

„Бай Ганю“ – трансформации на гласа: кой, кому, как и защо говори в творбата

Пламен Антоу

Едно от най-честите обвинения, с които първите критици – дори най-добронамерените – посрещат „Бай Ганю“, се отнася до случайната, небрежната структура на творбата и сведеното до минимум участие на автора в нейното композиране. По-строгите от тях – Симеон Радев, Боян Пенев – отиват и по-надалече, обвинявайки Алеко Константинов в краен натурализъм – натурализъм не само в изображението на героя, но и във вземането му наготово, в почти завършен вид, от градския фолклор и твърде лесното му пренасяне в текста. В момента на появата си творбата е активно включена във все още актуалния през 90-те години дебат около релацията „достовърно – съчинено“, респ. „истинно – художествено“.

Разбираемо е, че и следващите поколения изследователи са привлечени предимно от типологията на протагониста и неговите проблематични вписвания в различни области на извънхудожествената реалност – национално-идеологическа, народопсихологическа, социокултурна. Извън латентното напрежение около жанровата същност на „Бай Ганю“, в огромния корпус изследвания неоправдано малко внимание е отделяно на структурата на творбата и начина, по който функционира тя като единно художествено пространство.

Амбицията на този текст е да прочете „Бай Ганю“ като *цялостен художествен организъм*, структуриран от сложноорганизирана **мрежа от гласове** в двата паралелни плана – на разказването и на разказваното: гласовете на героя, разказвача, автора, както и сложните хибридизации между тях. Обект на внимание ще бъде динамиката между **речевата и писмената** модалност на наратива, релациите между различните типове изказ в творбата и различните адресати, които те продуцират. Тоест ще се опитаме да отговорим на поредица важни за онтологията на творбата „Бай Ганю“ въпроси: кой, кому, как и защо говори в нея?

Ако се доверим на тезата на Бахтин, че всяка подобна вътрешна разноголасовост и разслоеност на езика – социална, индивидуална, но и структурно-функционална – е сигнал за наличие на „истинска художествена проза“¹, то всички обвинения към „Бай Ганю“ в безизкусно „копиране“

¹ Бахтин, М. *Словото в романа*. – В: Бахтин, М. *Въпроси на литературата и естетиката*. С., 1983, с. 114.

на действителността и заемане на готов материал от нея могат да се окажат твърде подвъпросни. Когато пренасочим вниманието си от сферата на казаното – онова, което Платон нарича $\lambda\epsilon\zeta\iota\varsigma$ – към начина на самото казване – $\lambda\omicron\upsilon\omicron\varsigma$, което е същностното измерение на литературното, попадаме в лабиринта на една изключително динамична, сложноорганизирана и подчинена на строга композиционна логика материя, която е не само достатъчен гарант за „художествеността“ на книгата „Бай Ганю“, но я и превръща в една от най-сложноорганизираните, а това значи и най-снабдените с художественост (в структуралисткия смисъл) творби в българския литературен канон.

И понеже самото понятие „творба“ тук се оказва достатъчно проблемно, евфемистично заобикалящо един основен казус, ще уточним, че маркар жанровата същност на „Бай Ганю“ да не е специален предмет на настоящия анализ, самото експлициране на сложната система от гласове и езици в произведението – реч на героя, сказ на разказвача, имплантирана в повествованието извънхудожествена авторова реч и др. – работят за една по-скоро **романова** жанрова идентификация на творбата².

² Без да наблягаме терминологично на това, тук се солидаризираме с нееднократно защитаваната от Светлозар Игов теза за романовия характер на „Бай Ганю“, което пък ни дава основание да говорим не за отделни „очерци“ или „фейлетони“, каквато е обичайната практика, а за „глави“ в един *функционален* смисъл, що се отнася до отношението им към цялостната структура на творбата. И още две наложителни уговорки. За удобство тук ще боравим с отдавна наложеното деление на творбата на I и II част (условно, тъй като в изданието от 1895 г. то реално не е налице), като към тях – също така условно – ще прибавим и една III част, обединяваща част от онези текстове с герой Бай Ганю, които остават извън изданието от 1895 г., но които без съмнение Алеко би включил в книгата, ако бе имал възможност да доработи творбата си, каквито намерения е имал (вж. Приложението). Впрочем, от композиционна и идейно-концептуална гледна точка тази трета част е просто продължение на втората (поради което най-прецизно би било означението II/III част). (За съжаление, дори в най-представителното 4-томно издание от 1980 г. това триделно обособяване на композиционната структура не е направено.) Другата уговорка се отнася до името на протагониста, респ. до заглавието на творбата. Използваме автентичната графика на името с „ю“, вместо нормализираната му форма „Ганьо“, споделяйки изцяло доводите на Инна Пелева против подобна произволна намеса, нарушаваща основни авторови интенции: „В отблъскващия (за слуха на Алеко) фоно-поезис на „Ганю“ са интендирани смисли; да се подмени особено мразеното от автора „-ю“ в името означава да се изтрие част от оценъчността, поместена в личното собствено.“ (Пелева, И. *Алеко Константинов. Биография на четенето*. С., 2002, с. 402). Към това можем да подчертаем очевидната неслучайност на избора на името, въпреки спонтанното му наглед случване при двукратното регистриране на името сред групата на прототипите – Ганю Сомов и Ганю Чолаков. Склонни сме да смятаме този факт по-скоро за щастлива случайност, защото сме убедени, че ако името на основния прототип съдържаше дъх на героическа класичност (напр. Константин Сомов или Александър Сомов), то Алеко едва ли би го използвал в творбата си. За него – нещо обичайно за хумористичната и сатиричната литература изобщо – фонетиката на името е от специално значение, тя е пълноценен носител на част от семантиката не само на името, но и на образа и в този смисъл произволната подмяна на „ю“ с „ьо“ до голяма степен тушира част от така важното за образа изобщо ниско, тъмно, грозно, пейоративно звучене. (Неоснователността на тази подмяна се засилва от непоследователността в принципа на подмяната на „ю“ с „ьо/йю“, регистрирана напр. в дублетната, напълно равностойна употреба на двете форми в името на художника Златю/Златьо Бояджиев.)

В своя тотален реализъм през 80-те и 90-те години на XIX в. българската литература по особен начин валоризира „истината“, факта, достоверността. Художественото се „срамува“ от себе си, изпитва необходимост непрестанно да се оправдава и извинява, преструвайки се на истинно, житейски автентично. Подобна камуфлажна роля изпълняват различни паралитературни и структурни елементи – подзаглавия и жанрови определители, внушаващи доверие у читателя композиционни похвати, като „разказ в разказа“ и т.н.

Този проблем се проявява у „Баю Ганю“ в пълна степен не толкова чрез подзаглавието на творбата, каквато е обичайната практика, а по-скоро чрез *разрояването на хипостазите на говорещата институция* в нея, чиято динамика ще проследим. „Бай Ганю“ е творба, уникална както с нееднозначното място на автор и герой в собственото ѝ художествено пространство, така и със свръхусложнения статут на говорещия глас, покриващ целия спектър от крайно фикционалното до крайно „истинното“. Основният структуриращ творбата принцип „разказ в разказ“ и наличието на две темпорални пространства – на разказването и на разказваното – предопределят наличието на няколко наративни и коментиращи модуса, по сложен начин вписани един в друг, синхронно съположени или менторски обглеждащи се. Внимателният прочит на творбата успява да разграничи пет гласа в нея, които терминологично ще обозначим по следния начин: **1. герой-разказвач;** **2. примордиален разказвач;** **3. всезнаещ разказвач;** **4. публицистичен ментор;** **5. глас на самия автор.** В сложната игра между фикционално и „истинно“ фигурата на говорителя непрестанно пулсира между тези на **персонажа и автора**, постепенно прехождайки от първия към втория.

* * *

За сложността на тази игра в контекста на двата плана на изображение говори амбивалентният статут на **ГЕРОЯ-РАЗКАЗВАЧ** – еднакво пълноценен образ и в модуса на разказването, където той функционира като разказвач, и в модуса на разказваното, където е пълноценен персонаж от собствения си разказ. Валери Стефанов, комуто принадлежи единственият (нам известен) специален опит да се открият хипостазите на разказвача в творбата – опит, с който имаме известни несъгласия³, – използва различни

³ **Стефанов, В.** „Бай Ганю“ и Бай Ганю. – В: **Стефанов, В.** *Имената на времето*. С., 1988. Ограничавайки понятието „разказвач“ до неговото „соматично“ присъствие в творбата като персонаж, Стефанов говори основно за двете му хипостази в нея: „официално“ въведен разказвач (който при интернализирането му в плана на самото описвано действие се превръща в „герой разказвач“) и „втори разказвач“ или „образът на автора“ (онзи, който дава думата на „официално“ въведените разказвачи). Към тези образи Стефанов (без да използва термин, равнозначен на използвания тук „всезнаещ разказвач“) прибавя „още една повествователна единица, намираща се в глобалната структура на цялото“, която „не може да бъде изявена като другите две, тя е умопостигаема, свързана е с механизма на художественото текстопораждане въобще (Стефанов, В. Цит. съч., с. 33). Всъщност любопитството на настоящия текст се съсредоточава главно около тази тайнствена „повествователна единица“ и нейния статус на своеобразен център, където се преплитат сложни релационни нишки между различните гласове в творбата.

термини, за да обозначи двата модуса на този „официално въведен разказвач“, както го нарича, само на втория от които придава качеството „персонажност“. Стефанов говори за *герой-разказвач* само в плана на разказваното, където той е „смысловозначим герой“ на собствения си разказ, при което „ако Бай Ганьо е представен главно чрез действието, то героят разказвач е представен чрез изобразяване на изживяванията, породени от действието“⁴. Обозначавайки този разказвач единствено като *герой-разказвач*, ние отнасяме термина както до битието му в плана на разказваното, така и до присъствието му в плана на самото разказване, в самодостатъчността на чието художествено пространство той е несъмнено художествен, т.е. фикционален образ, макар в извънхудожествен, генетически контекст ние да *знаем*, че зад звучните му имена – Стати, Кольо, Илчо, Дравичката, Марк Аврелий, Гедрос – се крият конкретни лица от бохемския кръжец „Весела България“. Доколкото самият акт на разказване е *действие* и доколкото разказвачът присъства в ситуация на реална, макар и минимализирана сюжетност (обстановката в компанията, диалозите), той е в някаква степен **герой**, не просто абстрактна, структурираща и „жанрова“ (Ю. Тинянов) функция. Тази сюжетност ясно проличава на редица места в текста, особено в началото на „Бай Ганю журналист“, където е разигран цял скеч преди Гедрос да захване своя разказ за поредното превъплъщение на протагониста. Герои на този скеч са Отело, Стувенчо, Сенаторът, които, макар да не са *реални* разказвачи в художественото пространство на творбата, са *потенциални* такива, доколкото са част от *макрообраза на компанията*, в която границата между разказвачи и слушатели е напълно изличена.

От друга страна, действително статутът на самостоятелни, пълноценни образи на всички тези разказвачи е изобщо разколебан; те по-скоро съизграждат един общ макрообраз, в който са претопени индивидуалните им характери. Дори когато такава индивидуализация е сигнализирана, какъвто е случаят със „срамежливия Илчо“, тя не е реално разгърната впоследствие – нито в плана на разказването, нито в плана на разказваното. Всички тези имена – Стати, Кольо, Илчо и т.н. – в значителна степен назовават една-единствена **художествена функция** – константна, въпреки преноминацията ѝ от глава в глава. Ако константното име на Бай Ганю обема в себе си понякога твърде различни характери (различието между I и II/III част например), то сменящите се от глава в глава имена на разказвачите не променят същностната им анонимност и функционална заменяемост (М. Кирова⁵), не водят до индивидуализация. Всички герои-разказвачи са случайни проявления на една и съща *жанрова* функция, обслужваща основния модел „разказ в разказа“. Така принципното различие между протагониста Бай Ганю, който е *само* пасивен обект на поредица конструираща

⁴ Стефанов, В. Цит. съч., с. 30.

⁵ Кирова, М. *Снят на Медуза. Към психоанализа на българската литература*. С., 1995, с. 42.

щи го дискурси, и девтерогонистите, автори на тези дискурси, парадоксално се елиминира в перспективата на общия им статус на **художествени функции**, не на пълнокръвни художествени характери.

Въпреки яркия реализъм на произведението, вписващ се изцяло в художествената норма на епохата, „Бай Ганю“ очевидно притежава качество, което го отправя крачка *отвъд* самодостатъчността на този реализъм. Това качество може да бъде определено като натрапливо **експлициране на формата, на вътрешната структура на творбата, на самото ѝ ставане като естетически факт**. Творбата се забавлява да функционира не само като разказ за Бай Ганю, но и просто като **разказ**. Важен за нея е не само обектът на разказа като средоточие на активен социален и морален ангажимент, но и самият разказ като **литературна игра**; не само тенденцията на разказването, но също и формалистичният хедонизъм на самото разказване; не само идеята, но и механизъмът. Като част от тази глобална стратегия творбата гради паритет между реалистичното, изобразителното, тенденциозното, социално-критичното, от една страна, и формално-схематичното, структурното, подчиненото на вътрешно-литературната решетка, от друга. В този смисъл персонажната система в творбата е насподобена не просто с *изобразителна*, т.е. положена в полето на съдържателното, телеология, но и с *функционална*, отнасяща се до формалната „техничност“ на творбата. Затова реалистичното по същество изображение непрестанно се стреми към абстрахиране чрез **стилизация и типизация** (в образа на протагониста) или чрез **техническа функционалност** (в образите на разказвачите).

* * *

Тушираната характерологична автономност на разказвачите, свеждането им до предимно техническа функция в плоскостно проектирания механизъм на ставането на творбата се отнася не само до *героя-разказвач*. Разказващ протагониста Бай Ганю, перформативно създаващ го в плана на разказването, този *герой-разказвач* в плана на разказването е сам разказван от **ПРИМОРДИАЛНИЯ РАЗКАЗВАЧ** – анонимен свидетел, криещ себе си зад първоличен плуриел („най-сетне се съгласихме“, с. 109⁶; „извикахме всинца“, с. 115; „след полунощ се разотидохме“, с. 172). Положен изцяло в плана на разказването, този разказвач е част от чисто служебната – рамкираща и конституираща – функция, която изпълнява изобщо планът на разказването в структурата на творбата. Той е един сред всички останали герои-разказвачи, изграждащи с присъствието си този план, с тази разлика, че докато те разказват протагониста, той разказва самите тях, осигурявайки модуса на самото тяхно разказване.

⁶ За удобство на читателя, след всеки цитат от текста на „Бай Ганю“ ще бъде означавана съответната страница по най-авторитетното (засега) издание на творбата: **Константинов, А. Събрани съчинения в четири тома. Т. 1.** Под редакцията на Тихомир Тихов. БП. С., 1980.

Обозначаваме този разказвач като **примордиален** заради тази негова основополагаща роля в механизма на цялата творба. Разказвайки самото разказване/случване на протагониста, той е **началният креатор** – свидетелят, придаващ видимост, художествена реалност на творбата. В интересувания ни тук аспект този анонимен разказвач е всъщност първата стъпка в процеса на трансформация на разказващата институция от *персонаж* към *автор*, доколкото – в извънхудожествен, генетичен аспект – той е в някаква степен двойник на самия Алеко, негова (функционална) маска. В иманентното художествено пространство на творбата обаче той е един изцяло фикционален образ, персонаж. Затова не можем да се съгласим с В. Стефанов, че „на него принадлежи и последната, обобщаващата дума, вземана в края на двата цикъла“, както и „последният разговор с читателя, където се правят уговорки за начина, по който се представя героят“⁷.

Преди обаче да установим кой точно взема думата в тези случаи, както и да изследваме степената на (мнимата или реална) автобиографичност, имплицитна в образа на този разказвач, ще се спрем по-подробно на едно особено важно проявление на разказващата институция в творбата, което поражда редица въпроси.

* * *

В началото на глава VI в повествуващия дискурс настъпва съществена трансформация. „Срамежливият Илчо“ предлага да разкаже за едно поранно „дохождане“ на Бай Ганю в Прага, на което обаче самият той не е свидетел – той само „знае“ за него. Това налага и резонната смяна на модалността – свидетелският имперфект от предходните пет разказа е заменен с неутрален презан: „пристигва“, „слиза“, „нарамва“ (с. 136)... Важният въпрос обаче е: от кого Илчо е научил за събитията, които преразказва? В логиката на разказа му приключенията на Бай Ганю у Иречек нямат свидетел (в смисъла на познатия от първите пет глави девтерогонист⁸). Единствените свидетели са самите домакини. Дори да допуснем, че самите те са първоизточникът на разказа, то тогава пък няма как да си обясним предхождащата среща с носача (трегера) на гарата (с. 137). Очевидно тук си имаме работа с един имплицитен, абстрактен, вездесъщ и **ВСЕЗНАЕЩ РАЗКАЗВАЧ**. Логически невъзможен в „свидетелския“ контекст, в който се появява, той е свързан „с механизма на художественото текстопораждане въобще“, ако използваме формулировката на В. Стефанов.

И докато в глава VI разказът все още свенливо има съзнание за своята логическа невъзможност, опитвайки се в някаква степен да я омокоти, да я завоалира с употребата на презан, то в следващата глава той напъл-

⁷ Стефанов, В. Цит. съч., с. 31.

⁸ Заемам термина (в приложимия към творбата „Бай Ганю“ смисъл) от Живко Иванов (Иванов, Ж. *Бай Ганю и разказвачите*. – Език и литература, LI, 1996, № 3–4).

но се отказва от подобни опити. Разказът продължава отново без герой свидетел, като преразказ на Илчо, но вече в свидетелски имперфект („като се убеди“, „дигна“, „тръгна“... – с. 143).

Чрез трансформацията на *героя-разказвач* във *всезнаещ разказвач* по-вестованието си осигурява не само по-широки изобразителни, но и непознати до този момент за него възможности за вторична рефлексия. Освободен от обвързаността си с една-единствена гледна точка, разказвачът може да се идентифицира с множество и различни гледни точки, чието разминаване нерядко произвежда важен хумористичен ефект. Всезнаещият разказвач е единственият в този контекст, който би могъл например да регистрира едновременно мислите на Бай Ганю, но и на хазайките, когато той им съобщава, че иска да прави „gross Arbeit“: „Разбраха го те, но не тъй, както трябваше; жените помислиха, че той им съобщава, че е дошел да върши големи работи, голяма търговия с розово масло.“ (с. 149)

Същият похват на преход от (уж) *свидетелски* към *всезнаещ* дискурс е налице и в други текстове по-нататък, както в каноничната втора част на книгата, така и в неканоничната трета. В „Бай Ганю журналист“ например „превключването“ на дискурса става безпроблемно чрез репликата на Гедрос: „Днес ми разправиха тази история подробно и аз ще ви я предам тъй, като че съм бил там.“ (с. 205)

В „Бай Ганю се върна от Европа“ на пръв поглед е налице типичният *герой-разказвач*, но в един момент той се оказва условен, фиктивен. Неговата функция в текста е по-скоро близка до тази на *всезнаещия разказвач*. Макар да е свидетел на действието в плана на разказваното, той на практика не е пряк участник в него. Подобно на Илчо и Гедрос, които разказват *чутото*, Марк Аврелий разказва *видяното*, но, също като Илчо и Гедрос, описва неща, които не би могъл да види в контекста на ситуацията, например сложния начин, по който Бай Ганю прочита вестника върху кръчмарския тезгях. След като *героят-разказвач* вече недвусмислено се е ситуирал спрямо компанията на Бай Ганю („Аз бях гърбом към тях и бай Ганю не можа да ме познае“, с. 177), малко след това той се оказва очевиден на прецизно описаните гримаси върху Бай-Ганювото лице, макар в този момент протагонистът да е с гръб към вътрешността на кръчмата:

И бай Ганю стана от мястото си, засвири със зъбите си „Зелен листец“ и като се озърташе уж разсеяно, правеше орлов кръг към тезгяха; доближи се, хвана за гърлото една бутилка с коняк и престорен, че чете етикета ѝ, така си изкриви надясно очите, щото човек насреща му би видял само белтъците им, и погледът му падна върху сгънатата газета, от която се виждаше само заглавието „Свободно слово“. (с. 179)

Седналият някъде зад Бай Ганю „вижда“ не само „белтъците“ на очите му, но и „чете“ заедно с него положения върху тезгяха вестник. Така всъщност цялата тази ситуация – възлов комичен епизод в главата – се оказва разказана не от Марк Аврелий, а от един друг, имплицитен и всезнаещ разказвач.

Всезнаещият разказвач е в максимално силна позиция. Като някаква хищна черна дупка той безцеремонно, когато това е нужно на разказа, поглъща всички останали разказвачи, идентифицира се с тях. Негови „жертви“ стават не само героите-разказвачи, а и *примордиалният разказвач*, което установяваме при внимателния прочит на „Бай Ганю в депутацията“, където отсъства герой-разказвач. От една страна, *примордиалният разказвач*, част от обичайното за него общо „ние“, е персонаж, обитаващ едно измерение с Бай Ганю; от друга, обаче той безпроблемно „знае“ неща, на които – в качеството си на персонаж – не е свидетел (цялата ситуация около „интервюто“ на Бай Ганю, на което няма данни да е присъствал).

Всезнаещият разказвач, както вече отбелязахме, се появява в глава VI („Бай Ганю у Иречека“), но с отделни негови проявления се сблъскваме и по-рано. Най-озадачаващ за изследователите е апоретичният начин, по който графично е предаден подписът на Бай Ганю в книгата на пан Naprstek („Бай Ганю на изложението в Прага“). Ако квалификацията на *героя-разказвач* Цвятко „две звучни думи“ (с. 135) е естествена за речевия дискурс, в който е ситуиран актът на подписването, то няма как да си обясним графичната експликация на подписа в този дискурс, освен като сложно изкривяване на хронотопа на творбата, при което двата паралелни плана – на разказването и на разказваното – се пресичат: вторият навлиза в първия. От друга страна, *писменият* дискурс неправомерно навлиза в *устния*; предназначеният за **читателя** на книгата „Бай Ганю“ се е оказало „погрешно“ адресирано към **героя-слушател** на разказа от компанията. Подобна тотална подмяна се оказва единствено във възможностите на *всезнаещия разказвач*. Творбата търси начини да разчупи сковаващите рамки на избрания в началото модел.

И ако парадоксът с графично предадения подпис на Бай Ганю е очевиден за читателя, то не така стои например въпросът със сигналите, които излъчва сложният „троен“ преразказ в края на главата „Бай Ганю в Дрезден“: *героят-разказвач* Кольо преразказва разказа на протагониста за „галантното“ му приключение с лелята на починалото момче, който обаче е чул не от самия него, а (вероятно) от анонимния студент (с. 123). В контекста на тази верига от рефлексии очевидно пряката реч има твърде условен характер, което ни кара да привидим и тук скрит рецидив именно на *всезнаещия разказвач*.

При трансформацията на *героя-разказвач* във *всезнаещ разказвач* – най-важната, доколкото тя пряко се отнася до плана на разказваното – би следвало да се очаква, че ще настъпят някои неизбежни промени в самия наратив, например в ориентацията на изказния модус по оста „реч – текст“. *Устният* модус на речта на героите-разказвачи предполага нейния **сказов** характер, който намира израз в различни реторично-комуникативни формули за установяване и поддържане на контакт със слушателите в плана на разказването, от типа „представете си“, „знайте“, „с позволението ви“ („Бай Ганю пътува“, съотв. с. 110, 109, 110).

Сказът на *героя-разказвач* намира израз и в други, по-сложни стилистични похвати, каквито са например **претерициалните парафрази** на Цвятко от „Бай Ганю на изложението в Прага“, при които част от сюжета се „разправя“ след привиден отказ от това, деклариран изрично чрез специфични фрази-формули от типа: „Аз няма да ви разправям за...“ (с. 132) или „За да не помисли някой от вас, че аз преувеличавам, че нарочно украсявам разказа си, за да окарикатура бай Ганя, ще ви кажа, че, напротив, аз пропускам някои работи, защото и сега ми се стяга сърцето, като си ги припомня. Например аз умълчах още отначало да ви кажа...“ и т.н. (с. 130).

Сказът, с характерните за него „хватки“, е приеман обикновено от изследователите за присъщ на Алековия стил изобщо (и с основание – да си припомним например претерициалното описание на Ниагарския водопад в „До Чикаго и назад“). Но когато сказът е положен в модуса на *героя-разказвач*, той принципно не би могъл да ни интересува като особеност на *Алековия* стил, доколкото е особеност от речта на един *персонаж*. Той се превръща в авторова идиосинкразия едва в модуса на *всезнаещия разказвач*, т.е. в текстове като „Бай Ганю у Иречека“, „Бай Ганю на гости“, „Бай Ганю прави избори“ и някои от III част.

Веднага трябва да отбележим, че основанията за изводи от подобен характер са налице – речта на *всезнаещия разказвач* е безпроблемно абсорбирала сказовите похвати от речта на *героя-разказвач* (обстоятелство, което ние разглеждаме като елемент от констатираната вече *принципна личност* на дискурса на *всезнаещия разказвач*, лесно поглъщащ, идентифициращ се с други, чужди дискурси). Сказовите похвати динамизират речта на *всезнаещия разказвач*; интегрирани в нея, те се превръщат в част от принципната ѝ гъвкавост, продукт на абсорбирани гледни точки и речеви модуси на персонажи и персонажи-разказвачи. Следвайки лугането на протагониста из пражките улици след изгубването му („Бай Ганю на гости“), *всезнаещият* дискурс, изглежда, се е отказал от своята *всезнаещост*, за да се идентифицира с гледната точка – и речта – на героя: „Пък гладен, в стомаха му революция, но за какъв бяс ще си дава паричките на вятъра, когато е поканен на обед?“ (с. 150). Очевидно е, че след втората запетая в това изречение речта вече не принадлежи на разказвача, тя парафразира, цитира вътрешната реч на героя, подобно на един по-категорично обособен – чрез скоби и кавички, – макар и предполагаем, хипотетичен „цитат“ в „Бай Ганю пътува“ („свят много, хора всякакви, кой знае и туй хлапе какво е“, с. 112). В следващото изречение обаче разказвачът отново заема своята надпоставена, *всезнаеща* позиция: „Но ще речете вий, защо се лута бай Ганю из улиците, когато адресът е в джеба му? Е че там е работата я! И бай Ганю не е прост, мигар мислите вий, че...“ и т.н. (с. 150–151). Тази бърза **пулсация на дискурса**, редуването на гледни точки и речеви идентификации, изобилието на реторични похвати, изразени и чрез употребата на въпросителни и възклицателни знаци, идеално илюстрират не само възможностите на *всезнаещия дискурс*, но и причините, поради които той така безкритично наследява сказа от *героя-разказвач*.

Но онова, което в случая е най-важно за нас, е обстоятелството, че тук не става дума за идентични явления. Идентичността на сказовите похвати в дискурсите на *героя-разказвач* и на *всезнаещия разказвач* е привидна, защото, положени в различен модус, те имат различен статус и различни адресати.

Сказът в речта на *героя-разказвач* е елемент от една изцяло *речева*, „устна“ ситуация и той е адресиран към *слушателите-персонажи* от бохемската групичка, в която се разказват анекдотите за Бай Ганю. В тази ситуация *читателят* просто „подслушва“.

В дискурса на *всезнаещия разказвач* сказът е вече стилистичен похват, същинска авторова идиосинкразия. Елемент от *писмен* дискурс, той е пряко адресиран към един *имплицитен читател* (на двойствения статус на читателя в художественото пространство на „Бай Ганю“ ще се спрем по-нататък).

Така, когато сказовият флирт между *героя-разказвач* и *слушателите* от първите пет глави на първа част продължи в глави VI и VII, той вече е сменил коренно същността си и се е трансформирал в **повествователна реторика** (обичайна впрочем за стила не само на Алеко, но и на всички съвременни нему и по-ранни български белетристи: Каравелов, Друмев, Вазов, Михалаки Георгиев, Влайков).

Появата на имплицитния читател в глави VI и VII не е толкова внезапна, както изглежда на пръв поглед. Отделни рецидиви, антиципиращи тази поява, се забелязват при по-внимателно вглеждане в отделни сказови похвати и по-рано. С някои поддаващи се на амбивалентен прочит реплики – реплики, които разколебават еднозначността на речевата ситуация – се сблъскваме и в дискурса на *героя-разказвач* от първите пет глави. Когато Кольо от „Бай Ганю в Дрезден“ казва, описвайки външния вид на протагониста: „а брадицата му пак неизбръсната“ (с. 121), ние сме затруднени в тълкуването на това „пак“. В реалната говорна ситуация, т.е. в плана на разказването, то може да означава отправяне на **героите-слушатели** към репликата „с бръсната поникнала брадица“ от **чутия** малко преди това разказ на Стойчо за приключенията на Бай Ганю в банята (с. 115). Но можем – в метадискурса на самото **четене** на творбата „Бай Ганю“ – да възприемем това „пак“ и като адресирано към **имплицитния читател** на книгата „Бай Ганю“, подканяйки го да си припомни вече **прочетения** Стойчов разказ. Наречието попада в два различни модуса в зависимост от това, дали го полагаме в сказовия дискурс на иманентната фабулна ситуация (на **разказването за Бай Ганю**) или го четем като част от **текста** на творбата „Бай Ганю“.

Към подобен озадачаващо двукратно прочит подтиква например и една фраза, парентетично вклинена в разказа на Цвятко („Бай Ганю на изложението в Прага“). Фразата в своя непосредствен контекст звучи по следния начин: „Да се пренесем с вас за една минута в нашата стая (не бойте се, госпожо). Ний се настанихме в една голяма стая четворица...“ и т.н. (с. 132). Иманентната *речева* ситуация адресира разказа на Цвятко към героите-слушатели от компанията („вас“). Но никъде другаде ние не сме

се натъкнали на указание, че сред компанията разказвачи и слушатели на историите за Бай Ганю има дами; нямаме такива сведения и за прототипа на тази компания – кръжеца „Весела България“. А това ни дава основание да четем парентетичната вметка като неуместна в устния сказ на Цвятко. Привидно вписана в неговата реч, тя всъщност принадлежи на идентифицирания се с него *всезнаещ разказвач* и е адресирана не към слушателите от компанията, а към **имплицитния читател/читателка на текста** „Бай Ганю“. Следователно тук си имаме работа с рудиментирал сказов елемент, който, преминавайки от дискурса на *героя-разказвач* в този на *всезнаещия разказвач*, се е трансформирал в стилистична фигура с **вторични** художествени функции. Косвени свидетелства за това могат да бъдат привлечени от художествения вкус на епохата, когато подобни риторични обръщения са обикнат похват както от самия Алеко (регистриран в много от фейлетоните му, в частност епистоларните вокативи в тях), така и от други автори (напр. избирането на неназована дама като условен адресат на наратива в очерка „Спомен“/„Към границата“ от „Хайдушки копнения“ на Яворов, или четническите спомени на Хр. Силянов, от които Яворов е вероятно повлиян⁹).

Докато интенцията на *героя-разказвач* е ориентирана към *героя-слушател*, то тази на *всезнаещия разказвач* е ориентирана към *имплицитния (идеалния) читател*, положен *вътре*, в художественото пространство на текста, като негов телеологичен център. Ориентирана **към** читателя, гледната точка в повествованието на *всезнаещия разказвач* не принадлежи **на** читателя. Това налага на *всезнаещия разказвач* понякога с определена цел той да се отказва от надпоставената си позиция и да се преструва на незнаещ – най-често за да постигне хумористичен ефект. Характерен пример за това е случаят с преписания от стената надпис в „Бай Ганю на гости“, който героят показва на пражани, убеден, че това е търсеният от него адрес. Всезнаещият разказвач следи реакциите на пражани **през** неразбиращите очи на Бай Ганю (с. 151). Чрез идентификацията си с гледната точка на персонажа той всъщност постига идентификация с нея и на **читателя**, поставяйки го в същото неведение, максимално удължавайки това неведение, отлагайки узнаването, за да постигне максимално напрежение, а с това и максимален комичен ефект при узнаването накрая.

Способността си да се идентифицира с различни гледни точки, да абсорбира чужди дискурси *всезнаещият разказвач* използва с цел адекватно художествено въздействие върху *имплицитния читател*, който е адресат на дискурса му.

Този разказвач може да се откаже от своята всезнаеща позиция и чрез вмъкване в речта си на различни модални изрази, като „може би“, „вероятно“, „сякаш“, „като че ли“, „сигурно“ (напр. „Майка ѝ, която *вероятно* хиляда и първи път чуваше тия песни, тънеше в блаженство...“ –

⁹ Вж.: Неделчев, М. *Писатели-преображенци и техни спътници*. [С.], 1999, с. 24.

„Бай Ганю на гости“, с. 156). Подобни модални изрази, както и честата употреба на сказови реторични фигури, разколебават принципната имперсоналност на повествованието на всезнаещия разказвач¹⁰, или, казано с терминологията на Бенвенист, дискурсивират повествованието¹¹.

Особената гъвкавост на речта на този разказвач се дължи на идентификациите ѝ не само с тази на останалите разказвачи – разказвачите-герои и примордиалният разказвач, – но и на самите **герои**. Голяма част от сказовите ефекти са всъщност умело вградени реплики на протагониста в нея. Когато описва музикалните подвизи на Бай Ганю, разказвачът всъщност имплантира в (уж) безличното си повествование елементи, които ни дават основание да разпознаем без усилие в него речта на самия протагонист:

Възхитен от успеха, бай Ганю седна на стола, за да свири, вече основателно, нещо по-сериозно. А какво може да бъде по-сериозно от „Нощ е ужасна“? Почна бай Ганю да свири, но остана сам недоволен от изпълнението. И твърде естествено! „Нощ е ужасна“ не е създадена а пиано; звуците се пресичат; бутнеш клавиша на „ужа-а-а-сна-а!“ и се пресече гласът; друго нещо е хармониката! Като си туриш пръста на „...жа-ас-нааа...“ – натискай, мама му стара! Половин час да ти бучи, натискай, извивай на талази, додето ти дойде кефът!... („Бай Ганю на гости“, с. 157).

Още по-явна е идентификацията на речта на *всезнаещия разказвач* със свръхекспресивната реч на протагониста при едно по-ранно описание на музикалните вкусове на последния:

Момата улучи настроението на милионерина и го попита дали обича музиката. Кой? Бай Ганю ли? Ами ако бай Ганю не обича музиката, кой други ще я обича? Кой други е можел да внуши на циганите, сиреч на музикантите, такъв респект към себе си, както бай Ганю? Само като им мигне с окоето, погледнете вий какно става с тия цигани! Огън! Огън! Завий оная ти цигулка, запици онзи ти кларнет! и т.н. (с. 156)

¹⁰ Някои теоретици на „гледната точка“ в прозата допускат, че всезнаещият разказвач може да бъде и герой-разказвач, който води разказа от първо лице (вж. напр.: **Lubbock, P.** *Point of View*. – In: *Myth and Method. Modern Theories of Fiction*. University of Nebraska Press, 1960, p. 7). Според нас обаче това би било възможно единствено като частен случай, затова тук категорично разграничаваме „аз“-овата хипостаза на героя-разказвач и принципно безличната хипостаза на всезнаещия разказвач, а всички „хибридни“ казуси разглеждаме като следствие от иманентната „силна“ позиционираност на всезнаещия разказвач и способността му да абсорбира различни чужди дискурси, да се идентифицира с тях.

¹¹ Вж.: **Benveniste, Й.** *De la subjectivité dans la langue*. – In: *Problèmes de linguistique générale*. Вж. също анализа на тази опозиция, направен от Женет (**Женет, Ж.** *Граници на повествованието*. – В: **Женет, Ж.** *Фигури*. С., 2001, с. 152–167), както и мета-анализа на Калър (**Калър, Дж.** *Поетика на романа*. – Език и литература, LIV, 1999, № 2, с. 34–53, по-специално 40–43).

Речта е толкова ясно разпознаваема като принадлежаща към идиолекта на героя, че само отделни маркери (думи като „респект“) сигнализират за принципната ѝ принадлежност все пак към неутралния сказ на разказвача.

Протагонистът, разбира се, не е единственият сред персонажите, чийто специфичен идиолект оцветява повествованието на *всезнаещия разказвач*. Той „говори“ с гласа на всички герои. В същата глава кулинарните подвизи на Бай Ганю са описани не само през очите, но и с езика на пражките му хазаи, което проличава от стилистичната неутралност: „Какво ще правят! Милионеринът няма да си измени привичките за тяхно удоволствие я!“ (с. 155) (можем да си представим неуместността на думата „удоволствие“ в една идентификация с езика на самия „милионерин“ при наличието на синоними като „кеф“, „хатър“...).

Неутралността на *всезнаещия разказвач* е по-скоро дефинитивна абстракция, отколкото реалност – дотолкова е абсорбирана от въвлечените в нея, цитирани и парафразирани, чужди гласове. Тъй като в неговия дискурс всъщност „не говори никой“ (Барт), той винаги е „маска“ на някой друг – на персонаж, на персонаж-разказвач или на някое от проявленията на авторския глас в творбата.

Това особено личи например в „разказчето“ „Дружество „Въздържание“ от III част – специфичен случай, особено интересен в интересуващия ни тук смисъл. На пръв поглед разказът е изцяло поверен на *всезнаещия разказвач*, но е дотолкова оцветен със сказови похвати (от типа „вий знаете“, с. 221; „санким“, с. 221; „Ех, господо, де да сте имали щастие да попаднете в това събрание!“, с. 223; „Остави се!“, с. 223), че ни дава основание да предположим, че всъщност принадлежи на неексплициран пряко *герой-разказвач*. Но когато в края на текста все пак се появява един неназован „аз“, той парадоксално се явява в ролята не на разказвач, а на **герой**. Неговата позиция е двойствена – стоящ извън **сюжетната ситуация**, в качеството си на неин външен и случаен свидетел, той не стои извън самия **наратив**, а е положен изцяло вътре в него, в художественото пространство на разказа. Експлицираният „аз“-герой в текста не е разказвач, а персонаж, ситуиран в едно измерение с (предполагамия) протагонист Бай Ганю. Ако наративът на *всезнаещия разказвач* тук все пак абсорбира някаква гледна точка към фабулните събития, то това е гледната точка на главния герой в текста – а по-скоро *свидетел* – бай Таки. Това особено проличава при описанието на сцената с очакването на появата на Бай Ганю от насъбралите се в склада – сцена, предадена през гледната точка на незнаещия бай Таки: „Виждаше се явно, че събравшите се очакват някое лице, без което не се решаваха да отворят заседанието“ (с. 222–223). *Всезнаещият разказвач* прибъгва до това делегиране на правомощията си на друго „подставено лице“, на *маска*, с важна художествена цел – да засили тайнствеността около личността на протагониста Бай Ганю, а с това и нейния сублимитет.

Но това „маскиране“ зад персонариума на творбата не изчерпва богатството на идентификационните стратегии на *всезнаещия разказвач*.

За нас е дори още по-интересно маскирането му не като персонаж, а като **глас**, зад който в иманентното художествено пространство на творбата не стои тяло. За да се спрем на него обаче се налага да направим един екскурс, отправящ ни директно към последното, пето, ниво на „говорене“ в творбата „Бай Ганю“.

Ретардационно отлаганата поява на протагониста в „Дружество „Въздържател““ е случена в крайна сметка от текста по следния начин: „Всички наставаха. Външните врата се отвориха и на прага се показа, във всичкото си величие, *общият наш приятел* бай Ганю Балкански“ (с. 223). Това вече не е гласът на бай Таки (още по-малко е гласът на героя-„аз“, въведен едва в края на „разказчето“). Това озадачаващо „наш“, приобщаващо адресат и адресант, говорител и реципиент, изведнъж разкъсва художествената автономност на текста. Преди да се запитае от кого е произнесено, нека си отговорим на въпроса към кого е отправено. При липсата в текста на познатото от другите текстове в книгата ниво на разказване, т.е. на *герои-слушатели* от компанията, в която е положен модусът на разказването, местоимението очевидно е адресирано към **читателя**. Но това не е имплицитният читател, за който на няколко пъти досега ставаше дума; това е един друг тип читател – *реалният читател*, *онзи, който вече е чел самата книга „Бай Ганю“* и който вече познава нейния герой. Книгата „Бай Ганю“ е излязла само месец преди „разказчето“, но затова пък творбата вече е била придобила значителна популярност чрез журналната си публикация в „Мисъл“ – популярност, на която очевидно разчита тук авторът на израза „общият наш приятел“.

А кой е всъщност той? На този въпрос ще се спрем малко по-късно; преди това обаче, за да спазим маркирания в началото модел и логиката, на която е подчинен той, ще разгледаме една „маска“ на *всезнаещия разказвач*, която заслужава специално внимание. Нейната роля е толкова важна, че на практика тя се обособява в отделен глас, осъществяващ онази важна метаморфоза на говорещата институция в творбата – преходът от персонаж към автор, от „тяло“ към „глас“, с която ни предстои да се занимаваме оттук насетне.

* * *

Нека разгледаме един момент от важната глава VII „Бай Ганю на гости“. След като за пръв път е срещнал читателя със студента Бодков, разказвачът, възползвайки се от правата, които му осигурява неговата надпоставена, „всезнаеща“ позиция, решава да представи по-подробно на читателя нововъведения герой, комуто предстои да играе важна роля в концепцията на произведението по-нататък. Презентацията звучи по следния начин:

Студентът, който каза тия думи, беше много напреднал в цивилизацията, но, кой знае защо, не се ползуваше с особена репутация между своите другари; види се, някои грехове лежах на душата му; говореха между другото, че много обичал да „удря келепир“! (с. 144)

Дотук нищо особено. Без усилие разпознаваме гласа на всезнаещия разказвач, който, преструвайки се на незнаещ, грижливо гради със специално подбрани реторични похвати („кой знае защо“, „види се“, „говореха“) напрежение, атмосфера на тайнственост около образа на този герой, характеризирайки го индиректно, през погледа на другите, на средата, на „общото мнение“.

Но внезапно цялата тази грижливо изградена стратегия е разрушена с един замах в последвалите изречения, в които играта на „незнание“ е решително изоставена:

Не е за чудо! Този пусти грях – скъперничеството, по зараза от окръжаващата домашна среда, вгнездява се почти от детски години, изсушава душата на младия човек, като го превръща в най-студен егоист: нищо нежно, нищо благородно не остава у него“ и т.н. в продължение на следващите два абзаца. (с. 144–145)

Тук за пръв път в творбата зазвучава един нов, различен глас, който очевидно не принадлежи на нито един от вече познатите ни разказвачи. Този глас само привидно е част от дискурса на *всезнаещия разказвач*, но всъщност е принципно различен от него, доколкото *този глас изобщо не разказва*. Положен извън, над наративния модус, той изпълнява роля, подобна на хора в античния театър – една металитературна и изцяло **менторска** гледна точка, която **силно пристрастно**, с публицистичен патос коментира и анализира моменти от сюжета и характера на героите. Този глас обозначаваме с термина **ПУБЛИЦИСТИЧЕН МЕНТОР**. От VII глава насетне той често ще накъсва повествованието с ясно обособени публицистични, есеистикоподобни отстъпления.

Разположен някъде извън художественото пространство на творбата, той кръжи над нея, обговаряйки протагониста по-скоро като социокултурен и народопсихологически феномен, отколкото като конкретен художествен образ, макар тези обобщения да са често базирани на „емпиричен“ материал от сюжета на самата творба, какъвто е примерът със „супата“ в следния пасаж (пределно репрезентативен за саунда на този глас изобщо):

Чунким баща ми все опери е слушам“ – каже бай Ганю и обаян от този принцип на окаменелост и ултратроградство, не се стряска твърде от „новата мода“, т.е. цивилизацията. Но при всичко това бай Ганю няма доблестта на китайците – да се ограда със стена против нахлуването на цивилизацията, и при всичко, че го въодушевява принципът „баща ми това не е правил и аз няма да го правя“, но току видиш, че си облякъл чиста риза, турил си ръкавици, па кога го назорят, облича и фрак, сърди се, смее се, ама облича фрака. Чуваш го, че казва „pardon“, говори за „костентуцията“, похвалява се сам-там, че обича „супа“, когато всъщност една люта чорба би предпочел от всички европейски гозби. („Бай Ганю на гости“, с. 153)

Сюжетната надпоставеност, извънхудожествената позиционираност на този глас му позволява да се вклинява в наратива както на разказвачи, така също и на персонажи.

Най-често, както в цитираните по-горе случаи, този глас се появява в дискурса на *всезнаещия разказвач*, като поредната от неговите алоформи. Такъв е контекстът на появата му в „Бай Ганю журналист“ – в абзаца, започващ в обичайния дискурс с изречението: „Гочоолу и Дочоолу не може да се каже, че са били възхитени от тия качества на Данка Харсъзина; не може да се каже също, че в тяхното представление за вестникарство Данко се явяваше подходящ редактор“ (с. 208). Следващото изречение обаче рязко превключва модалността на изказа – разказвачът временно (до края на абзаца) се отдръпва, за да даде думата на един **коментиращ мета-глас**, който ситуира поставения от сюжета проблем в един широк, диахронен социокултурен контекст: „У тях все още се съхраняваха възпоминания от друго време, и от турско време, когато печатното слово все пак мътеше водата им, но не изригаше тая лава от адски хули и проклетия“ и т.н. (с. 208–209).

В този менторски глас лесно мутира и гласът на *героите-разказвачи*, напр. на Дрвичката, от чието име се води разказът в „Бай Ганю в Швейцария“. Преходът е налице в абзаца, започващ с изречението: „В каквото час на деня и да посетях това кафене, като почнеш от 9 часа сутринта до късна вечер, постоянно заварвах същите лица, при същите занятия – табли, префа, trenta una“ (с. 160)... В „Бай Ганю в Русия“ преходът е регистриран в пасажа, започващ с известното признание на разказвача Васил: „И представете си, господо, в този момент аз съжалих бай Ганя!“ (с. 167).

Идентична по същество, макар и специфична, е кратката сцена-диалог, с която завършва главата „Бай Ганю на гости“, в която в модуса на разказването се дава възможност на героя-разказвач Илчо да защити музикалните си предпочитания:

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, ни, които байганювците ни предават изкълчени до неузнаваемост чрез онези цигански форшлаги и къртения на гърлото с пиянски трели и фиоритури... Ний имаме песни, но нямаме певци. Аз съм готов да прегърна своя враг, ако той ми изпее, както трябва, песента „Богдане, бог да те убие“ или „Я запретни, Вело моме, бели ръкави“, и да погледна накриво приятеля си, когато видя, че се възхищава от „Зелен листец“, „Каранфилчето“ и други такива цигански прелести... (с. 158)

Освен в интересувания ни в момента смисъл, сцената е интересна и с поне още две неща. Първо, тя напомня на читателя, че фабулният разказвач в главите VI и VII все пак е Илчо. Нуждата от подобно припомняне е резонна, след като още в самото начало на глава VI той е преотстъпил задълго думата на един принципно безличен *всезнаещ разказвач*. Второ, ако това е бил търсеният ефект на епизда, то той е недокрай постигнат – някак „по инерция“ и тази сцена, макар и категорично ситуирана в плана на разказването, е предадена сякаш не от *примордиалния разказвач* – абсолютен монополист на разказа в плана на разказването, – а от същия

всезнаещ разказвач, който на практика продуцира наратива в глави VI и VII. Но онова, с което за нас тук е специално интригуваща тази сцена, е характерът на последната реплика на Илчо, в която той с публицистичен патос формулира музикалния си вкус. Забележително е, че прави това с думи, категорично неприсъщи на собствената му реч – думи, които очевидно не принадлежат на *герой* (какъвто е Илчо в плана на разказването), а на интересувания ни тук *публицистичен менторски глас*. Този глас е мета-поставен спрямо творбата, доколкото драстично оголва глобалната идеологическа (естетическа и етична) позиция на самия **автор** и поради което той може да бъде четен в някаква степен като проекция на авторското присъствие в творбата (тук за пръв път сме принудени да назовем една нова категория – нещо, което до този момент грижливо избягвахме, за да съхраним композиционната секвентност на изложението; категория, на която тепърва предстои да отделим специално внимание).

Преди това обаче нека – в името на обективността – да отбележим друго интересно обстоятелство, за да приключим с „музикалните“ аспекти на проблема. Този заключителен монолог на музикална тема ни навежда, от друга страна, на идеята, че чрез него Илчо се проявява като *подставено лице* на самия автор, на Алеко. Публицистичният менторски глас в този монолог директно назовава музикалните симпатии и антипатии на самия Алеко, които са част от публицистичната естетическа и нравствена телеология на произведението като цяло. Подобно предположение обаче има и своите контрааргументи, защото, доколкото познаваме музикалните вкусове на Алеко от други, биографични и автобиографични (пара)текстове, песни като „Богдане, бог да те убие“ или „Я запретни, Вело моме, бели ръкави“, които *публицистичният ментор* аксиологизира във/чрез речта на Илчо, не са сред предпочитаните от Алеко народни песни¹².

(Обстоятелството, че в тази сцена образът на Илчо поема определени резоньорски, а това в някаква степен означава и *автопортретни* черти от Алековата личност, може би обяснява донякъде отсъствието в нея на *примордиалния разказвач*, който по презумпция е натоварен с такива функции: прекалено би било на толкова ограничена площ в едно общо измерение – плана на разказването – да съществува паралелно двама „Алековци“.)

Но пък, от друга страна, налице са основания да смятаме, че все пак Илчо, комуто – нека припомним – изначално принадлежат всички гласове в глави VI и VII, поема в някаква степен идентификации с образа на

¹² Така ни уверяват мемоарите на Екатерина Иванова (**Иванова, Ек. Алеко Константинов в семейна и роднинска среда**. I изд.: С., 1939, изд. на Българския туристически съюз; II изд.: С., 1997, изд. на НБКМ). На това разминаване, както и на естетическата близост на Алековия музикален вкус по-скоро с този на Бай Ганю, отколкото с този на разказвача, обръща внимание Инна Пелева (**Пелева, И.** Цит. съч., с. 190–193).

Алеко, доколкото все пак експлицира част от музикалните му вкусове, макар и това да става в едно лирическо отстъпление, което, в хора от гласове в творбата, в последна сметка, макар и с голяма степен на условност, е все пак приписано на *всезнаещия разказвач*. Става дума за последния абзац от същинския (пре)разказ на Илчо, започващ с патетично-иронично позоваване на гения на Дж. Верди, който, както знаем от една Алекова изповед¹³, е любимият „компонист“ на писателя: „Grandissimo maestro Verdi! Ти нямаш, ти не може да имаш врагове! Но ако, паче чаяния, би се явил някой изрод, той ще бъде самият Сатана“ и т.н. (с. 158).

* * *

Освен с Илчо, положен в плана на разказването, *публицистичният глас* се идентифицира здраво и с персонажи от плана на разказването. Тук специално внимание заслужава героят от „Бай Ганю на гости“, представен от всезнаещия разказвач ту като студентът с „жлъчен изглед“ (с. 145), ту като „сърдития студент“ (с. 151) или „опърничавото хлапе“ (с. 152, 153). Необходимостта от неговата поява в сюжета има не фабулен, а **идеологически** характер. Ролята на образа е да бъде идеологически контрапункт на Бай Ганю и току-що появилия се Бодков. Ако интерпретативното клише от Шишманов насетне, разхерметизирайки фикционалната самодостатъчност на творбата, мисли Алеко като „опакото“ на Бай Ганю, то във фикционалния хронотоп на самата творба тази роля е недвусмислено поверена на „студента с жлъчния изглед“. Макар че именно поради това фикционалността на този образ е силно разколебана. Той е по-скоро безплътна **публицистична функция**, отколкото пълнокръвен художествен образ; повече *глас*, отколкото *тяло* (макар че, ако трябва да бъдем откровени, подобна е в различна степен съдбата на всички образи в произведението). Дългият монолог, с който той излиза на сцената (и който до голяма степен изчерпва и оправдава изобщо присъствието му там) е по същество гневна филипика срещу солидарно експлоатираната от Бай Ганю и Бодков удобна идеология за българското гостоприемство и липсата на такова у другите („На ръце ли искаш да те носят? Защо? За туй ли, че неуспял още прага на къщата им да прескочиш, ти ще закачиш първо слугинята, която те посрещне в коридора? За туй ли, че...“ и т.н., с. 145–146).

Втората поява на героя е значеща именно с невъзможността „да се завърже“ разговор между него и Бай Ганю – ситуация на значеща **отстраненост** от фабулата на творбата, която максимално експлицира *мен-*

¹³ Шишманов, Ив. *Алеко Константинов (Материал за биографията му по една лична изповед)*. – Български преглед, IV, 1897, № 3, с. 105–107. Вж. също: *Моята изповед*. – Константинов, А. Цит. съч., с. 232.

талната по същество, *идеологическа* функция на този образ, чийто смисъл е да бъде ако не резоньор на автора, то поне олицетворение на представите му за „опакото“ на Бай Ганю и бай-ганювщината. Самата тази ситуация на антагонистична напрегнатост, на невъзможност за досег е констатирана и коментирана от *публицистичния ментор* по-скоро през гледната точка на самия студент:

Разговор между бай Ганя и „опърничавото хлапе“ не можа да се завърже. От първа среща и инстинктивно някак се сетиха, че не са един за друг, защото, според българската пословица (ех, че изящни пословици е създал българският гений!), „краставите магарета през девет баира се подушват“. Единият дошел от България, другият живял в Европа, все би могло какво да поприказват, понеже все трябва да има някоя разлика между Запада и нашата татковина. Впрочем тая разлика бай Ганю не я сещаше и как ще я сети! Той дето ходи, носи със себе си своя атмосфера, свои нрави и обичаи, търси си жилище по своите вкусове, среща все свои хора, на които е навикнал и в които, разбира се, не вижда нищо ново: отиде ли във Вена, той ще се спре в хотел Лондон¹⁴, там е също така задушено, също мирише на кухня и на сернисти водород, както и у дома му; среща се със същите турци, гърци, арменци, сърби, арнаути, каквито е привикнал да среща всеки ден; няма да иде в кафе Хабсбург, понеже го е страх да не го оскубят, а ще влезе пак в гръцкото кафене, което е също тъй нечисто и задушено от вечен дим, както са и нашите кафенета. За търговия ли отива, ще иде при българите търговци, а чрез тях той даже не сеца, че влиза в съприкосновение с европейци. А че именно във от тая ограничена сфера се почва европейският живот, той нито знае и като че не иска даже и да знае. Възпитанието, нравственият мир на европейца, домашната му обстановка – плод на вековна традиция и постепенно усъвършенствуване умственото движение, обществените борби и начина на воденето им, музеите, библиотеките, филантропическите учреждения, изящните изкуства, хилядите проявления на прогреса не обременяват вниманието на бай Ганя. (с. 152)

Сигналите с обединителна функция тук – „нашата“ (татковина), „нашите“ (кафенета) – са всъщност израз на *сатирично обобщение* и нямат нищо общо с високите националноидеологически гещалти от вазовски тип.

Ясно обособени изяви на все същия този надпоставен мета-глас са още писмото до Граматиков в „Бай Ганю прави избори“, както и уводното изречение на книгата („Помогнаха на бай Ганя...“, с. 109), а също и – с доста омекотен сатиричен патос (по причини, които ще разгледаме по-нататък) – заключителните думи към част I („Довиждане, бай Ганю. Обликаляй Европа, разнасяй...“ и т.н., с. 172).

¹⁴ Тук мимоходом маркираме поредното общо място между протагонист и автор: самият Алко, минавайки през Виена, отсяда не другаде, а точно в този така пейоративизиран от разказвача хотел „Лондон“. Вж. писмо до Ив. Шишманов от 11 септември 1889 г. – **Константинов, А.** Цит. съч. Т. 4, С., 1981, с. 72.

* * *

Бидейки несъмнен идеологически резоньор на автора, този *публицистичен менторски глас*, чиито проявления в момента изследваме, в най-голяма степен фокусира **сатиричния патос** и **сарказма** на творбата. Той е *par excellence* гласът на *сатирата* в „Бай Ганю“, докато изговарянето на *хумора* и *иронията* е предоставено на разгледаните по-рано гласове, особено тези на *героя-разказвач* и *всезнаещия разказвач*. Аспект на комичното, иронията все още предимно осмива, размивайки. Разказвачът очевидно се забавлява да описва например начина, по който Бай Ганю се храни, и звуковите ефекти, с които е „аккомпанирана“ тази дейност:

Карлсбад и не зная още какъв си б а д препоръчват ескулапите на страдащите от катар в стомаха. Я да земат тези страдащи за ухото, че да ги сложат на трапезата пред бай Ганя, па нека стомасите им бъдат развалени повече и от ючбунарските улици... ще видите какъв ефект ще им произведе зрелището!... Яде бай Ганю, брей, не се шегува, яде, та ушите му плющят! Всичките органи на тялото му са в движение, а зъбите, езикът и носът на първо място. Ето де съзнава човек бледността и бедността на езика! С какви думи, с какви междуметия, с какви препинателни знакове, най-сетне с какви музикални ноти е възможно да се изобразят тия мляскания, грукания, смъркания, тракания, цъкания, смукания, които като град се сипят от бай Ганя!... („Бай Ганю на гости“, с. 155)

В същата глава VII можем да се натъкнем и на **сарказма**, приписан обаче на *публицистичния менторски глас*. Преходът от *хумор* и *ирония* към *сарказъм* и *сатира* следва, от една страна, трансформациите на дискурса от *дескриптивност* към *експресия* и *мета-обобщителност*, т.е. от **Бай Ганю** като конкретен художествен образ и персонаж в творбата към **бай-ганювщината** като социокултурен феномен. От друга страна, този преход следва – или е следван от – трансформация на гласа на *разказвача* (персонаж, примордиален или всезнаещ) в *публицистичен мета-глас*. Т.е. ако изградим една антиномична парадигма, тя ще изглежда по следния начин:

хумор и ирония – сарказъм и сатира
дескрипция – експресивност / мета-обобщеност
Бай Ганю – бай-ганювщина
разказвач – публицистичен ментор.

Цялата сложност на тази система от преходи може да бъде илюстрирана например с епизода, отнасящ се до хигиенните навици на протагониста („Бай Ганю на гости“): „Додето в едната стая студентът превъзнасяше богатствата на бай Ганя, в съседната стая бай Ганю беше вече съблякъл антерията си и търсеше в нея нещо с голямо внимание, като мърмореше под носа си: „Пак се навъдил тоя пусти гад“.“ (с. 147)

Дотук дискурсът на *всезнаещия разказвач* – дескриптивен по същество, доколкото следва развитието на сюжета чрез действията на персона-

жите – произвежда хумор. За тази цел той прибегва до обичайни похвати за предизвикване на хумористичен ефект: мнима неосведоменост на разказвача („търсеше *нещо*“), противопоставяне между привидност (Бай Ганю е милионер в презентациите на Бодков) и същност (заниманията на „милионера“ са да си пощи въшките), противопоставяне между думи и дела, между събитие и контекст.

По-нататък следва своеобразно изречение-реле, „превключващо“ модалността на изказа по отношение на всеки от изброените по-горе елементи:

Понятието за чистота не е развито в твърде висока степен у Бай Ганя. „Хич жив човек без гад бива ли?“ – казват старите хора у нас и успокоени с тази аксиома, не препятствуват твърде усърдно на размножаването на животинките. Па и защо ще се лишават от едно такова удоволствие: пекнало слънце, че защо му е туй слънце, ако не може да излезе на чардака, да се изтегне на рогозката, да кихне два-три пъти от праха ѝ, че да дойде баба му, че да си сложи главата на коляното ѝ, па тя да си завре костеливите пръсти с траурни нокте в косата му и като че требе ориз, да почне чук! отсам, чук! оттатък, че като се изплашат животинките, че като плъзнат по главата, па едно приятно гъделичкане, че като запее бабата, а онова ти слънце балканско пекнало! Идилия... (с. 147)

В перспективата на комическата ирония, каквато е предимно тя в първата част на книгата, авторът крие, камуфлира преките си чувства към героя; той само ги загатва чрез контекста и най-вече чрез други герои, които са в някакъв степен негови маски. Такива са преди всичко *двтерогонистите-разказвачи*: Стати, Стойчо, Кольо, Цвятко. Илчо, както вече стана дума, в глава VI и VII е подменен *от всезнаещия разказвач*, а пък в глави VIII и IX Бай Ганю вече не е обект на ирония и изобщо на хумористично изображение. Паралелно със смяната на хумористичния дискурс със сатиричен, авторът все по-открито започва да взема думата и да коментира проявите на героя *от свое име*.

* * *

Сатиричното в „Бай Ганю“ откриваме обикновено някъде в съседство с различните проявления на **автобиографичното/автопортретното** в творбата, т.е. там, където припламва категоричен ценностно-идеологичен конфликт, двубой между две ясно обособени и опозитивно поставени една на друга сили, едната от които е репрезентирана чрез образите на Бай Ганю и многобройните му деривати (Бодков, съвкупната студентска маса, Димитров, Асланов – в I част; Гочоолу, Дочоолу, Гуньо, Михал, предизборната орда – във II и III част), а другата – предимно от менталните и физическите рефлексии на автобиографичното в творбата, които ще се опитаме да изследваме тук.

В широкия смисъл автобиографичното/автопортретното у „Бай Ганю“ се проявява в два допълващи се модуса – *ментален* и (условно)

физически. Т.е. авторовото присъствие може да е налице във фикционалното и по презумпция самодостатъчно художествено пространство просто като **глас**, но и като **персонаж**. Макар и обособени, тези два модела често се докосват, пресичат, наслагат един върху друг. Условността на това разграничение е най-очевидна именно в образа на „студента с жлъчния изглед“ от глава VII, в чието лице двете хипостази на авторовото присъствие в творбата се покриват: то е въведено във вид на персонаж в текста, но персонаж, чиито функции се изчерпват с речевите му проявления и който е, както вече отбелязахме, повече глас, отколкото тяло. Голяма част от сатиричния патос на творбата се проявява именно чрез този глас, който е *par excellence* камуфлираният, опосредственият авторов глас.

Какви са проявите на сатиричното в плана на „физическите“ рефлексии на автобиографичното, които са особено важни за пълноценното функциониране на сатиричния пласт в творбата, доколкото същностен за сатирата е стремежът *действителното* да се съпостави и сблъска с *идеалното* (Брайън Лий¹⁵). В художественото пространство на „Бай Ганю“ *идеалното* се търси именно в различните рефлексии на автобиографичното, т.е. в няколко образа, които изследователите са склонни единодушно да четат като в някаква степен автобиографични. Като изключим неразгърнатите образи на *примордиалния разказвач* (който, положен изцяло в плана на разказване, е надпоставен спрямо плана на разказването и по тази причина е по презумпция несъпоставим с образа на протагониста) и на „студента с жлъчния изглед“ (който, както видяхме, функционира повече като глас, отколкото като образ), остават два образа, чрез които могат да се търсят рефлексите на автобиографичното в иманентното художествено пространство на творбата – Иваницовият син от глава V на първа част и Иваница Граматиков от „Бай Ганю прави избори“ от част втора.

Към подобни идентификации с автобиографичното обаче трябва да се отнасяме с известно подозрение – авторът ни дава достатъчно сигнали за ироничната рамка, в която са вписани тези на пръв поглед **автопортретни образи**. Това особено се отнася до Иваница Граматиков, където *всезнаещият разказвач*, от чието име се води наративът, недвусмислено иронизира наивния оптимизъм на героя. Ироничният, снизходително пейоративизиран тон на разказвача се чувства недвусмислено в самия портрет на Граматиков: „Млад, образован, малко идеалист, повече мечтател, с любов в сърцето, с вяра в доброто, с надежда на бъдещето, той не беше още кален в действителността, в живота. Безгрижен до самозабравяне, непоправим оптимист, привик-

¹⁵ Вж: Фаулър, Р. *Речник на съвременните литературни термини*. С., 1993, с. 209.

нал на всичко да гледа от добрата му страна, той беше доверчив до наивност, до глупост“ (с. 198). Автобиографичното тук е шаржово олекотено откъм позитивен идеологически патос¹⁶.

Ако трябва да търсим същностна проява на автобиографичното в този смисъл около Граматиков, то по-скоро бихме я открили – в ментален план отново – в писмото до него, написано изцяло в дискурса на *публицистичния менторски глас*. С други думи, докато авторовото присъствие в образа на самия Граматиков е в един по-скоро външен, събитиеен, фейлетонно окарикатурен план, то в идеологически, ментален план подобна идентификация е значително проблематизирана, усложнена, раздвоена и в крайна сметка изместена от *тялото* (и *името*) на Иваница Граматиков към *гласа* на писмото, който в някаква степен е пряко продължение на иронизиращия Граматиков глас на *всезнаещия разказвач* – глас, наситен с напрегнато стаен публицистизъм (избликнал в изречения като следните: „Дивата орда от пияни изверги нахлу в двора на училището. Боже! Колко грубост, колко арогантност, колко тъпа свирепост в тези изпъкнали кръвясали очи, в тези бабайтски движения, в тези провокаторски погледи!“ ..., с. 202).

Иронично разколебани са автопортретните следи и в образа на Иваницовия син от „Бай Ганю на изложението в Прага“. Разказвачът Цвятко въвежда героя в разказа си с озадачаваща вметка в скоби, адресирана към слушателите от компанията: „Ний – аз, Ванчо, Фильо и Иваницовият син (не вярвам да го познавате), заехме едно купе от първи клас...“ (с. 126). Тази вметка пряко сблъсква два от автопортретните образи в творбата в едно логически абсурдно пространство, подобно на онова в лентата на Мьобиус, безкрайната стълба на Ешер или триъгълника на Пенроуз. В два от автопортретните си образа в творбата – примордиалния разказвач в плана на разказването и Иваницовия син в плана на

¹⁶Тук можем да привидим разрозяване на автобиографичния образ на Иваница Граматиков като позитивна антитеза на Бай Ганю и байганювщината. То е по посока на излизането му от непосредствения автобиографизъм, т.е. на припокриването му с образа на „неоценимия приятел“ Иван Радославов, комуто А. Константинов посвещава очерка-глава и който, по редица биографични свидетелства, в своя идеализъм и житейска непрактичност дублира семантиката на Алековата фигура като „опакото“ на Бай Ганю, като негова *идеална* антитеза. Сведетели и изследователи описват автора на „Мила родино“ като рядък за времето и средата си ерудит, лингвист-полиглот, поет, преводач, художник, музикант, драматург, философ, сътрудник на Вилхелм-Вундовото списание, чиито научни изследвания са цитирани от самия проф. Вунд, и едновременно с това като възторжен идеалист, свършено непригоден за властващия буржоазен меркантилизъм. Симеон Радев пише: „Питах веднъж негови познати защо той останал докрай гимназиален учител, когато други хора с по-малко знания и дарби станали професори. – Защото, ми се отговори – мекият характер и възпитанието на Цв. Радославов му попречи да си пробие път така, както бе нужно.“ (Вж.: Тахов, Г. *Литературна София. Страници из романтиката на младата столица*. С., 1983, с. 64–72.)

разказването – Алековото присъствие е раздвоено: той е сред слушателите в компанията и, заедно с останалите, слуша разказ за себе си, като в същото време се оказва непознат не само на приятелите си, сред които е в момента, но и на себе си.

Но иманентната апорийност на тази ситуация не се изчерпва с това раздвояване на автопортретните рефлексии между образа на примордиалния разказвач и Иваницовия син – сред тях се намесва и трета. При един максимално скрупулъзен прочит на художествената реалност в нейния извънхудожествен контекст към автопортретните функции в нея можем да причислим и самия *герой-разказвач* Цвятко. Както знаем от биографията на Алеко, самият писател е сред групата българи, заминали на 17 юли 1891 г. със специален влак за откритото два месеца по-рано земско-индустриално изложение в Прага. Т.е. разказвачът Цвятко е маска, чрез която Алеко разказва собствените си впечатления от пътуването до изложението в Прага; регистриран е и основният от прототиповете на Бай Ганю по време на това пътуване, както и отделни прото-ситуации и реплики¹⁷.

Тази свръхусложнена ситуация на сблъсък на три различни хипостази на автопортретното/автобиографичното – на разказвач, слушател и персонаж от самия разказ, две от които непознаващи се взаимно – е обяснима единствено при разхерметизиране на иманентното художествено пространство на творбата чрез намесата в нея на един *нов глас* – авторовия. Логическата апория може да бъде адекватно прочетена като закачка, намигване на един **забавляващ се Автор**. Творбата изобщо има подчертан вкус към подобни закачки, при които в собственото ѝ фикционално пространство е допуснат положеният в един радикално друг хронотоп Автор. Две от очевидните проявления на това смесване на двата хронотопа са многократно забелязвани от изследователите в III част. В интродукцията на „Бай Ганю и опозиция – ама де-де!“ авторът се представя за приятел с „о н о г о в а, гдето събира материали за б а й Г а н я“ (с. 129), а в писмото на Бай Ганю до Константин Величков персонажът се страхува да не бъде изплагиатстван от собствения си автор (с. 227). Така в творбата „Бай Ганю“ авторът Алеко се фикционализира поне толкова, колкото се „фактологизира“ персонажът Бай Ганю; **ако персонажът трудно може да бъде удържан в самодостатъчната фикционалност на художествената реалност, то Авторът непрестанно намира да попадне в нея, да метаморфозира в персонаж.**

Този стремеж на Автора има и някои други, не толкова очевидни – „соматични“ – проявления. Авторовият глас може да бъде доловен на отделни места в текста. Такава е например известната реплика на про-

¹⁷ Вж. бележките към гл. V „Бай Ганю на изложението в Прага“ в: **Константинов, А.** Цит. съч., т. 1, С., 1980, с. 265–268.

тагониста в главата „Бай Ганю на изложението в Прага“: „Ама чакай, ще се върне бай ти Ганю в България, па виде щем кой е кум, кой е сват“ (с. 128). Тази реплика поражда въпроси относно своето авторство. Вложена в устата на *персонажа* Бай Ганю, тя всъщност е част от речта на *героя-разказвач* Цвятко. Но имаме достатъчно основание да разобличим авторството и на двамата като условно, доколкото тя демонстрира по-скоро **знание**, което е извън възможностите както на Бай Ганю, така и на Цвятко – знание, отнасящо се до иманентната структура на самата творба. Репликата може да се тълкува като проспекция за втората част на творбата – мета-знание, достъпно единствено на Автора.

В още по-голяма степен подобно проспективно знание е вложено в речта на *публицистичния ментор*, когато, мета-коментирайки образа на Бодков, в един момент директно отправя читателя към още непознат му герой от бъдещото разгръщане на произведението – „Но за тия работи Асланов е пъ майстор“ (с. 145). Репликата е изречена в глава VII на първа част, Асланов ще излезе на сцената едва в глава IX.

Всички тези рецидиви свидетелстват за едно авторово присъствие в текста на творбата, оформящо сложен „интертекстуален сюжет“ (А. Хранова¹⁸). Сред хора от гласове в творбата звучи и един категоричен **авторски глас**. Той съвсем не е идентичен с гласа на публицистичния ментор, който е само една *художествена*, т.е. условна проекция на авторовото присъствие. В творбата е налице и **ГЛАСЪТ НА САМИЯ АЛЕКО**; не публицистично обобщаващият ментор, а конкретният автор, приведен с перо в ръката над произведението, перформативно създаващо се **в момента** като *идея* и *структура*. Той говори не за народопсихологическия феномен, за типа и архетипа „Бай Ганю“, а за конкретния *персонаж*, обитаващ строго фикционалния хронотоп на конкретната творба. Говори не изобщо от позициите на абстрактен и неопределим по друг начин, освен като „глас“, ментор, а от позициите именно на *автор*.

Ако започнем от най-ниската степен на градацията, можем да привидим имплицираното присъствие на този *rag excellence литературен* автрски глас в начина, по който е описан ядящия Бай Ганю в цитирания по-горе откъс от глава VII. Освен че е твърде колоритно и определено произвеждащо хумористичен ефект, описанието съдържа и много силен *литературен* мета-пласт, в който става дума именно за това, как може да бъде **описано** ядящото Бай-Ганюво тяло („Ето де съзнава човек бледността и бедността на езика! С какви думи, с какви междуметия, с какви препинателни знакове [...] е възможно да се изобразят тия...“, с. 155). Почти чувстваме тук мъките на **перформативно** *пищещото Алеково присъствие*, усилията, маневрите, стратегиите на *пищещия автор* в схватката му със съпротивляващия се персонаж. Ако в разгледани по-горе случаи

¹⁸ Хранова, А. *Български интертекстове*. С., 2002, с. 213.

автор (камуфлиран в художественото пространство на творбата) и герой се сблъскват в една идеологическа, концептуално-етична перспектива, то тук техният сблъсък е изцяло положен в пределно плоскостните измерения на перформативно създавания *в момента* текст.

В най-чистия си вид обаче този авторски глас се проявява на едно специфично място в творбата – в самия край на част II, т.е. на нейния каноничен вид в изданието от 1895 г.:

Прощавай, снизходителний читателю! Ти ще срещнеш в тази книжка някои цинични думи и сцени; аз не можах да ги избегна... [и т.н.]

Прощавай и ти, бай Ганю! Бог ми е свидетел, че винаги добри чувства са ме въодушевявали при описванието на твоите истории... [и т.н.] (с. 213)

Казвайки „аз“, този глас има предвид не някаква абстрактна авторова функция в творбата, а пределно конкретния, физически автор Алеко Константинов, пиещ конкретната творба „Бай Ганю“, описващ в нея историите на един литературен герой. Разхерметизирайки фикцията на творбата, балансирайки на ръба на перформацията, този авторски глас диалогизира едновременно и с персонажа, и с читателя – две интелигентни креатури, рожби на собствения му дискурс. Читателят, с когото диалогизира авторският глас тук, вече не е нито *героят-слушател*, с когото диалогизира *героят-разказвач* в плана на разказването, нито *имплицитния читател*, с когото диалогизира *всезнаещият разказвач* в плана на разказването. Това е един друг тип читател, когото вече определихме мимоходом като **реален читател** – оня, който *в момента* чете творбата „Бай Ганю“, при което наречието парадоксално синхронизира момента на писането (от гледна точка на изписващия фразата Алеко) и момента на прочитането ѝ (от гледна точка на читателя).

Налага се тук важно уточнение. И двете части на каноничната структура на книгата във вида ѝ от 1895 г. завършват с особени мета-художествени екскурси, които, издигайки се *над* иманентното художествено пространство на творбата, по някакъв начин обговарят случилото се *във* нея. Валери Стефанов безпроблемно приписва тези екскурси на гласа на „втория разказвач“ (*примордиалния разказвач* според възприетата от нас терминология), когото той чете твърде нашироко, идентифицирайки го изцяло с „образа на автора“. В контекста на конструираната тук парадигма на разказващите и мета-обговарящите гласове в творбата, ние смятаме, че тези два екскурса – заключителните думи в края на I и II част – принадлежат на различни гласове; те са с принципно различна специфика. Първия от тях („Довиждане, бай Ганю. Обикаляй Европа, разнасяй по всички краища...“, с. 172), както и симетричния нему уводен абзац към част I („Помогнаха на бай Ганя да смъкне от плещите си агарянския ямурлук...“, с. 109), вече приписахме на *публицистичния мета-глас*, доколкото в тях се обговаря Бай Ганю като герой от разказа, но още повече като социокултурен и народопсихологически тип, като социална метафора, макар че самият жест на сбогуването представлява по същество диалогичен акт между *автора*

и неговия *персонаж*. Този диалог, едва загатнат тук, се разгръща същински във финалния екскурс към част II, т.е. на творбата като цяло, където единствено пространство е това на творбата – на **писането**, изобразяването, **четенето**, а ключови думи са „читателю“, „[тази] книжка“, „думи и сцени“, „да изобразиш“, „описванието“, „моето перо“ и т.н. Ситуацията е до такава степен олитературена, че накрая самият персонаж е готов да мутира в *читател* на собствените си подвизи („Аз питая в себе си вяра – казва авторът на своя герой, – че ще дойде един ден, когато ти, след като прочетеш тази книжка, ще се позамислиш...“, с. 214).

Разбира се, могат да възникнат известни колебания относно специфичния статут на този текст, приключващ не само част II, но и книгата като цяло (в изданието от 1895 г.). Строго погледнато, същинският „жанр“ на откъса би бил **послеслов** (или дори предисловие – „ти *ще срещнеш* в тази книжка...“), а този факт автоматично го изтръгва от художественото пространство на самата творба, превръщайки го в *паратекст*, при което наличието на авторов мета-глас в него става съвсем резонно. Но тогава пък полагаането му в една плоскост със същинския текст на творбата придобива некоректен, спекулативен характер.

От друга страна обаче, налице са и достатъчно основания той да бъде четен все пак като неотделима част от самото фикционално пространство на творбата. Първото основание е липсата на графична обособеност като паратекст, което автоматично го пришива към същинския художествен текст. Отделянето му с къса хоризонтална черта графично не се отличава от отделянето на модуса на разказването от модуса на разказването навсякъде в текста, които несъмнено съизграждат фикцията на художественото пространство в творбата. Освен това, авторовият дискурс в този заключителен пасаж не се отличава същностно от другите подобни мета-дискурси, с които е изпъстрено повествованието, а негови рецидиви, както видяхме, са налице и в „същинския“ текст на творбата. Всичко това принципно оправдава разглеждането на пасажа като част от текста на самата творба, а гласът, прозвучал в него – като един от хора различни гласове в нея – глас, забележителен с това, че маркира крайната степен в прехода на говорещата институция в творбата от фикционалност към фактичност, от персонаж в автор.

* * *

Ако подобен анализ (сам по себе си силно изкусителен за изследователя) притежава все пак някаква по-универсална телеология, тя е в обстоятелството, че, като експлицира сложния полифонизъм в структурата на творбата, той предлага силни аргументи в подкрепа на тезата за същностната ѝ художественост (в структуралисткия смисъл на понятието), за нейната концептуална, а в някаква степен и **жанрова** завършеност – по-скоро като фрагментарен роман със своеобразна „отворена“ структура (Св. Игов), отколкото просто като цикъл разкази (фейлетони? очерци?) с нефиксиран обем. Динамиката на хора от гласове в творбата – повествуващи и коментиращи – се оказва подчинена на строга логика, пряко обвързана с

пълноценното разгръщане на основната идея. Отивайки отвъд традиционните критически обвинения в небрежност и случайност на композицията, този подход към творбата ни позволява да я прочетем като цялостен художествен организъм, структуриран от строгоорганизирана мрежа от главовете в двата плана на изображение – на разказването и на разказваното. Позволява ни, абстрахирайки се от генетичните, извънхудожествените реалности (**външната** незавършеност на творбата е несъмнена), да докажем по-лесно нейната **вътрешна** завършеност с оглед на съдържателните се в текста интенции и адекватната на тях, напълно постигаща ги структура на творбата във вида, в който тъй или иначе разполагаме с нея.

Как конкретно изглежда тази пряка каузална обвързаност между **съдържателната** (идейна, идеологическа, концептуална) интенция на произведението и неговата **формална** (структурна, техническа) механика? Или по-точно, как се постига идеята на творбата „Бай Ганю“ през призмата на разисквания тук проблем за това, кой, кому, как и защо говори в нея?

В първите пет глави от част I, когато преобладава изцяло анекдотичната структура, безобидният хумор и иронията, протагонистът едноизмерно екзистира в свидетелския дискурс на *героя-разказвач*. Когато (в глава VII) обаче образът на Бай Ганю се мултиплицира в образа на Бодков, палимпсестно разгръщайки се в дълбочина за сметка на доминиращата до този момент плоскостно разпростряна поредица от анекдоти, когато *явлението* постепенно започва да измества *образа*, т.е. когато **байганювщината** започва да се откроява като същинския проблем, като национален комплекс – тогава дискурсът внезапно се усложнява. *Героят-разказвач* отстъпва отначало мястото си на един *всезнаещ разказвач*, осигурявайки по този начин повече възможности за изображение, а скоро след това се появява и *публицистичният мета-дискурс*, чрез който явлението вече не само се изобразява, но и обговаря, коментира, анализира. Паралелно с това, именно чрез тази метаморфоза в разказващата институция безобидният диверсиментен хумор се оказва изместен от сатирата. В последните две глави на част I – „Бай Ганю в Швейцария“ и „Бай Ганю в Русия“, – както и в част II (и III) хумор изобщо няма.

Постепенно – паралелно с метаморфозата в разказващата институция, но и като фактор, мотивиращ тази метаморфоза – започва и основната за концепцията на творбата метаморфоза на протагониста. Тази метаморфоза по същество означава процес на постепенното му **периферизиране**. В последните глави на първа част Бай Ганю вече престава да е интересен за разказа, той постепенно е подменен с далеч по-чудовищни свои деривати. След като в глава VII Бай Ганю е дублиран от Бодков, а в глава VIII в центъра на разказа окончателно се полага съвкупният образ на българското студентство в Швейцария (образ, набелязан, макар и не докрай разгърнат, още в предходната „пражка“ глава – там студентството като цяло е аксиологически противопоставено на Бодков, който „не се ползуваше с особена репутация между своите другари“, с. 144), то в последната глава IX сатиричната безпощадност на разказа достига максимален интензитет чрез образите на студентите Димитраов и Асла-

нов, пред чиято чудовищност дори самият Бай Ганю онемява. Неслучайно точно тук се появява и известното оправдаване на Бай Ганю от разказвача: „И представете си, господа, в този момент аз съжалих бай Ганя!“ (с. 167). Разказът – някак естествено след настъпилата подмяна на своя протагонист – е готов да прости на Бай Ганю:

Недей презира този простичък, лукавичък, скъпичък нещастник, той е рожба на грубата среда, той е жертва на груби възпитатели; злото не се таи в него самия, а във влиянието на околната среда. Бай Ганю е деятелен, разсъдлив, възприемчив – главно възприемчив! Постави го под влиянието на добър ръководител и ти ще видиш какви подвиги е той в състояние да направи. Бай Ганю е проявявал досега само животната си енергия, но в него се таи голям запас от потенциална духовна сила, която очаква само морален импулс, за да се превърне в жива сила... (с. 157)

Тук разказът, някак неочаквано, но многозначително заговаряйки с езика на класическия просвещенски Bildungsroman и с основните философски категории на XVIII в., преадресира конституиращия го негативен, отрицаващ, заклеймяващ патос. Злото е снето от Бай Ганю и разнесено някъде около него – в средата, възпитателите, ръководителите. Бай Ганю е **изначално невинната Природа**, развратена от лошата цивилизация; той е невинното **дете**, очакващо подходящия възпитател. (За „н е в и н н и я т Възток“ става дума и в предходната глава – с. 161.)

Това преадресиране на основния сатиричен патос е **поколенчески** мотивирано, при което конкретната литературна онтогенеза има своя висок културно-исторически филогенетичен корелат – релацията на литературния образ Бай Ганю с дублиращите го в някаква степен девтерогонисти (Бодков, Димитров, Асланов, съвкупния образ на студентите) сменя основни за българския социокултурен модел от края на XIX в. поколенчески релации.

Бай Ганю е сложна уроборосна фигура, амбивалентно насподобена с възрастово противоположни, но аксиологически близки черти. От една страна, той е **дете** (невинен дивак, животно, Природа), насподобен е с ред позитивни характеристики: първична спонтанност, наивитет, стаена потенциална енергия, която подходящо възпитание/цивилизация бездруго ще отключи. От друга страна, Бай Ганю е **стар**, доколкото е архетипален носител на традиционните патриархални добродетели от един предишен еон („турско“), които **новият контекст**, радикално смененият ценностен код, неочаквано е демаскирал като недостатъци.

Затова, разпознавайки *позитивната* генетична основа на Бай-Ганювите недостатъци, разказът е готов да пренасочи безпощадния си сарказъм към едно друго поколение – поколението на **младите**, към съвкупния образ на студентството, чиито репрезентативни персонификации са Бодков, Димитров, Асланов – това са – във филогенетичен план – **синовете** на Бай Ганю. (Същият поколенчески конфликт е изчерпателно маркиран и от Захари Стоянов в предисловието към том I на неговите „Записки“.)

Бай Ганю е, разбира се, **чудовище**. Неговата чудовищност обаче е *културна*, доколкото той е културно-исторически продукт на две епохи,

„слепен“ е от патриархално и модерно, от тяхното хаотично наслагване едно върху друго. Той е илюстрация на карикатурно-гротесковите трансформации, които претърпяват „високите“ идеологически знаци в един радикално друг социокултурен контекст.

Чудовищността на „младите“ е лишена от подобен културно-репрезентативен, „висок“, оневиняващ я смисъл. Ментален продукт единствено на следосвобожденската епоха, тяхната чудовищност не е „стоплена“ от никаква памет за иманентните добродетели на възрожденското, патриархалното, затова и – за разлика от Бай Ганю – те не заслужават пощада. Те, „младите“, са истинските (анти)герои на новото време.

В този смисъл Бай Ганю от втората и третата част на творбата е пряк художествен „наследник“ по-скоро на тези деривати на протагониста, появили се в края на I част, отколкото на самия Бай Ганю – такъв, какъвто е той в тази I част. Тази е според нас причината за драстичното разминаване в образа на протагониста в двете части на книгата.

Разбира се, и това твърдение не може да бъде безрезервно прието; еднозначните тълкувания изобщо са твърде рядко успешни в такъв изтъкан от амбивалентности текст, какъвто е „Бай Ганю“. Генеалогията на героите от II част – самият Бай Ганю, Гочоолу, Дочоолу, Данко Харсъзина – помни „възрожденското“ време и това недвусмислено е заявено от *публицистичния мета-глас* в „Бай Ганю журналист“:

У тях [Гочоолу и Дочоолу] все се съхраняваха възпоминания от друго време, и от турско време, когато печатното слово все пак мъгеше водата им, но не изригаше тая лава от адски хули и проклетия. Но бурята на диви страсти, бушующа в течение на цял ред години, но деморализируещото влияние на деморализираната преса, но грубият всепоглъщащ материализъм, но възможността за леко обогатяване при едно приспиване на съвестта, но примерът на ръководящите елементи – всички тия явления са покрили с такъв дебел слой техните по-чисти чувства, щото е нужно една цяла, не по-малко дълголетна и нова в същността си епоха да разкопава този слой от мерзости, догдето изпъкнат, като остатъци от минало величие, тия здрави чисти чувства. (с. 208–209)

Наследявайки като цяло дериватите на Бай Ганю от края на I част, генезисът на героите от II и III част помни в някаква степен и „високия“ генезис на Бай Ганю от I част.

Случването на цялата тази културна проблематика, която един по-широк подход към творбата би могъл да извлече от нея, е до голяма степен резултат и от сложната структура на творбата. Тя се продуцира в пряка обвързаност с различните нейни компоненти, не на последно място, както видяхме, и с прецизно балансираната динамика на хора от гласове, съизграждащи онова, което обобщено нарекохме *говорееща институция* в творбата – една сложна полифонична организираност на художественото пространство, силна вътрешна разногласовост и разслоеност на дискурса, които са уникална проява в българската проза от 90-те години на XIX век.

Приложение:

БАЙ ГАНЮ

I част

- I. Бай Ганю пътува
- II. Бай Ганю в операта
- III. Бай Ганю в банята
- IV. Бай Ганю в Дрезден
- V. Бай Ганю на изложението в Прага
- VI. Бай Ганю у Иречека
- VII. Бай Ганю на гости
- VIII. Бай Ганю в Швейцария
- IX. Бай Ганю в Русия

II част

Бай Ганю се върна от Европа
Бай Ганю прави избори
Бай Ганю журналист

III част

Бай Ганю в двореца
Бай Ганю в депутацията
Бай Ганю и опозиция – ама де-де!
Дружество „Въздържание“
Писмо от бай Ганя до Константина Величкова
Из кореспонденцията на бай Ганю Балкански