

В ТЪРСЕНЕ НА ТИПА ГЕРОЙ

МАРИНЕЛИ ДИМИТРОВА

През 1895 година излизат две книги, чиито художествени амбиции се доближават, — втората част на „Драски и шарки“ от Иван Вазов и „Бай Ганьо“ от Алеко Константинов. Жанровата неординерност, особено на втората, шокира тогавашната литературна критика, но общата тема — проблемът за съвременния живот, за съвременния българин, предизвиква съпоставителни оценки. В списание „Български преглед“ Беньо Цонев отбелязва: „Тъкмо пред Великден столицната публика ба дарена“ с две писани яйца: „Бай Ганьо“ и „Драски и шарки—2“¹. Бях сам свидетел, как се харчеха като топъл хляб казаните две нови книги на двамата наши писатели и как тия две книги бяха дневният въпрос през великденския празник тая година. А този интерес към съчиненията на Вазова и Константинова, това движение, което размърдва умовете у нас, макар и за няколко дена, показва, че нашите поети са увеличили струната на българското сърце, сполучили да задоволят не твърде възискателния вкус на българската публика.“¹

Очевидно е, че тематично и двете се вписват не само в контекста на литературата на 90-те години, но също така и на читателските търсения от периода. Литературната им съдба обаче е по-различна. Докато „Драски и шарки“ остава едно от добрите произведения на Вазов, то името на героя на Алеко се превръща в нарицателно, в което често се влият идеологически национални и психологически тълкувания. Или, казано по-точно, книгата на Вазов заявява и застива в своето присъствие в литературната история, докато произведението на Алеко генерира непрекъснато нови значения, предизвиква по-често диалога на времето със себе си, по-често се мества в културното битие. Може би проблемът за културното битие на двете книги има значимост и на равнището на естетическата оценка, но не това е целта на този текст. Пояснителните подзаглавия и на двете подсказват полето на общи значения: „Очерки из столичния живот“ пише Вазов, а за „Невероятни разкази за един съвременен българин“ разказва Алеко. Заявяват се два литературни модела на действителността — на столичния живот и на героя на 90-те години. Какъв е механизъмът на тези модели, как се изгражда светът в тях, как функционира героят и как се създава той — това са част от проблемите, които те представят пред литературната история. Като основа за анализ ще послужат двата текста — от една страна, цикълът разкази на А. Константинов, и от друга — цикълът „Кардашев на лов“, вграден като последна, завършваща част на очерците на Вазов. Свързващите общи герои — бай Ганьо и писателят Кардашев, предполагат и особената циклична структура на двете произведения. Докато това на Алеко е една книга, съставена от две части, разполагащи героя в две различни пространства — „Бай Ганьо тръгна по Европа“ и „Бай Ганьо се върна от Европа“, то цикълът за приключенията на писателя Кардашев е само част от доста разнообразните по характер очерци от „Драски и шарки“ и дори се въз-

¹ Цонев, Беньо. — Български преглед, 1895, кн. 6, 111—112.

приема като едно завършено цяло. В „Периодическо списание“ в рецензия се отбелязва: „Че какво ли няма в тази драска! Има в нея всичко. Тя е един вид литературно потпури, съставено от всякакви разнородни епизоди и нашарено с разноцветни ями и пришивки, каквато, казват, била дрехата на стария цинически философ Менипа.“²

Ще анализираме поотделно композиционните и структурни особености на двете произведения, за да проследим общите или различни начини, чрез които се изгражда светът в тях.

Разказите на Алеко започват със силно натоварената с подтекстови и метафорични значения фраза: „Помогнах на бай Ганя да смъкне от плещите си агарянския ямурлук, защото си той една белгийска мантия — и всички рекоха, че бай Ганьо е вече цял европеец.“ Конотацията на метафорите „агарянски ямурлук“ и „белгийска мантия“ не са затруднявали изследователите, според които това са сигнали, ситуиращи героя в историческото време³. Много важно обаче е функционалното значение на тази фраза в контекста на книгата именно като уводно, с това, че въвежда герой, който отваря книгата като познат. Неговото явно известно на всички съществуване се потвърждава и от следващото изречение: „Хайде всеки от нас да разкаже нещо за бай Ганя.“ И така — книгата започва, създавайки висока степен на метафоричност и условност — подчертавайки сказовия характер на темата, от една страна, и демонстрираната ѝ познатост, т. е. конкретност — от друга. Открито се въвежда ситуацията на разказване, на езиковост, която ще определя героя, ще го назовава. Така се влитат в дистанцията между читател и герой разказвачите, в повечето случаи преки участници в действието със задачата устно да представят героя. А самият той се отдалечава от читателя и се вмества в едно натоварено със сравнения, обяснения и интерпретации пространство. Героят се разполага между читателя и съответния разказвач опосредствано чрез словото. Бай Ганьо действа, приказва, но винаги е под око разказващият за него. Той е обект на интерпретация. Не просто участва в случката, представят се възможните психологически обяснения на поведението му. Чрез серията от действия на героя се създава традиционната илюстративност в начина на изображение на героя. На места разказвачът служи само като провокатор в хода на действието или успоредява различни начини на отреагиране („Бай Ганьо пътува“, „Бай Ганьо на изложение в Прага“). Образът на бай Ганьо се изгражда в съотношения, той е обговорен в различни езикови ситуации, в пресечните точки на различни свидетели, в дистанцираното разказване от трето лице („Бай Ганьо у Иречека“, „Бай Ганьо прави избори“). Героят е манипулиран чрез езика на другите. Образът му образува с нови или потвърждаващи се качества и непрекъснато се поставя корективът на възприемането му. Типичен пример е разказът „Бай Ганьо в Дрезден“. Поведението на героя не просто се описва от разказвача, то се интерпретира, разпъва се между различни културни кодове и значения. Реакциите на героя не се третираат само еднопосочно отрицателно. С насладването на разказите те провокират публицистична обобщеност, извеждат се стилистично на равнището на изказване с пряка дидактична насоченост. Конкретността на поведението му се разбива в различните ракурси и дистанции, чрез които непрекъснато се представя. В самия текст се извежда в нарицателно името му: „Аз съм в състояние да се възхитя, да се забравя, да се захласна до екстаз от хубавите наши меланхолични народни песни, но от български песни, а не от онези гнуснави пародии на чуждестранните вулгарни песни, които байганьовците ни представят изкълчени до неузнаваемост чрез онези цигански форшлаги и къртения на гърлото с пиянски трели и фиоритури.“⁴ По същия начин се разглежда и един от основните мотиви в поведението му — мотивът за простотията.

² Оков, Ив. Вазов. „Драски и шарки“. — Периодическо списание, 10, 1895, 49—50, с. 214.

³ Йовева, Румяна. Бай Ганьо — мит и реалност. — Литературна мисъл, 1989, № 5, с. 42.

⁴ Константинов, А. Съчинения. С., 1970, т. 1, с. 66.

Той присъства в съзнанието за героя в отрицателния си вариант: „Не е прост бай Ганьо.“; в оценката му за чуждия свят около него: „Ама проста работа тия немци“ и в интерпретационния си вариант при обяснението на разказвача: „... или „знам аз“, с което види се искаше да ми препоръча, че не е прост“. Мотивът функционира огледано в различни съзнания. Той е константен в качеството си на аргумент и вариращ на равнището на оценката. По подобен начин функционира в текста и описанието на героя. В няколкото бегли споменавания той влиза с постоянни и повтарящи се атрибути — червения пояс, бялата („нашенски бяла“) риза, дисагите. Описанието не се разширява, то по-скоро се повтаря, напомня се. Присъствието на героя не се развива в текста (особено в първата част), то нараства, повтаря се на фона на различни контекстови значения. Героят, за когото се разказва, с непоследователности на устния разказ, създаващ се в компания, е предпоставено фрагментарен като присъствие. Той не се превръща в проблем, не предизвиква дискусия, не се спори за него. Той просто се обговаря, описва се чрез различните възможности на езика. Нахлуват различни стилове, вместват се в различни пространства, функционират различни жанрове (разказ, писмо, възвание), чиято единствена цел е непрекъснато да създават героя. В статията си „Двумоделността на „Бай Ганьо“ М. Неделчев отбелязва разликите между двете части на книгата: „Това са за първата част — смеховата култура на неформалния интелигентско-приятелски кръжок „Весела България“ и по-специално устният речев план на нейното проявление, и за втората част — писмената реалност на политическите борби за този исторически момент от историята на България. При това тези семиологически среди са не само основа, те не само дават относително завършен материал за вторично моделиране, но са и тема, и предмет на изображение в творбата.“⁵ „Актът на конкретизация“, за който се говори в тази статия, може да се приеме само на равнището на познатото историческо пространство, на конкретните политически имена и събития. Повтаря се обаче същият начин на представяне на героя. Налице е отново бохемският кръг, чийто предмет на разговор е Бай Ганьо. Познатата среда, в която се развива действието, предизвиква просторни асоциативни отклонения. По-силно е заявена езиковата манипулация, чрез която героят оперира света около себе си, прекроява го чрез своя език. Докато тези, които го наблюдават, се опитват да ги изградят в ситуацията на диалогичност, то той вече проявява уменията да борави с различни езици, свеждащи се за него до средство, с което може да се прекроява светът. Ефектът е странна метаморфоза — този герой, който се ражда във и чрез наслагването на различни езици, се идентифицира с полето от значения, които се създават около него, и ответно се разтваря в неопределеността на снопа от значения, които го предполагат. Колкото и парадоксално да е това, в тази метаморфоза е същността на героя. Ако за тези, които го създават, той е част от света около тях, то той в самия себе си изчерпва света, лишавайки го от моралните и нравствени императиви, съдържащи се в принципите на словестност на тези, които го наблюдават.

И така — героят, въведен като познат, всъщност се създава в пространството на книгата като резултат от сблъсъка на различни езици, на различни културни и битови равнища. Във и чрез него се осмисля чуждото и българско културно битово и политическо пространство. Той не се опознава в процеса на представяне, а се разпростира в обема на книгата, завоюва постепенно предпоставената от словестността дистанция, насича я с присъствие и ответно я интерпретира. Героят не се обяснява. Той изцяло се обективира в разказаността. Експлицира се в динамиката между конкретни пространствени и исторически координати, типични обществени ситуации и различни стилове и езици, които ги представят. Ако трябва да говорим за някаква проблематизация на героя, тя е в края на третия очерк от втората част: „Твоите братя, вярвам, не са такива, какъвто си изобразен ти, Бай Ганьо, но те са засега на втори и трети план; те едва сега почват да заявяват за своето съществуване, а пък ти, ти си налице,

⁵ Неделчев, М. Социални стилове и критически сюжети. С., 1987, с. 51.

ствието се простира в диахрония. Ефектът на излъганото очакване дискредитира „високото“ историческо минало. Открива се друг свят, с друга логика, с други обяснения. Но писателят не ги изследва, не ги назовава. Той ги санкционира: Дистанцията между автор и герой тук е предарително постулирана. Такава тя се запазва до самия край. Неназованата и неосмислена в цикъла драма, това е всъщност безпомощното насилие на езика на реализма над действителността. Именно насилие се оказва илюзията за реализъм. Старият език се оказва неспособен да интерпретира ново време, но също така неспособен да разбере това. Решението: „Нека бъде сатирата!“ е всъщност не толкова присъда над времето, а по-скоро признатата невъзможност да се осъществи диалог. Дистанцията между твореца и обекта на изображение се задълбочава, тя се извежда на нивото на открития и константен естетически коректив, който се налага императивно върху диктувания от реалността текст. Прокламираната в началото обективност, подчертаната липса на функционалност на свой ред се оказва фикция. Неосъзнатата като такава обаче, тя не организира в себе си мислите, които произвежда. Всъщност става подмяна на обектите — проблемът не е героят, проблемът е в този, който го търси. Но в рамките на самия цикъл не се създава равнище, на което той да се интерпретира. Така че в текста се създават две полета — търсещото обект художествено съзнание (писателят Кардашев) и достоверният градски живот (с подчертана претенция за достоверност), които не създават зона на общи значения, а взаимно се отричат. В рамките на художественото цяло, каквото представлява цикълът, художествеността се самоунищожава; воювайки за своята естетическа нормативност. Не трябва да забравяме обаче, че „Кардашев на лов“ е само част от едно по-голямо цяло, каквото представлява книгата „Драски и шарки“, чийто художествени задачи се покриват с тези на писателя Кардашев. В този смисъл цикълът играе ролята на метатекст в рамките на цялата книга. Имплицитната творческа задача на „Драски и шарки“ се експлицира на две равнища: чрез жанровото разнообразие и разнородни текстове и чрез вторичното им обговаряне в откритото им поставяне като художествен проблем. В този смисъл цикълът насочва своите значения назад в текста, опитва се да го обясни, да го осмисли отново, да обоснове необичайната структура на книгата. Жанровото и многообразие и многоезичност се фокусират под определен ъгъл именно чрез него. Той играе ролята на обединяващ език, натоварен със задачата да обясни и оправдае художествения статут на текста. Постулираната от самия него еднозначност се реализира чрез него и в контекста на произведението. Но все пак важна е именно ролята му на метатекст, който се опитва да раздвижи и наслои общите значения на текста. В многообразието на столичния живот се открояват нравствени, етични и социални проблеми. В контекста на всички тях се откроява и проблемът за трагичния и състоятелен герой на времето; проблемът за неговото съществуване. Според Вазов той се оказва невъзможен и писателят описва отсъствието му от съвременността. Героите в „Драски и шарки“ всъщност разрушават имагинерния образ на Героя, който творецът се опитва да им противопостави. При Алеко Константинов е обратното — чрез текстовете в книгата си той създава герой, който превръща своята фикционалност в автономност, чрез която съществува.

Налице са два опита да се изгради, означи и назове типичният герой на времето, да се създаде и осмисли неговото художествено битие, да се впише в литературната традиция. Общото в тях, както видяхме, е в механизма на подвижност, на диалогичност, на смяната на различни контексти, в които и чрез които се търси героят, различни нива, чиято функция в текста е да го назовава. Изграждането на образа му в цикли предполага възможността за създаването на едно по-голямо художествено пространство, в което сборът от жанрове и стилове е подчинен на общата задача. При Вазов движението е от търсената изключителност към нейното опровергаване и очевидната ординерност на ежедневието и отричането на равноправно литературно битие на героя като следствие, при Алеко Константинов — из-

114

