

САМОДИВАТА И ОГЛЕДАЛОТО

МИЛЕНА КИРОВА

Два модела за идентификация на жената в българския фолклор

В началото на 1992 г. в многоезичието на нашия нов книжовен Вавилон се мярна една малка, пъстра и любопитна книжка. В нея съставителят Георг Краев беше направил кратък подбор от нецензурни вицове под евфемистичното заглавие *Скришен фолклор*. Независимо от методологическите достойнства или слабости на подбора книгата – за пръв път у нас – превърна в публичен факт една проява на колективното мислене, традиционно санкционирана от културната цензура, и постави Желанията върху сцената на социалното внимание. Текстовете в нея дават възможност да се направи, също за пръв път, анализ на колективните еротични фантазии, които в голяма степен са определящи за националната идентичност на българския човек или поне на хората от шопския регион, където са записвани вицовете.

В културологичен аспект скришният фолклор представлява типично гранично явление. Той съществува по границата на разрешеното, на културната норма и сменя в себе си властта по два различни начина. Нецензурните вицове, от една страна, отричат властта, като дават израз на забраненото, на онези фантазии, които стават възможни извън нормата на публичен дискурс. И в същото време те потвърждават властта, като правят това *скришно*, с цялото удоволствие, което може да донесе извършването на едно мъничко престъпление.

И най-беглата съпоставка между живота и текстовете на книжката ще ни убеди, че имаме работа с дискурсивни структури от *фантазен* характер. Пред нас са не реалните ситуации от живота на шопските селяни, нито дори тяхното подражателно отражение, а стереотипизирани проекции на дълбоки, често неосъзнати желания.

В този смисъл *скришен* означава и Друг, несоциализиран, импулсивен живот на тялото. Вицовете ни сблъскват с една тъмна, различна страна на колективната психика. Това е вторият аспект на техния граничен характер. Скритостта е не само (и не толкова) пред социалната цензура. По-важна е скритостта на дискурса от себе си, от означаваща самоидентификация. В «скришните» вицове хората казват това, което не искат да знаят за себе си, но което в действителност знаят, без да го осъзнават. Очевиден е силният елемент на екхибиционизъм в тях. Удоволствието да показваш своите тайни присъствува като двоен импулс в скришните вицове. Веднъж то е повод за тяхното появяване и втори път – начин на социално общуване, споделен комуникативен акт.

Повече от другите форми на традиционен и модерен фолклор «скришните» вицове доказват наличието на много силна нагласа към вербална еротика сред тяхната актуална и потенциална рецептивна аудитория. Тук трудно откриваме склонност към игра на въображението и артистицизъм. До крайност е засилен перформативният аспект на езика, т. е. способността му не само да означава, но и да *изпълнява* част от действието. Думите в тези текстове са почти оголени от ореола на конотативна активност и пряко заместват действието. Едва ли друг системен дискурс на съвременността може да предложи по-ясно доказателство, по-добре запазени следи от древното магическо действие на езика. Ако сега си припомним поговорката *Дума дупка не прави*, ще ни стане ясна една специфична особеност на афористичното фолклорно мислене. Нерядко то се стреми да дегизира желанията като реалност, при това реалност, изразена като квинтесенция на житейска мъдрост.

Значителна част от българските поговорки имат амбивалентна психична структура. Умело формулираната семантична повърхност съблазнява със свършенството на своя метафоричен израз и в действителност скрива дълбинния характер на конституиращата я негативна проекция, на желаната невъзможност, внушена като действителност. Не е чудно, че в такъв случай обикновено съществуват още няколко творби от същия жанр, които представят различни (най-често противоположни) идеи на колективното мислене. Образуват се сложни комплекси от съзнати и неосъзнати фантазии, в които привидно противоположни идеи принадлежат към общо генеративно ядро. Ако се върнем към нашата поговорка, бързо ще добавим към нея поне няколко инварианта, допълващи я по този диалектически начин: *Казана дума – хвърлен камък; Лоша рана зараства, лоша дума не се забравя* и пр.

Сред негативни проекции, реални желания и желания за реалност в *Скришен фолклор* съзираме един образ, удобно разположен в почти всички повествователни ситуации: *скришната* или *тъмната* жена. Този път определението функционира чрез нескрито ироничен акцент в неговата семантична структура, защото жената в «скришните» вицове сякаш изобщо не се опитва да скрие своите еротични фантазии, а ги споделя не само на висок, но дори на креслив глас. Именно кресливостта, натрапчивата комуникативност в нейното дискурсивно поведение става отправна точка на подозрителност и съмнения.

От пръв поглед жената на скришните вицове ни поразява с един факт на своята психична реалност: у нея липсва изцяло усещане за оразличеност на половата идентичност, при това текстовете са разказвани в почти равен брой от мъже и жени. Ала нито в похватите на разказване, нито в образността или смисловата структура на текста се забелязва разбиране на възможността да съществува разлика в интимния живот на двата (противоположни?) пола.

Общият, споделян от двата пола модел на еротично преживяване е, разбира се, тотално мъжки – патриархално мъжки, старозаветно мъжки. (Ако скокът от Стария към Новия завет е знак за раждането на съвременната западна нравственост, то в несъзнаваните аспекти на българската колективна психика той очевидно още не е направен.) Агресивните, нерядко садистични характеристики на този модел не ни изненадват, те са исторически закономерни. По-интересно е това, че българската жена напълно, макар и несъзнавано, се идентифицира с мъжкия модел на еротично преживяване.

Нейната психика послушно и добросъвестно отразява сексуалната идентичност на патриархалния мъж, за да се проектира и разпознае сама в нея. Между женствеността на жената в *Скришен фолклор* и външния свят е засанало невидимо огледало; то поглъща ефектите на културен и социален живот, събира ги в обобщен образ на «единствената» психична реалност, за да обвие с нея представите на *различната женственост* и да я направи, както във вълшебните приказки, невидима и «несъществуваща». От своята лъскава, социална страна огледалото е сговорчиво, пропускливо и вярно; от своята обратна и тъмна страна обаче то прегражда пътя на всяко желание, на всяка фантазна представа, която би се опитала да премине моста към осъзнат и светлосоциален живот.

Ефектът на огледалото поражда сложна диалектика на истина и привидност у жената, която неосъзнато е приела за своя чуждата (мъжка) психична реалност. В генетичен аспект той отразява превратностите на една социална стратегия, чието начало се губи в пред-историята на късния неолит. Психоанализата нарича явленията от този психичен ред *идентификация с агресора*. В тях исторически развито се чувство за малоценност постепенно води до създаване на втора, допълваща идентичност (по модела на доминантната идентичност), която с времето враства в психиката така, че замества изначалната даже на най-дълбоко равнище. Индивидът с допълваща идентичност започва да възприема своята оригинална идентичност като малоценна и все по-дълбоко да я изтласква, докато другата, придобитата (дори когато не смее да я прояви открито) смята за истински своя, за автентична.

Точно такъв, изглежда, е случаят с патриархалната българка. Нейната психика е имплицитно раздвоена. В своя външен (публично социален) живот тя проявява характеристиките, които *трябва* да притежава: кроткост, срамежливост, покорство и безропотно трудолюбие. В същото време обаче Другата жена у нея, жената-огледало, презира всички тези черти. Тя иска да бъде силна, агресивна и садистична – това е нейният интериоризиран, изтласкан идеал за «истинска» личност. Именно той изплува в дискурсивното пространство на *Скришен фолклор*, където вицовата стратегия дава възможност на всички скрити агресивни импулси да постигнат необичайно висока степен на афективна и семантична означеност.

В тези мънички текстове огледалото проговаря: гласът му е войнствен, настъпателен – безкомпромисен мъжки глас. Той ме кара да мисля, че феминизмът в България е в самото начало на един труден и дълъг път, защото огромният брой жени носят, без да съзнават, у себе си патриархалната мъжка идентичност като потребност и свой идеал. Това на свой ред създава една ситуация, която само привидно изглежда парадоксална; феминизмът – не като войнствена, институционализирана социална стратегия, а като мирогледна разкрепостеност на духа – най-вероятно ще завладее една определена категория мъже, преди да стане дълбинна потребност на по-голям брой жени, сблъсвайки се в душите им с невидимата съпротива на огледалото.

Както посочват бележките на съставителя в *Скришен фолклор*, жените често са носители и разпространители на «нецензурни» вицови текстове. Този факт ни изправя пред необходимостта да проблематизираме комуникативната ситуация, в която, за която и чрез която съществува жената-огледало.

В началото на нашия век Фройд подложи на обстоен психо-анализ

превратностите на вицовата комуникативност («Вицът и неговото отношение към несъзнаваното», 1905), за да потвърди отново способността на дискурса да измества и замества действия с еротичен характер. Циничното остроумие сублимира архетипалната ситуация на сексуалното похищение. «Цинизмът е като разголване на лицето от противоположния пол, към което е отправен... Простият народ обича много такива цинични разговори, свидетелстващи винаги за добро настроение... Едва в по-изисканото, образцово общество се чувствава нуждата от формалното условие на остроумията.»*

Вицовият дискурс прилага редица техники на изказа, които опосредствуват първоначалната му природа на изместено действие – можем да говорим за поетика на вица. Той придвижва смисъла на архетипалната ситуация от поведението на индивида върху речта му: циничното *остроумие* е не толкова похищение, сила на тялото, колкото съблазняване, реторика на ума. В древногръцката митология Зевс без умора повтаря първичния акт на патриархалната цивилизация, като похищава богини и смъртни жени из всички посоки на своето царство. Действията му винаги стават възможни в резултат на метаморфоза: той жертвува своя антропоморфичен образ, за да придобие силата на тотемно животно: бик, змия, лебед... Похищението е без-словесно и затова не-човечно; то говори езика на инстинктите, на прекултурните и предсоциални желания.

Сирените, от друга страна, не помръдват от своите места на скалите, нямат даже крака, за да изтичат към жертвите. Но те владеят речта: красивата, съвършена реч, която е станала песен, и затова техният образ метафоризира способността на човека да изкушава и съблазнява.

Към кого тогава са отправени «скришните» вицове, разказвани от жени? Кого съблазнява дискурсът с остроумието на своята техника?

Разказвайки нецензурни остроумия, жените – както вече посочихме, превръщат в желана реалност един чужд модел на (патриархалния тип «единствена») идентичност. Те стават не по-малко агресивни от мъжете и в действителност по-нападателни от много мъже. Тяхната скришно-нескритата реч е действие на огледалната агресивност – трагикомично извратен начин за самоутвърждаване чрез Другия в себе си. В изследването на вицовете Фройд посочва като прототип на тяхната комуникативност ситуацията, в която мъж съблазнява жена и по непряк начин (чрез посредничеството на третия и в хомосексуален аспект) постига целта си. И тук Фройд предпочита да забрави възможността от амбивалентни проекции в женската психика. Нашият случай недвусмислено сочи жените–носителки на «скришни» текстове, като съблазнителки на проблематичната мъжка невинност; шопски сирени сред вълните на битова патриархалност.

Вторият момент на «скришна» комуникативност засяга единствено еротичните отношения между жени. Той подминава мъжа като обект на сексуална агресия и се концентрира върху хомосексуалния аспект на субектно-обектни взаимоотношения. Жената-огледало съблазнява другата/другите жени-огледало. Тя лесно пренася непроменен модела на своята еротична активност, защото той е един, поне до известна дълбочина в нейните несъзнавани възприятия.

Най-интересен обаче е третият и най-дълбок пласт на «скришно» общу-

*Фройд, З. Естетика, изкуство, литература. С., 1991, с. 131 и 134.

ване. В него обектните социални връзки отстъпват пред регресивната дълбина на първични нарцистични потребности. Жената заговаря за себе си, неусетно преминала през невидимата стена на интериоризираните патриархални модели. Жената-мъж съблазнява женствеността в себе си; мъжът в жената-огледало желае жената в огледалото. Така нецензурното остроумие, разказвано от жени, притежава парадоксално диалогична структура; под двата пласта на експлицитна обектна комуникативност лежи трети, повече нарцистичен, отколкото социален. «Скришният» виц е подчертано агресивен към другите, агресивен обаче и към Другостта в женската психика. Това раздвоява привидната монолитност на неговата афективна структура и го прави колкото садистичен, толкова мазохистичен, колкото светъл и социално прозрачен, толкова тъмен, скрит в най-първото, денотативно значение на тази дума.

За да съществуват, нецензурните вицове разчитат да кодират умело трансгресията по отношение на универсални норми и затова са винаги регресивни: посоката назад им осигурява достъп към общочовешкото в генетичен план. От друга страна обаче, те трябва да останат задължително злободневни: престъплението съществува единствено като нарушение на някаква актуална норма. Текстовете в *Скришен фолклор* имплицират някои следи на много стари инцестни и тотемистични импулси, но тяхната образна и семантична структура е сравнително нова, натрупвана едва през последните стотина години. Затова, ако искаме да потърсим по-ранен и може би различен образ на женската идентичност в българския фолклор, добре е да намерим жанр с по-устойчива, по възможност архаизирана дискурсивност.

Нека да спрем вниманието си върху един тематичен кръг, много отдаден от вицовете и тяхното нецензурно остроумие: юнашкия епос. Върху тази широка тематична основа ще очертаем по-тесен кръг, в който са разположени песни и предания с фантастично-легендарен характер. Сюжетите в него разказват за отношенията на различни герои с митически същества, със слънцето и звездите, с животни, които говорят, с прозопопеични образи на злите стихии. Мотивите в този кръг са осъзнато неактуални и са били такива още преди векове. Семантичната архаичност е жанрово продуктивна сила в тези творби; консерватизмът стилизира като в музей идеи, отдавна изчезнали в социалното съзнание на епохата.

Трето, още по-радикално стесняване ни отвежда към сравнително малка група фолклорни «текстове», които разказват за детството на най-юначния юнак в юнашкия епос – Крали Марко, понякога в песни, друг път – в проза с легендарен характер. Основните мотиви в тези творби са действително много стари, тяхното начало предхожда с епохи образа на героя Марко, който е монументална метафора на историческата патриархалност. Текстовете, за които ще стане дума, улавят в своята мрежа от архетипни значения различни образи през различни епохи, за да проектират силуета им върху матрица от първични идеи. По една прищявка на колективното мислене гроздът от текстове за Крали Марко е най-голям и най-системен в българския фолклор, ала всички мотиви, за които ще говорим по-нататък, функционират безпроблемно и чрез други фигури от същия псевдоисторически ред: Момчил, Дойчин, Секула и пр.

В песните и преданията за детството на Крали Марко поразява натрапчивостта, с която различните варианти представят по един и същи начин историята, в която героят се сдобива с нечувана сила. Марко е дете на се-

дем-осемгодишна възраст (току-що напуснало Едиповия период, но не и Едиповите проблеми, както ще стане ясно), кротко и пасивно (другарчетата му редовно го малтретират; именно тази «женствена» пасивност ще стане отправна точка на бъдещите събития). Според едни текстове той е воловарче, според други – телчарче, а според трети – говедарче; разликата в тези три варианта навярно някога е притежавала семантичен акцент, който за мен е напълно изгубен. Малкият Марко е не само послушен и кротък, но също така много чувствителен, жалостив и обичлив – едно от онези деца, на които другите лепват обидното прозвище «женчо» и които едва ли могат да се похвалят с особена популярност в обществото на село.

През един горещ летен ден, натирен от малките тирани да им завръща добитъка, Марко попада сред нива с узряло жито (в други случаи «на ясна поляна», «в гора зелена» или край «синьо езеро», но винаги в обстановка на девствена природност, несмутена от човешко присъствие). Там той намира едно или две невръстни дечища, измъчвани от топлината на слънцето, които разхлажда, като им прави сянка от клони на близки дървета. Точно в този момент се завръща майката на децата – Вила (или Вида, или Гюргя) самодива. Според темперамента си тя най-напред заплашва или не чуждото момче, но после решава да го награди за неговата очевидно необичайна чувствителност. Изважда гръдта си, най-напред лявата, после дясната, и му предлага да посучи от нея, за да придобие свръхестествена сила.

Мали Марко дума не дочека,
па се сложе на гърди ѝ бели,
та засука млеко самодивско,
миризливо като горско цвете.*

На три пъти селското момче дръпва от чудното мляко и тези три глътки се превръщат в тялото му на змийчета, които го пазят и алегоризират придобитата самодивска сила. След кратко изпитание: вдигане на «бели камик» или изскубване на дърво – героят е роден и може да потегли обратно към патриархалния свят.

Фабулата *Крали Марко придобива самодивска сила* е широко разпространена в българския прозаичен фолклор. Тя очевидно векове наред е пораждала въображението на хората, генерирайки семантично пространство, в което те са можели да проектират мощни неосъзнати фантазии. Повествователните перипетии в нея (и във връзка с други мотиви из цикъла за Крали Марко) рисуват психичен пейзаж на типична Едипова ситуация. Малкото момче живее с комплекс за малоценност, която дискурсът проектира в правдоподобен житейски сюжет: оразличаващи го пасивност и слабост, лоши другари, мечти за чудодейна промяна... Към това се прибавя поразителната история за раждането на Марко, която разказва друг микроцикъл.

Крал Вълкашин отнел със сила Елена, жена на приятеля му Момчил. Родили му се няколко деца, последното от които бил Марко. През нощта на раждането, точно в полунощ, пристигнали три наречници и кралят подслушал техните думи над люлката на новороденото.

*Всички цитирани в статията народни песни и предания за Крали Марко са публикувани в: Българско народно творчество, т. 11 и Сборник за народни умотворения, т. 53, 1963 г.

Двете късмет на Марка нарекле,
трекя рекла, Марко да е юнак,
кога момче оно да пораста,
на татка си кости да му скърши.
Кога чуло краля Вълкашина,
що нарекла трекия наречница,
лели, нему гюч много му падна,
щото си зеде Марка малечкао
и го кладе во една кошница,
та го върли по бела Вардара,
да с'удаи и да куртулиса
от що рекла трекия наречница.

Едва ли е нужен анализ на тази най-типична история, която ни е позната от гръцката митология, от Библията и която отдавна Ото Ранк проследи в известното си изследване «Митът за раждането на героя». Още повече че и в българския фолклор сюжетът продължава да се развива по своята стереотипизирана схема: случайно намиране на момчето, отглеждане в семейството на овчари и, разбира се, неизбежно тържество на съдбата.

В нашата фабула – *Крали Марко придобива самодивска сила* – образът на бащата е все така амбивалентен в отношението си към героя. Когато синът се прибира у дома и ляга да спи, трите змийчета – зооморфно тяло на самодивската сила – изпъзват от гърлото му на слънце и бащата побързва да убие поне едно от тях, отнемайки така една трета от юначеството на своя син. Образ на майката (симптоматично) липсва в тази фабула, но ще го срещнем малко по-нататък в големия цикъл. Там майката твърдо стои върху житейския път на сина си и с всички сили го разубеждава да не взема за жена трудолюбивата и почтена Моровка девойка. Очевидно такава майка традиционно създава конфликти в живота на своите деца, а най-силно тези конфликти се възприемат в Едиповия период.

Ако се опитаме да обобщим психичния портрет на малкия Марко точно преди неговата среща със самодивата, ще видим едно момче, терзано от проблеми на идентичността, на семейната среда и на социалното положение. Такива деца винаги попадат в плен на силни фантазии от групата *Семеен романс*: повече или по-малко осъзнати идеи за таен благороден произход, за сменени родители, за намиране на истинското си, по-добро семейство. И точно тук идва ролята на нашата фабула – тя превръща в действителност една могъща фантазия на човешкото несъзнавано и дарява героя не просто с истинска майка, а с *Великата майка* на една предходна епоха.

Няма съмнение, че текстът кодира системно представата за пре-раждане на героя. Затвореното пространство, в което попада той – нива, гора, езеро, – симболизира произхода на живота в майчината утроба. След това в устата на самодивата прозвучава обещание за награда (удовлетворение на потребностите, помощ, закрила) – усещане, с което всеки индивид идентифицира присъствието на майчиното начало в живота. И, разбира се – кулминационният момент на кърмене-сучене: фолклорното съзнание метафоризира представата *засуквам* като процес, в който личността възприема/поглъща света и едва така пълноценно става възможна.

Метаморфозата на идентичността прави от плахия Марко *Крали Марко*. Семейният романс се оказва действителност и несъзнаваното на хората-слушатели е задоволено в неговите най-дълбоки потребности. Но коя е тази жена, която ражда герои и превръща света на баналните истини в истинска приказка? На пръв поглед можем да си помислим, че тя е някаква далечна предходница

на жената-мъж-огледало в *Скришен фолклор*. Смиството на безброй много мотиви, сюжети и образи в българския фолклор обаче оспорва подобна идея, защото Самодивата е жена, която се оглежда в дълбината на вечни природни стихии, а не в кривото огледало на фалочентричното въображение. Нейният образ имплицира представи, които предхождат патриархалното общество и проникват в колективното творчество, силно преобразени от тежестта на по-късни културни пластове. Опитът да открием началото му отвежда в тъмнината на човешката предистория, там, където се е простирало царството на Великата майка-богиня.

Най-старите статуетки на Великата майка, намерени досега, са правени преди 7500 години. Те ни връщат към неолита, когато във всяко селище са били разпръснати десетки от тях – обединявала ги огромната плодородна гърд, прикрепена към най-различни визии на женското тяло. Древните са гледали на гърдта метонимично спрямо самия принцип на даващото природно начало и затова са се стремели винаги да хиперболизират благотворното ѝ присъствие в някакъв вид подражателно магическо действие. Ясна следа от този импулс откриваме в нашата фабула, сюжетният акцент, който представя изваждането на гърдта и последователното ѝ поднасяне към героя, се е оказал недостатъчен в няколко варианта и тогава изплува споменът за традиционната и архаична хипербола: «Излязла една жена, на която циците ѝ били праметнати през раменете ѝ.»

Първата от големите цивилизации на бронзовата епоха – шумерската, вече превърнала Великата майка от местно божество в метафизичен символ – «архиперсонификация на силата на пространството, Времето и Материята, в чиито граници се появявали и умирали всички същества. Тя била веществото на техните тела, тя насочвала живота и мислите им, тя приемала техните мъртви. И всичко, което имало форма или име – включително Бог, персонифициран като добър или лош, милостив или гневен – било нейна рожба и се намирало в нейната утроба»*.

С лявата си ръка Великата майка на ранните фигурки предлагала (на децата си) своята гърд: храна, уют, сигурност и блаженство. В дясната си ръка държала змия – неизменен символ на нейното майчинство, но също така олицетворение на подземните сили. Богинята-майка гледала хората с две лица – светло и тъмно лице; тя била Животът и Смъртта едновременно. Моралните категории обаче нямали отношение към нейното тяло; тя не била нито добра, нито лоша, тя просто *била*, като природата. Може би е прав Н. Фрай, който твърди, че «в митологията се съдържа почти символична необходимост да се мисли природата... като женско същество, майка, чиято плодородност създава целия живот. Оттук идва и широко разпространеният в древния свят мит за богинята-майка»*. Във всеки случай антропоморфната форма на ранните фигурки изглежда като дълбок реверанс пред принципа на изобразимостта. В действителност Великата майка имала безкрайно и безформено тяло, тя била и самата идея за свят; вселена на липсващата оразличеност; космическо пространство без граници; свършен ред на безредие.

Да се върнем за малко към един важен детайл в изображението на богинята-майка, към една част от нейното символично тяло – змията. Спомняме си, че нашият фолклорен дискурс също ѝ отреждаше важно място в своята семан-

*Campbell, Joseph. The Masks of God. Vol. 3. Occidental Mythology. NY, 1982, p. 7.

*Фрай, Нортън. Великият код. С., 1993, с. 188.

тична структура. Размяната на сила-змия между Марко и самодивата създава общо тяло на двамата. Героят вече не е изтерзаният от фантазии Едипов син на своя баща, а могъщ син-на-майката. Метаморфозата има значение не само и не толкова в онтогенетичен аспект (тук тя представлява регресивен отказ от разрешаване на Едиповия конфликт), колкото в по-широкото пространство на филогенетичния смисъл. Най-големият герой на патриархалното общество, юнакът в юнашкия епос, става себе си, след като се преражда в бездната на матриархални значения. Образът на самодивата е роден от носталгия по един безвъзвратно отминал свят, в който всички са били герои-на-майката, всички са били равни в социалното си положение на нейни деца.

С развитието на нови култури след края на бронзовата епоха патриархалните дискурси налагат нови значения върху старите матриархални представи. Сред най-активните процеси на деформация съществува силна нагласа към демонизиране и нравствено деградиране на предишните ценности. Природните сили биват прозопопеизирани в страшни чудовища, бащите започват да раждат ех nihilo, само със силата на своето слово, а женското тяло става убежище на порока – в такава степен, че когато най-последно му се налага да роди един бог, необходима е спешна маскулинизация: зачатие става възможно, но по модела на мъжкото раждане – със силата на словото и духа-светлина.

Змията попада сред най-радикално деградираните символи на пред-патриархалния свят. В Книга първа Мойсеева – Битие, този «най-хитър от всички полски зверове» прелъстява жената и поради това е наказан «да се влачи по корема си и да яде прах през всички дни на живота си». В действителност змията е един от най-старите символи на живота. Източните религии я почитат за нейната мъдрост, бог Асклепий я носи, увита около своя жезъл. Змията (както и луната) са били възприемани като метафорични превъплъщения на женското (природно) начало. Те притежават способността да живеят чрез жизненни цикли, които са аналогични с редуването на периоди в природата, утробата или с менструалния цикъл. Както никое друго животно, змията смъква своята кожа, подновява своята младост, а това я правело да изглежда в очите на древните хора олицетворение на самата идея за прераждане и жизнено обновление.

Именно този аспект на символа се оказва ревитализиран в случая с Крали Марко. Колективното въображение дори умножава образа три пъти, за да постигне вече изпитания ефект на хиперболизирано желание/магическа истина. А може би и за да даде възможност на епизодичната бащинска фигура да убие (само) едно от змийчетата и така да осигури на фабулата необходимото Едипово напрежение, без при това да пострада сюжетната перспектива.

Пълният цикъл от песни и предания за Крали Марко ни среща и с множество други персонафицирани проекции на матриархалния свят. Някои от тях са скрити в семантичния контекст на творбите и изискват търпелива работа за тяхното декодиране, други са изведени върху повествователната повърхност и са надарени щедро с едри и ефектни контури. Сред втория тип образи се намира цяло войнство от жени-великанки, които са поразявали патриархалното въображение с изобилието на своята природна надареност и в един несъзнаван аспект навярно са символизирали самата природа.

Арапка девойка притежава такава сила, че слага под мишница даже Крали Марко. Арватка девойка не забравя традиционните женски дейности – преде-не и тъкане, – но ги хиперболизира в такава степен, че те започват да пародират неизбежната в тях алюзия за уседналост и пасивност. Тя носи «дърво от борика» вместо вретено, а на него надянат «камик воденички – прешлен на вре-

тено». Шейна с лекота избива седемдесет избрани юнака, а незнайната млада невеста от друга песен пренася цялата сватба през Дунава, като поставя младоженеца върху перото на шапката си. Образите на моми-великанки са родени от изтласкани спомени за доминираща социална функция на жената в предходни епохи. Принципът, който хиперболизира отделни аспекти на тяхното тяло, е същият принцип, който и в древността се стреми да превърне в магическо действие ефектите на една желана, фантазна реалност – гръдта на майката. Напълно симптоматично, Крали Марко никога не успява да победи *със сила* някоя от тези девойки, а е принуден винаги да прибегва към хитростта-разум-логос, да измества топоса на мъжката сила нагоре, към главата, която Фройд нарече «утробата на мъжа».

Цикълът от песни и предания за Крали Марко притежава дълбоко системен характер. В генеративен смисъл той може да бъде видян и като предхождаща епическа версия на жанра bildungsroman. Комплексът от фабулни асоциации обхваща широк тематичен кръг, прострян върху живота на съзряващия герой, при това именно в *перипетийността на неговата постепенна промяна*. Подслушал тъмните помисли на крал Вълкашин, удивен от чудото на самодивската сила, свидетел на екстремни битки и подвизи, слушателят най-последно научава и края на тази невероятна история: Крали Марко изгубва силата си.

Опиянен от мощта на Великата майка, господар на патриархалния свят чрез властта на изтласканите, но не-унищожени сили на предходния ред, Марко – довчера свито и «пулаво» момче, днес вече е придобил пороците на властта в новото общество: самонадеяност; необузданост на личната воля, безмерност на желанията. Земята е малка за неговите стремежи и той се провиква към звездата-Вечерница.

Край да имат майка църна земя,
с една ръка нея ке подкренам!

Синът-на-майката въстава срещу силата/големината на майката; така той отново попада в омагьосания кръг на Едиповите конфликти. Възвръщат се стари фантазии на Семейен романс; в опита си да принизи съзидателно-творческата функция на бога-баща и да деградира материнското земно тяло, Крали Марко е загубил силата си в психичен аспект още преди да се случи финалният епизод. Отмъщението е адекватно на най-тъмните страхове за кастриране, които може да има Едиповото момче: родителите се обединяват и наказват неговите необуздани фантазии за всемогъщество. Господ изобретява (с ума си) торба, тежка колкото (тялото на) майката:

Господ стори торба по тежина
колко съта майка църна земя.

Семантичната перспектива се приближава към самоизчерпване. Силата, получена от Самодивата, се стича обратно в тялото на земята, във Великата и безкрайна майка-богиня. Синът на фалочентричното общество се оказва безвъзвратно оплетен в неговите психични проблеми; отсега нататък той ще се бори само «со хитрина», само с оръжията на главата и чрез силата на патриархалния Логос. Колективното мислене е достигнало кулминацията на едно голямо прозрение за произхода и смисъла на своето съществуване, за отношенията между съзнавани и несъзнавани сили у индивида, за социалния конформизъм като Друго лице на героизма в патриархалното общество.