

Писателят като герой

Григор Хар. Григоров

В една статия¹ Джордж Грабович допуска, че фигурата на националния поет, т.е. на писателя, който „въплъщава гласа и духа на нацията“, [с. 32] „е функция на предромантичната /.../ и на романтичната поезика“ [с. 30] и се оформя в историческия момент, в който нацията дефинира или преформулира своята идентичност“. [Грабович 2001: 30] Компаративният поглед „от Исландия до Австралия, от Малта до литературата, писана на еврейски в Русия“, [с. 30] обосновава заключението, че „идеята за „националния поет“ е една по-частна артикулация на по-мощната идея за „национален герой“ или национална икона“. [с. 52] Тази хипотеза е призвана да обясни отсъствието на всепризнат национален поет във Франция и в Америка – според изследователя Виктор Юго и Уолт Уитмън не достигат този статут поради доминацията на фигурите на Наполеон, Джордж Вашингтон и Абрахам Линкълн. [пак там] Последният аргумент звучи неприемливо за българските уши – ние знаем добре, че националният ни герой Левски не засенчва фигурата на Ботев, а по-скоро я извисява, а редом до тях скоро застава и образът на Вазов, възприет като герой, благодарение на описанието на същия исторически прелом, който двамата революционери подготвят.

Ако Грабович бе включил в обхвата на изследването си и българската литература, вероятно би разпознал като национален поет Вазов и би загърбил Ботев – тази селекция не е в интерес на изясняването на проблема, още повече, че пропуснатата би останала и фигурата на летописеца, представена у нас от Захари Стоянов. Може да се предположи, че героичният статут на писателите се оформя въз основа на различни видове подвизи, а това означава, че съществуват няколко типа писатели-герои, въпреки че обичайно само един писател извоюва правото да бъде разпознат като национална икона. Ето защо, инак сполучливото построение на изследователя се нуждае от допълнително разгръщане от противоположната гледна точка: следва да бъдат потърсени не само приликите между културните образи на Пушкин, Мицкевич и Шевченко, но и разликите между тях.

Отправна точка за това начинание се съдържа в самата работа на Грабович – тя беше дори и спомената: става дума за дефинирането на

¹ На която попаднах след написването на настоящия текст с любезното съдействие на Николай Аретов, за което му благодаря.

фигурата на националния поет във връзка с груповата идентичност и с романтичната поетика. Възникването на нацията и апогеят на романтизма са събития, които съвпадат по време по изключение, а не по необходимост – те тогава предоставят две различни основания за героизация. Какви тогава са тези основания? Един писател може да бъде припознат за национален в два случая: било когато изразява в творчеството си съкровените национални стремления (и гради груповата идентичност), било когато житейският му път (в това число и литературните му занимания) е провидян като идеален пример за образцово съществуване и поради това пречупен през романтичната призма на Гения или на изразителя на народния дух. Първият тип подвиг се изразява в дълготрайно методично културно усилие, а подходящ илюстративен пример е Гьоте, за прототип на втория тип герой може да послужи Байрон – тук акцентът е върху необузвано свободното и все пак отговорно реагиране на Гения. Това усилие преподрежда националните поети в две групи: в групата Байрон попадат Шевченко и Ботев (и тримата наравват пушка), наследници на Гьоте са Мицкевич и Вазов (те са пацифисти – подобно на Вазов Мицкевич не се включва във въстанието от ноември 1830 г.), а Пушкин по особен начин се вписва и в двете групи.

Логична следваща стъпка на подобно компаративистично изследване е отчитането на културните причини, обусловили байроновски тип национален поет в Украйна и гьотевски в Полша. Изложените съображения обаче подсказват, че тя трябва да бъде предшествана от детайлен анализ на видовете писателски подвизи, който може да бъде проведен и в рамките на отделна национална литература – тук тази задача ще бъде преследвана по отношение на българската. От поуките на направената критика писателят герой няма да бъде дефиниран като изразител на стремежите на нацията, като нейн идеолог и като образ, конструиран въз основа на романтичния канон – та нито един от тези фактори не е наличен по отношение на фигурата на Пенчо Славейков, която също може да бъде разпозната като героична. Далеч по-предпазлива и, надявам се, по-обоснована е позиция, според която героичният статут на писателя се основава върху изпълнението на социалните роли на пазител на паметта, социален критик и легитимен водач на групата – роли, възможни само в периоди, в които литературата се явява медия, чрез която се разискват важни въпроси за съдбата на нацията. По тази причина фигурата на писателя герой се конституира обичайно в условията на една предмодерна представа за литературата, докато модерното схващане за литература произвежда образа на писателя професионалист, изкусен майстор на словото и владетел на уменията да се творят сюжети. Предмодерното и модерното състояние са два последователни етапа, всеки от който се отличава с особен тип конфигурация на писателите в „литературното поле“. [Бурдийо 2003]

Литературното поле според френския социолог е вписано в социалното и хомоложно с него, така че специфичната властова конфигурация на писателите в социалното поле е разбираема като производна на конфигурацията на техните творби в литературното. От тази теоретична

рамка ще бъдат възприети няколко постановки. За да бъдат описани писателите като герои, е необходимо да бъде очертана конкуренцията между тях, разгледана в двойната призма като борба между авторитетността на различни позиции в рамките на полето и като борба на различни актьори за заемането на тези позиции. Навлизането в проблематиката включва три стъпала: анализ на променливата подчиненост на литературното поле по отношение на социалното, анализ на различните позиции в рамките на литературното поле, свързани с видовете социален авторитет, и анализ на дейността на писателите като социални актьори, които в единството на литературна продукция и ежедневни жестове конструират тези видове авторитет. По този начин литературното поле може да бъде представено като пространство, в което се разпределя особено символен капитал под формата на литературен и социален престиж. Обективните позиции в полето, снабдени с определен символен капитал, и действията на писателите, които ги заемат (иначе казано, структурата на отношенията и дейността на субектите), следва да бъдат описвани в тяхната последователност, но и уловени в пресечната им точка, така че е нужно определянето на характеристиките – типологически, а не исторически – на социалните роли, изпълнявани от писателите.

Всяка нация – гласи една известна хипотеза на Клод Леви-Строс – избира даден период от развитието си за „силно историческо време“ – това е митичното начално време по отношение на нацията, време на еталонно съжителство на общността и на установяване на свода от образцови действия. За такъв период в България е разпознато десетилетието (1868–1878 г.) от нахлуването на четата на Хаджи Димитър и Стефан Караджа до подвига на опълченците в руско-турската война. Паметта за героите от освободителното движение оформя основите на националния пантеон – насетне индивидуалните достойнства на патриотите ще подлежат на проверка чрез съотнасяне към образците. При все това „силното историческо време“ поглъща в своя смислов обем и делото на следосвободенските автори, които го описват: и заради заслугите им към освободителното дело, и заради това, че с творчеството си те възкресяват отминалата епоха. Тяхната заслуга е, че те възпроизвеждат подвизите и произвеждат примерите за подражание, правят комуникативни извършените героични дела и моделират техния образ, чрез който те стават познаваеми.

Историческите събития оказват влияние върху конституирането на литературното поле в България. До края на XIX в. литературата се заема с нетипичната задача да произведе конвертируем образ на водените героични борби и тя описва, противно на Аристотеловата дефиниция, онова, което действително се е случило, а не това, което би могло да се случи. Разликите между двете състояния на полето са значителни: в предмодерния период акцентът пада върху тематиката, върху какво се пише, в модерния етап – върху стила, върху как се пише. Така очертаната граница отделя писателите герои от писателите професионалисти, а най-яркият симптом за това преконституиране е промяната на залога за конкуренцията в литературното поле – в първия период писателите си

оспорват правото на изпълнение на определена социална роля (напр. тази на летописеца), във втория период вече се конкурират отделни школи (напр. импресионизъм срещу експресионизъм). Накратко и римувано казано: борбата между школите отменя борбата за ролите.

С изключение на фигури като тези на народния трибун (Петко Славейков) или на жреца на нова художествена естетика (Пенчо Славейков), всички писатели герои изпълняват културната функция на „пазители на паметта и владетели на славата“ по една формула на Веселовски. Една особеност отличава „пазителите на паметта“ от другите фигури на писатели герои: първите подменят разпоредбите на традиционния морал с тези на героичния кодекс като развенчават ежедневните добродетели и узаконяват героичните по едно деление на Цветан Тодоров. [Тодоров 1994: 23 и следв.] По тази причина „пазителите на паметта и владетели на славата“ трябва да бъдат разглеждани като обособена група – обособена, защото писателите се конкурират помежду си за правото да произведат образ на националното минало и настояще. Важна особеност на тази конкуренция е, че тя не е освободена от извънлитературни фактори – най-важният сред тях е съобразяването с предварителния социален авторитет на създателя на произведенията. И нещо друго: битката между писателите протича в плана на продукцията, но символният капитал се раздава в плана на рецепцията, т.е. това е сблъсък не само между реални субекти, а по-скоро между репутации, днес биха казали между PR—продукти.

Констатираното единство на биографично и литературно начало като равноправни дялове от сведения за формирането на образа на писателите има едно важно следствие – за да удовлетвори героичните заявки на творците, аудиторията очаква висока степен на припокриване на реално биографичния и имплицитно литературния им образ, на заявената в литературата и отстояваната в действителността житейска позиция или, по—просто казано, единство между думи и дела. Публичните изисквания към писателите герои са особени – от тях се очаква не толкова да пишат добре, колкото да пишат „честно“, да могат с ежедневния си живот да покрийт изискванията, които предявяват с литературния. Ето защо героичните социални роли, които обрастват около културната функция „пазител на паметта и владетел на славата“, се оформят като различни варианти на удостоверяване на единството на думи и дела. Това единство на изразена в и чрез литературата претенция и на отговорно спрямо нея в действителността поведение стои в основата на социалния авторитет на писателите герои и благодарение на него те получават моралното право да изпълняват определени социални роли. Оттук наметне ще бъде направен опит за разграничение на три подобни роли, заемани от българските писатели: „**поет революционер**“, „**летописец**“ и „**народен поет**“.

За да бъде определен даден писател като **поет революционер**, е необходимо той да въплъти в творчеството си политическите си идеали, да разпише своята готовност да заплати най—скъпата цена за осъществяването им, а при необходимост и да изпълни на дело дадения обет. Според тези критерии образцови представители на ролята са Христо Ботев

и Стефан Стамболов, които се нагърбват с моралната отговорност за пропагандиране на борбата („Да драснем кибрита на въстанието“), [Ботев 1958–2: 109] тържествено заявяват своето лично участие в изказвания от 1 лице в лириката („на смърт, братко, на смърт да вървим!“; „Сега ил никога / найдно да се сдружим! / Сега ил никога / на бой ний да вървим!“) [Ботев 1958–1: 32; Стамболов 2003: 10] и сетне удържат думата си. Творците от този тип, следователно, са герои първо в социалното поле, а едва след това в литературното – тяхната литературна дейност не съвпада изцяло с обществената (както е при Вазов), а е нейно продължение: те ползват литературата като средство за политическа борба („кога не е възможно с ножа си, то поне с перото си“). [Стамболов 2003: 169–170]

Съществува задължително условие, за да може да бъде разчетена героичната заявка на поетите революционери: необходимо е аудиторията да е убедена, че поетът носи морална отговорност за всички изказвания, изречени в първо граматическо лице от неконкретизиран лирически субект. По тази причина лирическите произведения на изпълнителите на ролята се отличават със занижена художествена условност и подчертана автобиографичност, като творците персонифицират в образите на лирическите персонажи своята изчистена роля на борци. Значителното припокриване на твореца като индивид и фигурата на лирическия Аз може да бъде установено в кое да е лирическо произведение на Ботев и Стамболов – като симптоматичен пример стига само да посочим Ботевото „На прощаване“, писано като лично литературно „завещание“ в навечерието на готвеното и несъстояло се заминаване на поета в България в редовете на четата на дядо Желю войвода.

Трябва да бъде отбелязано, че направените героични заявки в 1 лице в лириката се разчитат в героичното време неизменно като тържествен обет на поета, а не като условно изявление на лирическия субект, както допускат повечето изследователи днес с изключение на малцина. [сред тях е Hamburger 1992: 272–292] Аудиторията очаква, а и самите поети са наясно с това, че всяко тяхно лирическо изявление, разписващо готовността за смърт, като следното: „Подкрепи и мен ръката, / та кога въстане робът, / в редовете на борбата / да си найда и аз гробът“ [Ботев 1958–1: 72] е тържествен публичен жест, за което носят морална отговорност. Това личи от ясно открояемата тенденция по избягване на подобни заявки в лириката на Вазов и Яворов и спорадичната им поява в творчеството на Чинтулов и Каравелов – може да се предположи, че именно защото вторите двама не изпълняват обетите си, те са обявени от мълвата за малко нещо страхливи. Кандидатурата за ролята на поет революционер може да бъде направена и чрез още един акт – изборът на псевдоним.

Дори при бегъл преглед на „Речника на българските псевдоними“ [Богданов 1978; оттук са заети и всички насетне цитирани псевдоними] прави впечатление, че изглеждащата най—очевидна функция на псевдонима – тази да скрива – е и най—нехарактерна. Далеч по-типични са други две: способността на литературното име да очертава облика на автора, който отправя творбата като социално послание, и възможността то да при-

ютява някаква социална заявка на писателя. В първия случай псевдонимът изявява образа на автора на единичен текст, във втория – на цялото творчество на писателя; в първия случай псевдонимът е обвързан здраво с текста, във втория – с автора; първото решение е характерно за сатиричните произведения, второто – за героичните. Тези наблюдения мотивират възможността да бъде интерпретирано като елемент от героичната заявка на Ботев решението му да използва за псевдоним името на един негов персонаж – Чавдар войвода от „Хайдутите“. Подписвайки редица свои работи с Х. Д. Чавдар, Д. Чавдар и Чавдар в периода 1871–1872 г., Ботев се ангажира да възпроизведе програмата на хайдутината, национален герой. Именният избор прави възможно парадоксално Ботев да бъде разпознат и като лирически говорител, и като лирически персонаж на „Хайдутите“: първото поради характерното за Възраждането разчитане на всяко азово изказване в лириката като слово на поета като индивид и покрай някои съвпадения от биографиите на персонажа и на поета, а второто поради специфичния акт на самоотъждествяване на Ботев с Чавдар [войвода] чрез избрания от него псевдоним. По този начин субектът, който извършва подвига, и субектът, който го описва, а значи и фигурите на революционера и на поета, се скрепяват по различен път с индивида Ботев, а оттук неговите стихотворения лесно успяват да погълнат в своя смислов обем и неговото дело.

Че Ботевата псевдонимна заявка е разчетена, свидетелства художественото решение на Стамболов да употреби псевдонима във вариантите Чавдар, Презрени Чавдар и Чавдар войвода (1881–1883 и 1887 г.). Заемането на утвърдено име е ясен анонс за следване на вече утвърдена литературна и житейска програма, така че с тази изява Стамболов подсилва кандидатурата си за ролята на поет революционер. Така ще бъде и насетне: литературният подпис Чавдар се утвърждава като недвусмислен знак за героична заявка, ползван от редица поети, кандидатстващи за ролята: Любен Велев (1924–1945), Стоян Стоянов (1942), Васил Павурджиев (1943–1946) и от още неколцина.

Симптоматично е, че значим брой от стихотворенията на поетите революционери се превръщат в революционни песни. От публикуваните спомени може да се съди, че най-изпълняваните песни по времето на въстанието от 1876 съдържат все преки героични заявки от първо лице – това са: Ботевите „Я надуй, дядо, кавала“, „Не плачи, майко, не тъжи“, Стамболовата „Не щеме ний богатство“ и нетипичната за Вазов „Боят наставя“. И това е естествено – надали съществува по-адекватен начин да се възвести героичният подвиг от този да бъде изявена програмата, която той следва. При това възвестяване се наблюдава семантично повторение, защото думите казват точно онова, което личи и от делата. В това време-пространствено единство на думи и дела се заличава определяната като непроходима граница между световите на думите и на нещата, защото песента съпътства и включва в своя смислов обем извършваните дела.

Ролята на поета революционер съществува исторически кратко – в началото на XX век тя вече се е разпаднала, за което свидетелства обра-

зът на Яворов. Чирпанлията никъде в своето творчество не поема моралната отговорност да пропагандира революция с послания от типа „Необходимо е бързо въстание“, а сред малкото негови стихотворения, посветени на македонските освободителни борби, има само едно революционно – „Хайдушки песни“. То е и единственото произведение, в което Яворов допуска героична заявка в 1 лице, но и тук тя е „неутрализирана“ чрез посвещението, покрай което съвременниците обвързват лирическия персонаж с Гоце Делчев, [вж. напр. Страшимиров 1904] а може да се предположи, че поетът си е „резервирал“ и тук, както в „Нощ“, ролята на антиюнака. Усещането за единство на поезия и живот е силно и по отношение на Яворов, но то е произведено по обратен път: Ботев и Стамболов персонафицират в своята поезия борческата си същност, докато Яворов инсценира в реалния си живот ролята на Поет; в първия случай литературната биография на поетите компенсира неособено познатия им житейски път, а във втория – действителната биография на Яворов се ползва като ключ за разчитането на неговите работи. Накратко, при Яворов ролята на поета и революционера не са свързани – Поетът е този, който отива да се сражава в Македония, а той не заявява героична поза нито в творчеството си, нито чрез някое от литературните си имена.

Поетите революционери притежават особен статут спрямо техните конкуренти по две причини: първо, не съществува реална конкуренция между изпълнителите на ролята, защото културното поле допуска многобройни актьори, нагърбили се с нея, и второ, авторитетът на поетите революционери е до такава степен безспорен, че тяхното символно право е рядко оспорвано. Царуващото около тях спокойствие контрастира на фона на напрежението между изпълнителите на ролята на летописеца и на народния поет, чиито представителни лица са Захари Стоянов и Иван Вазов. Може да се предположи, че известният конфликт между тях не е личен или политически, че той е предзададен имплицитно като напрежение между произведенията им, които си оспорват правото за излъчване на „истинския“, а всъщност на конвертируемия, образ на миналото. Залог за напрежението е правото на група текстове да бъдат разпознати като централни наративи за дадено събитие, а техните автори – като изпълнители на културната функция „пазител на паметта“.

Напрежението между летописеца и народния поет, между Стоянов и Вазов, възниква от конкуренцията на два образа на миналото, произведени от позициите на участвалия в събитията пристрастен критик и от неучаствалия и поради това лично незаинтересован (ала не безпристрастен) съдник, които си оспорват „общоприетия смисъл“ (Бурдийо). Добра изходна характеристика на ролята предоставят разликите в нрава на писателите: Вазов изглежда по-толерантен, Стоянов – по-агресивен; първият намира по някоя добра дума дори за своите най-крайни политически и литературни опоненти, за втория подобна куртоазия е излишна. Вазов гледа по-олимпийски, обобщавайки социалните недъзи на времето, Стоянов – по-партизански, разправяйки се с конкретни индивиди; първият критикува и възхвалява нацията като цяло, вторият – отделни индивиди.

Освен Захари Стоянов, като изпълнител на ролята „летописец“ може да бъде посочен и Стоян Заимов – естествено с уговорката за особения характер на неговите романизираните мемоари, спояващи фактична единичност и художествена обобщителност. Участието на двамата писатели в революционните борби удостоверява правото им да отразят техния образ – право, което инак трябва да се завоюва. Ала макар героизмът на летописците да е известен и подсилен от публикуваните мемоари, те често невинно подчертават своите заслуги: Заимов нееднократно уверява, че притежаваното от него знание е получено в Диарбекир, а Стоянов също подсеща за преживените страдания. Безспорността на авторитета на летописеца внася особен нюанс в конкуренцията с опонентите му, защото нито мемоаристите могат прекалено явно да повтарят своите заслуги (това дразни), нито техните конкуренти могат да отправят към тях открито своите нападки (това е опасно). По тази причина литературният спор взема алегорична форма, в която се казва едно, пък трябва да се разбира друго, а аргументите за и против мемоарите са маскирани или направо подменени с други – най-често с въпроса за фактическата достоверност.

Въпреки че въпросът за фактичната осведоменост застава в центъра на дискусията за културното право на летописеца, осведомеността не е основание за претенции, защото силата на фактите сама по себе си не предоставя авторитет. Летописецът черпи символния капитал на участника, а не на свидетеля и макар тези фигури да са по-скоро теоретически разграничени, те понякога стоят в основата на две паралелни и относително противоречиви реторически линии в самите мемоари. Гласът на участника прозвучава в предисловието на първи том на „Записки по българските въстания“ така: „Немислимо е да търсят читателите от нас, съвременниците, строга обективност и хладнокръвие“ – това признание е обяснено с аргумента, че една безпристрастна история може да бъде написана от позицията на незаинтересоваността, а тя е непостижима за хора, които „са изяли още по стотина тояги за своите постъпки и убеждения“. [Стойнов 1983–1: 33] В същото време безпристрастният очевидец говори неспирно за „фактове и подробности“, негово е изявлението: „Старах се да бъда точен и верен в границите на действителността, без ни най-малко преувеличение на тоя или оня факт. Не се ръководих от никакви авторитети и правила: святата истина ми бе знамето“. /с. 31/ Вътрешната противоречивост на тези две линии, примесени в краткото предисловие, е очевидна, но тя лесно може да бъде снета – участникът е играчът в литературното поле Стоянов, който подчертава своите заслуги и заявява своя символен капитал, очевидецът е летописецът като „пазител на паметта“, чиято претенция за безпристрастност обслужва намерението му да предложи достоверен образ на въстанието. Оттук личи сложността на играта на летописеца, който трябва да съчетае пристрастие с безпристрастие (при Заимов това се реализира в сплитането на достоверно и фикционално): ясно е, че не може да бъде герой онзи, който обективно претворява случилото се, ала обективността все пак е нужна, за да може книгата да отстоява правото да изгражда памет.

Лесно може да бъде изявена още една реторическа стратегия, която има следствия едновременно върху изобразеното и върху изобразяващия го – става дума за известната апология на простите в предисловието на „Записките“. И тук, и в публицистичните работи на Стоянов, символното узаконяване на простотата е проведено с учудваща рязкост, а то черпи сили от Евангелието, от „История славянобългарска“ и от авторитета на Бенковски, чиито издъвки с интелегентите и граматичните са тъй популярни, та няма нужда да бъдат цитирани. Струва си да се запитаме какво влияние оказва позитивното санкциониране на простотата върху образа на Захари Стоянов като литературен персонаж в „Записките“, естествено влияещо и върху представата за него като личност.

Ако бъде проследено семантичното движение на понятието „прост“ в „Записките“ с цел установяване на траекторията, през която преминава литературният образ на Захари Стоянов, ще бъде открито следното движение на образа: от простия овчар, която се уповава на бога, през простия революционер, който повече действа, отколкото разсъждава, до съвсем неграмотния затворник, а цялата тази траектория завършва метатекстово с безизкусния автор, който пише на прост език, за да бъде разбран от всички. Ако книгата бъде прочетена като възпитателен роман, както вече е предлагано, [Георгиев 1992: 146, бел. 31] то прогресът на персонажа е представен като интелектуална деградация (от религиозната литература през вестниците до пълната неграмотност), а тази деградация маркира издигането в ценностната скала (от мирен гражданин през революционен агитатор до поборник и страдалец за отечеството си). Подобна политика по самоподценяване следва и Заимов, който в големия си проект „Миналото“ разказва за себе си в 3 лице, не споменава големите си подвизи, назовава се с подчинителното име Звукаря и си приписва един почти карикатурен образ. Успоредните стратегии по самоподценяване на двамата писатели лесно могат да бъдат видяни като форма на скрита програма по градене на имидж – програма, която се реализира и чрез избора на псевдоними.

Героичната претенция на летописците е изявена и посредством псевдонимите и може да бъде проследена по утъпкания вече алгоритъм. Тя несъмнено прозира във фиктивните литературни имена на Стоян Заимов, указващи местата на двете му заточения: Стоян Диарбекирски (1899-1900, 1907, 1922), Сен-Жан д'Акарски (1899, 1900) Стоян Сен-Жан д'Акърски (1912). Сходен е и един псевдоним на Захари Стоянов (Стар комита, 1881), а функцията им е прозрачна – всички те имат за цел предварително и недвусмислено да изявят авторитета, върху който се облягат авторът и написаното от него слово. От изброяването не трябва да се заключи, че Стоянов не осребрява своя символен капитал – той само го прави по-дискретно. Освен стоящия встрани псевдоним Omega (1884), останалите фиктивни имена на Захари Стоянов стоят в близост помежду си и зад тях може да бъде видяна една не твърде прикрита стратегия. А те са следните: Барон Лулчо (1880, 1881, 1884); Барон фон Царвулко (1882), Стоян Овчарът (1884), Барон фон Тиквеш (1885). Разчетени през характерната за писателя опозиция прости – учени, всички тези псевдоними подсещат за неговия авторитет, придобит от участието му във въстанията.

Това наблюдение изчерпва вътрешния обем на псевдонима „Стоян Овчарът“, но не и на останалите, защото те съхраняват и допълнителен смисъл, израстващ на основата на две междутекстови препратки. Барон Лулчо е известно прозвище на Любен Каравелов, дадено му от копривщенци, а сетне и негов известен псевдоним. Към това словосъчетание, изградено на базата на фундаменталната опозиция чуждо – родно и на стилового несъответствие между високата аристократична титла и приземяващото родно лично име, могат да бъдат подведени редица характери, все персонафикации на простотата. Всички тези аргументи остават в сила и по отношение и на другите два псевдонима (Барон фон Царвулко и Барон фон Тиквеш), но към тях трябва да бъде добавено и значението, което се поражда на базата на междутекстовата препратка към името на набирация популярност Чардафон – човек със стабилизиращи характерни черти, продукт на следосвобожденската действителност. С употребата от страна на Захари Стоянов на Каравеловия псевдоним Барон Лулчо и на производните му „аристократични“ варианти започва дълги линии по генериране и на други подобни: Барон фон Брѐмбал (Иван Славейков, 1883), Барон Кански (Евтим Дабеv, 1893), Барон Кукуруику и Барон de Кукуруику (Димитър Петков, 1897), Барон де Мух (А.В. Димов, 1912). Ясно е, че след Каравелов всяка публикация на литературно или на публицистично произведение под подобен псевдоним заявява заемането на установена сатирична позиция и преупотребата на осветен пример.

Мемоарите на Пейо Яворов и Христо Силянов свидетелстват за вършилия през ХХ век разпад на ролята на летописеца. Както пряко, така и чрез активната фрагментарност на повествованието, „Хайдушки копнения“ и „Писма и изповеди на един четник“ системно развенчават претенцията за владенето на уникално знание: Яворов подвежда спомените си като „копнения“, а покрай епистоларната форма на Силяновия текст, писателят представя спомените си като знание, ценно не за нацията, а за любимата му Маня. Отчетливо се наблюдава стратегия по дегероизация на събитията, иронично принижаване на действията на писателите, укриване на съдбовността на случилото се зад алибито на куриозни случки, представени с чувство за хумор и в салонен стил. [срв. и Пелева 1999] Тези особености стоят и във връзка с обективните промени в литературното поле: литературата вече не е медия, в която революционерът отчита своята дейност, а е среда, в която писателят представя своите способности.

Заявяването на героични претенции чрез псевдонимите е крайно нехарактерно за литературното поколение, което излъчва мемоаристите на Илинденското въстание. Това не означава, че новото поколение не ползва псевдоними, тъкмо напротив – от този период са случаите на тържествено „кръщаване“, даващо право за встъпване в лоното на поезията: известно е, че Пенчо Славейков и Страшимиров отменят непоетичните имена Крачолов и Туджаров за сметка на Яворов и Ясенов. Не е ясно обаче каква е причината за особената мода, която кара наистина почти всички писатели в края на ХІХ и началото на ХХ век да заемат за псевдоним име, образувано от наименованията на различни растителни видове – примерите дори

сред утвърдените в канона автори са много: Елин Пелин (от 1897, други: Камен Шипков, Горка Горчица, Иван Коприван), Пейо Яворов (от 1899), Никола Ракитин (от 1904), Петко Росен (от 1905), Ран Босилек (от 1906), Михаил Кремен (от 1907), Николай Лилиев (от 1908), Христо Ясенев (от 1911), Асен Разцветников (от 1923). На модата се поддават за кратко и: Христо Белчев (Яворин, 1879–1891), Антон Страшимиров (Босилко, 1895–1899) и Христо Силянов (Ружкин, 1898–1903), а сред второстепенните писатели тя взема формата на епидемия – най-куриозните псевдоними са: Мимоза, Нарцис, Петър Габър, Лозов Лист, Ивайло Пшеница, Ален Божур, К. Кипарисов, Ягодов, Детелинов, Син Синчец, Люляков и т.н.

Сводът от писателски псевдоними с имена на растения влюбитна опозиция с паралелната група от прозвищата на героите на делото, които от Левски и Караджата (тур. ‘сърна’) до днешните улични герои с прякори от типа на Маймуняка и Вълка са произведени често от названията на различни животни. Оттук изкрystalизира ясно една от функциите на ботаническите псевдоними – те излъчват внушение за размишление и съзерцание, докато прозвищата, изведени от имената на животни, подсказва, че стихията на героите на делото е движението, действието. Чрез избора на псевдоним от фонда на българските названия на цветя писателите декларира ангажимент, че техните работи ще се отличават с простота, безизкуственост, нежност и т.н. Повратът, който се наблюдава в замяната на псевдонимния *bon ton* (от Стоян Овчарът и Стоян Диарбекирски до Яворов и Ружкин), е главоломан: името започва да обозначава не толкова *кой и какво пише*, колкото *как е написано* и в този аспект можем да видим още един аргумент за отбелязаната вече промяна в литературното поле.

Изпълнителят на ролята на **народния поет**, еталонен пример за който е Иван Вазов, навлиза в литературното поле без предварителен символен капитал, а неговият престиж се съгражда единствено на базата на творческата му дейност. Героичната жертва се състои в цялостното отдаване на творческите сили в името на общностната кауза, изразяваща се в дългосрочно провеждана литературна и поведенческа политика. Поради естеството на жертвата изпълнителят на ролята трябва да се радва на творческо дълголетие, необходимо, за да се убеди аудиторията в сериозността на поетия ангажимент. Завоюването на позицията изисква съзнание за високата обществена мисия на творчеството и вярна служба в името на интересите на нацията.

Творческата отговорност на народния поет се състои в ангажимента литературната продукция да обслужва съвместния живот на общността и нейните интереси. Заемането на ролята е нелек ангажимент – веднъж завоювана, тя налага строги изисквания към нейните изпълнители – това е задължението писателят не само да възпее всяко значимо събитие, но в определени моменти дори да не „разхищава“ своите творчески сили в друга посока. Особено ясно това задължение личи от предпазните мерки, които Вазов взема при подготвянето на стихосбирката „Люляка ми замира“ (той обявява любовните стихотворения за стари или преводни) и от неодобрението, с което е посрещната. И все пак публикуването на интимно-изповедни

лирически произведения във времето на националната катастрофа може да бъде видяно и като деликатно поднесена заявка на Вазов, че неговият творчески талант не се изчерпва с патриотическото писане, което работите от стихосбирката идват да докажат, и че посвещаването му на националната кауза е дълг и жертва, която трябва да бъде отчетена. Тази стихосбирка е удостоверение, че ангажиментът на Вазов с народната съдба не трябва да се подразбира по условие, а вероятно именно това подсещане за дългогодишния литературен подвиг подготвя отдаването на дължимото на поета при проведената година по-късно негов двоен юбилей.

Ролята е снабдена с авторитета на коментатора – не безучастен към описваните събития, но не и участник, който има личен интерес от създавания образ на миналото. Тази особеност се проявява и в специфичната гледна точка, от която народният поет произвежда знание: Вазов описва събитията отвисоко, а в много произведения („Под игото“, „Немили—недраги“ и др.) личи значима крачка към фикционалното, следствие на която е завишената художествена обобщителност, без при това референциалната връзка с действителни лица и събития да изчезва напълно. Това не прави произведеното знание обективно; то е субективно, но и споделено от общността, откъдето произтича и претенцията на народния поет да бъде говорител на общността. Субективната гледна точка намира израз в различни части на текстовете – високо ниво на авторско присъствие се наблюдава в повествователно обособените Вазови коментари и в изказванията от първо лице в лириката му. В същото време изразената в творчеството претенция на Вазов за говорител от името на нацията личи от преките обръщения към народа, от „национално обобщителния характер“ [Цанева 1985: 37] на изказовата форма „ние“, както и от факта, че азовите изявление излъчват обичайно позицията на писателя като българин и гражданин.

В ред стихотворения, обичайно разпознавани като лични и творчески равносметки, Вазов се изповядва не само като човек, а именно като актьор в литературното поле – такива изповеди са например следните: „Българио, аз всичко тебе дадох“ („Съзерцание“), „и мойто битие всецяло слях / със битието на народа“ („Моят път“), „но моите песни сй ще се четат“ („В бъдещето“). Назоваването на тези самонаблюдателни лирически работи „поетически равносметки“ може да бъде прието само във фигуративен план, защото те явно не са такива. Не е уместно те да бъдат определяни като „най-съкровени, най-интимно изповедни творби“ [Цанева 1985: 40] – тези стихотворения са преди всичко акт на изявяване на социална и литературна претенция, защото представят публичен „отчет“ за доброто изпълнение на ролята на народния поет и настояване за нейните предимства по принцип.

Вглеждането в тези текстове води до установяването, че в тях е концентрирано самопредставянето на поета като певец и на стихотворенията като песни – в това отношение предходник на Вазов е Петко Славейков. Какво значение има тази констатация? Според типологичното построение на Веселовски в главата „От певеца към поета“ [Веселовски 1989] авторитетът на словото на певеца произтича от тъждественото из-

живяване на индивид и общност при пеенето като символично действие, докато авторитетът на словото на фигура като народния поет е основан върху общностно санкционираното му право като индивид да изразява споделените от групата ценности. Имплицитното самосъзнание на Вазов като певец и на произведенията му като песни позволява на поета да се самопредставя в ролята на „запевач“, а за нацията остава ролята на своеобразен „хор“, който да повтори и потвърди словото. [Панов 1998] От тази гледна точка самопредставянето на Вазов като „певец“ изглежда и ясна заявка за разпознаването му като народен поет, осъществена чрез препратка към генетично по-ранната форма на авторитет на словото, а комбинирането на двете позиции позволява на поета да говори от името на народа и да се обръща пряко към народа.

Писателите, които дават примери за съвместно общностно живеене, се превръщат и в олицетворение на единството на нацията. Струва си обаче да видим по какъв начин градира авторитета на народния поет. Съществуват основания за предположението, че Вазов заема тази роля не без известна подкана от страна на публиката – най-добрият аргумент за това е случаят с несъобразения с вложените от автора интенции алегоричен прочит на „Борът“, основанията за който Вазов отрича до смъртта си. Патриархът остава галеник на съдбата и след тази подкана – сред ярките изяви на непознатото в други случаи символно зачитане са и следните: изявлението на Каравелов „Вазова трябва да го пазим“, кръщаването на улица в Свиленград на името на поета веднага след Освобождението и на Народния театър в София, честването на 25-годишния Вазов творчески юбилей, та до стичането на мнозинство пред дома на поета при вестта за подписването на Ньойския договор и до фрапантните прояви по време на 70-годишния юбилей на поета.

Разпадането на ролята на народния поет е открито при Страшимиров, който повтаря изцяло програмата на Вазов, ала изнесена извън пределите на художествената литература – тя се открива в неговите многобройни не-фикционални работи: народопсихологически и психографически очерци, биографии, статии, некролози и т.н. Страшимировото творчество наистина е здраво обвързано с живота на нацията, допринася за конструирането на пантеона на героите чрез поредица от биографии и утаява гражданската позиция на неговия създател. Тези потребности на общността обаче не са удовлетворявани от писателя, те са заявени от позицията на експерта-народовед, а същинската литература на писателя до романите „Роби“ и „Хоро“ не създава образ на големите национални събития. Макар да е винаги в неговото полезрение, съдбата на нацията не е неизменно в центъра на вниманието на Страшимиров, а и вече говореното от името на нацията не е право на актьор от литературното поле.

Прави впечатление, че Вазов и Страшимиров не изявяват героичните си претенции чрез избраните от тях псевдоними – вероятно, защото не притежават никакъв предварителен социален авторитет, който да подлежи на осребряване. В употребата на собственото име и в бягството от псевдоними с ясни героични заявки може да бъде видяна също стратегия –

с времето личното име започва да се изпълва с конотационен обем и започва да бележи определена авторска позиция и специфична репутация – механизъм, неведнъж коментиран от Томашевски и Тинянов насетне.

Лесно се забелязва, че всяка от трите героични роли по специфичен начин включва единството на думи и дела, а основен разграничителен критерий е време-пространствена разположеност на писателя по отношение на границата между живота и смъртта. Тази хипотеза се онагледява от следната формула: в своето творчество поетът революционер заявява, че ще рискува живота си, летописецът – че е рискувал живота си, а народният поет – че посвещава живота си в името на обща кауза. Оттук произтича и специфичният авторитет на словото на изпълнителите на трите вида роли: словото на поета революционер е слово, изречено от човек, който е на прага на смъртта, за разлика от летописеца, при който тази опасна близост е останала в миналото, и на народния поет, чийто подвиг се състои в това, че е посветил, но не и заложил, живота си на някаква обща кауза.

Литература:

Богданов 1978 = Иван Богданов. Речник на българските псевдоними. Второ основно преработено и разширено издание. София, 1978.

Ботев 1958 = Христо Ботев. Съчинения. Т. 1–2. София, 1958.

Бурдийо 2003 = Пиер Бурдийо. Правилата на изкуството. София, 2003.

Веселовский 1989 = Александр Веселовский. Три главы из исторической поэтики. В: Историческая поэтика. Москва, 1989, 155–298.

Георгиев 1992 = Никола Георгиев. Как разказва Захари Стоянов в „Записки по българските въстания“. В: Сто и двадесет литерагурни години. София, 1992, 90–161.

Грабович 2001 = Джордж Грабович. Национални поети и национални мистификации. – Литературна мисъл, кн. 1–2, 2001, 29–54.

Панов 1998 = Александър Панов. Одата като легенда. В: Културни проблеми на българското литературно развитие. София, 1998, 40–79.

Пелева 1999 = Инна Пелева. Яворов. Македония и краят на историята. Във: Възраждания. Българистични студии. София, 1999, 139–173.

Стамболов 2003 = Стефан Стамболов. Свобода или смърт. София, 2003.

Стоянов 1983 = Захари Стоянов. Съчинения в три тома. София, 1983.

Страшимиров 1904 = Антон Страшимиров. Гоце Делчев. Бележка. – Ден, I, бр. 63, 3 февруари 1904, 2.

Тодоров 1994 = Цветан Тодоров. На предела. София, 1994.

Цанева 1985 = Милена Цанева. Поет и общество. София, 1985.

Hamburger 1993 = Käte Hamburger. The Logic of Literature. Second, Revised edition. Bloomington and Indianapolis, 1993.