказ најстарије слике Цариграда, односно Конснтинопоља, у песми „Часни крсти“, у којој се доследно спомиње оснивач Цариграда, цар Константин Велики, и опева тренутак његовог примања хришћанства: *Вино пије* ***царе Костадине,/ У лијепу месту Цариграду***... (Вук, II, 17).

Такође, уводне формуле, инвокације у епским песмама старијих времена представљају често Цариград као место проласка или циљ пута: *Појездише до два побратима,/ преко красна места Цариграда*...(Вук, II, 60). Треба напоменути да најстарије епске песме дугог метра (бугарштице) у себи такође чувају топоним Цариград, али углавном са свешћу да је то већ вековима центар Османског царства. У бугарштици бр. 46 („Попијевка од Свилојевића“), Цариград је место утамничења овог витеза, кроз дијалог његове заручнице и Месеца: *Јеси видил в Цариграду мога млада Свилојевића,/ Заручника мога?...*

Од тада, све чешће се „град градова“ именује као Стамбол, нови центар Османске империје (најчешће такође са атрибуцијом „Стамбол бијели“), одакле стижу све заповести „цара у Стамболу“. Најчешћа инвокација (*Књигу пише царе од Стамбола*...(„Смрт војводе Пријезде“, Вук II, 83), односно, Стамбол добија атрибуте града из којег долазе сваковрсне (историјске) несреће, оличене кроз честе (турске) војне походе:…*А пред њоме* (војском – прим. С. Г.) *царе сераксаре,/ Од Стамбола, од царева стола,/ Он ће на вас брзо ударити...* (Вук,САНУ, IV, 50). Ропство под Турцима оличено је насилном удајом племкиња попут примера (Вук, САНУ, II, 64), где Јерина удаје ћерку Мару „У славноме граду Цариграду“ (за турског султана Мурата II), односно преласка у ислам појединих великаша, попут сина Херцега Стефана (Али-бег Херцеговић, Богишић, 199). Најзад бекство из ропства (у Стамболу) тема је велике епске баладе „Ропство Јанковић Стојана“ (Вук, II, 25).

Као што је напоменуто, у епским песмама најновијих времена, топоним Цариград се нагло поново актуелизује, захваљујући, пре свега, новој ситуацији на међународној сцени („Царица московска и цар Татарин“, Вук, IV, САНУ, 2; „Истрага потурица“, исто, бр. 13), са свешћу о повратку Цариграда као поновног центра хришћанског православља, кроз спомен цара Константина и цркве Свете Софије (…*Кад Цариград Грци изгубише*..., Вук, IV, САНУ,40), чиме се најављује – пад Отоманске империје.

Бели Цариград – као топос у српској усменој (епској) поезији

Као што смо приметили, атрибуција Цариграда је најчешће исказана сталним епитетом „бели“ или значењима приближним томе, са низом песничких нијанси: „стојни“, „сјајни“, „славни Цариград“, не само као рефлекси још неумрле византијске традиције, већ и као митске метафоре свеопште божанске светлости и божанског престола. Бело у санскриту, потом и у свим словенским језицима, посредно означава божанску светлост.

Синоним Града као божанске престонице је древни модел уграђен у све системе митског мишљења. Генеза настанка града би се могла успоставити од тренутка градње „вилинског града као боравишта богова“ (Detelić; Ilić 2006: 78), преко „градње града од жртвених костију“, до епског топоса „бели град“ који почиње да означава „ограду“, „градину“, „зидину“, нарочито уз градове који су стајали уз обалу мора, или уопште, уз неку воду (реку) (Detelić ; Ilić 2006: 76). Могуће је, да је Цариграду међу првима припао епитет белог града.

Но, Стамбол као османска престоница (такође атрибуиран као „бели“), све чешће је симболизован у лику „црног Арапина“, као митско место хтоничних сила зла и мрака, уопште, доњег света: *Подиже се црни Арапине,/ Од Стамбола, града бијелога...* (Вук, САНУ, IV, 4). Митска опозиција бело (град / светлост) – црно (зло, доњи свет), кроз активиран митски архетип: змаја-ослободиоца, оставља завештање да ће Цариград поново синути старим сјајем:…*Од њега се Стамбол с морем тресе...* (Вук, САНУ, IV, 181).

ЛИТЕРАТУРА

Беговић 1885: Беговић, Н. *Српске народне пјесме из Лике и Баније*. Загреб, 1885.

Богишић 1878: Богишић, В. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Горњи Милановац: Лио (репр.), 2003.

Вук I: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме.* Београд: Просвета, 1953.

Вук I САНУ: Караџић, В. Ст. *Српске народне песме из необјављених рукописа. Књига прва: Различне женске пјесме.* Прир. Ж. Младеновић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 1973.

Вук II: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије.* Београд: Нолит, 1977.

Вук II САНУ: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа. Књига друга пјесме јуначке најстарије.* Прир. Ж. Младеновић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 1974.

Вук III: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*. Београд: Нолит, 1977.

Вук IV САНУ: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа*. *Књига четврта: пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу.* Прир. Ж. Младеновић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности, 1974.

Вук V: Караџић, В. Ст. *Српске народне пјесме женске. Књига пета.* Ур. Љ. Стојановић. Београд: Државно издање, 1898.

Дворниковић 1991: Дворниковић, В. *Карактерологија Југословена.* Београд: Драганић (репр.), 1991.

ЕР (1720): *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Изд. Г. Геземан. Сремски Карловци: СКА. Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. Прво одељење, књ. XII, 1925.

Караџић 1977: Караџић, В. Ст. *Српски Рјечник.* Београд: Нолит, 1977.

Милеуснић 1998: Милеуснић, С. *Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге.* Прир. С. Гароња-Радованац. Загреб: СКД Просвјета, 1998.

Обрадовић 1995: Обрадовић, М. *Српске народне пјесме из Западне Славоније.* Прир. С. Гароња-Радованац. Топуско-Нови Сад: СКД „Сава Мркаљ“, 1995.

Рајковић 1969: Рајковић, Ђ. *Српске народне песме из Славоније*. Нови Сад: Матица српска, 1869.

Рансиман 1996: Рансиман, С. *Пад Цариграда 1453*. Нови Сад: Матица српска, 1996.

Detelić, Ilić 2006: Detelić, M., Ilić, M. *Beli Grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima.* Beograd: SANU – Balkanološki institut, pos. izdanja 93, 2006.

ВРЕМЕ И ИСТОРИЯ В СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ, ЛИТЕРАТУРИ И КУЛТУРИ

Сборник с доклади от Единадесетите национални славистични четения
19–21 април 2012

Том II
ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ. ФОЛКЛОР

Българска
Първо издание

Съставители: *Ани Бурова, Диана Иванова*
Елена Христова, Славея Димитрова
Цветанка Аврамова

Редактор *Иван Крумов*

Формат 70x100/16
Печатни коли 33

Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
www.press-su.com